

Sous la direction de
Charles Perraton
Étienne Paquette
Pierre Barrette



Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement



Presses de l'Université du Québec

Vedette principale au titre :

Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement
(Cahiers du Gerse)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7605-1497-3

1. Citadins - Loisirs. 2. Espaces publics. 3. Vie urbaine. I. Perraton, Charles,
1948- . II. Paquette, Étienne, 1978- . III. Barrette, Pierre, 1964- . IV. Collection.
HT153.D47 2007 307.76 C2007-941469-9

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Programme d'aide au développement
de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

La publication de cet ouvrage a été rendue possible
grâce à l'aide financière de la Société de développement
des entreprises culturelles (SODEC).

Mise en pages : INFO 1000 MOTS

Couverture : JEAN-FRANÇOIS RENAUD ; œuvre de Louissette Gauthier-Mitchell

PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450

Québec (Québec) G1V 2M2

Téléphone : (418) 657-4399 • Télécopieur : (418) 657-2096

Courriel : puq@puq.ca • Internet : www.puq.ca

Diffusion / Distribution :

CANADA et autres pays

DISTRIBUTION DE LIVRES UNIVERS S.E.N.C.

845, rue Marie-Victorin, Saint-Nicolas (Québec) G7A 3S8

Téléphone : (418) 831-7474 / 1-800-859-7474 • Télécopieur : (418) 831-4021

FRANCE

AFPU-DIFFUSION

SODIS

BELGIQUE

PATRIMOINE SPRL

168, rue du Noyer

1030 Bruxelles

Belgique

SUISSE

SERVIDIS SA

5, rue des Chaudronniers,

CH-1211 Genève 3

Suisse



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement

Sous la direction de

Charles PERRATON
Étienne PAQUETTE
Pierre BARRETTE

2007

 Presses
de l'Université
du Québec

Cahiers du gerse



Comité de lecture

Pierre Barrette, Département de français, Cégep du Vieux-Montréal

Enrico Carontini, Faculté de communication, UQAM

Gaby Hsab, Département de communication sociale et publique, UQAM

Étienne Paquette, Faculté de communication, UQAM

Charles Perraton, Département de communication sociale et publique, UQAM

Jean-François Renaud, École des médias, UQAM

Gina Stoiciu, Département de communication sociale et publique, UQAM

Jean-Philippe Uzel, Département d'histoire de l'art, UQAM

Comité scientifique et de rédaction

Serge Cardinal, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal

Mike Gasher, Department of Journalism, Concordia University

François Jost, Département des communications, Université de Paris III Sorbonne-Nouvelle

Germain Lacasse, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal

Alain Médam, Sociologue et peintre

Charles Perraton, Département de communication sociale et publique, UQAM

Bernard Perron, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal

Jean-François Renaud, École des médias, UQAM

Jean-Philippe Uzel, Département d'histoire de l'art, UQAM

Remerciements

Le gerser remercie la Faculté de communication, ainsi que le Département de communication sociale et publique de l'UQAM qui, par leur aide financière, ont rendu possible cette publication.

Révision des textes

Pierre Barrette

Étienne Paquette

Charles Perraton

Conception de la maquette de couverture

Jean-François Renaud

Œuvre en couverture

Louissette Gauthier-Mitchell

Imprimerie

CopieXpress

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés

© 2007 Presses de l'Université du Québec / Cahiers du gerser

Dépôt légal – 4^e trimestre 2007

Bibliothèque nationale du Québec / Bibliothèque nationale du Canada

Imprimé au Canada

Sommaire

- 7 Les deux sens de la dérive — Charles PERRATON,
Étienne PAQUETTE et Pierre BARRETTE
-

Dérive de l'espace public

- 9 Le Règne de l'opinion comme symptôme de la
dépolitisation de l'espace public — Jacques BEAUCHEMIN
- 25 La Télévisualisation du divertissement — François JOST
- 45 L'Agora revisitée.
Le cas du *Grand Journal* de TQS — Pierre BARRETTE
- 61 La Formation du sujet à l'ère
du divertissement — Maude BONENFANT
- 81 Les Inconduites de la manifestation
au Sommet des Amériques — Isabelle ST-AMAND
- 101 Le Public est dans la rue — Thierry PAQUOT

Nouvelles perspectives

- 117 Sur les décombresTM de l'espace public. Rem Koolhaas
et l'architecture (rétro)virale — Thierry BARDINI
- 143 S'ennuyer ensemble.
Du divertissement au désœuvrement — Jétôme VOGEL
- 161 La Production de soi à l'ère du divertissement.
Quand le loisir devient travail — Éva KAMMER
- 183 Les Formes du « vivre ensemble » — Charles PERRATON
- 201 La Comédie politique.
Espace public et phantasme — Étienne PAQUETTE
-

- 225 Bibliographie générale
- 239 Notes sur les collaborateurs

Les deux sens de la dérive

Charles PERRATON, Étienne PAQUETTE et Pierre BARRETTE

Le malaise à l'égard des rapports entre l'espace public, la politique et le divertissement semble aujourd'hui assez partagé pour justifier la publication d'un autre ouvrage sur les problèmes que ces relations soulèvent. Nous partons de l'idée selon laquelle, dans le contexte de l'internationalisation des villes, les espaces publics sont devenus des lieux de divertissement qui offrent aux citoyens le terrain de la consommation pour construire leurs identités individuelle et communautaire.

Dans cette optique, le point de référence de la vie publique est désormais moins la citoyenneté que la consommation de biens, de services et d'expériences. Un tel déplacement ne pouvant que contribuer largement à la redéfinition de notre rapport au monde, nous avons formulé le questionnement suivant : que se passe-t-il précisément aujourd'hui ? Assistons-nous et participons-nous à l'invention d'une nouvelle forme de « vivre ensemble » ? Ou sommes-nous en train de perdre ce qu'il nous reste de conscience politique ?

L'alternative ainsi posée ne doit pas être prise à la légère ; elle n'est ni forcée ni accidentelle. Elle est pour nous le bénéfice qu'il y a à traiter le problème dans les termes de la « dérive ». *Dériver*, c'est s'éloigner d'une direction établie par avance et, aussi bien, *dériver*, c'est être inscrit dans un mouvement qui nous déprend de certains courants ou lignes de conduite.

Aux deux sens de la dérive correspondent d'ailleurs respectivement au moins deux manières d'aborder la question des relations entre l'espace public, la politique et le divertissement : l'une consiste à prendre pour référence un modèle d'espace public et à juger de l'écart qu'accuse la situation actuelle par rapport à cet état idéal ; l'autre consiste à profiter de la dérive pour explorer de nouvelles formes de compréhension du devenir politique dans lequel nous sommes engagés. Les textes qui suivent relèvent de ces attitudes sans jamais leur être réductibles.

On aurait tort de faire l'éloge de la critique au détriment de la création, de penser à la pertinence de la première sans se rappeler l'imagination et l'audace de la seconde. Dans le présent ouvrage, chaque auteur tire le maximum de leur complémentarité. Il en résulte une série de pistes dont le *continuum* s'étend de la défense du modèle habermassien à la tentative d'abandonner l'opposition entre pensée critique et divertissement. Ce livre vient à son heure : après la crise de la représentation allait nécessairement venir celle de l'espace public politique. En un mot, il s'est agi d'explorer différentes perspectives, de façon à nourrir une réflexion générale et un débat sur notre actualité.

Le Règne de l'opinion comme symptôme de la dépolitisation de l'espace public

Jacques BEAUCHEMIN

Le concept d'espace public trouve l'essentiel de sa définition dans l'ouvrage qu'Habermas lui consacre en 1978. Il se constitue dans le processus :

[...] au cours duquel le public constitué par les individus faisant usage de leur raison s'approprie la sphère publique contrôlée par l'autorité et la transforme en une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir de l'État. (1978: 61)

À la différence de ce qui nous préoccupe dans la sphère privée, c'est bien en effet du pouvoir dont nous discutons en public. On peut dire, de manière plus générale, que ce qui s'y trouve débattu est toujours lié plus ou moins directement avec la conduite des affaires communes. Cette discussion s'arrache alors au particulier et porte sur l'aménagement du « vivre ensemble ». Hannah Arendt nous dit encore que c'est ce qui concerne l'édification du monde commun, ce qui nous divise et qui nous rassemble, qui vaut d'être débattu. Arendt montre ainsi que ce qui relève du privé ne vaut pas d'être discuté en public en raison de son insignifiance. Il s'agit là d'une thèse à méditer dans nos sociétés où la frontière est devenue poreuse entre ce qui vaut d'être dit et ce qui tient de l'insignifiance.

Revenons un instant à Arendt afin de préciser au mieux ce qui constitue l'essentiel de l'espace public en tant que ce dernier serait le lieu de la discussion du pouvoir, en même temps que l'espace au sein duquel la pluralité humaine est rendue visible et se donne le projet de sa conciliation. L'homme, écrit-elle dans *Condition de l'homme moderne*, est celui qui initie quelque chose dans le monde. Mais cette entreprise qu'il déploie exige qu'il soit vu et entendu par d'autres. Cette nécessité d'être vu, on pourrait dire d'exister socialement, implique la constitution d'un « domaine public distinct du domaine privé » (Arendt, 1983: 23). Dans la modernité, ce domaine public, c'est le politique en tant que lieu où l'homme cherche à « s'immortaliser » en créant et en reproduisant un monde qui va

à la fois l'abriter et lui survivre. Le projet du politique réside donc dans la production et la protection de la société comme monde commun inscrit dans la durée. Pour Arendt, il faut alors défendre le politique en tant qu'espace où s'effectue le dépassement de l'éphémère. L'espace public trouve ici sa définition la plus noble. Il est le lieu de rencontre de la pluralité, de l'expression des conflits qu'elle engendre, des compromis que la délibération qui s'y déroule rend possibles. Plus important peut-être, c'est en lui que se dessine le projet éthique que la société entretient pour elle-même dans un certain rapport à l'histoire et en vue d'utopies à poursuivre. Cela n'exige-t-il pas en effet qu'il soit expurgé de l'insignifiance ?

C'est ainsi, au confluent des définitions habermassienne et arendtienne, que se trouve l'essence même de l'espace public. Mais, dans les sociétés contemporaines, cette définition paraît contredite par les formes qu'emprunte la discussion portant sur l'édification du monde commun. Habermas estime ainsi que, dans leurs délibérations, les individus font « usage de leur raison ». La critique du pouvoir passerait, en effet, par « l'usage public du raisonnement » (1978 : 61). Cette simple évocation paraît dissonante par rapport aux modalités à travers lesquelles les sociétés contemporaines discutent du bien commun. À moins de considérer l'humour, la caricature et le bavardage comme émanations de l'usage public du raisonnement, n'est-ce pas précisément l'usage de la Raison qui est bafoué dans la discussion publique aujourd'hui ?

Je voudrais examiner les transformations de l'espace public par rapport aux mutations globales affectant les sociétés modernes avancées. Il nous faudra d'abord nous arrêter aux symptômes et relever la singularité de ce qui se donne comme l'ordinaire des choses alors qu'il s'agit en réalité d'une régression de la délibération publique. Bavardage, effets de mode et convivialité artificielle constituent l'arrière-plan de la discussion publique à moins qu'ils ne s'y substituent purement et simplement. Je me penche ensuite sur l'hypothèse selon laquelle la déliquescence de l'espace public, dont la prégnance du divertissement n'est que l'une des manifestations, renvoie à une nouvelle forme d'être-ensemble de la société que plusieurs placent sous le vocable de postmodernité (Lyotard, 1978 ; Freitag, 2001 ; Harvey, 1991 ; Bauman, 1993). Il ne s'agira pas tant de savoir si la société moderne est passée ou non à la postmodernité.

Plus simplement, le recours à cette notion nous permettra de décrire plus que d'expliquer les transformations de la société de manière à pouvoir dégager l'éthique sociale qui semble correspondre à ces transformations. Au terme de ce parcours, je reviendrai sur les mutations que nous aurons relevées afin de jeter un regard critique sur une éthique sociale que Michel Maffesoli qualifie d'esthétique du « vivre ensemble ». Le règne du divertissement et la dépolitisation de l'espace public me paraissent pouvoir être associés à cette esthétique. La question sera enfin de savoir si cette éthique sociale, délestée du devoir-être moralisateur dont Gilles Lipovetsky (1992) et Zygmunt Bauman (1993) nous ont annoncé la fin, est capable de prolonger le projet arendtien de préservation du monde commun.

Le divertissement en tant qu'*ethos* de l'espace public contemporain

Nos sociétés sont obsédées de divertissement. Le règne de l'humour sur l'espace public témoigne de cette soif apparemment insatiable pour la détente. Certes, les difficultés de la vie courante, les obstacles et les défis, qui sont l'ordinaire de bon nombre de gens dans l'univers du travail, et le poids du monde en général expliquent cette formidable demande sociale pour le divertissement. Au Québec, certains s'élèvent contre l'omniprésence des humoristes et critiquent le traitement humoristique dont sont l'objet les enjeux de société même les plus sérieux (*Le Devoir*, 2 décembre 2006 : A5). La question se pose en effet de savoir s'il est possible de s'amuser de tout. Le rire gêné du public traduit parfois l'inconfort qu'engendre l'abolition des frontières entre le grave et le léger, le sérieux et le futile.

La classe politique elle-même semble emportée par le déferlement de l'humour qui fait en sorte qu'hommes et femmes politiques sont contraints de participer à des émissions de variétés de manière à faire la démonstration de leur sens de l'humour et de leur capacité à se rapprocher des gens. Mais c'est justement le spectacle de ces personnes dont on attend, en même temps que la manifestation de leur « humanité », qu'elles soient dignes de leur fonction qui suscite le malaise. Ne faut-il pas également porter au compte de la superficialité ambiante le bavardage sans limite auquel nos oreilles se sont habituées et qui constitue lui aussi la modalité ordinaire de la discussion publique ? Parler de tout et de rien, accorder aux

diverses questions qui nous confrontent une semblable importance, cela illustre encore cette propension à poser les questions qui nous concernent en commun sous l'angle du divertissement. Cette tendance est à ce point présente que nous sommes fondés à dire qu'elle constitue l'ethos de l'espace public contemporain.

Dans le *Lieu de l'homme*, Fernand Dumont approche ce phénomène de manière indirecte. Il interroge le langage en tant que médiation et plus précisément en tant que médiation dans une société qui a besoin d'être dite et représentée par un acte volontaire. Dans les sociétés prémodernes, observe-t-il, l'unanimité que partageaient les membres de la société quant au sens de l'existence sociale avait pour effet de ne pas conférer d'autonomie ou de visibilité au langage lui-même. Il était instrument de communication. Dans la société moderne, le langage, écrit alors Dumont, « n'est plus la doublure du monde, il en est comme la substance » (Dumont, 1968: 35). Cela parce qu'il faut constamment donner un sens au monde, sens qui se dérobe en l'absence de garants métasociaux comme ceux que fournissaient le mythe ou la tradition.

Mais, parce que la parole est ce par quoi est produit et reproduit le sens de l'existence sociale, le langage acquiert de cette façon une consistance propre parce qu'il est ce par quoi se dit l'ordre du monde. Le langage s'arrache à sa seule fonction médiatrice et devient un objet et un enjeu. Objet théorique, il engendre la linguistique et la philosophie du langage. Objet esthétique, il devient littérature et poésie. Il est également un enjeu du fait de son partage inégal. Qui peut parler pour dire quoi dans la société? De quelle façon les acteurs sociaux vont-ils investir le langage de manière à l'instrumentaliser et à le mettre au service des fins qu'ils poursuivent? La crise du langage réside alors dans la multiplication des sources de la parole, dans la concurrence des discours sur la société et surtout dans l'incapacité devant laquelle se trouve le langage de fonder la validité de ce qui est dit.

Dumont constate ainsi que nos sociétés vivent sous le règne de l'opinion. On cherche dans la parole de l'autre la confirmation de la sienne. Mais l'opinion est vulnérable aux propagandes et aux jeux d'influences. C'est l'usage public de la raison qui souffre de cette surabondance, du bruit généré par l'entrechoquement des opinions

dont l'écho se fait entendre dans la vaste caisse de résonance qu'est devenu l'espace public. L'opinion, nous dit encore Dumont, est la plus grossière manifestation de la crise du langage. Elle s'érige au milieu « des décombres de la parole commune [...] c'est l'errance de la parole collective qui se cherche encore comme communauté de valeurs » (Dumont, 1968 : 45).

La crise de la société moderne

La société moderne s'est édifiée sur la croyance au progrès indéfini sur les plans esthétique, moral et scientifique et s'est mise à la recherche de lois universelles fondées en raison. On peut dire, il me semble, que ce qui rallie les théories de la postmodernité au-delà de leurs divergences réside dans la critique de ces prétentions ou dans le constat partagé de leur faillite (Harvey, 1991 : 14). La modernité se serait ainsi fondée sur un projet et la postmodernité s'organiserait dans le creux laissé par l'abandon de ce projet (Maffesoli, 1990). La postmodernité, contrairement à la modernité, n'est pas « contractuelle » mais s'élaborerait à travers un processus complexe d'attractions et de répulsions. La société actuelle est donc recherche de petites communautés comme en témoigneraient les nouveaux tribalismes, le souci du territoire, l'attention à la nature, la religiosité, etc. Elle serait traversée par les manifestations de cette empathie particulière qui relie l'homme à l'environnement communautaire : les petits groupes de vie, les communautés électives, les cultures d'entreprise et toutes les formes d'esprits maison ne peuvent s'expliquer que par la résurgence du monde vécu comme espace de socialité.

Il ne me sera pas possible d'explorer convenablement cette immense question¹, mais en en esquissant l'essentiel, je crois pouvoir remonter aux sources profondes d'une tendance à l'esthétisation de l'existence individuelle et sociale et à celles de la corrosion de l'espace public par l'opinion et le divertissement qui accompagne ce phénomène.

Le désenchantement de la société moderne dont Weber et Nietzsche se sont faits les grands interprètes a provoqué un mouvement d'esthétisation de l'existence. C'est l'expression d'un vécu qui prenait

1. Je me permets ici de renvoyer le lecteur à mon essai *La Société des identités* (Beauchemin, 2004).

alors le pas sur la réalisation de l'idéal universaliste de la raison en art en morale et, plus tard, en science (Khun, 1999). Le virage se manifeste avec Rousseau qui oppose au « Je pense donc je suis » de Descartes, son « Je ressens donc je suis ». Dès lors, la seule véritable affirmation de soi passera par l'action, par l'expression de la volonté. En art, c'est cette sensibilité nouvelle qui a ouvert la voie aux avant-gardes qui se sont définies dans la destruction créatrice permanente, dans la critique du figuratif en peinture, de la tonalité en musique ou dans la rupture du principe d'unité de temps et d'espace en littérature, par exemple.

Dans les sciences humaines, la redécouverte du pragmatisme en philosophie, la discontinuité des épistémè chez Foucault, la réémergence de préoccupations autour de l'éthique en sociologie et en anthropologie, ou encore le formidable développement des *cultural studies* et des études postcoloniales signalent la redécouverte du « différent », de « l'autre » et de sa « dignité ». Le dénominateur commun de ces approches apparemment hétéroclites réside dans le rejet des approches métanarratives et de l'*imperium* moral édicté depuis les hauteurs du bien commun (Harvey, 1991: 10).

De nombreux auteurs entrevoient le potentiel émancipateur de ces nouvelles dispositions de la société à l'égard de la diversité de ses composantes et entretiennent un préjugé favorable envers l'individu et ses projets d'autoréalisation (Appadurai, 2005; Lipovetsky, 1992; Bauman, 1993). Dans la théorie elle-même, on se réjouit de constater cette ouverture à l'altérité et l'importance que l'on reconnaît enfin à la subjectivité dans la production de la société. Dans la pratique sociale, ces tendances nouvelles des sciences humaines iraient de pair avec la reconnaissance des droits des minorités et la mobilisation de la société civile autour d'enjeux liés à l'égalité sociale.

En quoi peut-on qualifier de tendance à l'esthétisation ces phénomènes multiformes mais qui ont en commun de privilégier le particulier plutôt que l'universel, la culture plutôt que la structure, le différent plutôt que le semblable, les minorités plutôt que la majorité? Ce que partagent ces diverses postures, dont une propension pour le singulier est le dénominateur commun, relève d'un ethos selon lequel l'être, individuel ou social, est à construire, livré aux

forces de la subjectivité créatrice. Ainsi, la société ne reçoit plus ses règles depuis une quelconque transcendance qui logerait en elle une certaine vérité surplombante de l'ordre du monde. L'individu ne doit pas tant se soumettre aux institutions, qui intiment au respect de l'ordre en le socialisant, que se mettre à l'écoute de cette voix intérieure qui l'invite à mener sa vie en se fixant ses propres règles et ses propres objectifs. Si la « différence », celle que donnent à voir cultures et sous-cultures, la pluralité des modes de vie et le jeu des recompositions identitaires fascine tant, c'est que justement le regard s'est progressivement déplacé. Il porte davantage sur l'idiosyncratie en tant que se révélerait en lui le pouvoir créateur de toute subjectivité. C'est ainsi à un vaste projet de création émancipé de la règle que sont conviés individus, sous-cultures et la société elle-même. L'esthétisation de l'existence sociale trouve ainsi sa définition dans le fait pour l'individu de construire sa vie « comme une œuvre d'art » et pour la société d'assumer son indétermination, alors que se seraient écroulées les certitudes de la modernité (Maffesoli, 1990).

Il faut donc entendre au sens large la notion d'esthétisation. Elle déborde largement l'univers de la culture ou de l'art et pose la production de la vie privée, comme celle de l'existence sociale, en tant que création permanente. Le phénomène est également repérable dans l'intérêt renouvelé pour tout ce qui concerne la formation de l'identité personnelle. Charles Taylor (1997) l'explique en relisant Hegel et Rousseau. Il débouche sur la thèse selon laquelle l'individu trouve en lui-même les moyens de s'orienter éthiquement dans l'entrecroisement des différents biens moraux qu'il poursuit concurremment (Taylor, 1997). De même, le retour en force des thèses de Levinas (1990) sur l'ontologie du sujet moral et la « redécouverte » de celles de Ricoeur (1996, 1998, 2005) sur l'identité narrative illustrent assez l'importance qu'ont prise les préoccupations relatives à la constitution d'un sujet rapporté à lui-même.

On peut alors parler d'une esthétisation généralisée de cette existence sociale. Ce mouvement s'est étendu au politique lui-même. Cela est particulièrement visible dans sa dimension éthique. C'est ce que je voudrais maintenant examiner.

Une éthique sociale sans «devoir-être»?

Les sociétés ont historiquement fondé leur être-ensemble sur un «devoir-être» organisé à partir d'une morale surplombante, universelle et rigide. Durkheim aura été l'un des grands théoriciens du problème éthique qu'affronte une société moderne dont il dira qu'elle doit produire une morale en l'absence de Dieu. Ce type de morale sociale a eu pour effet de fonder des sociétés de projet mais en même temps puritaines, caractérisées par une tendance au refoulement de pulsions. Ainsi, et par exemple, l'être-ensemble moral de la modernité n'aurait été que la forme profane de la religion (Lipovetsky, 1991). Pour un philosophe comme Michel Maffesoli (1991, 1992), nous sortirions de ce modèle.

L'hypothèse de Maffesoli est la suivante: «Il y a un hédonisme du quotidien irrépressible et puissant qui sous-tend toute vie en société. Une structure anthropologique en quelque sorte.» (1990: 13) Dans cette perspective, le lien social est noué dans l'émotion, le ressenti plutôt que dans la forme quasi contractualiste dans laquelle chacun accepte de se soumettre au bien commun et confie à un tiers (l'Église, l'État et de multiples institutions sociales) le soin de réguler la circulation des bons sentiments et de policer l'application d'une éthique sociale contraignante. Dans la perspective maffesolienne, ce qui est éprouvé avec d'autres est primordial et constitue le terreau d'un vécu éthique. À l'encontre des vieilles certitudes d'une modernité dépassée, la force du lien social ne tiendrait plus aux moyens coercitifs que déploieraient conjointement le «philosophe et le législateur» afin de rétablir l'ordre, mais, bien au contraire, au pouvoir rassembleur de subjectivités se reconnaissant mutuellement et partageant une même sensibilité envers une dimension ou une autre de l'existence sociale.

C'est ce que Maffesoli appelle alors une éthique de l'esthétique au sein de laquelle le «présentéisme» impose une temporalité nouvelle à une société jusque-là obsédée par l'avenir et portant tantôt comme un fardeau tantôt comme un étendard l'héritage du passé. La tendance à l'esthétisation émerge donc de deux grandes dynamiques concomitantes et se renforçant mutuellement: la tendance à la fragmentation de la communauté politique et la montée d'une définition narcissique et hédoniste d'un individu de plus en plus émancipée de la collectivité.

J'ai prétendu plus haut que l'esthétisation de l'existence sociale avait atteint le politique, affectant en cela la forme de l'espace public de même que les enjeux qui y sont maintenant débattus. Il est temps de préciser cette idée. La société moderne trouve dans le politique à la fois un moyen et une fin. Dans la symbolique de l'égalité, de la liberté et de la solidarité, de même que dans les institutions représentatives responsables de leur mise en œuvre, elle pose la possibilité d'une délibération portant sur les interprétations conflictuelles concernant la poursuite du bien commun et découvre le moyen d'aménager la pluralité qui, pour Arendt, constitue la donnée élémentaire de tout agir en commun. La société moderne trouve également une « fin » dans le politique dans la mesure où c'est en lui que prend forme un projet de « vivre ensemble » qui excède les intérêts qui s'y affrontent et dessine la figure d'un bien supérieur ou transcendant qui n'est rien d'autre alors qu'un projet éthique de « vivre ensemble ».

C'est dire que depuis l'aube de la modernité, le politique est le lieu d'un débat concernant ce projet éthique du point de vue des orientations et des moyens à consentir. Cela signifie, pour notre propos, que ce que l'espace public prend en charge, c'est l'ensemble des débats concernant de près ou de loin ce projet éthique. Des questions apparemment aussi disparates que le financement étatique des écoles privées, la proportion du budget national à accorder au domaine de la santé, du suicide assisté ou encore de la propriété des médias d'informations relèvent toutes de la formulation de ce projet de « vivre ensemble ».

Il importe de souligner, une nouvelle fois, que la modalité ordinaire du débat entourant ces questions s'est donnée, jusqu'ici et sauf exceptions, sous la forme du « sérieux » et dans la perspective rigoriste de règles et de valeurs à respecter. Évoquer alors l'esthétisation du politique, c'est désigner la tendance dont j'ai esquissé les contours qui fait en sorte d'ouvrir l'espace public à ce que Fernand Dumont appelle le règne de l'opinion et que je saisis, pour ma part, mais suivant l'élan dumontien, sous l'idée d'une domination de l'expressivité. Le constat de Maffesoli semble trouver ici une certaine assurance: nos sociétés produisent leur éthique dans cette convivialité médiatique qui appelle les uns et les autres à exprimer sentiments, impressions ou encore à se confesser publiquement. L'évènement

est accueilli comme « nouvelle » et l'intérêt qu'il suscite dépend de sa capacité à étonner, amuser, effrayer ou dépitier. On le voit, ce qui s'estompe dans cette ouverture à l'inédit, c'est la dimension critique. Ce qui tend à être systématiquement occulté, c'est le pouvoir, celui-là même que, selon Habermas, l'espace public a pour fonction de confronter.

C'est en ce sens que l'on peut parler d'esthétisation du politique et du projet éthique qu'il a charge de formuler. Maffesoli (1990: 17) estime cependant que l'esthétique constitue bel et bien une éthique. On verrait surgir, selon lui, des « immoralismes éthiques » qui ne manqueraient pas de choquer les belles âmes. Cela n'empêcherait pas ces éthiques, aussi immorales fussent-elles, de définir la nouvelle forme du lien social. Maffesoli (1990) avance encore que si ces éthiques sont immorales, c'est que prévaut le sensualisme dans la société postmoderne. Il n'y a pas lieu de le déplorer : ce que nous voyons se mettre en place, c'est l'ère du ludique, une société qui se donne à elle-même sous la figure du jeu. L'époque serait ainsi marquée par un désengagement et une irresponsabilité que Maffesoli a associés à une sorte de « néo-tribalisme ». La société n'a pas d'unité, mais elle a une unicité, un principe unificateur qui est justement l'esthétisation de l'existence. La production de l'éthique sociale résulterait ainsi d'un désir d'agrégation et d'une logique de l'identification dont témoignerait la multiplication des « tribus ». L'éthique sociale contemporaine et l'être-ensemble de la société se forment alors dans « l'agir communicationnel » qui, d'après Habermas (1987), est le seul recours d'une société traversée par le pluralisme identitaire et éthique.

Une critique de l'esthétique comme éthique

Marcel Gauchet (1977) a saisi sous l'idée de « dette du sens » le phénomène en vertu duquel les sociétés ont toujours voulu placer le principe de leur fondation à l'extérieur d'elles-mêmes. La société prémoderne pose les fondements de ses origines et de son organisation dans un au-delà du social (le mythe et plus tard la religion, comme plusieurs l'ont montré; Gauchet, *Le Désenchantement du monde*; Lefort, *Les Formes de l'histoire*; Habermas, *L'Agir communicationnel*; Ansart, *Les Idéologies politiques*). La société moderne intériorise ses référents transcendants mais n'en continue pas moins

de rapporter les principes de son organisation et ses finalités à des garants situés au-dessus d'elle. La société postmoderne, ayant ruiné mythes, traditions et utopies modernes, serait ainsi la première à ne plus ressentir le poids de cette dette. Ce serait là la raison pour laquelle le lien social peut dorénavant se nouer dans l'immédiateté du festif, dans l'expérience de l'affinité identitaire, bref, dans une esthétique de la production de soi se réalisant dans la rencontre sélective de l'autre et dans la fascination pour le « différent » (de la cuisine ethnique pour les classes populaires aux cinémas d'avant-garde pour l'élite en passant par les *cultural studies* dans les sciences humaines).

On peut d'abord questionner ces vues optimistes sinon euphorisantes du point de vue de ce qu'elles laissent dans l'ombre et qui ne cesse pourtant d'interpeller les sciences humaines. Qu'en est-il, par exemple, de cette course aux nouvelles spiritualités et de la montée de l'irrationnel (l'astrologie et le sectarisme)? Ne s'agit-il pas de la manifestation d'une quête de sens semblable à celle qu'ont vécue les sociétés fondées sur le mythe ou la religion? Il est douteux que la société actuelle, fût-elle postmoderne, puisse se reproduire en l'absence de rapport ontologique totalisant à elle-même. On peut même penser que c'est justement le problème de fond de la société actuelle que celui de l'évanescence ontologique, c'est-à-dire la difficulté à répondre aux questions: qui sommes-nous? pourquoi sommes-nous là? où allons-nous?

Par ailleurs, et plus fondamentalement, l'enthousiasme d'un Maffesoli fait l'impasse sur le fait que ce qu'il décrit sous la figure hédoniste de la rencontre affinitaire est souvent vécu comme souffrance dans la société et non pas comme formes nouvelles de solidarité. Ainsi, la tribalisation ou l'hétérogénéisation de la société se traduisent aussi en termes d'exclusion et de marginalisation. Un rapport peut sans doute être établi entre l'abandon d'une morale organisée autour de valeurs centrales communes et le surgissement de catégories sociales de marginaux et de laissés-pour-compte.

Célébrer la liberté nouvelle qu'acquerraient les acteurs sociaux dans la possibilité qui s'offre maintenant à eux de définir l'éthique et la normativité à laquelle ils entendent se rapporter, c'est faire peu de cas de la responsabilité plus large qu'appelle la préservation d'un

véritable monde commun. Il est à craindre que la tribalisation de la société ne serve ultimement que les classes et les catégories sociales qui disposent déjà des moyens (financiers, culturels ou liés au statut) de vivre à distance des contraintes sociales les plus immédiates. Les autres, démunis, sans-parts et sans-voix font également partie d'un monde qui, pour s'ériger comme civilisation et dépasser l'éphémère, pour reprendre les termes de Hannah Arendt, doit porter la promesse et l'utopie du rassemblement du plus grand nombre autour d'un projet de responsabilité et de partage. L'immortalité, qui, selon la philosophe de la *condition humaine*, ne peut s'exprimer que dans la volonté de faire de la pluralité des hommes un monde commun, ne suppose-t-elle pas d'abord le désir partagé de « vivre bien avec et pour l'autre dans des institutions justes » (Ricoeur, 1996 : 102). Cela n'implique-t-il pas le rassemblement sous un même projet éthico-politique qui ne soit pas abandonné aux particularités sociales et identitaires des uns et les autres ?

Certes le problème subsiste de savoir à quelle éthique sociale il faudrait s'en remettre. Les théories de la postmodernité ne sont pas entièrement dans l'erreur en constatant la fin des morales partagées et imposées « d'en haut ». Les sociétés pluralistes s'accommodent mal d'éthiques prêtes à porter. Les « mondes vécus » prétendent se donner à eux-mêmes éthiques et normativité adaptées à leur situation, ainsi qu'en témoignent les interprétations concurrentes portant, par exemple sur la signification de l'égalité sociale, du droit à la différence ou encore de la solidarité sociale. Cela abolit-il pour autant la nécessité pour toute société de se rassembler autour d'une vision partagée du monde commun ? En effet, comme nous l'avons vu, l'esthétisation du rapport éthique à la société est impuissante à engendrer le sentiment d'une responsabilité mutuelle et une représentation de la solidarité sociale. Zygmunt Bauman (1993), sociologue proche pourtant de la sensibilité postmoderne, voit clairement les termes de cette opposition et doute autant d'une éthique sociale produite par la « socialisation » que de celle que les théories de la postmodernité, que nous avons entrevues, veulent fonder dans la « socialité ». Bauman rejette alors tout autant une éthique sociale totalisante fabriquée dans le cadre d'une socialisation uniformisante des sujets. En même temps, et se référant aux travaux de Maffesoli, il

soutient que la socialité, qui correspond au vitalisme de la foule, n'est pas plus susceptible de produire une éthique qui soit à la hauteur des exigences de ré-humanisation du monde postmoderne.

Bauman (1993 : 133) réproouve ainsi tout autant une socialisation rigide qu'une socialité de l'immédiateté, toutes deux dénuées de perspective éthique, comme ou bien réprimant l'impulsion morale, ou bien l'esthétisant sous la figure de l'expressivité. Mais n'est-ce pas par rapport à cette indétermination devant laquelle se trouvent nos sociétés que s'affirme une dépolitisation de l'espace public dont l'emprise du divertissement, la personnalisation des acteurs, le règne de l'humour et le bavardage ne seraient que le symptôme ? Il est temps, en effet, de revenir à notre question de départ et d'interroger la relation qu'il est peut-être possible d'établir entre la dépolitisation de l'espace public et la crise éthico-politique qui affectent les sociétés modernes avancées et qui en est peut-être la raison la plus profonde.

Dépolitisation de l'espace public et crise éthico-politique

L'affirmation du divertissement dans l'espace public coïncide avec sa « dépolitisation ». S'il faut inscrire le terme entre guillemets, c'est qu'en un certain sens, la composante critique du pouvoir, qui, selon Habermas, constitue la fonction essentielle de l'espace public, existe toujours mais elle se réalise sur le mode du divertissement. Les débats que l'on ne sait plus poser que sur le mode de l'antagonisme le plus simpliste, la recherche de personnages charismatiques, la valorisation du sens de l'humour et la mise en scène de « débats de sociétés » destinés à la consommation rapide témoignent à leur façon d'une tendance à la banalisation de la discussion sur le pouvoir et à la théâtralisation du « vivre ensemble ».

La question du pouvoir, qui est pourtant l'enjeu principal au cœur de tout débat politique, est paradoxalement évacuée dans ce que Dumont estime appartenir au règne de l'opinion. Si l'espace public dans nos sociétés est le lieu de rencontre de la pluralité, comme l'affirme Arendt, il l'est bien davantage comme rencontre cacophonique de monades identitaires véhiculant leurs intérêts propres, leur conception du monde et l'éthique qui lui correspondrait que dans la perspective de l'aménagement du multiple sur l'horizon d'un

projet partagé et de valeurs communes. L'essentiel de cette question consiste à savoir ce que recouvre cette tendance. Pour quelles raisons les sociétés contemporaines auraient-elles choisi de dépolitiser des enjeux qu'elles avaient l'habitude de traiter dans la perspective d'une discussion sur le pouvoir?

Si l'on peut dire que la question du pouvoir se trouve occultée dans cette parade multicolore, c'est que ce dernier est invisibilisé en raison de sa trop grande diffraction. Parce que la figure du sujet politique central et rassembleur (le peuple, la nation) s'estompe et que s'avancent une myriade de contre-sujets cherchant à parler de leur propre voix et en fonction de leur propre représentation du bien commun, les rapports de pouvoirs sont pour ainsi dire redéfinis sur le plan horizontal de la rencontre d'intérêts égaux en légitimité.

Cette question en appelle une autre et pointe en direction de ce que j'ai désigné plus haut sous la notion de crise éthico-politique. La fragmentation du champ politique, l'effacement progressif de la figure du sujet politique unitaire, la multiplication des éthiques alors que se seraient épuisés les modèles et les utopies de la modernité, participent de cette crise dans la mesure où ces phénomènes expriment la dissolution de l'être-ensemble de la société. Les penseurs de la postmodernité ont certes raison de nous rassurer quant à l'intégrité du lien social dans ce contexte. Il est sans doute juste de prétendre que la société, qui voit émerger des contre-sujets politiques contestant l'imperium de celui par lequel s'énonçait jusque-là le bien commun, n'est pas pour autant guettée par l'anarchie, même si la recomposition réticulaire du champ politique suppose, ainsi que je l'ai évoqué, la diffraction du rapport au pouvoir.

Serions-nous cependant fondés à parler d'une certaine forme d'anomie? Celle que laisse à voir, en tous cas, la déliquescence de l'espace public et des discussions qu'il abrite. Celle surtout que manifeste l'impuissance dans laquelle nous nous trouvons collectivement d'inventer de nouvelles raisons communes de nous situer dans une histoire que nous pourrions assumer en tant que sujets et dont nous pourrions tirer enseignements et sagesse. Seulement, cette histoire que nous ne savons plus comment l'écrire ni ce qu'il serait légitime d'y inscrire. La crise éthico-politique peut alors être définie par cette triple impuissance qui fait en sorte de nous dessaisir

de la représentation claire du sujet de l'agir collectif, du projet de « vivre ensemble » qui serait le sien et du rapport à une histoire commune. Ces trois dimensions de l'existence sociale sont mises à mal dans les sociétés contemporaines du fait de la dispersion de nos références communes. Pour préserver la société comme monde commun, ce qu'Arendt nous exhorte à faire, il faut non seulement pouvoir l'inscrire dans la durée mais encore la rapporter à une figure du Pouvoir à la fois suffisamment rassembleuse pour juguler les tendances émancipatoires asociales au nom du bien commun et suffisamment consistante pour pouvoir être critiquée et éventuellement contestée.

Cela nous ramène à la question de l'espace public. Le règne du divertissement ne renvoie-t-il à la réalité toute contemporaine d'une société incapable de se représenter le sujet de l'agir et le projet porté par lui ? Ce que j'ai placé sous le vocable de dépolitisation de l'espace public paraît alors correspondre au délitement de la représentation d'ensemble de la société. Où se trouve le pouvoir dans la société sinon dans ces puissances apparemment inatteignables que sont les lois d'un marché mondialisé et les chartes de droits qui régulent à l'abri du débat politique la circulation des droits des uns et des autres ? Quels sont les enjeux qui nous divisent ? Ils sont certes multiples et d'inégale importance, mais comment parvenons-nous à les hiérarchiser alors que les médias de masse sont devenus les grands orchestrateurs de ces mélodrames éphémères ? Quelles sont les quelques valeurs suffisamment consensuelles pour orienter l'action ? C'est peut-être notre incapacité grandissante à répondre à ces questions qui nous incite à réduire l'espace public à ces dernières choses qui nous rassemblent encore : le spectacle de nos divergences, la démission de la pensée devant le kaléidoscope de la diversité sociale, le relativisme des éthiques que nous nous donnons et le rire, parfois inquiet, qui s'élève au-dessus du fracas de nos divertissements.

La Télévisualisation du divertissement

François JOST

La télévision existait à peine que déjà Adorno et Horkheimer voyaient en elle la source d'un asservissement et d'un abêtissement dont le bras armé serait le divertissement. Depuis, on ne compte plus les contempteurs de ce média qui, de Lefebvre à Stiegler en passant par Bourdieu, mettent en garde le citoyen contre les dangers qu'il représente pour la société. Ces condamnations se caractérisent d'abord par le fait qu'elles ne visent ni telle chaîne en particulier ni tel genre de programme ni même la programmation, mais *La* télévision en général. En fait, elles sont l'indice d'une mise en cause persistante de l'image, accusée de favoriser toujours la passivité et, donc, de détourner le spectateur de la pensée, de le di-vertir.

Les historiens et les analystes de la télévision, de leur côté, ne font pas du divertissement une action consubstantielle du média. Au contraire. Celui-ci ne définirait, somme toute, qu'une période assez récente. La télévision aurait d'abord été préoccupée d'enseigner, d'informer; son premier rôle aurait été celui de maître d'école ennuyeux et didactique et ce n'est qu'avec le développement récent de la néotélévision qu'elle aurait véritablement versé dans le divertissement à tous crins. Des recherches menées ces dernières années sur le début des années 1950 m'ont amené à penser qu'une telle dichotomie était on ne peut plus réductrice (Jost, 2006). À analyser les grilles de programmation de l'époque, il ressort au contraire que le divertissement y occupait une place prépondérante. Cela ne remet pas en cause, bien sûr, ce que l'on peut dire de l'époque actuelle et de son invasion par les jeux de toutes sortes, mais cela m'amène à considérer autrement les relations de la télévision avec l'espace public. Plutôt que de verser dans une déploration fondée sur une périodisation massive opposant l'avant et l'après, la paléo- et la néotélévision, je partirai de l'idée que la télévision a toujours porté en elle le divertissement, comme tout média d'ailleurs, mais que l'observation de ces poches de divertissements révèle une transformation des échanges, des migrations intermédiaires, entre la télévision elle-même et les espaces qui y sont consacrés dans la

société. En d'autres termes, je voudrais montrer dans cet article qu'aujourd'hui, si la télévision peut être considérée comme le lieu privilégié du divertissement, ce n'est pas pour de simples raisons quantitatives, mais parce qu'elle est devenue le lieu qui le forme et le norme, aboutissant à la *télévisualisation* de l'espace public. J'étaierai cette thèse à partir de trois exemples : la relation de la télévision aux lieux de divertissements urbains, la frontière entre la politique et le divertissement à la télévision et, enfin, la mise en scène du social par le spectacle de la réalité.

1. Le divertissement à la télévision

Mais, avant de me lancer dans les analyses, il me faut préciser ce que je vais entendre ici par « divertissement » en ce qui concerne la télévision. Il va de soi que, si l'on prend pour guide Pascal, le divertissement est un continent si vaste qu'il peut inclure tout ce qui détourne l'homme de la pensée de sa finitude et qu'on aurait raison d'y ranger alors tout ce qui passe à la télévision, car, après tout, être téléspectateur de quelque programme que ce soit nous fait oublier notre condition... Une telle thèse pourrait évidemment être contredite par le fait que nombre de fictions, bien qu'elles semblent nous distraire, nous ramènent au contraire parfois très brutalement à une méditation sur notre mort, notre fin, sur les mystères de la vie et de l'univers.

Au regard d'une telle antinomie, devant laquelle nous placent aussi bien les zéloteurs de la télévision (« la télévision nous apprend beaucoup de choses ») que ses contempteurs (« la télévision nous éloigne des vrais problèmes »), je préfère adopter une position moins excessive et plus opératoire, qui est de circonscrire *a priori* le terrain du divertissement. Pour ce faire, je partirai de la théorie des trois mondes, qui est à la base de ma conception de la communication télévisuelle, dont je rappelle ici les grandes lignes (Jost, 1999, 2001) :

1. *L'ensemble des genres et des programmes de télévision peut être catégorisé en fonction de trois mondes, qui jouent en quelque sorte le rôle d'archigénre ou, en termes peirciens, d'interprétant.*

2. *Tout genre repose sur la promesse d'une relation à un monde dont le mode ou le degré d'existence conditionne l'adhésion ou la participation du récepteur.*

Une telle définition suppose que, si les genres sont en nombre indéfini et variable, selon les époques ou les pays, les mondes qui sont leurs interprétants ne le sont pas, en revanche. En sorte que ces mondes sont bien des *archigenres*, qui subsument la prolifération des étiquettes.

Quels sont, plus généralement, les *mondes* nécessaires à l'intellection du flux télévisuel ?

1.1 Le monde réel

La première question est de savoir si les signes font référence à des objets existants dans notre monde ou s'ils font référence à de pures « chimères », à des entités fictives. Cela semble évident pour certains genres, comme le documentaire ou le journal télévisé, qui prétendent faire référence à notre monde et nous livrer des informations en vue d'améliorer sa connaissance. Mais, parfois, c'est plus discutable : par exemple, quand on parle de « *real television* » ou de « télé-réalité ».

1.2 Le monde fictif

La fiction est le terme et la catégorie que nous opposons le plus volontiers à la réalité, comme en témoigne une expression aussi convenue que « la réalité a dépassé la fiction ». Dès lors que nous pensons qu'un récit ressortit d'un monde fictif, nous sommes prêts à accepter des événements auxquels nous ne croirions pas forcément dans notre monde : ainsi, le même téléspectateur, qui refuse de croire à une image, tirée d'un magazine sur le paranormal, montrant un enfant déplaçant un verre par le seul pouvoir de sa pensée, pourra prendre beaucoup de plaisir à suivre une série ou un film fondé sur la télékinésie.

1.3 Le monde ludique

Si l'on suit ma définition du genre comme promesse d'une relation à un monde, il faut aller plus loin. Aux « deux manières de faire des mondes » envisagées jusqu'à présent – soit faire référence à notre

monde, ce qu'il est convenu d'appeler la réalité, soit faire référence à un monde mental –, il faut en ajouter un troisième: un monde ludique. Pourquoi? D'abord, parce que le jeu inclut des genres et des types de discours qui ne sont pas forcément fictionnels: jouer au loto, répondre à des devinettes ou sauter à l'élastique. Ensuite, parce que la fiction se définit pour moi essentiellement par la création d'un monde fondé sur la cohérence, et non pas par des inventions disséminées: personnages, lieux ou comportements (comme le gage ou l'imitation). Enfin, parce que le ludique repose plus sur la gratuité que sur l'invention. Empruntant au réel nombre de ses références et obéissant à un système de règles comme la fiction, le monde ludique est donc un entre-deux, qui relève d'un troisième genre de croyance. Les enfants l'ont bien compris, qui distinguent entre «le pour de vrai», le «pour de faux» de la fiction et le «pour de rire», que l'on nomme aussi au Québec, à juste raison, «pour le *fun*».

Pourquoi situer le divertissement seulement dans ce dernier monde? N'éprouvons-nous pas parfois quelque détente à regarder le journal télévisé ou à contempler le spectacle du monde que nous offre un documentaire? N'y a-t-il pas, d'autre part, une fonction divertissante de la fiction et, particulièrement, des comédies? Si ces objections sont prévisibles, elles résultent pourtant d'une lecture superficielle des propositions que je viens d'énoncer. Considérer que toute image, tout genre, prend du sens par rapport aux trois mondes que j'ai décrits ne s'identifie pas à une démarche psychologique qui s'efforcerait de décrire les sentiments, les affects ou les réactions du téléspectateur. Il s'agit d'une conceptualisation sémiotique qui vise simplement à mettre au jour les interprétants nécessaires à l'intellection de toute image télévisuelle, ou, pour le dire en termes kantien, à déceler les *conditions transcendantales* de l'interprétation. On pourrait dire que ces mondes sont les interprétants qui permettent de donner du sens à la relation dynamique de l'image et du document-representamen à son objet. Cependant, il faut insister sur le fait que cette opération n'est pas accomplie une fois pour toutes; elle dépend très largement de la place et des stratégies des différents acteurs de la communication. Si chacun s'accorde sur le fait qu'un jeu ou des variétés sont leur propre fin et, ce faisant, sont essentiellement réflexifs, d'autres genres ne sont pas situables aussi facilement sur notre *mapping* des mondes.

D'où deux types de promesses : certains genres sont eux-mêmes porteurs de *la promesse ontologique d'une relation à un monde*, de leur propre horizon d'attente, comme le documentaire, pour le monde réel, ou le téléroman, pour la fiction ; pour d'autres, la liaison à un monde dépend très largement de la promesse du producteur ou du diffuseur et de la croyance du téléspectateur, promesse soumise au contexte et à la communication, que j'appelle pour cette raison *pragmatique* : parmi les nombreux genres sujets à caution, on peut citer, outre la télé-réalité, déjà évoquée, le docu-fiction, que certains reçoivent comme un documentaire, ou le docu-soap. Mais c'est la frontière entre le monde réel et le monde ludique qui reste la plus difficile à définir et sans doute la plus perméable aux mélanges : où commencent l'information et le divertissement dans ce qu'on appelle les talk-shows ? Pour répondre à cette question, qui se pose aussi bien aujourd'hui pour tous les genres que je viens de citer, il faut d'abord explorer les relations qu'entretiennent les divertissements télévisuels avec les divertissements de la ville.

2. Qui fixe les normes du divertissement ?

Un dépouillement exhaustif des programmes de 1950 à 1953 montre que, en dehors des films, le divertissement télévisuel par excellence à cette époque est le cabaret¹. Pas une semaine sans un spectacle diffusé depuis ces lieux. Ainsi, en janvier 1950, *Télé-folies* « veut présenter un spectacle de cabaret parisien » (12 janvier 1950). La semaine suivante, c'est au tour de Robert Rocca, chansonnier de l'époque, de présenter un spectacle à La Tomate. À partir du 25 février 1950 commence *Reflets de Paris*, qui s'assigne pour tâche de rendre compte de « l'actualité du Cabaret et de la danse, de la mode et du music-hall », énumération qui place le cabaret en tête de liste. De même, l'émission *Gay Paris* fait le tour des cabarets de la capitale : le 1^{er} mai 1951, le Tabou, L'Ecluse, puis d'autres encore. Quand la télévision ne se déplace pas, il arrive fréquemment qu'elle reconstitue en studio le décor d'un cabaret célèbre par le passé, tel le Chat noir ou le Lapin à Gill.

1. J'ai procédé pour mon enquête au dépouillement de la revue *Radio* (*Radio 50, Radio 51, Radio 52, Radio 53*).

Autant dire que le divertissement télévisuel est en prise directe avec la ville, dont la télévision est, au fond, la vitrine. Il apporte à domicile les sketches que les chansonniers ou les artistes jouent à Paris, au point que le critique de *Radio 52* peut recommander à ses lecteurs de se déplacer à la Villa d'Este, cabaret bien connu, pour aller voir un numéro qu'ils auraient raté à la télévision : « Si vous ne l'avez pas vu sur vos écrans, allez le voir au cabaret : ces tueurs à gag [*sic*] n'ont jamais fait mourir personne que de rire. » (*Radio 52*, 17 février 1952) Il faut dire que, à l'époque, les émetteurs ne portent guère qu'à quelques dizaines de kilomètres de Paris (et au Nord de la France) et que, en conséquence, la télévision est un média essentiellement urbain. On peut même aller plus loin en affirmant qu'elle est une extension de la vie parisienne, dont elle constitue la vitrine, comme le confirme indirectement cette critique négative du *Gay-Paris* : « Il est heureux que la portée des émissions étant limitées les étrangers ne puissent se faire une idée des plaisirs que leur réserve la capitale. Nous courrions grand risque de ne pas avoir beaucoup de touristes. » Dans la décennie qui suivra, le divertissement télévisuel changera de scène : les scènes de music-hall prendront le pas sur celles du cabaret et la retransmission théâtrale deviendra un moment attendu de la semaine (avec *Au théâtre ce soir*).

Évidemment, on pourrait conclure de cette description rapide de la situation du divertissement télévisuel à l'orée des années 1950 que rien n'a changé : aujourd'hui, encore les émissions font la promotion des spectacles et plus souvent des spectacles parisiens que des spectacles joués en province. Mais ce serait négliger l'essentiel. Si le rapprochement temporel me semble utile, c'est qu'il permet de lire en grosses lettres des changements radicaux dans les relations qui unissent le divertissement urbain et le divertissement télévisuel. En premier lieu, si la promotion des spectacles existe encore, les retransmissions, elles, ont presque disparu. Il n'est plus question de diffuser un spectacle en direct, du moins sur les grandes chaînes généralistes. Non seulement la fenêtre télévisuelle ne donne plus sur la ville, mais de plus – c'est notre second point – c'est la télévision qui lui inspire ou lui dicte ses spectacles.

À cet égard, il est fort instructif d'étudier la liste des pièces qui se sont données au théâtre ces derniers mois. Parmi les plus grands succès, on trouve aux premières places celles qui ont été écrites par

des animateurs de télévision. À ce petit jeu, Laurent Ruquier, qui fait quotidiennement une émission de radio sur Europe 1 et une émission de télévision sur France 2, plus une émission hebdomadaire sur la même chaîne, se taille la part du lion. Fin 2005, quatre de ses pièces étaient jouées simultanément ou presque: *Si c'était à refaire* au Théâtre des Variétés, *Landru* au Théâtre Marigny, *Grosse chaleur* et *La presse est unanime*. Un site Internet nous apprend que *Si c'était à refaire*, fin 2005, est la deuxième meilleure vente dans le centre de la France, la quatrième dans le Nord, la huitième dans l'Ouest (Source: <ticketnet.fr>). À Paris se joue aussi *Le Sens du comique*, de Jean-Luc Lemoine, chroniqueur du même Ruquier. En 2006, outre des reprises de ces pièces, on trouve aussi: *Amour et Chipolatas*, du même Lemoine (au Mélo d'Amélie); *Sexe, magouille et culture générale*, de Baffie, qui fut d'abord caméraman et se fit connaître par les émissions de l'animateur Thierry Ardisson; *Les Amazones* (Théâtre Rive Gauche) avec, notamment, Sonia Dubois, qui s'est illustrée par son activité de chroniqueuse dans une émission de télévision. Une autre chroniqueuse, de Canal+, a monté un spectacle qui rappelle les sketches actuels produits par la télévision, *Arrête de pleurer Pénélope*: le succès de son spectacle a été tel qu'elle a décidé d'écrire *Arrête de pleurer Pénélope 2*, une seconde « saison », selon la terminologie en vigueur pour les *sitcoms*. Plus étonnant encore, un animateur de radio et de télévision, Stéphane Bern, a été enrôlé comme comédien dans une pièce, *Numéro complémentaire*, joué par le « vrai » acteur, sorti du conservatoire, Francis Perrin (Théâtre Saint-Georges). De la même façon, l'animateur Arthur est passé directement des plateaux de télévision au one-man-show...

Si *Au théâtre, ce soir* a disparu, il arrive que les chaînes publiques diffusent du théâtre de boulevard, quand celui-ci concerne d'une façon ou d'une autre son « personnel », si l'on peut dire. Outre la diffusion des pièces de Ruquier, France télévision a programmé *Trois jeunes filles nues*, le 2 juin 2006, mettant en scène 36 animateurs du groupe, pour renouveler le succès d'*Un fil à la patte*, interprété par 30 animatrices, animateurs et journalistes de France 2, le 28 juin 2005, à 20h50.

Cette mise en parallèle des relations télévision-scène dans les années 1950 et aujourd'hui révèle une transformation de la consommation culturelle à travers plusieurs phénomènes:

- *Le renversement des relations professionnels-amateurs.* Plutôt que de diffuser les spectacles des professionnels de la scène, du cabaret ou du théâtre, les chaînes d'aujourd'hui préfèrent mettre en scène des professionnels de la télévision dans des situations d'amateurs. Il est d'ailleurs à noter que la diffusion de vaudevilles joués par les animateurs et les journalistes sur France 2 a suivi de peu le succès de *La Presse est unanime*, en 2003, écrite par Ruquier et jouée par ses chroniqueurs. Du même coup, la nature du divertissement a changé: il ne s'agit plus de rire, au premier degré, d'un sketch ou d'une pièce, en bref, d'un spectacle comique, mais de s'amuser du fait que ceux qui font le spectacle sont maladroits ou gauches. C'est le mérite qui devient le critère d'évaluation et non plus le talent. Ce déplacement n'est qu'une manifestation de plus d'un phénomène qui s'observe dans de multiples secteurs de la société: le retournement des relations entre sacré et profane. Les «stars» ne sont plus des «Olympiens» (Morin) au calme dans leur monde sacré, elles tirent leur notoriété de leur capacité à se frotter aux vicissitudes du profane.
- *L'inversion de la vectorisation média-ville.* La télévision abandonne de plus en plus sa fonction de médiation: au lieu de retransmettre les spectacles de la ville, elle devient le point de départ de ces spectacles.
- *L'inversion de la vectorisation intermédiaire.* Ce changement de direction de la vectorisation des relations se lit aussi dans un renversement des relations entre genres et télévision. Pendant près de quatre décennies, les genres télévisuels ont prolongé les spectacles venus d'autres médias ou d'autres spectacles: à la radio, ils ont empruntés les dramatiques, au cinéma, les téléfilms, au cabaret et au music-hall, les sketches et les variétés; aujourd'hui, le genre «sitcom», qui dérivait de la comédie de situation revient au théâtre sous sa forme télévisuelle et dicte sa norme.

3. Qu'est-ce qu'un divertissement télévisuel ?

Si cet article n'est pas le lieu pour développer la spécificité du genre *sitcom*, il est temps en revanche de se demander ce que peut être un divertissement proprement télévisuel. Paradoxalement, ce n'est pas du côté des émissions étiquetées comme telles que j'irai chercher des éclaircissements, mais du côté des émissions dites « culturelles ». Quand on évoque celles-ci en France, et parfois même à l'étranger, *Apostrophes* vient souvent dans la conversation, cette émission, lancée par Pivot en 1975, paraissant le parangon de la télévision culturelle. Pourtant, à remettre les choses en perspective et à se pencher sur l'histoire des programmes et de leur réception, ce statut paraît beaucoup plus douteux.

Il n'est, pour s'en convaincre, que d'examiner les réactions suscitées par son lancement. « Il est vraiment décevant de ne rien pouvoir entendre pendant une émission télévisée », elle donne « l'impression d'assister à une cacophonie », se réalisant non en studio, mais dans « un poulailler », écrit-on dans *Télé 7 jours* (15-21 février 1975), qui conclut : « de littéraire, l'émission de Bernard Pivot est devenue débat. Un débat de plus, et qui ne satisfait pas beaucoup de nos lecteurs. » À cela, certains opposent que Bernard Pivot est un parfait « meneur de jeu ». Du « littéraire » au « débat », puis au « jeu » : voici en quelques mots décrite la mutation qui se produit au milieu des années 1970 et dont nous voyons les effets aujourd'hui.

Alors qu'au début des années 1970, parler de littérature voulait dire, pour la télévision, faire des émissions qui parlent du patrimoine littéraire, à la fin de cette décennie, cela ne signifie plus que parler des *livres* qui viennent de sortir. Quand Pivot apparaît, il fait disparaître du même coup une pléiade d'émissions, qui ont pour nom *En toutes lettres*, *Le fond et la forme*, *Le Temps de lire*, *Les Lecteurs savent lire* ou encore *Portraits d'écrivain*, et qui mettaient en scène des œuvres et des auteurs appartenant au patrimoine littéraire. Pivot exprime très clairement à l'époque la rupture qu'il va instaurer dans l'univers télévisuel :

Le mot littérature ne veut pas dire grand-chose. Et d'abord, il fait fuir. Nous parlerons moins de littérature que de livres, d'idées, de mots, de sensations. L'émission se déroule en direct du studio 101 et nous essaierons d'en faire un spectacle. Le livre ne bouge pas : il nous faudra aimer *a priori* ce qui ne s'anime pas. (*Télérama*, 31 mars-6 avril, 1973 : 38)

Cette déclaration d'intention repose sur deux promesses, qui seront tenues par toutes les émissions « littéraires » par la suite : d'une part, abandonner le terrain de la stricte littérature pour celui de l'actualité de l'édition. D'autre part, rendre les idées ou les mots visibles ou, pour mieux dire, spectaculaires, ce qui va impliquer débats et polémiques.

Avec *Apostrophes* vont s'amorcer des ruptures, qu'on peut sûrement observer dans la plupart des télévisions nationales, quelle que soit l'époque où elles se sont produites :

1. *Au niveau des contenus.* On passe d'une télévision culturelle à une télévision de promotion culturelle. Il ne s'agit plus de parler ou d'adapter des œuvres ou des auteurs intemporels, mais de recevoir les écrivains qui viennent de sortir un livre, pas forcément une œuvre littéraire. On préfère parler de l'écrivain que de son texte ou de la littérature ;
2. *Au niveau de la forme et des dispositifs.* On passe d'une télévision de stock à une télévision de flux. Alors qu'avant les années 1970, la forme privilégiée est le film et le documentaire, à partir de 1975 environ, le studio est le lieu unique de la promotion culturelle. C'est une rupture importante car, si dans le documentaire, la syntaxe cinématographique tenait un discours, si le montage exprimait des idées, à présent, c'est le règne des animateurs, ce sont eux qui disent explicitement ce qu'il faut penser et qui décident des tours de parole des uns et des autres. On fait de la télévision *assis*. C'est la « télévision du question-réponse » ou la « télévision d'animation », comme des critiques l'ont écrit à l'époque.

Ces deux ruptures caractérisent encore ce que l'on entend généralement par télévision culturelle : une discussion de salon sur les livres – et non pas les œuvres – qui viennent de sortir... On ne s'adresse plus à l'honnête homme que construisaient les humanités, mais au consommateur de livre qui doit assurer le flux des livres

dans les librairies. Ce changement de style s'accompagne d'une autre transformation, beaucoup plus profonde, et dont la télévision n'est nullement responsable, à savoir la mutation qu'a subie dans nos sociétés depuis deux ou trois décennies la définition même du mot culture. Alors que ce mot désignait, jusque dans les années 1960, ce qu'on appelle aujourd'hui la « culture savante », les philosophes, les anthropologues et, enfin, les politiques ont concouru à étendre le champ de la culture bien au-delà de ce terrain légitimé par le patrimoine culturel ou artistique. D'abord Lévi-Strauss, dans la lignée de Rousseau, pour qui la culture désigne tout pratique qui éloigne l'homme de l'état de nature. Puis Bourdieu, qui, pour remettre en cause l'idéologie du goût naturel, explore des pratiques qu'on n'intégrait pas auparavant à la culture légitime, comme la photo. Tant et si bien qu'au début des années 1980, avec l'arrivée de Mitterrand et de son ministre de la Culture Jack Lang, on range sous le label culture des pratiques qui jusque-là en étaient exclues : la bande dessinée, la mode, le rock, la cuisine, etc. Dans ce contexte, les magazines qui rendent compte de l'actualité de tous ces domaines ont beau jeu de s'appeler aujourd'hui « magazines culturels ».

À l'heure actuelle, il n'existe donc plus à la télévision française d'émissions consacrées au patrimoine littéraire ou artistique (ou *D'art d'art*, qui dure cinq minutes), ce qui ne veut pas dire que le livre ait disparu du petit écran. Au contraire, il peut se trouver partout et, surtout, dans les émissions de divertissement. Pour cette raison, on a assisté ces dernières années à deux mouvements inversement proportionnels à la télévision française : tandis que les émissions politiques se faisaient plus rares, les livres des politiciens se multipliaient, puisque parler de son dernier ouvrage est la voie royale pour passer dans les émissions de divertissement. Ainsi, Jack Lang, dont l'ambition présidentielle était déclarée ces dernières années, a publié huit livres depuis 2005, dont quatre décrivaient des volets de son programme (*Faire la révolution fiscale*, *Vaincre le chômage*, *Immigration positive*, *Changer*). Résultat : *Faire la révolution fiscale* lui a permis de renforcer sa campagne en vue de l'investiture du candidat socialiste, dont le vote devait avoir lieu le 16 novembre 2006, en passant dans les principales émissions d'infotainment : *Le Grand Journal* (Canal+, 19 h) *On a tout essayé* (France 2, 7 septembre 2006, 19 h), *En aparté* (Canal+, 12 septembre 2006) et dans une

des dernières émissions consacrées au livre ou à la culture, *Esprits libres* (6 octobre 2006)... ce qui ne l'a pas empêché de retirer sa candidature le 2 octobre. Quelques mois auparavant, la sortie d'*Immigration positive* (avec Hervé Le Bras) lui avait pareillement permis d'accéder au public d'*On ne peut pas plaire à tout le monde* (France 2, 12 mars 2006) et d'*On a tout essayé* (12 mars 2006). Même chose pour un autre candidat à l'investiture du parti socialiste, Dominique Strauss-Kahn qui, de son côté, a sorti quatre livres politiques depuis novembre 2005 (*La France d'en dessous: Banlieues, chronique d'un aveuglement; 365 jours; Fonder une famille homoparentale; Oui! la lettre ouverte aux enfants d'Europe*). Celui qu'il a publié juste un an avant l'élection présidentielle, et qui porte le titre sans équivoque de *365 jours*, a eu un beau retentissement télévisuel: son auteur est passé dans *On a tout essayé* (29 mai 2006), *Le grand journal* (Canal+, 1^{er} janvier 2006), *On ne peut pas plaire à tout le monde* (France 3, 4 juin 2006). Pas seulement pour parler de son livre ou de ses idées, puisque dans *le Grand journal*, il fut invité en compagnie de sa femme, Anne Sinclair, naguère journaliste fort populaire de TF1. Il s'agissait alors moins de convaincre politiquement que de jouer sur la corde sensible en posant à côté de celle qui pouvait devenir 365 jours plus tard première dame de France.

D'autres que moi ont insisté sur le fait qu'un homme politique ne peut aujourd'hui passer dans certains talk-shows qu'à condition d'accepter de parler de sa vie privée, de se faire tutoyer, d'accepter la dérision de ces propos (*Réseaux* 2003, n° 118). Il est tout aussi étonnant de voir que ces mêmes hommes politiques interviennent, le cas échéant, dans la seule émission ouvertement littéraire, *Vol de nuit* (encore Strauss-Kahn, le 23 novembre 2004, pour son livre *Oui! lettre ouverte aux enfants d'Europe*) ou dans une émission culturelle sans relation explicite avec leur propos (*Campus*, 18 novembre 2004, pour le même ouvrage) sur le thème «Faut-il sauver le vin?». On pourrait multiplier les exemples de ce genre. Cet état de fait est tellement ancré dans la télévision d'aujourd'hui qu'il est quasiment inscrit dans la façon dont les chaînes «pensent» la fonction de leurs émissions dans la grille. Pour avoir une idée de cette «pensée», il est fort instructif d'analyser la nomenclature des programmes selon Médiamétrie, l'organisme qui est chargé par les chaînes de mesurer l'audience. En effet, cette nomenclature a été élaborée en

collaboration avec celles-ci, qui sont responsables de la classification de leurs programmes sous telle ou telle étiquette générique. Que constate-t-on? Qu'*On a tout essayé* comme *On ne peut pas plaire à tout le monde* sont dans la catégorie « Culture, connaissance, magazine, *vie quotidienne* », alors que *Campus* ou *Vol de nuit* sont dans la catégorie « Culture, connaissance, magazine, *littérature* ». Comme on voit, ce n'est que sur le quatrième déterminant ou sous-catégorie que ces émissions diffèrent... toutes sont censées apporter « culture et connaissance »! Si c'est souvent le cas de *Vol de nuit*, qui reçoit beaucoup d'écrivains, l'émission de Ruquier est d'abord centrée sur la plaisanterie et la bonne humeur, même quand elle reçoit des gens « sérieux », et en cela elle appartient plutôt au divertissement. Quant au programme *Tout le monde en parle*, il est explicitement sous l'étiquette « Variétés, *divertissement*, talk-show ».

Quels sont les critères qui permettent de qualifier certains talk-shows de divertissement? Le thème? La volonté ostensible de distraire? Le ton irrespectueux de l'animateur, qui s'autorise à interpellé sur des détails intimes des hommes politiques? Pas seulement. Pour bien comprendre le changement de définition du divertissement qui nous est aujourd'hui donné à voir, il n'est que de comparer les émissions que je viens d'évoquer à l'émission littéraire de Pivot.

Apostrophes se résumait à un *dispositif* très simple : quelques invités dans un fauteuil autour d'une table basse et un meneur de jeu au centre. Pour chaque livre, la parole circulait en deux temps; d'abord un entretien de Pivot avec l'auteur et, ensuite, un élargissement, qui prenait la forme d'une conversation de salon, avec, bien sûr, quelques affrontements. Aujourd'hui, les émissions qui incluent le livre dans leur programme ressortissent délibérément à un *format* qui détermine les règles de l'entretien. Celui-ci ne dépend plus du savoir-faire de l'animateur et de l'interaction de deux subjectivités, mais d'une structure et d'un ton de l'émission qui les asservissent. Tout le déroulement de l'émission, malgré son apparente liberté, obéit à un système de règles extrêmement strictes, que le public présent en studio respecte et dont il assure le bon fonctionnement (comme ne « pas bouger pendant le générique » de telle interview, de ponctuer certaines séquences par l'imitation de l'ancien jingle d'A2, d'applaudir sur commande et pas plus qu'on le demande, etc.). Aucune parole de *Tout le monde en parle*, par exemple, ne

s'échange sans contraintes fixées par l'animateur, dont il explique la lettre, chaque fois, au public et à l'invité (« interview réflexe » [sur le premier réflexe], « interview qui est qui » [deux interviewés échangent leur rôle], « interview Daddy » pour Nancy Sinatra, etc.). Ainsi, c'est la télévision qui dicte les règles à adopter si l'on veut faire circuler des idées dans l'espace public.

4. La mise en spectacle de l'action sociale

Cette capacité ou cette velléité de la télévision à intervenir dans le débat public s'est encore étendue ces dernières années en quittant le seul domaine de la parole pour s'en prendre à celui de l'action sociale.

J'ai montré ailleurs que la première vague des *reality shows*, au début des années 1990, avaient été lancée par les producteurs en prenant appui sur la défiance de certains discours politiques extrêmes martelant que les institutions étaient défailtantes (Jost, 2001). *Perdu de vue*, qui se donnait pour tâche de retrouver des gens disparus, serait venu suppléer les lacunes de la police, *Témoin n° 1*, les errements de la justice, *L'Amour en danger*, les pertes de valeur du couple dans nos sociétés modernes... Depuis lors, ce mouvement, loin de disparaître, s'est amplifié, au point que cette volonté de la télévision trouve même des oreilles complaisantes. La « télé-réalité » a poussé encore plus loin cette entreprise, parce qu'elle est parvenue à habiller des atours d'une « télévision de service » en prise sur la réalité, ce qui n'est que du divertissement. Un symptôme parmi d'autres, *Le Grand Frère*.

L'émission repose sur le schéma suivant : des scènes montrent un adolescent en conflit avec sa famille : disputes, insultes, fugue. Personne ne peut lui faire de remarques (« je parle comment j'veux à ma mère, putain ! »). Arrive alors le Grand frère. Il s'installe dans le foyer, couche dans la chambre de l'ado et, en quelque temps, il le transforme, lui inculquant des valeurs de respect. La force argumentative de ce programme tient d'abord au fait qu'il repose sur ce que j'ai appelé la *feintise* : les scènes d'altercation parents-enfant sont filmées comme si elles étaient prises sur le vif, la caméra est proche de ses sujets, la trace des projecteurs bien visible. En d'autres termes, elles feignent de faire vraiment référence à la réalité. Et pourtant...

Comment imagine-t-on que ce *family viewing* se fasse à l'insu de ces protagonistes? Comment penser qu'ils ne jouent pas pour la caméra? Comme dans tous les phénomènes de feintise, cette inférence sur le jeu de l'acteur est inégalement partagée selon la formation du récepteur à l'image... Quoi qu'il en soit, TFI n'hésite pas à baptiser son éducateur-coach du nom que l'on donne aux médiateurs des banlieues et à prétendre que le «grand frère» «est capable de se faire entendre d'un adolescent en désaccord avec la société»... La journaliste chargée de préparer l'émission n'hésite d'ailleurs pas à prendre un *pseudo* (feli2079) pour recruter sur un site destiné aux femmes en vantant le rôle social de son programme :

Plusieurs de vos enfants (entre 16 et 20 ans) sont en crise d'adolescence: rébellion, manque de respect, fugue, échec scolaire... Vous ne savez plus comment réagir? Pascal, éducateur spécialisé peut vous venir en aide: sa mission est de rétablir le dialogue à la maison et trouver une orientation professionnelle ou scolaire. Contactez Caroline au 01 55 26 70 32.

Ce qui entraîne la réaction positive de téléspectateurs crédules: «Posté par lori le 8 janvier 2007, 14 h 48. bonjour jaimerais savoir si c seulement pr la france...je vis en belgique et jai un frere de 17 ans qui nen fait qu'a sa tete²...» [*sic*]

La structure de l'émission, quant à elle, répond aux critères de la séquence narrative minimale d'une façon on ne peut plus respectueuse de la narratologie: après la scène brutale de conflit, l'éducateur arrive et, grâce à son savoir-faire, résout le conflit. En d'autres termes, en promettant une action du côté du monde réel, le programme procure à ceux qui le regarde un plaisir qui est plutôt du ressort du récit classique. Ce faisant, la télévision se présente comme le recours ultime à la déliquescence des institutions, alors même qu'elle utilise toujours les mêmes recettes, éprouvées, pour construire des scénarios divertissants, transformant les problèmes sociaux en aventures individuelles liées aux caractères des uns et des autres... Tout en prétendant tenir une promesse exorbitante (rien de moins que résoudre les problèmes auxquels la société se heurte), la télévision offre à son téléspectateur un simple divertissement.

2. <<http://www.confidentielles.com/ttopic-21336-Emission--quot-LE-GRAND-FRERE-quot-.htm>>.

Si le phénomène est observable en France, où il croît chaque jour, on peut émettre l'hypothèse qu'il est transnational, comme l'atteste ce dernier exemple en date, qui a fait beaucoup de bruit dans de nombreux pays: le faux journal télévisé belge annonçant, le 13 décembre 2006, la séparation de la Flandre et de la Wallonie. Le magazine *Questions à la une*, sur la situation de la Belgique, est interrompu au bout de 2'34" par le journaliste-vedette de la chaîne qui annonce:

Bonsoir à tous. L'heure est grave. Excusez-nous pour cette interruption. Événement exceptionnel, émission exceptionnelle. Nous devons en effet interrompre *Questions à la une* pour vous présenter une page très spéciale du journal télévisé, la Flandre va proclamer unilatéralement son indépendance. Vous l'avez compris, le moment est important. En clair, la Belgique en tant que telle n'existerait plus. Les différentes rédactions de la RTBF sont bien sûr ce soir mobilisées [le téléphone sonne. Le présentateur décroche]. Excusez-moi. On me confirme d'ailleurs par téléphone que des événements de la plus haute importance se déroulent. Nous allons retrouver tout de suite Frédéric Gersdorff en direct devant le Palais royal.

L'envoyé spécial informe que le roi s'est déclaré dans l'impossibilité de régner. Suivent plusieurs reportages montrant le « ballet incessant des voitures » autour du palais l'après-midi, le départ du roi, le drapeau belge baissé, l'aéroport avec des images du roi et de la reine, une interrogation sur leur destination, mais l'affirmation certaine de son départ. Ensuite plusieurs reportages montrent la joie des Flamands, les réactions de politiques, etc.

Dès le lendemain, le débat a fait rage, sur la déontologie de la RTBF et sur la situation politique de la Belgique. Sans entrer dans les détails de la polémique, ce sur quoi je voudrais insister, c'est sur le statut éminemment fluctuant et mobile de cet objet télévisuel, qui flotte entre le monde réel et le monde ludique, selon les stratégies de légitimation qui animent les discours de ses acteurs dans l'espace public. Selon la RTBF, la chaîne a reçu 31 600 coups de téléphone, 89 % des téléspectateurs ont cru à l'information « au début » et 5 % n'y ont pas cru. On a beaucoup glosé sur cet événement télévisuel, ne sachant pas très bien d'ailleurs comment le désigner. Devant cet ancrage du programme dans le monde réel par les téléspectateurs, les responsables (les réalisateurs et l'administrateur de la chaîne)

hésitèrent entre deux attitudes: la première fut de s'en prendre à l'éducation aux médias et à l'incapacité des téléspectateurs de « lire » les codes; la seconde, contradictoire, fut de plaider pour le choc salutaire: grâce à la télévision, les citoyens se seraient enfin poser les vrais problèmes, que les politiques n'avaient pas su mettre en avant. Tous repoussèrent le qualificatif de « canular³ ».

Il est vrai qu'une analyse sémiologique de ce document aurait révélé quelques incongruités: d'abord la présence d'un carton de quatre secondes qui aurait dû inciter à un peu de méfiance (« Ceci n'est peut-être pas une fiction »); ensuite, le marquage de l'image par le logo de l'émission *Tout ça (ne nous rendra pas le Congo)*, magazine bien connu des téléspectateurs belges, le fait qu'il s'agit d'une « émission spéciale » et non d'une *édition spéciale*, etc. Mais comment mettre en doute, habitués que nous sommes à la rhétorique des *breaking news*, l'intervention du présentateur vedette du JT, qui annonce une information exceptionnelle? Qu'on le veuille ou non, il faut bien admettre que la majorité des téléspectateurs sont restés rivés à leur poste et n'ont pas même zappé. Cela prouve que, pour eux, ce JT faisait bien illusion, qu'il était de l'ordre du « comme si », de ce que j'ai appelé la « feintise énonciative ». En d'autres termes, il était situé sur un axe vrai-faux qui caractérise l'interprétation des documents référés au monde réel.

Quelques semaines plus tard (fin janvier 2007), le même programme fut invité à clôturer le 20^e FIPA à Biarritz (Festival international des programmes audiovisuels), mais la projection fut interdite par la RTBF. Pour le réalisateur, Philippe Dutilleul, il ne s'agissait plus d'une émission de télévision, mais d'un film ou d'un « docu-fiction ». Le faux JT était maintenant pourvu d'un titre qui permettait de le retrouver dans le catalogue et le programme: « *Tout ça (ne nous rendra pas la Belgique)* », parodiant sans ambiguïté le programme du même réalisateur « *Tout ça (ne nous rendra pas le Congo)* ».

3. Tous ces thèmes sont réunis dans l'interview de l'administrateur général de la RTBF au *Monde* daté du 16 décembre: « Certains n'ont pas perçu les signes dont nous pensions qu'ils montraient que l'émission était une fiction [...] Si le service public ne peut plus prendre la parole, interpeller, alors il est urgent de fermer boutique [...] Il n'y a pas eu de canular, mais un vrai travail de journalistes. »

Dutilleul ne se réfugiait plus derrière le travail des journalistes, son « film » était avant tout une œuvre humoristique, dans la tradition du surréalisme belge auquel un carton en début d'émission renvoyait comme clin d'œil : « ceci n'est peut-être pas une fiction⁴ ». Pourquoi pas ? Il se trouve que les téléspectateurs en jugèrent autrement et que l'on peut comprendre leurs raisons : à première vue, il s'agissait bien du vrai journal télévisé dans son décor habituel, avec son présentateur-vedette, François de Brigode, et les vrais journalistes qui servent quotidiennement l'information de la chaîne. Ce n'étaient pas des acteurs, mais des professionnels qui jouaient leur propre rôle et qui énonçaient des énoncés qu'ils savaient faux, ce qui, pour Searle, caractérise le mensonge (Searle, 1982). Rien à voir, donc, avec la fiction, dont on sait au départ qu'elle est « pour de faux », qu'elle est inventée.

Ce programme est très caractéristique du double discours d'une grande partie de la télévision d'aujourd'hui : prête à revendiquer son rôle dans le débat public, plus déterminant selon elle que celui des institutions ou des hommes politiques, et à plaider le divertissement quand ses programmes provoquent des débats qui la mettent en difficulté. Ce glissement du monde réel au monde ludique a été élevé depuis *Loft Story* au rang d'une stratégie. La plupart des émissions de télé-réalité entrent dans l'espace public grâce au thème du *service* ou de l'action sociale ou politique et s'en retirent sur la pointe des pieds du divertissement qui, toujours, s'avance masqué.

Cela fait bien longtemps que la télévision a quitté son rôle de simple média pour devenir actrice de la vie sociale et politique. De ce mouvement autoréflexif de repliement sur soi, à l'image du trou noir qui absorbe toute l'énergie, le divertissement est un symptôme majeur. Après la télévision des réalisateurs, qui apportait aux téléspectateurs les spectacles de la vie, la télévision des producteurs, qui proposait de nouveaux dispositifs, on est entré dans l'ère des animateurs, qui ont le redoutable pouvoir de fixer les normes du divertissement non seulement à la télévision, mais aussi à la ville. Ce

4. Ces propos ont été tenus lors du débat « Documentaires et fictions : des frontières ambiguës », animé par Hugues Lepaige et réunissant William Karel, Philippe Dutilleul, Bernard Stora et François Jost, à Biarritz, le 27 janvier 2006.

passage du divertissement à la télévision au divertissement télévisuel généralisé a eu pour premier effet de modifier les lieux du politique dans l'espace public et de la culture : tandis que celle-ci changeait de définition, les politiques devenaient écrivains pour gagner leur ticket d'entrée à la télévision, quitte à subir les règles qui leur étaient fixées. L'arrivée de la télé-réalité et de ses contrefaçons en tout genre a eu un autre effet : la production d'objets au statut mobile qui visent à divertir le téléspectateur en prétendant lui parler de la réalité ou à contrefaire les discours de réalité. Divertissement qui ne dit pas son nom et qui divertit seulement celui qui *sait*, comme si, en matière de télévision, il fallait à tout prix donner tort au dicton « rira bien qui rira le dernier ».

L'Agora revisitée

Le cas du *Grand Journal* de TQS

Pierre BARRETTE

Dans nos sociétés occidentales contemporaines, l'espace public entendu au sens « d'un idéal non restreint de discussion rationnelle des affaires publiques » (Létourneau, 2001: 49) ne s'élabore plus prioritairement dans aucun « espace » au sens physique du terme, comme il semblait possible de se le représenter à partir du modèle de l'agora grecque, par exemple. En effet, il n'existe rien de tel aujourd'hui qu'un lieu dans lequel « un ensemble de personnes privées [seraient] rassemblées pour discuter des questions d'intérêt commun », à moins de vouloir réduire au domaine de la politique institutionnelle toute la question du « vivre ensemble ». Les médias de masse, par la médiation qu'ils permettent entre les individus privés et les affaires publiques – notamment dans l'information – constituent en ce sens ce qui se rapproche le plus d'un tenant-lieu de l'espace public, une sorte d'agora virtuelle capable de « constituer un double, en forme de simulacre, de l'espace social et politique “réel” » (Semprini, 2000: 142). Le discours de l'information – presse écrite, radio, télévision, pour l'essentiel – a donc acquis depuis qu'il s'est érigé en quatrième pouvoir un statut proche de ce qu'Habermas envisage quand il décrit la naissance de l'espace public comme émergence de la dimension critique au sein de la société bourgeoise. S'il apparaît légitime de poser en ces termes l'espèce de superposition entre la sphère publique et la sphère médiatique qui constitue aujourd'hui notre horizon social et politique, il faut aussi convenir que le discours des médias ne saurait être assimilé au débat illuminé propre à la sphère publique bourgeoise. On sait en effet que le philosophe allemand tend à considérer l'espace public médiatique qui s'est constitué au cours du xx^e siècle comme une dégénérescence de la sphère publique, notamment à cause du caractère dissymétrique de la culture qui en est porteuse : les producteurs et les consommateurs de biens culturels existent en effet dans des sphères quasi étanches, les uns motivés par des intérêts économiques qui les poussent à privilégier les effets de séduction sur les

stratégies argumentatives, les autres surtout portés à chercher du divertissement et de l'évasion en lieu et place d'une participation à un véritable débat abstrait et rationnel.

La situation de compétition dans laquelle se trouvent les divers médias d'information, et *a fortiori* dans laquelle se trouvent, au sein de l'institution télévisuelle, les différents journaux d'information, de même que les coûts associés au maintien d'une salle de nouvelles dotée de la dernière technologie obligent chacun à mobiliser nombre de stratégies fédératrices lui assurant un public de masse. Il découle de cela que le discours informatif télévisé est aujourd'hui dans la position nettement contradictoire d'avoir à assumer le rôle civique d'informer les citoyens sur la vie de la cité alors même qu'il s'adresse en réalité à un *consommateur*, qu'il ne faut ni brusquer ni contrarier, de peur de s'aliéner son importante *clientèle*; dès lors qu'il s'agit de « produire du rassemblement » (Esquenazi, 1999: 288), on comprend que les sujets controversés, les divisions, les points de vue divergents – l'essence même de la vie démocratique, en fait – constituent des matières dangereuses dont on s'efforcera de masquer le caractère trop directement engageant. Comment résoudre ce dilemme? Comment les émissions d'informations, et en particulier les journaux télévisés, réussissent-ils à réunir ce large auditoire nécessaire à leur survie, alors même que notre société postmoderne trouve l'essentiel de son caractère dans un mode d'organisation sociale fondée sur les regroupements d'intérêts divergents, le fractionnement et le pluralisme identitaire (Beauchemin, 2004: 14-16)? Quiconque regarde depuis trente ans le téléjournal de Radio-Canada connaît à tout le moins la réponse des médias traditionnels à ces questions, qui reprend pour l'essentiel les stratégies de la presse écrite depuis le milieu du XIX^e siècle: un traitement impartial de l'événement, une obsession de l'objectivité qu'assurent des routines professionnelles rodées et conventionnelles ainsi que la mise en place d'un ensemble de configurations énonciatives qui permettent de détacher en quelque sorte l'événement de sa source médiatique (la conception du *medium* comme fenêtre sur le monde) constituent les éléments principaux d'une stratégie globale visant à faire passer le *medium* pour une simple courroie de transmission, le héraut vigilant mais neutre de l'activité humaine.

Mais cette situation est en train de changer. Les routines figées du TJ, presque immuables en Occident des années 1960 au milieu des années 1990 – avec des différences sur la personnalité des chaînes et des variations nationales touchant surtout l’habillage des bulletins –, sont remises en question, notamment aux États-Unis par la chaîne FoxNews, principale compétitrice de la chaîne d’information en continue CNN depuis 1996. Plus près de nous, la chaîne de télévision Quatre Saisons présente avec *Le Grand Journal* de fin de journée un bulletin très différent des autres (le slogan de la station, martelé au seuil du magazine d’information, n’est-il pas « Le mouton noir de la télévision » ?), plus près des *préoccupations* des gens (d’après sa propre autopublicité). Son animateur-vedette, Jean-Luc Mongrain (dans la suite du texte JLM), n’hésite pas à commenter l’information et à réagir à vif aux reportages des journalistes; les téléspectateurs sont invités à donner leur opinion sur le sujet du jour par courriel; on y mélange abondamment les genres et les registres; bref, c’est à l’émergence d’une nouvelle forme de bulletin qu’on assiste, reposant sur une conception radicalement différente du traitement de l’information, dégagée du souci d’objectivité et tablant largement sur la personnalité spectaculaire de son chef d’antenne. Et on ne doit pas se méprendre: cette formule, dans la mesure où les sondages montrent clairement qu’elle est la plus populaire, semble être en train de gagner contre le modèle traditionnel de Radio-Canada, où l’on cherche de façon manifeste depuis quelques années des aménagements qui permettraient de concurrencer plus efficacement le *modus operandi* du jeune compétiteur. Il ne s’agit donc déjà plus de crier au loup, ce que tant de commentateurs se contentent de faire; il faut analyser et comprendre le phénomène, qui, loin d’être isolé et marginal, correspond véritablement à une vague de fond qui affecte toute la programmation télévisuelle de l’information à l’échelle de l’Occident (Esquenazi, 1999: 288-289). Comment peut-on expliquer ce virage? Que se passe-t-il exactement dans *Le Grand Journal* et quels sont les effets sur le téléspectateur? Mais surtout, quelle idée de l’espace public et de la vie citoyenne semble générée par un tel traitement de la nouvelle? Telles sont les grandes questions qui animeront notre réflexion dans le cadre de la présente recherche.

Analyse et résultats

Nous intéressants particulièrement au *Grand Journal* de TQS, nous tenterons de démontrer que ce bulletin d'information travaille activement à fixer les limites de l'espace public, et qu'il le fait à travers un ensemble orchestré de stratégies énonciatives dont la finalité est l'établissement d'un sens partagé, résultat d'un alignement conventionnel du discours sur les dénominateurs communs de la socialité postmoderne. Pour ce faire, nous avons analysé *Le Grand Journal* durant une semaine entière (du lundi 8 mars au vendredi 12 mars 2006, pour un total de 10 heures d'émission). De plus, dans la mesure où ce type d'analyse profite largement de se dérouler dans un cadre comparatiste, mais considérant par ailleurs que nous ne disposons pas des ressources importantes qu'une telle approche requiert, nous avons opté pour une solution intermédiaire: Denis Monière (1999), dans *Démocratie médiatique et représentation politique*, s'est intéressé à ces questions et il y présente les résultats d'une recherche d'envergure menée au Canada et en Europe sur le contenu des bulletins de nouvelles. Même si les objectifs et le design de recherche de M. Monière sont différents des nôtres, les données qu'il a récoltées et qu'il présente sous la forme de tableaux synthétiques peuvent très bien nous servir de point d'ancrage et de comparaison. Nous avons conséquemment organisé notre analyse en tenant compte des catégories élaborées par M. Monière et son équipe, ce qui permettra de mieux situer *Le Grand journal* dans le paysage audiovisuel francophone de l'information à l'échelle occidentale.

Par conséquent, nous nous sommes plus particulièrement intéressés aux trois aspects suivants dans notre analyse :

- *Les sujets traités.* Quels événements ayant eu lieu dans le monde retiennent l'attention de JLM et de son équipe? On se place ici dans la perspective de la *sélection* opérée par *Le Grand Journal* (axe sémantique).
- *La mise en forme des événements.* Comment ces événements sont-ils mis en images et en son? Quels formats particulier les accueillent et leur donnent forme? C'est ici la perspective de l'organisation discursive qui est prise en compte (axe syntaxique).

- *La parole déléguée*. Qui parle dans *Le Grand Journal*? Mis à part les journalistes et l'animateur, qui représentent en quelque sorte les énonciateurs institutionnels, à qui et selon quelles modalités donne-t-on la parole aux autres énonciateurs (axe pragmatique)?

Tableau I
Axe sémantique: distribution par sujets traités (TQS)

Sujet de la nouvelle	Nombre (unité de nouvelle)	Temps (min.)	Pourcentage
Internationale	12	18:30	3 %
– politique	6		
– militaire	4		
– faits divers	2		
Politique	14	24:15	4 %
– politique provinciale	2		
– politique fédérale	5		
– politique municipale	2		
– activité civique	5		
Socioéconomique	27	171:00	28,5 %
– économie	1		
– santé	3		
– activités syndicales	1		
– éducation	3		
– transport	6		
– services sociaux	4		
– consommation	5		
Faits divers	62	223:15	37,5 %
– accidents, feux, désastres naturels, etc.	8		
	25		
– crimes	18		
– affaires judiciaires	2		
– événements inusités	4		
– récits de vie			
Sports	8	10:00	1,5 %
Culture	13	15:00	2,5 %
Publicité	275	137:30	23 %

Dans la mesure du possible et pour une meilleure lisibilité, nous allons d'abord présenter les résultats bruts de notre analyse, que nous nous efforcerons de contextualiser avant de proposer les conclusions auxquelles notre réflexion actuelle nous a mené jusqu'ici.

Tableau 2
Axe sémantique: comparaison en pourcentage
entre les télévisions canadiennes et européennes

Catégorie	SRC	France 2	RTBF	TSR
Internationale	23,6	25,3	17,7	15,5
Politique	40,0	20,2	40,3	15,5
Socioéconomique	20,7	22,1	15,5	26,6
Faits divers	11,5	16,2	18,9	11,8
Culture	2,4	9,2	3,3	6,8
Sport	2,3	7,0	4,3	7,4

(Monière, 1999)

Ces résultats peuvent paraître surprenants (voire erronés) pour quiconque n'a pas fréquenté un tant soit peu *Le Grand Journal* de TQS. Il faut savoir que l'extraordinaire proportion de faits divers qu'on y retrouve (37,5 % contre 11,5 % à la SRC, par exemple) s'explique par l'affectation d'un nombre record de journalistes à la couverture des différents palais de justice de la grande région de Montréal et par un intérêt marqué du pupitre pour tout ce qui relève des affaires policières en général (accidents, incendies, problèmes de circulation, méfaits, opérations policières, etc.). La surreprésentation de cette catégorie d'événements entraîne en toute logique la sous-représentation d'autres catégories de sujets, en l'occurrence les affaires internationales (3 %) et la politique (4 %). Le format adopté par TQS (qui n'a pas de correspondants à l'étranger) pour la couverture des événements internationaux explique en partie cet état de fait; chaque jour, JLM reçoit en studio un journaliste-expert qui «commente et explique» les images fournies par diverses agences de presse. La politique, tant municipale, provinciale que fédérale, est aussi fortement négligée, sauf dans sa dimension proprement

administrative (organisation des soins de santé, dérapage de la SAAQ, gestion des déchets, etc.), auquel cas nous considérons plutôt la nouvelle comme relevant de la catégorie socioéconomique (car c'est bien là le traitement qu'on lui réserve). De manière générale, et sans vouloir présumer des conclusions de l'article, les sujets « politiques » abordés par *Le Grand Journal* concernent presque tous, à un titre ou à un autre, ce qu'il serait convenu d'appeler *la vie quotidienne des citoyens*, et très rarement la vie des institutions démocratiques, comme c'est massivement le cas à la SRC.

Tableau 3
Axe syntaxique : mise en paroles et en images de l'événement
(les formats, TQS)

Format	Configuration	Proportion
1 – JLM seul	JLM commente : les yeux dans les yeux. JLM lit les courriels : alternance lecture + YDY.	6,5 %
2 – JLM + images	Les manchettes : voix off + images. Les bandes-annonces : voix off + images.	8,5 %
3 – JLM + reportage	JLM présente un reportage préenregistré.	6,0 %
4 – JLM + reporter (studio) + film	JLM + reporter en studio s'entretiennent avec accompagnement d'images d'agence.	2,5 %
5 – JLM + reporter (duplex ou studio) + reportage		73,0 %
6 – Mégaénonciateur + images	Les titres : images + voix. Comment nous joindre : infographie + voix.	3,5 %

La très grande majorité des bulletins de nouvelles depuis une quarantaine d'années ont opté pour un format de présentation de l'événement que l'on pourrait résumer comme suit : le lecteur de nouvelles (présentateur, *anchorman*, *speakerine*) présente brièvement

le sujet à venir en s'adressant à la caméra, une image ou un titre (infographie) en arrière-plan annonçant un film ou un reportage, qui suit immédiatement cette brève contextualisation. Cette formule renvoie dans le tableau 4 à ce que nous nommons *Présentateur + film* et *Présentateur + reportage* et constitue toujours autour de 80% des présentations des bulletins traditionnels. TQS a fortement adapté ce format et présente dans le cours de son bulletin de deux heures une panoplie de variations sur le modèle de base. C'est que JLM se contente rarement d'introduire brièvement un reportage : soit il l'introduit longuement en le commentant, soit il s'entretient (en studio ou en duplex) avec le reporter avant et après le reportage de ce dernier. À trois reprises durant l'émission, il lit en voix *over* les manchettes de la journée, qui sont un enchaînement d'images sans intervention d'un reporter. Il lui arrive également de recevoir des invités en studio et, plusieurs fois durant chaque émission, il lit les courriels que des téléspectateurs lui ont envoyés en réponse à la *question du jour*.

Tableau 4
Axe syntaxique : mise en paroles et en images
de l'événement (les formats, Monière, 1999)

Format	SRC	France 2	RTBF	TSR
Présentateur	1,0	11,7	10,0	10,0
Présentateur + image fixe	5,0	1,2	4,7	0,1
Présentateur + film	37,2	16,5	9,6	18,0
Présentateur + reportage	54,7	67,0	73,4	64,3
Présentateur + invité (studio ou duplex)	2,0	3,6	2,3	7,0

Si nous ne présentons pas de tableau comparatif concernant l'axe pragmatique, même si l'étude de Monière contient de telles données, c'est qu'elles concernent exclusivement les reportages politiques. Mais même sans base explicite pour la comparaison, il est facile de remarquer l'extraordinaire représentation dans les reportages de TQS de trois catégories de citoyens : le badaud, le policier et l'avocat. On ne se surprendra pas de la très forte présence des différents repré-

sentants des appareils répressif et judiciaire, puisqu'elle constitue le corollaire logique du très grand nombre de faits divers traités dans le bulletin.

Tableau 5
Axe pragmatique : qui parle ?

Fonction	Nombre d'occurrences	Pourcentage
Simple citoyens	93	35 %
Policiers	23	12 %
Spécialistes, experts	11	3 %
Représentants d'entreprise, chef syndicaux	15	6 %
Travailleurs	32	15 %
Membres de l'appareil judiciaire (avocats, juges, procureurs)	44	18 %
Porte-parole institutionnels	26	7 %
Politiciens	8	4 %

Plus intrigant, peut-être, est l'omniprésence du simple citoyen, qui, comme on le sait, se fait plutôt rare dans les bulletins traditionnels. Ce dernier est décliné ici selon trois principaux cas de figures, selon le type de reportage dans lequel il apparaît : le fait divers construit surtout des *témoins* et des *héros ordinaires* alors que les reportages de nature socioéconomique présentent plutôt des *victimes* (du système, des criminels). On notera également que la majorité des occurrences rassemblées sous la catégorie *travailleurs* concernent aussi de simples citoyens, interpellés toutefois dans le contexte d'un conflit de travail avec leur employeur (ici comme ailleurs, presque toujours le gouvernement...).

La « fait-diversification » du monde

Comment devons-vous considérer ces résultats ? Dans la mesure où la présente recherche s'inscrit dans une démarche plus vaste à l'intérieur de laquelle d'autres mises en scène télévisées de l'espace public

seront prises en compte (dans le talk-show et la fiction, en outre), nos conclusions ne peuvent être que lacunaires. Il semble toutefois nécessaire à ce stade-ci d'avancer quelques pistes d'interprétation, l'objectif étant moins de conclure à un état de choses que d'examiner le traitement de l'information pratiqué par *Le Grand Journal* sous l'éclairage particulier de quelques-unes des récentes propositions théoriques qui tentent justement de comprendre le phénomène.

Débutons en tentant de mieux saisir quelle image de l'espace public construit *Le Grand Journal* à partir de la sélection qu'il opère dans le flux événementiel. Comme le résume bien Esquenazi (1999 : 289-290) : « L'événement n'est pas dissociable du point de vue sous lequel le média traite le fait. L'information sera donc sélection de faits et conformation de ceux-ci à un paradigme événementiel. » En ce sens, l'analyse du contenu du *Grand Journal* a permis, croyons-nous, de distinguer qu'une logique sélective strictement orientée y est à l'œuvre, qui permet de distribuer une grande partie des nouvelles autour de quatre grandes configurations paradigmatiques ou, si l'on préfère, de quatre grandes familles d'événements.

- 1) *Les événements violents ou menaçants*. Les crimes, les drames conjugaux, les accidents de la route, les failles dans la sécurité, les écrasements d'avion, les passages à tabac, les délits de fuite, les tremblements de terre et autres tsunamis constituent l'ordinaire du *Grand Journal*. Quelque part dans le monde, tout à coup, survient une catastrophe, un crime, un événement improbable, et le propre de ces événements est d'être subits, imprévisibles, ils frappent sans prévenir des individus la plupart du temps innocents. Ces événements ont aussi la caractéristique d'être chargés émotionnellement ; il est possible de recueillir le sentiment qui assaille ceux qui en sont les témoins ou les victimes et d'en transmettre l'émotion sur le vif. Il est facile de susciter une réaction unanime aux faits divers dans la mesure où ils n'appellent pas d'interprétation ni de prise de position : on ne peut pas être *pour* ou *contre* un écrasement d'avion, pas plus qu'il ne semble admissible de se ranger du côté de l'agresseur dans le cas d'un homme, par exemple, qui battrait sa femme enceinte.

- 2) *Les événements injustes.* Les diverses menaces de violence qui guettent le téléspectateur constituaient déjà une forme d'injustice, mais une injustice aveugle, non ciblée, dont la source est soit naturelle, soit dépendante de ce qu'on pourrait appeler les forces du désordre. Autrement plus pernicieuse est la menace de se voir traiter injustement par le système bureaucratique, la machine gouvernementale ou ses extensions tentaculaires (SAAQ, SAQ, CSST, Services sociaux, etc.). Ici, l'individu est présenté comme un payeur de taxes floué, un parent mal servi par l'école, un contribuable égaré dans les dédales de la bureaucratie administrative, un patient qui doit patienter un peu trop. *Baisse des critères d'embauche des enseignants, insensibilité du système, fonctionnaire fraudeuse, attentes dangereuses, autant de titres qui tendent à donner du citoyen l'image d'un consommateur de services, d'un individu atomisé, confronté à l'inertie et à la bêtise du système, ce dernier terme renvoyant indifféremment aux fonctionnaires et aux élus.*
- 3) *Les réparations d'injustices.* Il arrive *heureusement* que certaines de ces injustices soient réparées. Cela peut se présenter de trois façons. Les réparations les plus nombreuses sont celles que le système judiciaire impose : procès, peine d'emprisonnement, amendes, travaux communautaires font contrepoids dans une certaine mesure aux événements violents ou injustes, en frappant d'exclusion ceux qui constituent une menace. L'autre type de réparations émane de la communauté, sous la forme le plus souvent de récits de vie édifiants : *une femme cuisine pour les pauvres, un jeune homme met sur pied un théâtre de marionnettes pour les enfants démunis, une femme de 60 ans part une ligue de garage pour désennuyer les aînées.* Le troisième type de réparation est le fait du *Grand Journal* lui-même ; le travail des journalistes et l'insistance de JLM à dénoncer une situation finit par porter des fruits : l'intervention force un ministre à se mouiller, un fonctionnaire à rouvrir un dossier, etc.
- 4) *Les événements de la vie civile.* Dans *Le Grand Journal*, la vie politique – lorsqu'elle n'est pas conflit entre le simple citoyen et la machine gouvernementale – se résume à la gestion du quotidien. Nids-de-poule, bulletins scolaires trop complexes pour les parents, mauvaises utilisation des fonds publics, poubelles trop

petites, dépassement de budget, manifestations de tous ordres (contre la brutalité policière, contre la « loi 142 », etc.), *Le Grand Journal* est là pour dénoncer les difficultés de la vie quotidienne qu'une administration inadéquate des services publics rend inévitables, et à ce titre s'assure de ne garder de l'espace public que ce qui fait consensus dans la communauté, envisagée ici sous l'angle très précis d'une assemblée de contribuables (c'est d'ailleurs le terme qu'utilise le plus souvent JLM pour désigner les citoyens).

Nous assistons avec ce type de bulletin à ce que d'aucuns appellent l'éparpillement du politique, un phénomène qui constitue un travestissement fondamental de l'espace public, puisqu'il s'agit de « traiter la sphère politique selon les modalités caractéristiques des lois du marché » (Esquenazi, 1999 : 289). Non seulement la politique au sens de la lutte pour le pouvoir est-elle largement absente du *Grand Journal* – ce qui le différencie considérablement des bulletins traditionnels –, mais en outre *le* politique considéré comme la participation des citoyens à la vie de la cité est évacué au profit des incessantes récriminations à l'égard de l'appareil gouvernemental et administratif. Toujours et en toutes circonstances, les droits du contribuable prennent le pas sur les devoirs du citoyen, à qui l'on demande pour l'essentiel de respecter la loi. Par rapport à une conception verticale de l'organisation sociale, qui voit le conflit fondamental dans la lutte des classes, on remarque ici un déplacement sensible vers une conception horizontale de la conflictualité; la cellule contradictoire de base n'est plus le Prolétaire et le Bourgeois (les seuls conflits de travail présentés au *Grand Journal* sont ceux qui opposent l'État à ses employés) mais, d'une part, le criminel et sa victime, et, de l'autre, le contribuable et l'État. Il s'instaure d'ailleurs à la longue une espèce d'isomorphie structurelle entre ces deux couples, qui a pour conséquence de faire peser un immense doute sur l'appareil gouvernemental. La méfiance à l'égard de l'autre n'a d'égale que le mépris pour le fonctionnaire et le politicien, cette race de gens grassement payés et inefficaces.

Lorsque Roland Barthes, après en avoir longuement analysé la structure et la logique signifiante, avance que le rôle du fait divers est de « préserver dans la société contemporaine l'ambiguïté du rationnel et de l'irrationnel » parce qu'il faut encore à l'homme « des signes (ce

qui le rassure) mais il faut aussi que ces signes soient de nature incertaine (ce qui le déresponsabilise)» (Barthes, 2000 : 203), il ne dit pas autre chose, croyons-nous. La « fait-diversification » du monde, dans *Le Grand Journal*, c'est l'application de la logique du fait divers à toute l'actualité. Déjà, en 1970, Jean Baudrillard soutenait que :

Ce qui caractérise la société de consommation, c'est l'universalité du fait divers dans la communication de masse. Toute l'information politique, historique, culturelle est reçue sous la même forme à la fois anodine et miraculeuse, du fait divers. Elle est tout entière actualisée, c'est-à-dire dramatisée sur le mode spectaculaire – et tout entière inactualisée, c'est-à-dire distancée par le médium de la communication et réduite à des signes. Le fait divers n'est donc pas une catégorie parmi d'autres mais la catégorie cardinale de notre pensée magique, de notre mythologie. (Baudrillard, 1970 : 31-32)

La sélection de l'information dans *Le Grand Journal* apparaît donc comme la radicalisation d'un phénomène qui caractérise la société occidentale contemporaine d'après-guerre dans son ensemble. L'omniprésence du fait divers dans *Le Grand Journal* correspond ainsi à une évacuation du politique et son remplacement par de vagues problématiques sociales. Et comme le montre bien Bourdieu, le procès qui s'y joue est celui de l'évacuation de toute conflictualité structurelle :

Les faits divers ont pour effet de faire le vide politique, de dépolitiser et de réduire la vie du monde à l'anecdote et au ragot [...], en fixant et en retenant l'attention sur des événements sans conséquences politiques, que l'on dramatise pour en tirer des leçons ou pour les transformer en problèmes de société. (1996 : 59)

Figures du médiateur en justicier et du citoyen en consommateur

Reste à montrer comment cette matière que compose *Le Grand Journal* à partir des événements du monde n'est pas inerte, qu'elle se trouve ensuite mise en circulation et apprêtée sous la forme d'un échange entre les deux pôles de la communication. Ces pôles prennent ici la forme de deux figures, celle du Destinateur-JLM et du Destinataire-spectateur.

La première figure est celle du médiateur : JLM n'est pas qu'un rouage dans la machine du *Grand Journal*, il ne fait pas, comme dans le TJ de Radio-Canada, que jouer un rôle de chef d'antenne, annonçant des reportages que des hiatus temporels et spatiaux détachent de son énonciation. Il en est le principe organisateur en même temps que le héraut. Il fait corps avec les événements qu'il présente, apparaissant et disparaissant au gré des segments du reportage pour questionner, relancer, mettre en doute, supputer. Il réagit physiquement (se tord, grimace, se réjouit, détourne la tête, lève les yeux au ciel, fronce des sourcils, pointe du doigt) aux énoncés des journalistes, offrant tantôt l'image d'un christ souffrant pour les hommes, tantôt celle du père bienveillant ou encore d'un contribuable révolté. Il offre par la substance même de ses imperfections – diction, apparence, élocution – une image à laquelle peut s'identifier un public populaire qui ne demande pas mieux que l'un de ses membres lui raconte la nouvelle, s'émeuve en même temps que lui au spectacle désolant du monde. On n'est plus tant dans l'ordre de la distance critique, de la raison et de la crédibilité que dans celui de *la mise en phase*. Le rôle du présentateur s'en trouve diversifié ; de simple médiateur de la nouvelle, il se fait commentateur, pédagogue (au besoin, il se servira même d'un tableau pour produire quelque schéma explicatif à l'appui d'une démonstration) et parfois éditorialiste. Ces rôles contrastent fortement avec le devoir de réserve auquel se soumettent depuis les débuts de la télévision les lecteurs et *anchormen*, dont la crédibilité institutionnelle paraissait d'autant plus assurée qu'ils ou elles restaient neutres en toutes circonstances. On notera toutefois – car cela a beaucoup d'importance – que JLM ne donne pas son opinion sur n'importe quel sujet et prend bien soin dans ses remarques à ne mettre en accusation que des institutions (des organismes gouvernementaux manquant à leur devoir, la plupart du temps) et des individus qui ont enfreint la loi. Il se range donc toujours nécessairement du côté d'une majorité abstraite auto-constituée, menacée d'un côté par les hors-la-loi et de l'autre par des gouvernants abusifs. Son rôle, ultimement, est donc davantage celui d'un justicier que d'un médiateur, et sa fonction est de rassurer les téléspectateurs en réitérant jour après jour la promesse de se faire le chien de garde de leurs droits.

La deuxième figure est celle du spectateur ; la multiplication au cœur même des reportages de la figure du badaud, non pas sous la forme de *vox pop* comme c'est de plus en plus souvent le cas, mais en tant que témoin de l'activité du monde, pointe vers un autre caractère décisif du *Grand Journal*, à savoir la place considérable qu'on accorde au point aveugle de la destination. En ce sens, ce n'est pas un hasard si tout est mis en place dans cette émission pour renforcer cette impression que le spectateur habite le plateau, qu'il en est la raison d'être et la finalité ; réception, lecture et commentaire de courriels envoyés « à chaud » par les téléspectateurs durant l'émission : intervention sur le plateau même de citoyens ordinaires, appels répétés au public pour qu'il donne son avis sur tout et sur rien ; construction de l'information autour de la figure du contribuable floué et du propriétaire menacé. Les journalistes, pour la plupart, n'interviennent plus à distance, parlant du lieu où se déroulent les événements comme dans presque tous les bulletins télévisés ; ils viennent en personne « livrer la nouvelle » et, à cette fin, engagent avec JLM ce qu'il est convenu d'appeler un dialogue, qui est moins une explication des choses qu'une sorte de *fictivisation*, une mise en récit du monde à l'intérieur de laquelle le téléspectateur pourra se projeter comme au milieu d'une fable exemplaire.

Somme toute, si le téléjournal dans sa forme classique amenait au citoyen une image du monde drapée des prétentions de l'objectivité, c'était en bonne partie parce que le *medium* télévisuel avait encore la modestie de s'afficher comme un espace de *médiation* ; le citoyen qui recevait cette image était jugé apte à s'en faire une idée, à la digérer et éventuellement à intervenir dans la *Polis*, fort des instruments de cette connaissance. Dans l'univers de JLM et de TQS, la *Polis*, c'est l'espace médiatisé, il n'y plus de distinction entre le monde et son image, et le « débat politique », à défaut d'être désigné, est tout entier là, sous la forme d'images spectaculaires et de joutes verbales, d'opinions préformulées sur la base de préjugés sociaux péremptoirs. Et il y a tout lieu de croire que cette parole dépolitisée, que ce compte rendu paniqué d'un état du monde à la fois violent et cynique ne s'adressent pas tant au *citoyen* qu'au *client* de la chaîne, un client qu'on s'assure de rallier à sa propre cause, qui est celle d'une popularité mesurée sur la base exclusive de l'audimat.

La Formation du sujet à l'ère du divertissement

Maude BONENFANT

Dérive et divertissement

C'est un lieu commun de dire que les enfants sont influencés par le milieu dans lequel ils grandissent. Cependant, il est plus rare d'entendre que cette influence se manifeste tout au long de notre existence: notre environnement influe sur notre évolution, mais il est aussi vrai de dire que nous influençons notre milieu social. En fait, le sujet, considéré comme un dispositif à actualiser dans un espace-temps et dans l'action, est traversé par des forces qui se cristallisent en représentations. Ces forces sont dites informationnelles, car c'est la valeur qui est donnée aux représentations qu'elles produisent: lors de leurs rencontres, les forces informationnelles donnent la forme au sujet et au monde en s'actualisant dans des représentations accessibles pour les sens, l'esprit ou les affects. D'un côté, le sujet est un récepteur des forces informationnelles provenant du monde, mais, en même temps, le sujet est lui-même animé de forces qui produisent des effets dans le monde grâce à ses actions. La formation des sujets dépend directement des forces informationnelles – soit des représentations – circulant dans le monde et le monde est justement qualifié par les représentations véhiculées et produites par les sujets le composant.

Le monde peut alors être défini comme l'espace d'expériences potentielles qui entoure le sujet et où toute chose doit s'actualiser pour devenir présente. Alors que le *sujet*, pris comme un fond (étymologiquement, « placé dessous », « support de qualités »), est la *toile de toute action*, le monde est qualifié « d'espace public » à partir du moment où les actions du sujet deviennent accessibles (concrètes ou réalisées) aux sens, à l'esprit ou aux affects des autres. L'espace public est en partie différencié par son opposition à l'espace privé occupé par le sujet, soit l'espace d'actualisation et de réalisation des percepts, des concepts et des affects du sujet qui se veut caché aux

sens, à l'esprit et aux affects d'autres sujets. Sans différenciation entre l'espace privé et l'espace public, le sujet n'a plus les limites pour se discriminer de ce qui n'est pas lui.

En outre, l'espace public se définit par l'existence de plusieurs sujets qui se rencontrent à travers des représentations et cette rencontre crée l'espace nécessaire, entre autres, aux échanges entre les forces. Les forces, sources de mouvements, circulent à travers le sujet et l'espace public et sont un potentiel (virtuel ou possible) à actualiser par le sujet. L'objectif n'est alors pas de savoir si ce sont les forces produites par le sujet ou celles présentes dans l'espace public qui ont la primauté sur les autres, mais bien d'évaluer les représentations qui circulent puisqu'elles qualifient aussi bien l'espace public que le sujet lui-même.

Aujourd'hui, de nombreux discours suggèrent que les représentations circulant dans notre société (occidentale du début du ^{xxi}^e siècle) relèvent de plus en plus du divertissement, c'est-à-dire de l'amusement (selon le sens donné actuellement au mot). Par opposition, à l'Antiquité (en Grèce au ^{iv}^e siècle av. J.-C.), la nature des représentations semblait être principalement qualifiée de politique (du grec *politikos*, «qui concerne les citoyens, l'État», la cité). Pris au sens étymologique, le mot «divertissement» signifie l'«action de détourner de ce qui occupe», «amener à d'autres idées». Lorsque nous parlons de l'ère du divertissement, nous parlons de l'ère du détournement et, dans cette ère, l'espace public n'y échappe pas : les représentations de l'espace public sont, elles aussi, détournées de ce qui les «occupait» (par exemple le politique). La dérive aussi est un détournement, puisque dériver signifie «s'écarter de sa direction», comme, par exemple, «détourner un cours d'eau de son lit». Les représentations de l'espace public s'écarterent de leur direction initiale – peu importe où l'on situe l'origine – et se détournent de leurs préoccupations qui ne sont plus les mêmes dans cette ère du divertissement.

L'hypothèse est que l'espace public se redéfinit par un détournement du sens de ses représentations qui a eu lieu au cours de l'époque contemporaine, sans savoir où cette dérive mènera. Cependant, la valeur accordée au déplacement du sens des représentations peut être positif, négatif ou même être renversé et être l'occasion, pour

l'espace public, de se redéfinir selon des modalités différentes. Dans ce contexte, les représentations de l'espace public sont soumises à un détournement qui transforme leur sens, bien sûr, mais pas nécessairement au désavantage des sujets composant l'espace public. Le détournement porte en lui une valeur positive de renouvellement des représentations en transportant les sujets vers d'autres objets de préoccupation, mais il porte aussi une valeur négative si les sujets sont « envahis » par des forces informationnelles trop puissantes – celles relevant du divertissement, par exemple.

Ainsi, la question que cet ouvrage soulève, avec un titre comme *Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement*, est d'évaluer si, par rapport à l'Antiquité, par exemple, l'espace public de la société actuelle ne serait pas en train de s'égarer dans l'amusement au détriment des questions préoccupantes qui concernent l'avenir de la société et du sujet. La référence au monde antique n'est pas un hasard puisque les penseurs de cette époque proposent déjà une réponse à cette question de la « dérive de l'espace public » : faire de l'éthique du souci de soi la technique permettant au sujet d'équilibrer son rapport informationnel au monde.

Cependant, avant de présenter ce concept, il est nécessaire de comprendre comment le sujet se constitue à partir des représentations circulant dans l'espace public. Quel genre d'opposition le sujet entretient-il avec l'espace public ? Quelles sont les forces en jeu dans la constitution du sujet et de l'espace public et quels sont les dangers d'un déséquilibre entre l'échange de forces informationnelles provenant du sujet et de l'espace public ? En fait, quelle que soit la nature des déséquilibres entre les échanges, ce sont justement ces déséquilibres qui détournent l'espace public et causent sa dérive et non pas nécessairement la nature des représentations (du politique ou du divertissement).

Modèle du sujet

Le sujet est le point de départ et d'arrivée d'un modèle qui se veut à la fois une explication théorisant la formation et les fonctions du sujet et une représentation formalisée des rapports entre le sujet et l'espace public. Cependant, il aurait été tout aussi pertinent de partir d'un autre point de vue. Selon ce modèle qui postule que

les percepts définissent le vivant, les concepts définissent le sujet et les affects définissent l'être, les points de vue perceptif et affectif auraient pu être adoptés de manière tout aussi légitime. Le point de vue du sujet se justifie d'abord par la lourdeur de l'expression « vivant-sujet-être » qui devrait idéalement être adoptée, mais aussi par les complications explicatives liées aux différences entre ces trois points de vue.

En fait, un choix arbitraire a été posé et le simple fait de parler de sujet est déjà, en soi, un niveau de conceptualisation ajoutée au vivant et à l'être. Pourtant, si le point de vue du sujet est favorisé dans ce texte, le vivant et l'être y sont toujours inclus de manière plus ou moins implicite. Le vivant, le sujet et l'être sont les trois « facettes » d'une seule et même entité qui est indivisible et qui pourrait prendre le nom d'humain. Seule la théorisation du modèle permet de les diviser artificiellement pour les besoins de la démonstration.

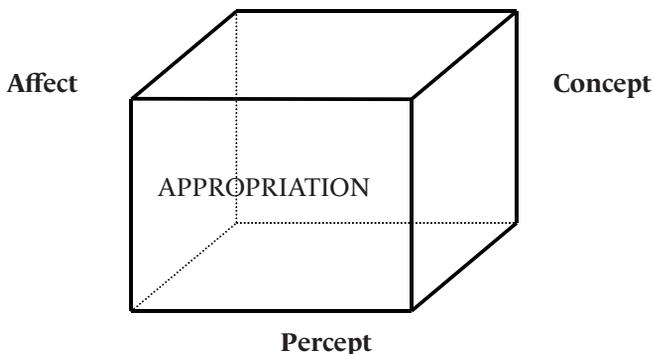
Ce modèle se base sur un *a priori* qui définit le sujet par les échanges des forces informationnelles qui l'animent, lui et l'espace public dans lequel il évolue. Ces échanges sont dits équilibrés à partir du moment où le sujet – tout comme les sujets de l'espace public – peut opposer ses propres forces informationnelles à celles provenant de l'espace public. Ces forces informationnelles circulent à travers le sujet dans un espace-temps en constante mouvance, car les forces ne cessent de se rencontrer et de s'opposer. L'arrêt de ce mouvement causerait une dérive par une force que rien n'oppose, c'est-à-dire un déséquilibre entre les forces informationnelles constitutives du sujet et celles de l'espace public : la dérive de l'espace public est aussi la dérive du sujet.

Percepts, concepts et affects

Pour être accessibles, les forces informationnelles prennent la forme de représentations qui définissent les trois dimensions du sujet (les percepts, les concepts et les affects) ainsi que le volume d'une forme, soit la forme du sujet. La métaphore géométrique du polyèdre est ici utilisée simplement comme méthode heuristique et ne saurait en aucun cas être une pure transposition. La visualisation possible du « corps » du sujet grâce à ce polyèdre permet de spatialiser et

de temporaliser ce qui semble n'être qu'un modèle. Pourtant, il est important de comprendre que ce modèle s'incarne et que ce corps perçoit, conçoit, agit, affecte le monde et en est affecté dans l'espace et le temps.

Les trois dimensions définies sont en fait des axes structurants de l'espace-temps dans lequel les percepts, les concepts et les affects du sujet prennent forme : le sujet est constitué et constitutif de ses rapports à l'espace-temps. Que les percepts soient placés sur la longueur, la hauteur ou la largeur n'a strictement aucune incidence sur le modèle et le choix est entièrement dû au hasard. La forme est aussi aléatoire, car ce « cube », bien qu'il soit « sensible » et « structuré », est entièrement polymorphe et en constante variation. En fait, le modèle, pour être plus juste, devrait se présenter en mouvement et sans régularité, mais, pour des raisons de faisabilité, ainsi sera-t-il présenté.



La première dimension du sujet est l'axe de la longueur, soit l'espace-temps des percepts. La perception s'effectue grâce à un corps présent spatialement et à travers une succession temporelle. Elle fait référence au vivant qui perçoit des forces informationnelles nécessairement extérieures à lui. Étymologiquement, le mot perception vient du latin *perceptio*, soit « action de recueillir, récolte, connaissance » et « saisir par les sens ». La perception est possible par les cinq sens qui recueillent des représentations sensibles. L'absence de cette dimension mènerait à l'hallucination ; les forces informationnelles ne proviendraient plus du monde, mais seraient produites par le sujet lui-même. En fait, les forces informationnelles extérieures sont nécessaires pour créer une impression sur les sens, impression en

partie acheminée et traitée par le cerveau du sujet. Cependant, le chemin inverse est aussi possible alors que les forces informationnelles du sujet canalisent déjà la perception. Dans cet espace-temps, le sujet capte des représentations sensibles.

La deuxième dimension du sujet est l'axe de la hauteur, soit l'espace-temps des concepts. Le mot concept vient du latin *cocipere*, soit « recevoir », « concevoir », « former en soi, assembler en formule », mais la conception renvoie aussi à « l'action de contenir, le fait de comprendre ». À partir du moment où les percepts « recueillent » des représentations, les concepts les « reçoivent ». Cet axe concerne l'organisation des représentations captées par le sujet pour les rendre intelligibles. La conception est aussi l'assemblage original de représentations permis par l'imagination. C'est l'activité psychique qui donne un sens aux représentations captées ou produites par le sujet. Les règles d'organisation – le mot « règle » étant entendu dans un sens très large – peuvent aussi bien être celles qui sont données au sujet que celles que le sujet se donne plus ou moins explicitement à lui-même. L'absence de cette dimension mènerait à un état chaotique où toutes les représentations s'accumuleraient de manière pêle-mêle et insignifiante : le sujet ne pourrait pas construire le sens de lui-même et du monde dans lequel il vit. Dans cet espace-temps, le sujet régule les représentations.

La troisième dimension du sujet est l'axe de la profondeur, soit l'espace-temps des affects. Le mot affect provient du latin *affectus* signifiant « état, disposition de l'âme » et le verbe « affecter » renvoie au fait d'exercer une action sur quelque chose. Ces deux significations définissent à la fois le sujet qui est affecté et qui affecte le monde. En ce sens, la définition mathématique du verbe est éclairante pour comprendre cette dimension : donner une valeur à une variable. Dans cet espace-temps, le sujet est affecté ou affecte d'une valeur positive ou négative un état variable par une action (physique ou mentale). Les possibilités d'être affecté par le monde et d'affecter le monde qualifient le sujet lui-même. L'absence de cette dimension causerait inévitablement un état de désaffectation dans lequel le sujet ne serait plus affecté à exercer une action sur lui-même ou sur le monde : il serait un sujet désaffecté. Cet espace-temps est celui où une valeur est donnée aux représentations.

Appropriation et déséquilibres

À partir du moment où les trois axes structurants des percepts, des concepts et des affects sont définis, un volume est créé à l'intérieur duquel prend place une quatrième dimension, soit l'appropriation. Le mot appropriation signifie l'action d'approprier, soit « de rendre propre à un usage, à une destination ». L'appropriation est « l'état de ce qui est adapté à quelque chose ». Dans sa forme pronominale, s'approprier quelque chose signifie en faire sa propriété, mais aussi adapter. L'appropriation est en fait un espace plus ou moins créatif du sujet pour rendre le monde à son usage, le faire sien, l'interpréter. Dans l'espace (ou le volume, pour être plus précise) de l'appropriation se déroule le processus de médiation : le monde est interprété par le sujet. Le sujet n'est pas un simple relais dans le monde, mais devient un hybride (Latour, 1997) qui aménage les représentations qui y circulent et en fait un usage, peu importe la forme que prend cet usage (De Certeau, 1980). Le sujet s'approprie les représentations des forces informationnelles, qu'il le veuille ou non, car son encyclopédie, à partir de laquelle il s'interprète lui-même et interprète le monde, est différente de celle de tous les autres sujets. L'encyclopédie, définie comme étant l'ensemble des connaissances et expériences du sujet et de sa collectivité auxquelles le sujet se réfère pour construire le sens du monde qui l'entoure (Eco, 1988), est nécessairement partagée, mais unique à chaque sujet (à ses expériences).

L'appropriation peut être comparée à la volonté de puissance de Nietzsche : « jamais elle n'est représentée, elle n'est pas même interprétée ou évaluée, elle est "ce qui" interprète, "ce qui" évalue, "ce qui" veut », comme volonté de volonté. La volonté est la force d'expression des forces en présence dans le potentiel du sujet et s'actualise ou se réalise comme représentations. Elle prend forme dans un mouvement perpétuel où elle est en conflit interne avec elle-même, ce qui produit les représentations, mais elle ne peut pas être « voulue » (« appropriée ») par le sujet (conformément à la pensée de Schopenhauer). Elle est la force informationnelle de la médiation qui est la condition de la connaissance (formée en représentations). La volonté de puissance, comme l'appropriation, n'est pas une volonté métaphysique qui préexisterait, mais bien ce par quoi les représentations sont senties, conçues et évaluées.

En fait, le volume de l'appropriation détermine la manière dont le sujet interprète les représentations et constitue l'espace de liberté (de volonté) nécessaire au sujet pour vivre, penser, être et agir sur soi et sur le monde. Plus encore, l'absence de ce volume conduirait inéluctablement à un assujettissement. Le sujet serait soumis au monde parce qu'il n'aurait plus l'espace suffisant pour permettre son appropriation. Ce volume augmente ou diminue selon la puissance du sujet, le mot puissance prenant le sens accordé par Spinoza dans *L'Éthique* : la puissance d'agir, soit la puissance d'affecter et d'être affecté par le monde. Le sujet est par son action et est un être d'action. La métaphore du polyèdre est ici éclairante : plus le volume de l'appropriation augmente, plus les « surfaces » de la forme sont étendues et plus elles peuvent affecter et être affectées par le monde – plus le volume de l'appropriation diminue, moins les surfaces sont étendues et moins elles peuvent affecter et être affectées par le monde.

En ce sens, un premier déséquilibre entre les échanges, c'est-à-dire l'impossibilité, pour le sujet, d'opposer des forces informationnelles provenant de lui à celles provenant de l'espace public, serait causé par l'absence d'un axe structurant. En effet, en l'absence d'un des axes, il n'y a plus de volume de l'appropriation et le sujet ne peut plus s'approprier les représentations de l'espace public dans lequel il vit. Les forces informationnelles du sujet ne s'opposent plus à celles de l'espace public et les unes deviennent indifférenciées des autres. Par exemple, l'absence de l'axe de la perception rendrait impossibles les échanges entre le sujet et l'espace public. Sans les perceptions, c'est-à-dire sans impression extérieure sur les sens, les représentations produites par le sujet ou celles de l'espace public sont indifférenciées, cela rendant impossible l'existence d'une extériorité vécue par la rencontre du sujet et du monde dans l'espace public. L'absence de l'axe de la conception mènerait aussi à une indifférenciation, car, tout comme les dérèglements d'ordre perceptif, un monde chaotique rendrait inconcevable le rapport du sujet au monde : l'absence d'organisation empêcherait toute transmission intelligible de représentations entre le sujet et les autres sujets présents dans l'espace public. Finalement, l'absence de l'espace-temps de l'affect contraindrait le sujet à une neutralité des représentations, ce qui désaffecterait complètement le sujet, faisant de lui un objet de l'espace public.

L'espace public, pour être en situation d'équilibre des forces et ne pas dériver, nécessite la rencontre de sujets qui perçoivent, conçoivent, affectent et qui sont affectés par les forces informationnelles présentes dans l'espace public.

Membranes

Les axes structurants ou, pour reprendre la métaphore, les « arêtes » du polyèdre, lient entre elles des « faces », ou surfaces, nommées ici « membranes ». Le terme « membrane » doit aussi être entendu sous sa forme métaphorique et seul le rapport analogique entre une réalité matérielle perceptible et la réalité conceptuelle du modèle est à retenir. Ainsi, sa définition est à rapprocher de celle donnée en physique, en chimie ou en biologie, soit une « couche mince de matière capable de délimiter un corps et à travers laquelle s'effectuent des échanges ». Ce sont les fonctions des membranes qui ont leur importance et non pas une équivalence matérielle à établir avec une nature présumée (la peau, l'aura ou une autre entité). En se basant sur le travail de Peirce, nous dirions que le polyèdre et les membranes ont une fonction d'icone, le parallélisme qualitatif de la métaphore étant utilisé à des fins heuristiques.

Les principaux avantages de la notion de « membrane » sont les fonctions d'échange et de délimitation décrites par les sciences de la nature et la connotation organique, vivante, active de cette notion. L'intérêt des membranes réside dans le fait de les considérer comme un dispositif du sujet : sur les membranes se cristallisent les représentations provenant de l'espace public et du sujet, ce qui permet au sujet de s'actualiser, de faire l'expérience du monde et de lui-même. Grâce aux axes structurants, le sujet actualise des représentations qui deviennent alors la référence sur ce qu'il considère comme étant lui-même et le monde, à ce moment présent, en en faisant l'expérience. Les membranes deviennent une sorte d'interface des représentations du sujet qui ne peuvent s'actualiser entièrement à tout moment : seule une partie du monde et du sujet est actuelle – partie que nous appelons les membranes et qui prend forme dans l'action. Les membranes sont donc des dispositifs de l'action, soit un mécanisme par lequel le sujet devient sujet à chaque instant, comme résultat jamais achevé de lui-même.

Seules ces membranes ont une réalité : les membranes ont une interface intérieure qui se donne à voir au sujet et une interface extérieure (exposée) qui donne à voir le sujet aux autres dans l'espace public. Les membranes produisent ainsi le réel par ce qui entre en contact avec elles. Tout le reste est potentiel et seule l'actualisation des percepts, des concepts et des affects du sujet sur ses membranes affirme la réalité du sujet et du monde. Le sujet ne se définit plus par un centre (qui n'est désormais qu'un potentiel de forces à actualiser), mais bien par ses frontières où son être se cristallise réellement. Le sujet était, est et devient par cette rencontre des forces informationnelles de l'espace public et de lui-même et la limite devient le réel du sujet. Le sujet est un « être-frontière » entouré de potentialités et actualisé par les représentations qu'il capte, organise et renvoie en étant opposé à ce qui n'est pas lui. C'est à la frontière de lui-même que le sujet devient sujet de l'espace public.

En effet, les membranes objectivent le sujet en lui permettant de devenir autre chose qu'un potentiel, en lui permettant de s'exprimer dans une forme qui est accessible dans l'espace public. Cette opposition du sujet à l'espace public permet au sujet d'entrer en rapport avec lui-même et avec le monde tout simplement parce qu'il est différent de ce qui n'est pas lui – d'où la nécessité de contrer l'indifférenciation des forces dans la formation du sujet et de l'espace public. De la rencontre des deux espaces naissent aussi bien le sujet que l'espace public lui-même.

Bien que les membranes servent « d'enveloppe » au sujet, elles ne sont pas étanches et, en tant que dispositifs, elles laissent passer certaines forces pour en bloquer d'autres. Elles agissent comme un filtre qui discrimine les représentations qui entreront en composition avec le sujet et qui participeront à la réalisation de l'espace public. Cette porosité des membranes est ce qui distingue chaque sujet. Le sujet a la possibilité de percevoir, de concevoir, d'affecter et d'être affecté par l'échange potentiel et actuel de représentations provenant de l'espace public et du sujet en proportion variable selon les situations. Un échange constant entre le sujet et l'espace public est assuré, échange qui est plus ou moins équilibré. Il devient illusoire de discriminer concrètement les représentations provenant du sujet et celles provenant de l'espace public. Le sujet est fait de lui-même et du monde dans lequel il vit. C'est dire l'importance de

la nature des forces informationnelles dans la composition même du sujet. Ce qui qualifie les forces informationnelles qualifiera le sujet et l'espace public : ces forces forment le sujet parce que le sujet les actualise, sous forme de représentations, lors des échanges.

Ces échanges bidirectionnels de forces entre les deux espaces permettent la communication entre le sujet et les autres sujets présents dans l'espace public. Par une pression extérieure, les forces informationnelles font une impression sur le sujet et, par une pression intérieure, elles permettent au sujet son expression. Les forces informationnelles circulent autant vers le monde que vers le sujet : le sujet capte ou produit des représentations, les interprète, les organise, est affecté par elles et se les approprie avant de lui-même communiquer aux autres, par ses actions, des forces informationnelles (sous forme de représentations) qui affecteront l'espace public.

L'espace public et le sujet ne peuvent jamais être « remplis », car ce sont des espaces « vides » faits de processus et de potentialités (ces espaces représentent la totalité potentielle des expériences). Seules les membranes qui les séparent actualisent les représentations qui ont le potentiel d'être, par les actions posées par le sujet (perception, mouvement, parole, pensée, etc.) lors de l'expérience. Le sujet, tout comme le monde dans lequel il vit, n'est jamais fixé une fois pour toutes et se réalise dans le mouvement produit par la rencontre et le combat des forces informationnelles – par l'échange entre les deux espaces. Le sujet perçoit, interprète et évalue ce mouvement dans un présent toujours renouvelé fait de répétitions et d'événements (Belhaj Kacem, 2004).

Équilibre et mouvement

Le mouvement est créé par la rencontre des forces qui s'opposent et se combattent. Le mouvement dépend de la vitesse des échanges produits par les forces et ces échanges sont à la fois répétitifs et événementiels. Les représentations constituant le sujet et l'espace public sont à la fois la copie des précédentes et une recomposition plus ou moins importante de représentations à venir. Les forces informationnelles sont alors qualifiées de vecteurs de mouvement et sont basées sur les trois axes foucaaldiens du pouvoir, du savoir et de l'éthique. Ces forces de mobilité peuvent provenir autant du

sujet que de l'espace public et animent le sujet et l'espace public dans un processus dynamique constant. Plus encore, elles qualifient et quantifient les représentations qui se cristallisent à la surface des membranes du sujet.

Ce sont ces vecteurs de mouvement qui peuvent causer la dérive de l'espace public (et du sujet), c'est-à-dire le détournement de sens des représentations de l'espace public (passer du politique au divertissement, par exemple). Les représentations du pouvoir, du savoir et de l'éthique constituant le sujet doivent être à la fois celles produites par le sujet et celles produites dans l'espace public : elles doivent atteindre un équilibre dans leurs échanges pour éviter la dérive causée par une force unidirectionnelle.

Si les vecteurs de mouvement sont unidirectionnels, l'espace public ou le sujet s'impose de manière écrasante et annihilante, par une sursaturation des représentations, l'autre espace. Si le sujet est envahi par les représentations de l'espace public à cause de forces informationnelles trop puissantes, le sujet n'a plus l'équilibre des forces suffisant pour assurer sa viabilité. En n'ayant pas la possibilité d'ajouter, grâce à son pouvoir, son savoir ou son éthique, ses propres représentations dans l'actualisation de son être, le sujet devient une reproduction des représentations de l'espace public. Il n'a plus de place, sur la surface de ses membranes, pour actualiser ses propres représentations – pour s'ex-primer – pour, lui aussi, opposer ses forces informationnelles dans l'espace public. Il devient alors le véhicule de représentations qu'il ne s'est pas appropriées, mais qui le forment pourtant en tant que sujet. Sans opposition, les représentations de l'espace public, en se cristallisant sur les membranes, définissent entièrement le sujet. Le danger est une uniformisation des sujets qui deviendraient autant d'êtres reproduits sur un même modèle représentationnel, ce qui empêcherait un renouvellement de l'espace public et des échanges. Ce serait, par exemple, le danger que peut représenter le discours unique – qu'il relève du divertissement ou du politique – qui soumettrait le sujet en l'écrasant par sa trop grande force de pénétration.

À l'inverse, un second déséquilibre serait l'impossibilité, pour l'espace public, d'opposer ses forces informationnelles à celles provenant du sujet : les représentations du sujet envahiraient l'espace public sans

possibilité d'échanges. La force d'expulsion étant si grande, l'espace public serait soumis à une pression où tous les sujets cristalliseraient sans cesse des représentations uniques sans possibilité d'organisation commune. Une trop grande proportion de représentations provenant du sujet actualiserait un sujet à l'égoïsme insensible (ou désaffecté) qui ne participerait plus d'un espace public commun, car il deviendrait le pôle de référence pour toutes les représentations circulant dans l'espace public, sans opposition à des forces qui le différencieraient de lui-même. Les échanges deviendraient impossibles, parce que toutes les représentations cristallisées proviendraient du seul sujet : l'espace public n'aurait plus sa raison d'être. Dans ce cas, aucun projet commun n'animerait les sujets de l'espace public et cet espace serait alors complètement envahi par le sujet.

Que les représentations soient qualifiées de « divertissement » ou de « politique », une force informationnelle trop grande provenant du sujet ou de l'espace public peut causer un déséquilibre autant pour le sujet que pour l'espace public alors que l'un ou l'autre n'a pas la possibilité, de manière temporaire ou non, d'opposer ses forces informationnelles (pour différentes raisons : compétences et état du sujet, forces de diffusion des représentations, désinvestissement des sujets de l'espace public, etc.). Dans le cas présent, « la dérive de l'espace public à l'ère du divertissement » peut sous-entendre un déséquilibre des représentations provenant de l'espace public dans la formation des membranes du sujet ou un déséquilibre des représentations provenant du sujet dans la représentation de l'espace public.

Éthique du souci de soi

Cependant, les sujets demeurent toujours libres d'imposer ou non leurs représentations ou d'être le véhicule ou non des représentations provenant de l'espace public. Si les sujets refusent d'actualiser les représentations, les représentations disparaissent ; au contraire, si les sujets les actualisent, les représentations circulent. La liberté du sujet est une condition essentielle à l'actualisation des représentations. La liberté est la condition de l'exercice du pouvoir des représentations sur les sujets. Foucault rappelle que « le pouvoir ne s'exerce que sur des "sujets libres" et en tant qu'ils sont "libres" [c'est-à-dire] des sujets individuels ou collectifs qui ont devant eux un champ de possibilités où plusieurs conduites, plusieurs réactions,

plusieurs modes de comportement peuvent prendre place» (2001b: 1056). La liberté est la condition d'existence du pouvoir (Foucault, 2001b: 1057).

Même dans le cas de vecteurs de mouvement induisant une pression énorme des représentations d'un espace à l'autre, le sujet demeure libre d'actualiser les représentations ou non. Le sujet peut résister à la pression des forces informationnelles provenant de l'espace public et refuser d'en être un véhicule ou, au contraire, il peut résister à ses propres forces pour rester «ouvert» aux représentations provenant de l'espace public. La pratique réfléchie de la liberté est l'éthique, cet *ethos*, cette manière d'être, de se conduire, étant une manière de se soucier des autres tout en demeurant libre (Foucault, 2001b: 1530-1533).

L'éthique pourrait être la réponse au déséquilibre potentiel des échanges des représentations entre le sujet et l'espace public. L'éthique est un vecteur de mouvement qui anime le sujet et transforme les représentations sur les membranes de manière dynamique en imposant des limites, une frontière perméable où le sujet peut être et se laisser être dans son actualisation. En évaluant ses propres affects, chaque sujet juge les représentations qu'il produit ou avec lesquelles il entre en contact. Le sujet retourne alors la question vers lui-même, individuellement, pour évaluer collectivement l'impact des représentations sur la formation des sujets constituant l'espace public. L'éthique engage l'individu à se reconnaître comme sujet, et cela, en développant une pratique de soi par rapport à lui-même – en développant un souci de soi. Selon Foucault, le souci de soi est en lui-même éthique (2001b: 1533) et l'éthique peut alors être définie par une analyse des «pratiques par lesquelles les individus ont été amenés à porter attention à eux-mêmes, à se déchiffrer, à se reconnaître et à s'avouer comme sujet» (1984a: 11).

Selon une lecture foucauldienne des textes de la Grèce antique, le souci de soi est une attitude à l'égard de soi, à l'égard des autres et à l'égard du monde; c'est un regard, une forme d'attention de l'extérieur vers soi-même; c'est aussi des actions que l'on exerce de soi sur soi, c'est-à-dire des pratiques, des techniques de soi (Foucault, 2001c: 12-13). C'est une manière de se «composer» en se prenant comme sujet d'occupation. Le souci de soi est une forme d'obligation, car

la raison et la liberté nous donnent le « privilège-devoir » de s'occuper de nous-mêmes, et ce, de manière constante (Foucault, 1984b : 62 et 75). Selon Socrate, « le souci de soi est une sorte d'aiguillon qui doit être planté là, dans la chair des hommes, qui doit être fiché dans leur existence et qui est un principe d'agitation, un principe de mouvement, un principe d'inquiétude permanent au cours de l'existence » (cité dans Foucault, 2001c : 9). Le sujet a la possibilité d'influencer la composition de ses membranes par l'actualisation, ou non, des représentations provenant du divertissement, du politique ou d'autres secteurs d'activité.

Le souci de soi est donc une technique développée quotidiennement et un filtre permanent des représentations qui se cristalliseront ou non sur les membranes. C'est une attitude constante par rapport à soi-même pour exercer un contrôle sur ce dont on a la maîtrise – par exemple, les représentations dont nous voulons ou non être le véhicule. Le souci de soi est un art de vivre qui domine l'art de l'existence : il en « fonde la nécessité, en commande le développement et en organise la pratique » (Foucault, 1984b : 57-58). Le souci de soi est la condition d'accès à l'art de l'existence. Ainsi, les « arts de l'existence » sont

[...] des pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes, non seulement se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier, et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style. (Foucault, 1984a : 16-17)

L'éthique permet d'esthétiser son existence, c'est-à-dire de tenir compte de valeurs esthétiques dans la formation et l'actualisation du sujet.

Cependant, si les critères de l'esthétique de l'existence importaient à l'Antiquité dans les pratiques de soi (Foucault, 1984a : 18), avec le christianisme, la définition donnée à l'éthique et à l'esthétique de l'existence est modifiée et des principes individuels deviennent des principes collectifs. La morale, sous le Christianisme, exige du sujet qu'il « s'assujettisse à un certain art de vivre qui définit les critères esthétiques et éthiques de l'existence ; mais cet art se réfère de plus en plus à des principes universels de la nature ou de la raison, auxquels tous doivent se plier de la même façon » (Foucault, 1984b : 85). À la

modernité, un retour à des principes individuels est énoncé et Kant voit dans l'*Aufklärung* une « sortie », une manière de se dégager de l'état de minorité de notre volonté qui nous fait accepter l'autorité d'un autre pour nous conduire dans les domaines où nous devrions user de notre raison. En effectuant un travail sur lui-même, grâce au principe du souci de soi, le sujet peut sortir de son état de minorité (Foucault, 2001b: 1383-1384). Si le sujet ne devient que le véhicule des représentations provenant de l'espace public – par exemple celles qualifiées de « divertissement » –, il est dans un état de minorité, car il n'a pas l'espace-temps suffisant pour s'actualiser sur la surface de ses membranes. Au contraire, si le sujet définit lui-même les représentations qu'il veut actualiser, par un travail constant et soucieux sur son être, il devient le véhicule de lui-même, sans être envahi par les représentations provenant, par exemple, du divertissement.

Comme nous l'avons vu précédemment, le danger serait alors une trop grande part de représentations provenant du sujet au détriment de représentations provenant de l'espace public. Cependant, si le souci de soi a, pour nous aujourd'hui, une valeur négative où sont sous-entendus une rupture éthique ou un repli malheureux du sujet devant une dislocation de la morale collective, le souci de soi, dans le monde antique, a toujours eu une valeur positive qui n'implique pas un égoïsme en opposition aux autres (Foucault, 2001c: 14). En fait, le souci de soi est une pratique sociale – et non pas solitaire – où l'on fait appel à d'autres, à un support social pour se guider. Le lien avec les autres est constant : le souci de soi est lié au souci des autres, car les autres produisent eux-mêmes des forces informationnelles qui se cristalliseront ou non sur les membranes du sujet. Pour Galien, « le souci de soi – ou le soin qu'on prend du souci que les autres doivent avoir d'eux-mêmes – apparaît alors comme une intensification des relations sociales » (Foucault, 1984b: 69).

En outre, et toujours selon une lecture foucauldienne des textes de la Grèce antique, le souci de soi n'est pas en opposition avec la vie active, mais définit plutôt le rapport à soi qui permettra une action dans l'espace public (Foucault, 1984b: 107 à 110). Un lien direct existe entre le fait de bien se gouverner (se gouverner « comme il faut ») pour pouvoir bien gouverner les autres, c'est-à-dire bien « structurer le champ d'action éventuel » (Foucault, 2001b: 1056). Le sujet est animé d'un vecteur de mouvement nommé « éthique »,

un souci de soi, qui influence ses actions avec les autres et affecte les autres. Plus il se conduira «comme il faut» avec lui-même, plus il se conduira «comme il faut» avec les autres. En fait, le souci de soi est toujours déjà lié au souci des autres : le souci de soi est premier, mais implique automatiquement un souci des autres. Se soucier des autres, c'est se conduire «comme il faut» dans ses relations de pouvoir (et de savoir).

L'éthique, à travers le souci de soi, doit être le principe moteur du sujet faisant partie de l'espace public : «élaborer une éthique qui permette de se constituer soi-même comme sujet moral par rapport à ses activités sociales, civiques et politiques» (Foucault, 1984b : 116). En d'autres mots, plus le sujet se souciera «comme il faut» des représentations qu'il actualisera par ses actions, plus l'espace public sera sain et viable pour les sujets le constituant. À trop vouloir imposer ses propres représentations ou à n'être que le véhicule désaffecté des représentations provenant de l'espace public, le sujet ne se «gouverne plus bien». Collectivement, la juxtaposition de tous ces sujets «déséquilibrés» entraîne une pression énorme (une dérive) sur l'espace public au sein duquel les sujets évoluent. Présentement, sommes-nous à une ère où l'individualisme s'impose catégoriquement sans possibilité d'échanges et, surtout, sans souci de soi, ou bien sommes-nous dans une ère du divertissement qui soumet les sujets aux valeurs propres à l'amusement ? En reconnaissant que ce ne sont que deux états de fait extrêmes, nous pourrions logiquement affirmer que nous nous situons quelque part entre les deux.

Valeur du divertissement

Selon une lecture foucauldienne faite à partir des penseurs du monde antique, le souci de soi est la condition essentielle au bon fonctionnement de l'espace public. Le souci de soi est une technique permettant au sujet d'équilibrer son rapport représentationnel à l'espace public. Cet espace, partagé par la communauté, est en effet le lieu de l'exercice de soi sur soi pour assurer un rapport adéquat entre tous les membres. Les relations de pouvoir (et de savoir) joueront d'autant mieux que l'exercice du pouvoir des uns sur les autres sera exécuté à partir des critères du souci de soi, c'est-à-dire d'une éthique qui régule les modes d'actions et l'actualisation des représentations. Cependant, si le souci de soi est la condition essentielle

au bon fonctionnement de l'espace public, l'espace public est, quant à lui, la condition première à la pratique du souci de soi. Les deux sont intimement liés et les représentations provenant du sujet et celles provenant de l'espace public doivent être en équilibre pour permettre l'actualisation d'un sujet qui se respecte (comme humain unique) et respecte les autres (comme humains pouvant avoir une influence sur lui).

Un équilibre est nécessaire entre une quantité de représentations provenant de l'espace public et une autre provenant du sujet pour éviter l'aliénation que représenterait une société construite sur le divertissement uniquement ou éviter le désordre (social et psychologique) que représenterait une société sans valeur commune. Cependant, outre la quantité de représentations constituant les membranes, la nature de ces représentations est aussi vitale pour s'assurer que chaque sujet ait la possibilité de participer à l'élaboration d'un espace public viable. La valeur de ces représentations, qui composent ou déséquilibrent le sujet, peut être jugée par chaque sujet, grâce à l'éthique, c'est-à-dire le souci de soi. Chaque sujet peut évaluer la valeur des représentations auxquelles il est confronté et laisser passer, grâce à la porosité de ses membranes, celles qu'il actualisera ou non, celles qui entreront en composition avec lui ou non.

La valeur des représentations relevant du divertissement peut être positive ou négative – le jugement sur cette question concerne chaque sujet – mais on peut soulever l'hypothèse que le divertissement en soi n'est pas la cause de la dérive puisque, depuis l'Antiquité, très certainement, le divertissement fait partie d'une construction équilibrée du sujet (avec le théâtre, la littérature, les jeux, la danse, etc.). Cependant, le souci de soi est nécessaire pour poser un jugement sur la nature de ces représentations aujourd'hui : par exemple, le divertissement actuel serait-il systématiquement pauvre symboliquement et serait-il en train de déséquilibrer les sujets ? On pourrait prendre pour preuve la surreprésentation des productions culturelles proposées par les multinationales, « l'information-spectacle », l'existence éphémère des débats publics toujours présentés comme des scandales, les effets de plus en plus rapides des modes, les machines promotionnelles de certaines productions, le « tout-au-plaisir » immédiat, la consommation abusive, l'aseptisation à la

«Walt Disney»: le divertissement semble prendre part à tous les secteurs de la vie, y compris le politique (le «vivre ensemble» de l'espace public) qui deviendrait de plus en plus un «amusement».

Le divertissement, au début du ^{xxi}^e siècle, semble omniprésent et peut donner l'impression d'investir tous les secteurs de la vie sociale en déséquilibrant le sujet et l'espace public. Cependant, cette image dépeinte de cette «ère du divertissement» est-elle juste ou exagérée? Sommes-nous en état de déséquilibre quant à la quantité de représentations provenant du divertissement par rapport aux autres représentations? Le sujet a-t-il la surface nécessaire, sur ses propres membranes, pour s'exposer aux regards des autres ou bien la machine du divertissement est-elle si puissante que le sujet est contraint de n'être qu'un véhicule des valeurs de ce champ d'activités? Et ces valeurs viennent-elles systématiquement déséquilibrer le sujet – car, après tout, nous demeurons libres de véhiculer ces informations? Cet article ne proposera pas une réponse – y en a-t-il une seule? – mais conclura en espérant que le souci de soi, tel qu'il a été présenté précédemment, constitue la réponse de chacun pour éviter la dérive, non seulement celle de l'espace public mais aussi celle du sujet.

Les Inconduites de la manifestation au Sommet des Amériques

Isabelle ST-AMAND

Dans un contexte où les villes du monde entier rivalisent entre elles pour devenir des centres de commerce, de culture et de divertissement, l'espace public urbain tend de plus en plus à être considéré comme un bien de consommation qu'il faut promouvoir au moyen d'une image de marque positive. Les événements de calibre international sont dès lors fort convoités par l'élite urbaine, puisqu'ils donnent à la ville une visibilité internationale qui se traduit en retombées économiques, entre autres sous la forme d'une augmentation du tourisme. Si de tels événements contribuent le plus souvent à renforcer la vocation de la ville en tant que lieu transnational de consommation culturelle, il arrive parfois qu'ils donnent lieu à une réappropriation de l'espace public sous un mode distinct du divertissement, comme c'est le cas lors d'événements politiques contestés. Les dernières années du xx^e siècle sont ainsi marquées par les grandes rencontres internationales sur la libéralisation transnationale du commerce et, parallèlement, par un vaste mouvement d'opposition qui s'affiche avec ostentation dans la rue. Les villes qui accueillent ces événements se voient transformées par l'ensemble des participants aux rencontres officielles, des représentants des médias, des effectifs policiers et des manifestants qui investissent massivement les lieux. C'est alors qu'on voit apparaître dans l'espace urbain une tension entre deux mouvements contraires, l'un visant à faire de l'espace mondial un terrain propice à la production et à la consommation de biens, de services et d'expériences par le biais d'une intégration des économies, l'autre cherchant à opposer une résistance au projet néolibéral par une revendication du politique et la mise en avant d'un projet social commun.

En avril 2001, la Ville de Québec devient l'hôtesse du troisième Sommet des Amériques, événement politique urbain de grande envergure réunissant les trente-quatre chefs d'État et de gouvernement des Amériques et des Antilles, à l'exception de Cuba, en vue de la constitution d'une Zone de libre-échange des Amériques, au

plus tard en 2005. Loin de célébrer la réussite du projet de la ZLEA, le quatrième Sommet des Amériques qui se tient cette année-là à Mar del Plata, en Argentine, est plutôt contraint de faire état du fossé qui s'est creusé entre les partenaires du Nord et ceux du Sud, tout particulièrement entre les États-Unis et le Venezuela. Symptôme de l'émergence d'une conscience continentale, le projet de libre-échange entraîne en 2001 son lot de divisions et de frictions: plus de soixante mille manifestants (Radio-Canada, Dossiers/mondialisation), venus de partout sur le continent, affluent dans les rues de Québec pour exprimer leur opposition à la mondialisation néolibérale et, tout particulièrement, à la ZLEA, qui favoriserait selon eux le développement de sociétés duales dans les Amériques. Six mille cinq cents policiers, deux mille militaires (Rapport annuel de la Défense nationale: 6), ainsi qu'un nombre gardé secret de policiers étrangers et de policiers des escouades tactiques (*Le Devoir*, 28 mars 2001: A5) sont affectés à l'événement. Pour séparer les dirigeants, qu'il faut protéger, de la masse de manifestants, dont on craint la turbulence, on érige dans la haute-ville un périmètre de sécurité de près de quatre kilomètres de long. Fort contesté, le périmètre de sécurité crée dans la ville une division réelle et imaginaire clairement marquée, qui joue un rôle déterminant dans la réorientation et la redéfinition des pratiques urbaines lors de l'événement.

Lors du Sommet de Québec, l'espace urbain se voit réinvesti de manière diamétralement opposée de part et d'autre de la clôture, ainsi qu'en contraste prononcé par rapport au quotidien. Le concept foucauldien d'«hétérotopie» servira ici de modèle à l'étude des espaces singuliers créés dans la ville lors de l'événement. Mis en résonance avec les enjeux de pouvoir qui se matérialisent alors dans l'espace urbain, le concept contribuera à faire sens d'un événement politique qui donne à voir en un lieu la forme concrète et visible d'oppositions matérielles et imaginaires qui s'inscrivent dans un contexte beaucoup plus large. Michel Foucault décrit les hétérotopies comme étant:

[...] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'inté-

rieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. (Foucault, 2001b: 1574-1575)

La ville close construite au cœur du Vieux-Québec forme effectivement un « autre lieu », qui se veut une représentation idéalisée de la ville du patrimoine et de la rencontre au sommet. Déterminés par un découpage de l'espace fondé sur une politique de l'exclusion, les lieux qui s'ouvrent en périphérie sont réinvestis en fonction de la contestation. Si les rassemblements dans les rues sont motivés au départ par une volonté d'action politique dans l'espace public, ils finissent également par favoriser l'irruption d'un type de divertissement qui consiste non pas à se distraire en consommant, mais à multiplier les détournements improductifs et ludiques. Propre au carnaval, ce détournement de l'espace public est rendu possible par l'« hétérochronie » du Sommet de Québec. En proposant une expérience située dans l'espace, à l'écart du quotidien, les hétérotopies du Sommet de Québec permettent d'envisager sous un angle différent le monde auquel nous appartenons.

Le Sommet des Amériques à Québec tire donc sa particularité de la présence d'un périmètre de sécurité créant deux espaces contigus, l'un fermé, l'autre ouvert, lesquels entrent en contraste en même temps qu'ils s'appuient mutuellement. Cette configuration particulière a pour effet de mettre en présence, lors d'un même événement, les deux pôles extrêmes entre lesquels se déploie la fonction des hétérotopies théorisées par Foucault: l'« espace de compensation » et l'« espace d'illusion ». Refermée derrière une barrière de sécurité, la ville close a pour rôle d'aménager « un autre espace réel » qui soit aussi impeccable et aussi parfaitement réglé que sont négligés et turbulents les divers espaces du continent, sans compter celui de la périphérie. Antithèse de cette hétérotopie de compensation, la ville périphérique fait pour sa part apparaître « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée » (Foucault, 2001b: 1580). L'investissement de l'espace périphérique met ainsi en jeu les espaces de transit, de décision, de régulation, de consommation et de divertissement qui caractérisent généralement la vie en société. Érigé pour isoler les dirigeants des manifestants, le

périmètre de sécurité trace le contour de ces hétérotopies tout en constituant le point de contact entre ces espaces indissociables l'un de l'autre.

La ville close: hétérotopie de compensation

Les rencontres officielles du Sommet des Amériques constituent des points d'ancrage locaux pour les discussions de la ZLEA, elle-même liée à la prise de possession politique et économique de l'espace continental. Comme elle est « membre du club sélect des villes du patrimoine mondial de l'UNESCO » (<AmeriquesCanada.org>), Québec est choisie comme ville-hôtesse. L'emplacement des lieux de rencontre est à son tour déterminé selon une politique du prestige, pour laquelle les architectures urbaines et le décor naturel possèdent une valeur symbolique et spectaculaire indéniable. Ainsi, le Sommet officiel, « qui réunit les décideurs politiques et les diplomates les plus influents des Amériques¹ », se déroule dans l'historique haute-ville perchée au sommet du promontoire surplombant le fleuve Saint-Laurent. Le périmètre qui circonscrit la ville close englobe des lieux clés du pouvoir provincial, dont l'Assemblée nationale du Québec, le Complexe G et la colline parlementaire, ainsi que d'imposants établissements religieux, hôteliers et militaires, dont la chapelle des Ursulines, le château Frontenac, le Centre des congrès de Québec, la citadelle et les plaines d'Abraham. En se réservant les hauts lieux, les autorités s'assurent d'un décor en mesure de rehausser le prestige de l'événement. Inversement, le Sommet des Amériques consacre de façon spectaculaire le rayonnement international de Québec.

Réunis dans ces lieux qui se démarquent des autres tout en demeurant en liaison avec eux, les représentants des divers pays des Amériques et des Antilles réalisent une sorte de « spot publicitaire » (Baricco, 2002) dont l'objectif est de faire miroiter les bénéfices de la libéralisation des marchés dans les Amériques. Cependant, comme l'indique le Service canadien du renseignement de sécurité au sujet des rencontres internationales, les opposants menacent de faire dérailler la représentation :

1. Le maire de la ville de Québec (site de Hola Québec).

Ces rencontres sont une source de revenus et permettent de mettre en valeur le caractère démocratique du Canada auprès de la communauté internationale. Les activités de protestation et les manifestations pourraient cependant ternir cette belle image, surtout si la couverture médiatique est négative. (Radio-Canada, Dossiers/mondialisation)

À Québec, l'installation d'un périmètre de sécurité délimitant une superficie de plus de seize kilomètres carrés² vise à aménager un espace garantissant le déroulement harmonieux, et tel que prévu, de la rencontre officielle. En plus des impératifs de sécurité, accentués par la menace d'un attentat, d'un enlèvement ou d'une attaque de nature biologique ou chimique contre les chefs d'État et les dignitaires rassemblés en un même lieu (Coordination ministérielle en sécurité civile, 2001 : 11), des besoins de représentation conduisent à la division de l'espace urbain. Pour assurer la mise en place d'un espace exempt d'éléments discordants, le gouvernement fédéral confie l'organisation de l'événement d'envergure à un état-major composé de quatre corps de police, nommé le Comité directeur du Sommet des Amériques. Après avoir obtenu de la Ville l'autorisation d'« occuper temporairement une partie du domaine public [...] afin d'y ériger des clôtures pour former un périmètre de sécurité³ », le comité monte la scène sur laquelle il dirigera les regards. Dans la ville close, des édifices publics et privés sont vidés de leurs occupants avant d'être réinvestis par les autorités. Les institutions d'enseignement ferment temporairement leurs portes; la fonction publique donne congé à cinq mille six cents fonctionnaires; tous les hôtels, non seulement dans la zone close, mais dans toute la région, sont réquisitionnés par le comité; et tous les appartements disponibles à l'intérieur du périmètre sont loués par la Gendarmerie royale du Canada. La clôture, spécification d'un lieu hétérogène à tous les autres et refermé sur lui-même, constitue un moyen d'assurer un contrôle absolu sur l'espace que les autorités s'approprient, de même que sur l'événement et sa représentation.

2. Le périmètre de sécurité mesure 3,8 kilomètres. La superficie de la zone close est de 16,3 km² (Palladino et Widginton, 2002 : 90).

3. Extrait du procès-verbal d'une séance du Comité exécutif de la Ville de Québec, tenue le 20 décembre 2000, Dossier n° 24000/1, Résolution CE-2000-6594.

Tout comme les hétérotopies, selon Foucault, « supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables » (2001b: 1579) l'installation d'un périmètre de sécurité doté de points d'accès s'accompagne d'une gestion centralisatrice et détaillée des lieux et des occupants. À l'exception des résidents et des commerçants qui tiennent lieu d'habitants idéaux, tous les citoyens, tous les touristes et, bien sûr, tous les manifestants sont exclus de la zone protégée, dont l'accès est soumis à un contrôle strict. Seuls les individus qui occupent une fonction définie au sein de l'événement y sont admis. Trente-quatre chefs d'État, environ neuf mille participants au Sommet officiel, dont trois mille membres des médias accrédités (Hola Québec), mille employés, contractuels et bénévoles, un nombre inconnu d'agents de sécurité, de policiers et de militaires doivent se soumettre à une enquête policière pour obtenir l'accréditation donnant accès aux sites du Sommet. Résidents et commerçants, qui n'ont pas accès aux sites du Sommet, doivent se procurer un laissez-passer, indiquant leur nom, prénom et sexe, qu'ils doivent accompagner d'une carte d'identité. Les renseignements recueillis lors de ce processus sont consignés dans une base de données, que l'on promet aux résidents de détruire après le sommet. Lors de l'événement, on enjoint les résidents de « minimiser [leurs] déplacements et de penser à [se] déplacer avec une preuve de résidence » (*MiniMot*, vol. 10, n° 2, 16 avril 2001). Si la recomposition de l'espace, effectuée par les forces policières, vise à délimiter le champ des possibilités des participants au Sommet officiel et à réduire celui des opposants, la réinsertion contrôlée des individus dans cet espace permet de plus d'examiner et de répertorier dans le détail chacun des occupants.

Lors du Sommet des Amériques, la ville close est immobilisée dans le fonctionnement de mesures de sécurité intensives nommées « Opération Quadrille » (Feuilles d'érable). Les « services de police intégrés » (Gendarmerie royale du Canada) affectés au Sommet partagent des renseignements stratégiques et des connaissances opérationnelles et tactiques afin d'assurer une maîtrise globale de l'événement. Les forces policières et militaires se font omniprésentes et omniscientes dans l'espace urbain. Elles disposent d'un logiciel de modélisation et de visualisation tridimensionnelle de la ville de Québec et de ses environs, qui permet de faire une analyse

exhaustive des situations conflictuelles et de mettre des stratégies à l'essai dans des scènes virtuelles. À l'aide de systèmes de radar et de communications, les militaires assistent l'aéroport de Québec dans la gestion et la surveillance de l'espace aérien survolant la partie est de la ville. Outre les caméras installées à des endroits stratégiques, des hélicoptères dotés d'appareils de vision nocturne et de photographies aériennes permettent aux forces policières de capter la ville en tout temps. Dans l'espace clos, découpé, soumis à une visibilité de tous les instants, la surveillance témoigne d'un dispositif de contrôle et de centralisation influant sur l'imaginaire. Tout se déroule dans le calme et la représentation se veut impeccable. Néanmoins, des phénomènes étranges surviennent dans la ville close et sèment le doute sur son caractère imperturbable : la fumée des gaz lacrymogènes, poussée par le vent, pénètre dans le périmètre et retarde les cérémonies d'ouverture, une montgolfière survole la zone aérienne interdite au-dessus du périmètre, les accès qui devaient permettre la circulation entre les deux zones sont complètement bloqués et des employés d'hôtel pris dans le périmètre sont forcés de dormir dans les salles de lavage ou dans les réserves de savon de l'hôtel. La ville remaniée derrière le périmètre tente de réaliser le fantasme d'une maîtrise de l'espace et de ses occupants à des fins précises, dans ce cas-ci, à des fins d'efficacité politique, médiatique et sécuritaire. Bien qu'il soit impensable d'organiser aussi minutieusement l'ensemble des lieux qui composent l'espace continental, la zone close se présente comme le reflet idéalisé des Amériques.

L'occupation géopolitique de l'espace urbain par les autorités lors du Sommet des Amériques est pensée dans le but de parfaire la mise en scène du pouvoir. Conçue en fonction de sa représentation médiatique, l'hétérotopie de la ville close permet ainsi de présenter la ZLEA comme un projet des plus désirables et, plus largement, d'offrir en représentation l'image d'un capitalisme bienfaiteur qui s'incarne dans un lieu idyllique et pittoresque. L'espace quasi intouchable délimité dans le Vieux-Québec se veut d'un calme aussi parfait que l'espace continental peut être agité, de même que d'une propreté et d'une aisance qui n'ont d'égaux que le désordre et la violence qui prévalent dans certains des lieux créés par les pratiques de libéralisation des marchés sur le continent.

La ville périphérique: hétérotopie d'illusion

Si la configuration spatiale du Sommet de Québec repousse à la marge les éléments troubles pour mieux rêver d'un espace continental florissant, libéré de toute entrave au commerce, elle favorise dans le même geste la formation dans la périphérie d'un espace qui lui renvoie une image diamétralement opposée. En effet, l'espace qui se dessine dans la marge constitue un « contre-emplacement », à la fois par rapport à la ville close et par rapport à des emplacements réels de la société qui s'y trouvent représentés, mais aussi très largement contestés et inversés. Tout en se distinguant des espaces que l'on rencontre à l'ordinaire, cet « espace d'illusion » demeure lié à d'autres lieux réels du quotidien, ainsi qu'à l'espace clos, dans le revers duquel il se construit. L'objectif ne consiste pas ici à mesurer les effets politiques des manifestations, ni à juger de la pertinence des actions posées ou à analyser l'événement médiatique en tant que tel, mais bien à rendre compte de la transformation de l'espace urbain et de l'expérience vécue par les individus et les groupes qui ont déambulé dans ces « espaces autres ». Naturellement, la multiplicité des voix et des perspectives empêche de définir un mode d'appréhension unique de l'événement. Toutefois, il est possible de déceler, dans l'ensemble des descriptions, témoignages, comptes rendus, films, reportages, articles, analyses et évaluations de l'événement, une expérience de la ville dont on peut dire qu'elle est régnante.

Le découpage de l'espace au Sommet de Québec réoriente les pratiques urbaines et redéfinit les modes de circulation dans la ville, qui se voit réinvestie en fonction de la contestation. Des dizaines de milliers d'opposants descendent dans les rues de Québec pour exprimer leur opposition à la ZLEA et au néolibéralisme. N'ayant pas les moyens de s'offrir le prestige des hauts lieux, les contestataires se répartissent dans le quartier Saint-Jean-Baptiste bordant les lieux de la rencontre officielle en haute-ville, ainsi que dans les zones traditionnellement résidentielles, portuaires et industrielles de la basse-ville. Dans la rue, la foule de manifestants constitue la forme visible, concrète et compacte d'un vaste réseau de groupes et d'individus qui œuvrent quotidiennement au sein de leur communauté de manière quasi invisible (Melucci, 1988 : 248). Organisateur en chef de la grande Marche des peuples, le deuxième Sommet des peuples des Amériques réunit à Québec des délégués d'organisations syndi-

cales, communautaires et environnementales. Participent également activement à ce « contre-sommet » de nombreux autres groupes et coalitions associés à de multiples lieux de la société. Fruit de mois de travail d'organisation, de réseautage et d'éducation populaire, la mobilisation contre la ZLEA qui se manifeste à Québec révèle une volonté d'engagement dans l'espace public. Lors du Sommet, les manifestations constituent l'ébauche d'une union réelle de groupes autour d'une cause commune, défendue, le temps de l'événement, dans un espace géographiquement limité. Quatre grandes marches tracent différents chemins, certaines à l'écart, d'autres en direction du périmètre de sécurité. Ces démonstrations collectives, publiques et organisées d'une opinion ou d'une volonté témoignent d'un effort de réinvestir l'agir d'une responsabilité sociale et politique. En donnant lieu à une occupation inédite de l'espace urbain, elles favorisent aussi une relecture du sens de la ville, qui se voit reconsidérée comme lieu à occuper et à faire signifier. De plus, comme le fait remarquer Georg Simmel, des actions aussi simples que marcher, faire partie d'une foule et rencontrer des gens sont également essentielles à la construction d'une sphère politique publique (1996: 87). Étant porteurs de sens, les grands rassemblements réhabilitent la rue comme espace politique et donnent à entendre les revendications par son entremise plutôt que par celle des institutions parlementaires. À cet effet, la Ligue des droits et libertés souligne que, pour les citoyens qui n'ont pas accès aux médias de masse pour exprimer leurs opinions, les manifestations demeurent un moyen d'expression privilégié. Au Sommet des Amériques, manifester dans les rues de la ville se vit généralement comme moyen d'« exercer sa citoyenneté » (*L'Infobourg*, 2001: 9). Néanmoins, puisqu'ils viennent manifester à Québec entre autres dans le but de se faire entendre des dirigeants réunis en haute-ville, les contestataires estiment que le vaste périmètre de sécurité brime leur droit à la liberté d'expression. En effet, en plus de restreindre l'accès à un espace public, le périmètre empêche les manifestants de se rendre exprimer leurs points de vue à une portée raisonnable des chefs d'État et de gouvernement. Du fait qu'elle isole les dirigeants, la ville close constitue une entrave à la liberté d'expression⁴. Contrairement à l'espace clos réservé à

4. En 2002, dans son rapport sur les événements survenus lors de la conférence de l'APEC, en 1997, un juge recommande aux dirigeants de la

l'usage des dignitaires, l'espace périphérique se caractérise par une ouverture lui permettant d'accueillir sans distinction manifestants, résidents, curieux et journalistes tout au long de l'événement. Toutefois, la clôture qui interdit l'accès au centre de la ville rappelle avec insistance le caractère illusoire d'une telle ouverture. Si la ville périphérique se veut accessible à tous, il reste que sa construction repose sur une exclusion : les contestataires sont libres de venir manifester contre le Sommet de Québec, mais alors même qu'ils entrent dans l'événement, ils en sont exclus, et n'accèdent jamais au cœur même de l'événement.

Du point de vue des opposants, la ville close constitue la projection, dans l'espace urbain, de tous les maux qu'on reproche à la ZLEA. Si le périmètre tient la population à l'écart des dirigeants et entrave la liberté d'expression et de réunion, cela signifie, par exemple, pour les contestataires, que la ZLEA pratiquera également l'exclusion. Plusieurs soulignent d'ailleurs le paradoxe faisant que, pour discuter de la libre circulation des biens et services dans les Amériques, il faille restreindre la circulation des personnes dans la ville de Québec⁵. Lors de l'événement, l'idée de la ville close comme reflet de l'organisation politique constitue un thème récurrent. Figure de l'exclusion, le périmètre de sécurité devient rapidement l'obstacle matériel et symbolique où convergent les divergences. La clôture en treillis métallique constitue le lieu où viennent se rejoindre, de façon visible, contestataires et forces de l'ordre. Objet d'une concentration policière exceptionnelle, la clôture qui scinde la haute-ville en deux parties désigne le quartier Saint-Jean-Baptiste comme le terrain d'un affrontement soutenu. Dès la première journée, les manifestants arrivent à renverser une première section de la clôture. Tout au

GRC de prendre les mesures nécessaires, lors de grands événements, « pour permettre aux manifestants pacifiques de voir les délégués et d'être vus par eux dans leur démarche et d'éviter de réunir ces derniers sur un campus universitaire où ils sont isolés et protégés contre toute manifestation visible et audible de dissidence » (*La Gazette*, vol. 64, n° 1, 2002 : 8).

5. Dans un article intitulé « Le Sommet des paradoxes », un journaliste fait remarquer ironiquement qu'« à l'heure du libre commerce, il fallait passer au détecteur de métal et exhiber son accréditation pour acheter un paquet de cigarettes au seul dépanneur encore ouvert sur la Grande Allée » (*Le Journal de Québec*, 21 avril 2001 : 13).

long de l'événement, l'escouade antiémeute riposte fermement aux « assauts [...] sur la barricade grillagée » (*Le Devoir*, 23 avril : A2) : environ cinq mille grenades de gaz lacrymogènes et mille balles de plastique sont lancées en direction des manifestants qui, aussitôt à l'intérieur du périmètre, lancent des pierres, des cocktails Molotov et des projectiles improvisés. Dans la ville jonchée de débris, une centaine de légers incendies sont allumés. Jour et nuit, des bruits de tirs se font entendre au milieu du vrombissement des hélicoptères. Formant une barrière de brouillard difficilement franchissable entre la foule et le cordon policier, les gaz lacrymogènes incommode fortement les occupants de l'espace périphérique et créent une atmosphère inquiétante. Les affrontements qui se poursuivent dans l'espace urbain nettement divisé ont pour effet d'alimenter un imaginaire des camps opposés.

Le temps autre du carnaval : hétérochronie des manifestations

Le découpage de l'espace urbain au Sommet de Québec s'accompagne d'un découpage du temps : dans la marge, les manifestations monopolisent trois journées entières. Cette « hétérochronie » favorise l'irruption d'une ambiance carnavalesque au sein même des rassemblements ayant d'abord un objectif politique. L'écart par rapport au quotidien et le contraste avec les cérémonies officielles, l'occupation inédite de la place publique par une foule hétéroclite, de même que les formes et les images privilégiant une esthétique de l'inversion et du renversement participent d'une appropriation carnavalesque de la ville du patrimoine mondial. Lors de l'événement, le rapport d'incivilité délibéré à la ville, la multiplication des jeux d'identité et le caractère souvent grotesque des affrontements entre forces de l'ordre et manifestants prennent l'aspect d'un jeu qui consiste à travestir pour un temps les rapports à soi, aux autres et au monde.

En marge des lieux de rencontre officiels, l'espace urbain se voit littéralement transfiguré. La rue ne sert plus à la circulation automobile, mais aux déplacements à pied, ce qui favorise un tout autre mode d'interactions. De régulateurs de déplacements qu'ils sont en temps normal, les feux de circulation deviennent des postes d'observation du haut desquels on peut suivre les événements. Les boutiques, les

galeries et les musées du Vieux-Québec n'invitent plus les passants à se faire clients ou visiteurs, mais ferment plutôt leurs portes et recouvrent leurs fenêtres et vitrines de panneaux de contreplaqué, lesquels sont aussitôt transformés en espaces d'inscription où sont exprimées les critiques anonymes. L'Université Laval et le Vieux-Port deviennent des carrefours de la contestation: ils servent de terminus, de lieux d'accueil et d'information, de points de rassemblement et de ralliement, de tribunes pour les débats. Contrastant avec le caractère privé des hôtels et des auberges commerciaux, des dortoirs publics sont aménagés dans des gymnases, des salles de classe, ainsi que dans les bandes de la patinoire de l'aréna Bardy⁶. Des manifestants sont aussi hébergés chez des résidants⁷, ce qui favorise les échanges et les rapports de proximité. À l'écart de l'industrie touristique de la ville, des groupes de cuisine collective distribuent gratuitement de la nourriture sur la rue. Par opposition au quotidien et à la ville close étroitement encadrée par le pouvoir, la forme urbaine en périphérie amène à délaissier provisoirement le rôle de consommateur et à contribuer à brouiller les frontières entre la sphère privée et la voie publique. Cette manière autre d'habiter la ville, doublée de l'engagement actif de nombreux résidants dans les préparatifs du Sommet, contribue à donner l'impression d'une véritable occupation collective de l'espace. La pluralité des individus et des groupes qui se mêlent sur la place publique est ressentie par plusieurs comme la solidarité d'une collectivité qui partage une même lutte. L'idée du « peuple », de la « société civile » est souvent évoquée lors de l'événement, ainsi que la conviction sans cesse affirmée qu'un « autre monde est possible⁸ ». Dans cet esprit, l'espace périphérique se dessine un peu à la manière d'une « utopie effectivement réalisée ».

6. Des manifestants sont hébergés gratuitement ou à prix modique dans des écoles et des cégeps mis à leur disposition par la municipalité ainsi que par des groupes communautaires (Comité exécutif de la Ville de Québec).

7. La campagne « Adopter unE militantE ! » lancée par les groupes d'opposants locaux CASA et OQP 2001 invite les résidants à héberger des militants lors de l'événement (*L'Infobourg*, vol. 15, n° 4, avril 2001: 11).

8. Une bannière de la ville de Québec se lit comme suit: « Un nouveau monde est possible. » La déclaration du Sommet des peuples conclut: « D'autres Amériques sont possibles ! » De même, la CLAC écrit: « Il faut

Intégrant une démarche créatrice à l'action politique, de nombreux manifestants s'expriment hors des créneaux officiels et commerciaux par le biais de la parole, de l'écrit, de la musique et des images. Dans la rue, graffitis, affiches, slogans, déguisements et travestissements constituent autant de jeux avec les objets et les signes du monde qui ne se réalisent pas, comme c'est souvent le cas, au sein de la consommation de la culture. Contrairement aux images créées pour le Carnaval de Québec ou les festivals officiels, les bricolages faits pour les manifestations ne sont pas définis par un comité d'organisation ni par une firme de relations publiques. Dans la rue, les manifestants ne cherchent pas à reproduire des images toutes faites, mais tentent d'intervenir sur des images culturelles connues pour les transformer. Réalisées dans le but de produire des impressions sur la place publique, les inventions déformantes des manifestants n'essaient pas de convaincre par des arguments, mais en provoquant le rire. Comme tout ce qui s'impose comme autorité et exhibe prestige et prospérité, les chefs d'État et les forces de l'ordre, la ville close et le périmètre de sécurité, ainsi que la ZLEA et la mondialisation des marchés invitent aux renversements carnavalesques. Par exemple, sur la clôture derrière laquelle sont alignés des policiers antiémeutes, une affiche prévient les occupants de l'espace périphérique: «SVP. Veuillez ne pas nourrir les animaux. (Nous ne sommes pas responsables... des morsures).» (Palladino et Widginton, 2002: 35) Ailleurs, un graffiti faisant allusion aux prévisions initiales voulant que le périmètre soit coiffé de fils barbelés constate: «On nous rit à la barbelé», alors qu'un autre, teinté d'autodérision, se console à l'aide du dicton: «Vaut mieux être protestataire qu'avoir la prostate à terre.» (*Le Soleil*, 22 avril 2001: A13) Modifiant une maxime populaire pour l'adapter aux circonstances, les Zapartistes affirment qu'«il faut toujours se fier à sa première répression⁹». Le détournement de références culturelles ne vise pas à créer un effet d'hermétisme ou de distanciation, mais à rendre accessibles les idées communiquées sur la place publique. Telles les hétérotopies,

refuser que ces jours soient des jours de “*business as usual*”. [...] Il faut rire et danser et leur montrer qu'un autre monde est possible.» (*Résiste!*, mars 2001: 1)

9. Plusieurs opposants présents à Québec affirment en être à leur toute première grande manifestation (*L'Aut'journal*, mai 2001: 8).

les formes et les images de la contestation ne sont pas détachées des lieux communs de la culture, mais en sont plutôt un envers, une distorsion, une inversion.

Dans le même ordre d'idées que les jeux sémantiques, les travestissements parodiques, les métamorphoses et les masques changent la perspective et le rapport à la réalité. Dans l'espace transfiguré, les manifestants déguisés déambulent, échangent, se montrent et observent; les regards s'entrecroisent et les perceptions changent au fil des déplacements. Ayant revêtu les habits du célèbre Carnaval de Québec, des socialistes ontariens se désignent comme étant le «Front de libération des bonhommes» et s'écrient dans les rues: «Vive le bonhomme libre!» (*Le Soleil*, 21 avril 2001: A17). Abordant les débats constitutionnels d'un angle comique, ils se réinventent un nom qui travestit le Front de libération du Québec et ils détournent la célèbre phrase du général de Gaulle pour clamer une liberté insensée, soit celle du bonhomme Carnaval. Comme un grand nombre d'opposants, ils s'amusent à déformer des symboles culturels et politiques, pour mieux les amalgamer. Sur la rue Saint-Jean, un faux roi affublé d'un nez de clown interpelle au mégaphone les policiers alignés devant la foule: «oyez, oyez, gendarmes!», puis les exhorte au calme et à la désobéissance civile. En reprenant de travers le slogan «À qui la rue? À nous la rue!» souvent scandé par les manifestants, il déclare d'un ton posé: «À qui les flics? À nous les flics!» Les gestes posés au milieu de la foule amènent les manifestants à prendre activement part à un événement dont ils se font simultanément spectateurs. Ajoutée au simple fait d'être présent sur les lieux, la performance qu'on y tient contribue à faire de la ville un espace autre.

Lors de ce «Carnaval contre le capitalisme¹⁰», il n'y a pas que l'envie de se déguiser qui incite les occupants de l'espace périphérique à se masquer le visage. Très répandu dans la ville lors de l'événement, le port du masque s'explique en partie par une volonté de faire diversion par rapport à la possibilité d'être identifié, mais certainement de manière généralisée par le besoin pressant de se protéger des

10. Avant l'événement, la CLAC distribue un grand nombre d'affiches annonçant le «Carnaval contre le capitalisme» (Palladino et Widgington, 2002: 42).

gaz lacrymogènes. De nombreux manifestants, policiers et résidents portent un masque à gaz, alors que les autres, faute de mieux, se débrouillent à l'aide de foulards, de linges à vaisselle et de lunette de natation pour tout équipement de protection. Qu'il soit utilisé en guise de déguisement, de dissimulation ou de protection, le masque n'en demeure pas moins une métamorphose. Dérivé des parodies, des travestissements, il a une fonction ambivalente d'occultation et de monstration qui incite à la création et à la multiplication des jeux d'identité. Il permet ainsi de se jouer momentanément des classifications de la vie courante qui assignent à chacun son identité propre. Évoluant dans un espace urbain enfumé que survolent les hélicoptères, la multitude de visages méconnaissables modifie le rapport au monde. Le premier jour de l'événement, les manifestants repoussés dans la basse-ville se joignent à la soirée de musique et de danse organisée par des groupes contestataires sous les bretelles de l'autoroute Dufferin-Montmorency, où atterrissent les grenades de gaz lacrymogènes lancées du sommet de l'escarpement. Un DJ décrit l'étonnante scène urbaine : *“That was the most surreal part of it. There I was, coughing from tear gas, then I'd look up and see 200 people with gaz masks dancing”*. (Fish Piss, vol. 2, n° 2, Fall/Winter 2002) Des manifestants accompagnent les musiciens en jouant des percussions sur les clôtures de métal avec des pierres glanées sous les autoroutes. L'espace urbain devient le lieu et l'instrument d'un concert populaire improvisé :

Almost forgotten is the background noise to the whole weekend – drumming. On hand-held drums on the streets, on guardrails, metal and boarded-up buildings, on doors and signs and trashcans, a rythm was always going. “No matter where you went you could hear it, practically feel it pulsing inside you”. (Fish Piss, vol. 2, n° 2, Fall/Winter 2002)

Suivant une posture typiquement carnavalesque, les batteurs amateurs se donnent en spectacle à la foule tout en en faisant eux-mêmes partie. Tout au long de l'événement, le détournement de l'espace public a créé un espace propice au jeu, à l'expérimentation et aux remises en cause.

Le branle-bas général entourant le Sommet de Québec a créé une atmosphère propice à la transgression, non seulement chez les opposants à la ZLEA, mais dans la population en général. Les pompiers de Québec, dont la participation aux mesures de sécurité

est essentielle, profitent des circonstances pour protester contre la lenteur du règlement de leur convention collective. Quelques jours avant le sommet, ils «renou[ent] avec le bon temps de leurs manifestations intensives» et, au volant de véhicules bariolés, sillonnent l'espace urbain qu'ils font résonner au son des sirènes. De même, la veille de l'événement, les procureurs de la Couronne, en négociations avec le gouvernement du Québec, se rendent manifester dans la salle d'audience où se déroule la comparution par télévidéo d'un des membres du Mouvement Germinal, infiltré depuis des mois par la police et arrêté en coup de théâtre sur son chemin vers Québec¹¹. Dans l'esprit de la contestation, les procureurs décorent «leur toge de minipancartes [*sic*] sur lesquelles apparaiss[ent] une douzaine de messages différents». La ville périphérique laisse place au désordre et à l'irrégularité : la foule est affranchie du travail et des obligations et les effectifs policiers, concentrés autour et à l'intérieur du périmètre, se font moins présents dans les rues de la périphérie¹². Enfreignant le règlement, les dépanneurs et les épiceries vendent de l'alcool au-delà des heures permises et les occupants de l'espace périphérique boivent de la bière sur la rue. Les occupants de l'espace périphérique mettent à profit les journées libres pour investir la ville et explorer le champ des possibilités de cet espace particulier où tous les coups semblent permis. Les moyens astucieux utilisés par les manifestants pour déjouer les tactiques policières tiennent souvent de la farce et du mauvais tour. La ville close se voit réévaluée par le biais de la transgression ludique. Par exemple, un journaliste s'amuse à entrer et à sortir par toutes les portes jusqu'à ce que les accès en soient bloqués et des résidants déjouent la sécurité en prêtant leur laissez-

11. Le choix du lieu et du temps en fonction de la télécomparution d'un membre du Mouvement Germinal «a une valeur symbolique pour les procureurs», qui sont exclus de tous les dossiers liés aux manifestants arrêtés dans le cadre de l'événement, parce que l'association des substituts du Procureur général a «refusé de garantir que les procureurs n'exerceraient pas de moyens de pression pendant le Sommet» (*Le Soleil*, 20 avril 2001: A8).

12. Lors de la Marche des peuples, qui a son propre service d'ordre, on remarque qu'il n'y a «[p]as un seul policier en vue», situation également en partie attribuable au fait que les policiers sont débordés en haute-ville (*Le Soleil*, <<http://www.lesoleil.com/documents2/fda/opposants/4-22-2.stm>>).

passer et, au début du Sommet, des manifestants volent des plans de sécurité et des listes téléphoniques confidentielles dans une voiture de la SQ, puis s'empressement de les publier sur Internet. Réussir à duper plus fort que soi, contre toute probabilité, suscite une sensation de triomphe, surtout si l'objet de la risée est un représentant du pouvoir ou de l'ordre établi. À la blague, un journal contestataire invite les manifestants à brouiller les ondes lors de l'événement :

Les services de sécurité avertissent la population qu'elle devra le moins possible utiliser de téléphones cellulaires parce que leur trop grande utilisation pourrait brouiller les ondes, surtout dans les zones de sécurité et les zones très médiatisées. Alors... tout le monde amène son cellulaire à Québec!!! (*Résiste!*, mars 2001: 12)

Les plaisantins sont invités à utiliser des moyens légaux, inoffensifs et irréprochables qui assureront leur impunité tout en désorganisant les zones destinées à la sécurité et aux médias. L'euphorie suscitée par la victoire incongrue du bouffon sur les autorités possède un caractère typiquement carnavalesque.

Le déplacement de la vocation touristique du Vieux-Québec vers une vocation contestataire correspond à un détrônement de la ville du patrimoine, objet d'admiration, au profit de la ville lieu, à la fois terrain de jeux et champ de bataille. Divers objets de l'espace urbain et domestique sont transformés en projectiles, qui fusent de toutes parts lors des manifestations. Dépossédant les attaques de leur aspect menaçant, les objets utilisés à l'envers ont pour effet de déjouer un impossible affrontement avec une force démesurément supérieure à laquelle on veut tout de même s'en prendre. Les policiers de l'escouade antiémeute conçoivent aussi une part de jeu dans les affrontements. De même qu'un policier raconte : « Je voyais ça comme un jeu : ils tirent, je bloque¹³ », les bons coups sont acclamés un peu comme lors d'une joute sportive : « quand les tirs de gaz ou de balles atteignent les manifestants [...], le policier tireur est applaudi ou félicité par ses collègues », qui « marquent leur

13. Voir *Le Soleil* (<<http://www.lesoleil.com/documents2/fda/securite/4-26-4.stm>>).

approbation en frappant leurs boucliers avec leurs matraques¹⁴». De leur côté, les manifestants soutiennent de leurs cris et acclamations le renversement du périmètre de sécurité, figure politique ayant pris valeur de symbole¹⁵. Tout comme au carnaval, les attaques et les injures n'ont pas un caractère individuel et quotidien, mais constituent des actes symboliques dirigés contre l'autorité suprême, soit contre la ville close et ses défenseurs. En transformant le conflit politique en joute, les contestataires déplacent en quelque sorte le champ d'expertise des forces de l'ordre sur le plan, autrement moins imposant, du terrain de jeux. Dans les rues où les opposants s'amuse à déformer les lieux de la culture, le jeu vient s'ajouter comme un reste aux manifestations et aux affrontements.

À Québec, les affrontements sont une fête incertaine où les positions sont instantanément réversibles et où la solidarité sort souvent renforcée. Dès la première journée, le vent se met à repousser les gaz lacrymogènes sur le Centre des congrès, où se déroule la rencontre officielle. Les manifestants jubilent en voyant l'arme des policiers se retourner contre la ville close, faisant en sorte que les hauts placés se retrouvent prisonniers des mesures assurant leur protection. C'est le monde à l'envers : les prestigieux invités se voient enfermés pendant quelques heures à l'intérieur de l'hôtel Hilton et du château Frontenac, les protocoles et les discours sont expédiés, le zèle des policiers est ridiculisé et, pour couronner le tout, le renversement de la clôture du périmètre de sécurité vole la vedette aux discours officiels à la une de CNN. Les attaques à l'intégrité de l'espace clos constituent autant de tentatives de créer des ouvertures, des brèches qui auront en soi valeur de symbole et qui, de surcroît, perturberont le déroulement et la représentation médiatique de l'événement.

14. D'un point de vue abstrait, il serait possible de suggérer que les balles de plastique ont quelque chose du jeu de guerre. Toutefois, en réalité, les quelque mille balles de plastique lancées en direction des manifestants causent de nombreuses blessures qui n'ont rien de ludique (Ligue des droits et libertés : 16).

15. Le renversement du périmètre de sécurité « avait essentiellement une portée symbolique positive pour [les manifestants] puisque seul un petit groupe s'est avancé de quelques mètres à l'intérieur du périmètre et a confronté la police » (Ligue des droits et libertés : 46). Il faut dire qu'il aurait été périlleux de s'avancer dans le périmètre.

Comme la joie éprouvée devant le renversement d'un symbole de l'ordre établi est proportionnelle à l'ascendant de ce dernier, les profanations à Québec suscitent un enthousiasme particulièrement vif, directement lié au caractère imposant de la rencontre des chefs d'État et à celui, dominant et bien ancré, de la société capitaliste et de la mondialisation des marchés. L'esprit carnavalesque qui anime cette hétérotopie constitue alors une sorte de contre-projet réalisé dans l'éphémère face au monde hiérarchique du pouvoir, de ses cérémonies officielles et de sa discipline quotidienne.

Lors du Sommet de Québec, les hétérotopies qui se dessinent de part et d'autre du périmètre de sécurité s'accompagnent d'une densification des relations qui se font tout à coup beaucoup plus visibles. La ville du patrimoine mondiale refermée en son centre se veut ainsi le théâtre de la représentation d'une puissance politique et économique, qui pourra refléter à son tour une image rêvée de la Zone de libre-échange des Amériques. Le prestige de l'événement contribue aussi à rehausser la place de la ville-hôtesse dans la hiérarchie culturelle et économique transnationale. Marqueur des exclusions, le périmètre de sécurité réfléchit pour sa part une image moins harmonieuse de l'intégration continentale projetée. Relégués en marge de la ville close qu'ils contestent, les manifestants se réapproprient l'espace public pour en faire le lieu d'expression d'une résistance à la libéralisation transnationale du commerce. Ils s'investissent dans l'espace urbain par l'appropriation et se définissent par des actions pensées en fonction d'une vision politique et sociale de la communauté. En détournant momentanément la ville de ses fonctions de consommation et de divertissement, les manifestations favorisent l'expérimentation de nouvelles façons d'être dans la ville et d'entrer en contact avec les autres. Caractérisé par le renversement ludique de l'idéologie dominante et de ses symboles, le carnavalesque qui vient se mêler à l'action politique fait apparaître des images et des postures incongrues, laissant entrevoir la possibilité d'un retournement des lieux à l'intérieur de la société à la faveur des subalternes. L'investissement inédit de l'espace et des architectures lors de l'événement donnent à apercevoir l'espace public, la politique urbaine, et les interactions selon une perspective inédite. Au Sommet de Québec, les hétérotopies ont une fonction similaire, mais inversée, à celle du bateau évoqué par Foucault, à ce « morceau

flottant d'espace » qui parcourait autrefois le monde, reliant un port à l'autre, une colonie à l'autre, et qui constituait ainsi une « grande réserve d'imagination » (2001b: 1581). Dans la foulée des rencontres internationales et des grandes manifestations qui marquent les dernières années du xx^e siècle, le Sommet de Québec se caractérise par la convergence en un seul lieu d'éléments issus de réseaux qui assurent la liaison entre de multiples lieux dans les Amériques et le monde entier. Les vastes réseaux qui resserrent leurs mailles lors des grands événements créent également des hétérotopies propices à la mise en marche des imaginaires. Comme les participants et les lieux investis ne sont jamais les mêmes d'une rencontre à l'autre, des hétérotopies toujours différentes sont créées, reliant des pays, des villes et des imaginaires chaque fois autres.

Le Public est dans la rue

Thierry PAQUOT

Le phénomène urbain, depuis ses origines, attribue à la rue une dimension constitutive. En effet, la ville s'affirme avant tout comme un lieu d'échanges, de rencontres, de commerces au sens le plus large du terme, et c'est par les routes et les chemins qu'on y accède. La rue est à dire vrai une route bordée de maisons, plus ou moins rapprochées. Grâce aux travaux des historiens, nous pouvons reconstituer les ambiances urbaines et se représenter la vie dans la rue à Athènes, Rome ou Lutèce, puis dans les villes médiévales ou celles de l'Âge classique. Entendre les bruits ordinaires, sentir les odeurs spécifiques à tel métier localisé dans telle rue, toucher l'étoffe du vêtement du marchand qui arrive avec sa caravane ou du guerrier qui sert le seigneur local. Toujours grâce aux historiens, nous distinguons les rues nocturnes des diurnes, les places et leurs parades, les boulevards et leurs foules moqueuses et nonchalantes, les avenues et leurs manifestations revendicatrices.

Avec la modernité, née de l'industrialisation, de la production de masse et de la généralisation du transport mécanique, les rues se modifient dans leur forme, leur atmosphère, leur économie. Des vitrines ornent les boutiques, les trottoirs facilitent la déambulation, le mobilier urbain participe au confort urbain, l'éclairage public associe le jour et la nuit qui ainsi ne les oppose plus, les transports en commun se multiplient et l'automobile s'impose. Des mouvements de toute nature traversent en permanence la ville. Elle ressemble à un écheveau aux mille circulations emmêlées, nouées. Tout en elle circule : les capitaux, les marchandises, les personnes, les sentiments, les croyances, les peurs, les rumeurs, les désirs, les images... Ces mouvements adoptent des vitesses contrastées et le citadin est pris dans leurs tourbillons incessants aux rythmes décalés, il en résulte chez lui une réelle excitation agréable et parfois un léger vertige, qui aspire à une pause réparatrice.

Françoise Choay considère que « l'espace est le mode obligé de tout comportement humain » (Choay, 2003 : 15) et qu'ainsi il construit chacun tout autant que ce dernier le construit. De manière volontairement schématique, elle scande l'histoire urbaine de l'Occident en trois moments, marqués par un type particulier d'espace : le Moyen Âge et l'espace de contact, l'époque classique et l'espace de spectacle et la ville moderne et l'espace de circulation. Elle précise que ces moments se chevauchent et que leurs caractéristiques propres survivent en se modifiant. Elle explique également que le basculement d'un moment à un autre résulte de changements, tant économiques, sociaux, technologiques, religieux, politiques que culturels. Dans la ville médiévale, « la maison, observe Françoise Choay, n'est pas séparable de la rue sur quoi elle ouvre ; le double ourlet des maisons définit le ruban de la rue et inversement » (2003 : 26). Avec l'âge classique ou baroque, note notre auteure, selon les appellations,

[...] le programme élimine du tissu urbain le hasard et les différences d'antan ; le long des rues et des places, régulières et géométriques, les façades identiques et de même hauteur dessinent un cadre géométrique qui exprime l'universalité de l'homme et de sa raison, et non plus ses particularités. (2003 : 54)

Avec la révolution industrielle, la ville coopère à la production et à la consommation des marchandises (tout devient marchandise, du reste) et constitue, selon le mot du baron Haussmann, un « système circulatoire général » (Choay, 2003 : 79). Actuellement, à la suite d'innombrables « progrès » technologiques qui font de la vitesse leur mesure, nous quittons la ville pour l'urbain diffus où règne l'espace de connexion. Ce sont les territoires du quotidien urbain de la modernité-monde que je souhaite explorer, sachant qu'ils sont à la fois nombreux et dissemblables. Si le mot « modernité » est utilisé et peut-être inventé pratiquement au même moment par Théophile Gautier, Maxime du Camp et Charles Baudelaire, c'est ce dernier qui en propose la plus subtile définition. Dans son étude « Le Peintre et la vie moderne », vraisemblablement rédigée en 1859 et publiée en 1863 dans *Le Figaro*, il écrit : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » (Baudelaire, 1961 : 1163) Ainsi, la modernité concilie

la mode, dont le destin consiste inexorablement à se démoder, et la permanence, c'est-à-dire une continuité sans histoire qui accueille et absorbe les incroyables et nécessaires discontinuités historiques.

Plus généralement, la modernité associe le sentiment rassurant de la durée au sentiment plaisant du changement. Ces sentiments complémentaires, plus que rivaux ou contradictoires, dans le vocabulaire de Georg Simmel (1858-1918), le philosophe de la modernité, s'apparentent aux « formes ». En effet, Simmel utilise *formal* et *formell* afin de distinguer ce qui relève d'une forme de ce qui respecte une forme. Ainsi, par exemple, le mouvement est une forme (un principe stable) qui revêt plusieurs formes (instables, par nature). Le mouvement lui-même exprime le changement produit par une excitation, une impatience, un soudain désir et l'enchaînement des temporalités dont le cours épouse la permanence. La modernité reconnaît dans le mouvement une de ses valeurs, qui existait certes avant mais qu'elle va magnifier, démultiplier, exalter. La grande ville, celle de la modernité, qui comme chacun sait, « hélas, change plus vite que le cœur d'un mortel » (comme l'écrit Baudelaire dans *Le Cygne* [1961: 82]), combine les multiples vitesses des mille et un mouvements qui la composent et confère au repos, à la halte, sa place de mouvement-en-attente, en quelque sorte. Cette dualité – pas nécessairement dialectique, du reste – est, chez Simmel, perçue par nos sens: « Seul l'homme, constate-t-il dans *Sociologie*, est déjà pour nos sens toujours à la fois permanence et flux, les deux ont atteint chez lui un niveau où chacun se mesure sans cesse à l'autre, s'exprime par l'autre. » (1999: 634) L'individu est *en-cours*, si j'ose dire.

La poésie contemporaine de cette modernité urbaine débordante de vitalité s'en alimente. Qu'on songe à Jules Romains (1885-1972) et ses recueils, *La Vie Unanime* (1908) et *Puissances de Paris* (1911); il y excelle à agglomérer les individualités en un corps urbain solidaire. C'est dans les lieux publics – on ne dit pas encore « espaces publics » pour désigner les rues, les places, les parvis, les ponts, les parcs et jardins... – que prend forme, justement, l'individu collectif, dont la configuration est aléatoire et momentanée. L'unanimité, qu'il vénère, théorise l'unité résultant du désordre des mouvements. Il écrit, par exemple, dans *La Vie unanime*:

Qu'est-ce qui transfigure ainsi le boulevard ?
L'allure des passants n'est presque pas physique ;
Ce ne sont plus des mouvements, ce sont des rythmes,
Et je n'ai plus besoin de mes yeux pour les voir. (1908 : 21)

Et plus loin :

La ville va bouger, ce matin.
Elle va s'arracher à la terre,
Déraciner ses fondations,
Les dépêtrer de la glaise grasse ;
Emporter les pierres dans la chair ;
Grouiller comme les bêtes ; couvrir
L'espace de ses rampements lourds ;
Brandissant des tours, gonflant des foules
Sous les nuages multicolores ;
Et puis partir vers cette mer qui est au nord. (1908 : 68)

Et quelques pages après :

La ville aurait envie de jaillir comme un feu
D'artifice, un grand peuple insurgé d'étincelles
Elle voudrait lâcher des milliers de ballons
Qui porteraient tous ses hommes dans leurs nacelles
Elle voudrait se dilater sans se dissoudre,
Mêler à ses maisons de l'espace et du vent.
Faire couler le ciel dans ses rues élargies,
Rester une et devenir illimitée ; être
L'éponge qui ne crève pas d'avoir pompé
L'infini. (1908 : 88)

Ou encore :

Des maisons ; les passants, les chevaux, les voitures
Se rejoignent entre eux et rejoignent mon corps ;
Nous sommes indistincts : chacun de nous est mort ;
Et la vie unanime est notre sépulture. (1908 : 141)

Jules Romains, à l'instar de Georg Simmel, imagine la société tel un conglomérat d'individus, un kaléidoscope humain dans lequel chaque modification de couleur et de forme est provoquée par un nouvel agencement des éléments de la foule. L'unité demeure, seule la configuration s'est transformée. La rue se présente comme une scène d'un théâtre hors-les-murs où les acteurs sont également spectateurs. Je regarde celui qui me voit l'observer et réciproquement.

Cette stimulation du regard par la grande ville n'échappe pas à Georg Simmel qui remarque que « l'œil ne peut prendre sans recevoir en même temps » (1908 : 635). Le face à face est un véritable échange. Le fait de dévisager celui qui partage votre banquette dans l'omnibus ou le métropolitain n'apparaît pas comme un acte unilatéral car la réciprocité est possible, et parfois légèrement décalée ou différée. Être en ville consiste à se donner en spectacle et à profiter du spectacle. Dans *La Phalange* du 17 octobre 1907, Jules Romains affirme :

La période des abstractions va finir. La société, les catégories, les classes, le monde, le demi-monde, le peuple, abstractions ; mots collectifs qui ne désignent aucun être collectif. Rien de tout cela n'a d'existence concrète, donc rien ne s'en perpétuera. La conscience sociale, la conscience d'une classe, abominables métaphores. Ce qui existe, ce qui commence à exister d'une vie complète, charnelle, consciente, ce sont les groupes : les rues, les places, les salles de réunion, les théâtres. Voilà les êtres qui ont de l'avenir.

C'est clair, pour lui, la grande ville traversée par les assauts répétés de tensions diverses intègre chaque dynamique individuelle et l'additionne à l'élan vital, qu'elle propulse. Sans aucun répit. La vie, rien que la vie, pourrait-il proclamer en profession de foi. D'où ces *Puissances de Paris* qui l'enchantent, et dans lesquelles il repère les rues canalisant les forces, les énergies, les pulsations d'individus agrégés et transfigurés. Ces puissances humaines sont communicatives et imprègnent les rues elles-mêmes. La rue du Havre « a trop de vie pour trouver un ordre » (1919 : 15) ; « un spasme régulier secoue la rue » Royale (1919 : 17) ; la rue Montmartre « a les lenteurs, les haltes, la consistance poisseuse d'un enterrement. Ce n'est pas qu'elle contienne de la mort. Elle se fige par excès de vie » (1919 : 24) ; la place de l'Europe doit son unité « à une suite d'étincelles » (1919 : 32) et « les places et les squares prennent déjà des contours, serrent davantage le nœud des rythmes » (1919 : 126) ; on le voit par ces quelques morceaux choisis, la ville moderne est un puzzle agité, incomplet, dispersé. Aucun joueur ne réussira à le compléter, l'unifier, le figer ; il lui manquera toujours une pièce, ou plus exactement, la dynamique du puzzle secoue la figure imposée qui s'agite, prise d'épilepsie...

Cette perception de la rue comme une agitation perpétuelle, un spectacle sans jour de relâche, où s'entrechoquent les numéros d'acteurs, les intermèdes et les changements de décors et de spectateurs/acteurs est commune au futurisme élaboré par Philippe Achille Émile Marinetti (que sa mère appelle Thomas). Si le mot « futurisme » est tracé par la plume de Villiers de l'Isle-Adam, ou sert de titre à James Ensor pour un tableau ou encore à August Strindberg comme synonyme de « modernisme », ou à José de la Riva Agüero pour qualifier le mouvement politico-artistique qu'il dirige à Lima et aussi à l'Espagnol Gabriel Alomar pour qualifier sa doctrine, en 1904, il est dorénavant attribué à l'auteur du « Manifeste du Futurisme », publié dans *Le Figaro* du 20 février 1909, F.T. Marinetti (1876-1944). D'une voix tonitruante, il déclare : « Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité. » Plus loin il s'enflamme : « Nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing. » Se fait admiratif : « Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la vitesse. » Accusateur : « Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires. » Avant de s'engager :

Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées...

Marinetti a effectué sa scolarité en langue française en Égypte, puis a vécu comme étudiant à Paris. Aussi connaît-il la littérature française récente, mais il a côtoyé des poètes et des romanciers, dont Gustave Kahn (1859-1936), auteur en 1901 de *L'Esthétique de la rue*, à qui il emprunte plusieurs idées comme l'importance des affiches qui colorent le paysage, des vitrines qui l'animent, des enseignes lumineuses qui en accroissent le mystère et l'art urbain (bancs publics, réverbères, fontaines, kiosques...) qui métamorphose la rue en théâtre. Là, le chaland qui déambule ou le citadin pressé sont, à la fois, acteurs et spectateurs du vaste théâtre de la rue. L'excellente formule qu'il adopte pour qualifier ce personnage à plusieurs rôles

est «l'homme multiplié». En effet, l'un est pluriel. Il ressent, en lui, cette impatience à vivre simultanément d'autres vies, à se multiplier. Le mouvement de la ville réveille son désir de se mouvoir, de sortir de soi, de jouer, se masquer, se travestir. Le mouvement de la ville l'ensorcelle, le prend dans sa farandole. Il ne s'appartient plus vraiment et cela ne lui déplaît pas. L'homme multiplié a l'impression d'avoir déjà tourné cette scène, de bien connaître cette rue et pourtant, c'est la première fois qu'il y vient, c'est la première fois qu'il prononce cette réplique. L'homme multiplié va vite, réagit au quart de tour, se grise de vitesse et apprécie le paradoxal. Il est bon public.

Cette notion se précise au cours du xvii^e siècle. En effet, c'est Louis XIV qui, dans les Ordonnances de 1672 sur le théâtre et la musique, emploie le mot «public» pour désigner le «peuple» qui y assiste. Dès cette époque, un groupe de personnes qui observe un spectacle est nommé «public». On pourrait dire que le Roi, par l'étiquette qui règle les faits et gestes de la Cour, à Versailles, s'offre à un public de courtisans triés sur le volet. Plus sérieusement, et cela n'a pas échappé à Christian Ruby (2007), avec l'invention d'une instance esthétique, la monarchie donne vie à deux couples: État-public et Œuvre-spectacle. Les diverses Académies délimitent l'art sous l'impulsion de l'État, qui n'existe vraiment qu'en devenant un spectacle – c'est-à-dire quelque chose qu'on regarde –, le *on* constituant un public. La distinction entre «spectateur» et «public» met plusieurs décennies à se préciser. Longtemps encore, le «public» sera le «peuple», le tout-venant, qui vient se distraire à un spectacle, n'hésitant pas à intervenir, à applaudir depuis le paradis (les rangs les plus élevés du théâtre et souvent gratuits ou peu coûteux) au milieu d'une réplique ou d'une mélodie pour manifester son enthousiasme ou sa désapprobation, à répondre à un acteur à la place du personnage interpellé, etc. Le public n'est pas cultivé. Par contre, le spectateur, lui, sait de quoi il retourne, il a appris à regarder un tableau, à écouter une pièce musicale, à respecter un dialogue. Il est éduqué à l'art. C'est l'avis d'un Diderot, par exemple. Pourtant, durant le xviii^e siècle, le public va correspondre de plus en plus à l'ensemble des auditeurs d'un concert, des spectateurs d'une représentation théâtrale, des lecteurs d'un auteur. Rousseau, dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), affirme qu'«il ne s'agit plus de

parler au petit nombre, mais au public ». Le public est ainsi composite mais fidèle, critique, motivé. Ce n'est pas ni la foule manipulable, frivole, obstinée et parfois suiviste et agressive, ni les clubistes plus familiers, que l'on retrouve régulièrement (au Club auquel on est inscrit ou coopté ou au Salon où l'on est invité) et avec lesquels les échanges sont évidents et directs. Avec la prolifération des journaux durant la révolution de 1789, et surtout au cours des années 1830 (avec la liberté de la presse), le public devient informé, exigeant et encore plus diversifié. Le public fréquente les théâtres, l'opéra, les musées, les parcs et les jardins, les gares, les grands magasins, les cafés, les stades... Au fur et à mesure qu'un nouvel équipement collectif s'ouvre, il crée son public. Pour accéder à ces divers endroits, le public emprunte les rues, les places, les parvis, les avenues, etc., tout le réseau viaire qu'on nomme alors « espace libre », d'après la traduction littérale de l'anglais, *open space*. Dans cet espace libre, on est vraiment libre d'être qui l'on veut sans rien devoir à quiconque. La ville de la modernité est accessible à tous et gratuite. Et personne ne boude le spectacle qu'elle offre. Du reste, les espaces libres visent aussi, de plus en plus, les interstices urbains aux usages imprévus, ainsi lorsque la fortification Thiers qui entoure Paris est démolie, à partir de 1919, certains édiles imaginent à son emplacement, des parcs, des stades, des terrains d'aventure... Il y a aura la zone, vaste squat occupé par les chiffonniers et autres Apaches !

Les villes, depuis un siècle, se sont étendues territorialement, elles ont débordé et dépassé leurs limites administratives et ont été, pour la plupart d'entre elles, submergées par l'urbain, qui ne correspond pas seulement à un étalement géographique des villes mais à cette manière de vivre comme en ville mais hors de la ville. Et le public alors ? Il a suivi cette évolution et s'est divisé, une partie est restée en ville, une autre a peuplé l'entre-deux-villes sans ville. De temps en temps, les résidants de cet urbain éparpillé se rendent en ville pour en consommer l'apparence plus que l'esprit. Mais nous devons nous arrêter un instant sur cette situation nouvelle. Reprenons : il y a longtemps ce qui se vivait comme intime l'était. Certes, il y avait du public qui pénétrait dans le « privé ». Ces deux entités, n'étant pas exclusives l'une de l'autre, coopéraient. Du reste, dans le droit français, il faut attendre le Code Napoléon pour qu'on sépare spécifiquement le privé du public. Le *chez soi* se ferme sur ses secrets et le

commun réclame la plus large fréquentation. Étudiant la publicité de l'opinion individuelle au cours du XVIII^e siècle, le philosophe allemand Jürgen Habermas en vient à parler de « sphère publique » pour désigner les lieux où s'exprime l'opinion privée. Ce sont les salons, les cafés, les journaux et les affiches, c'est-à-dire des lieux ou des supports agéographiques, aspatiaux, que la traduction française, comme l'anglaise, appellent « espace public », alors même qu'il ne s'agit pas d'un espace, mais du mode de diffusion publique d'un point de vue individuel. Je pense ceci, je le dis dans tel salon et les participants le répercutent, en ce sens mon point de vue devient public. La grande ville se fait alors le réceptacle de ces opinions et leur porte-voix. Durant les années 1980, certainement à la suite de la lecture de cet ouvrage par des professionnels de l'urbanisme et de l'architecture, les « espaces libres », la « voirie », deviendront les « espaces publics ». Dorénavant, il est impossible d'écouter un ministre, un élu, un architecte, un praticien, un citoyen sans entendre prononcer cette expression fourre-tout. L'espace public serait-elle une formule magique ? On peut le croire, car elle est fréquemment convoquée pour régler les problèmes... Précarité, trafic, insécurité, isolement, ségrégation, exclusion, racisme ? Espace public !

Tout rituel – et cela depuis des temps immémoriaux – adopte une présentation, impose ses règles, un ordonnancement, une mise en spectacle, du sacrifice d'un animal sur l'autel d'un temple grec au suivi de la messe dans une paroisse villageoise sous l'Ancien Régime ou d'un match de football dans un stade d'une mégapole contemporaine. Y a-t-il, à chaque fois, un public ? L'adepte d'une religion appartient entièrement au déroulement liturgique, il ne constitue pas un public. Voit-il en étant vu ? Ces questions resteront sans réponse. Il est toujours délicat de reconstituer les sentiments de nos ancêtres. Que ressentait le spectateur d'un combat de gladiateurs ? Nous en savons davantage sur le promeneur parisien à l'époque des Lumières, grâce à Restif de La Bretonne ou à Sébastien Mercier. Laurent Turcot explique bien comment il naît au cours du siècle précédent par la pratique de la promenade dans un parc où l'on vient pour voir et se faire voir, avant de triompher au XIX^e siècle, lorsque les préjugés liés au marcheur (autant dire un va-nu-pieds !) s'estompent et que la ville accueille enfin le piéton, se dote de trottoirs, de « mobilier urbain », d'un code de la route et bientôt d'un

code de la rue (qui est déjà formulé à Bruxelles et en préparation à Paris). La tenue vestimentaire, la gestuelle, la coiffure, le port de tête, la démarche, dira Honoré de Balzac, signifie. Autrement dit, par mon attitude corporelle, je révèle mon origine sociale et culturelle. Je distille des éléments de mon autobiographie en traversant le passage couvert et je livre au flâneur de quoi s'alimenter (c'est encore Balzac qui définissait la flânerie comme étant « la gastronomie de l'œil »). Réciproquement, j'en apprendis sur tel boutiquier, tel livreur, telle passante (« Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue » [Baudelaire, « Une passante », 1961 : 88]). La littérature d'alors s'alourdit de longues descriptions. Elle engendre même un genre particulier, « Les Physiologies » ; ce sont de courtes études sur des archétypes (la grisette, le concierge, le fumeur, l'étudiant, l'artiste, le bohème...). On soigne les apparences. Sortant de chez soi, on entre en scène. Le privé et le public ne s'interpénètrent plus comme à l'époque médiévale, dorénavant, ils sont bien démarqués l'un de l'autre, mais acceptent une légère porosité. Les codes sociaux se généralisent. Chacun s'efforce d'apprendre son rôle, le répète et hésite à improviser. Même l'improvisation devient un rôle. Le « beau parleur » mérite sa physiologie !

Gabriel Tarde (1843-1904), dans la préface à la seconde édition de son ample étude sur *Les Lois de l'imitation*, précise qu'il entend par imitation « toute empreinte de photographie inter-spirituelle, pour ainsi dire qu'elle soit voulue ou non, passive ou active » (1895 : VIII). Il s'inquiète du mimétisme imposé, en quelque sorte, et espère un sursaut d'originalité qui contrecarrera la tendance au nivellement que favorise « l'inondation cosmopolite » et les échanges intercontinentaux généralisés. Un repli sur soi serait bénéfique, pense-t-il, afin de renforcer « les traits distinctifs de notre individualité intérieure » (Tarde, 1895 : 423).

Alors, écrit-il en conclusion de sa longue et érudite analyse historique, éclosa la plus haute fleur de la vie sociale, la vie esthétique, qui, exception si rare encore et si incomplète parmi nous, se généralisera en se consommant ; et la vie sociale, avec son appareil compliqué de fonctions assujettissantes, de redites monotones, apparaîtra enfin en ce qu'elle est : à savoir, un long passage, obscur et tortueux, de la diversité élémentaire à la physionomie personnelle, un alambic mystérieux, aux spirales sans nombre, où celle-là se sublime en celle-ci, où lentement s'extrait, d'une

infinité d'éléments pliés, broyés, dépouillés de leurs caractères différentiels, ce principe essentiel si volatil, la singularité profonde et fugitive des personnes, leurs manières d'être, de penser, de sentir, qui n'est qu'une fois et n'est qu'un instant. (Tarde, 1895: 424)

Il tente, moins pertinemment que Simmel, à mon avis, de combiner l'individuel et le social, mais mesure bien les enjeux existentiels qu'un tel agencement détient. Il en saisit la dimension temporelle – où justement l'éternel s'articule à l'éphémère, au fugace – et comprend qu'au-delà de la routine, de la banalisation d'une quotidienneté respectueuse des règles communes de l'imitation, pointe l'esthétisation de son existence, comme réalisation de soi.

D'une certaine manière, il me permet d'établir un lien entre Baudelaire et Goffman (que Tarde, pourtant auteur d'une uchronie, *Fragment d'une histoire future*, aurait pu imaginer...). Je m'explique. Dans « Les Foules » (*Le Spleen de Paris*), Baudelaire constate avec une rare intelligence sociologique :

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art. [...] Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. [...] Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. (1961: 243)

Ici, seul le poète possède la capacité d'être « lui-même et autrui », Baudelaire annonce le Rimbaud du « Je est un autre », et apprécie ce cadeau que lui fait la grande ville, à la population bigarrée. L'anonymat que la foule garantit accroît la palette des rôles disponibles à chaque citoyen. Cent cinquante ans après Baudelaire, la modernité est encore notre cadre de vie, bien que de plus en plus tourmenté et déstabilisé par la montée en puissance des réseaux de toute nature qui l'assaille et le remodèle, la poésie n'a plus la même importance littéraire et le poète n'est plus un repère. À l'image poétique a succédé l'image photographique (déjà concurrente de la poésie du temps de Baudelaire), l'image cinématographique (qui associe le temps à l'espace) et, depuis peu, l'image numérique (qui autorise toutes les manipulations inventives). Dans le wagon du métropolitain, trois lycéennes rient, chahutent, et l'objet de leur agitation n'est autre que leurs mobiles qui servent aussi d'appareil photographique. Elles se prennent en photo mutuellement, les expédient à des

destinataires choisis, ce qui provoque le rire et l'énervement. Prises par le jeu, elles se mettent en scène et adoptent des poses. La spontanéité progressivement abandonne la place à la hiérarchie interne à leur groupe, le personnage-leader recouvre son autorité et le trio, dorénavant calmé, se tient comme il faut. Seul un sourire, sur les lèvres de la plus gamine d'entre elles, témoigne de ce temps récréatif si vite écoulé. Là, dans cet espace public clos du métro, une tranche de vie privative a pu se dérouler sous les regards muets des autres voyageurs. Peut-être que cette soudaine animation a déclenché chez l'un d'entre eux d'heureux souvenirs? Le théâtre urbain excelle à titiller la mémoire. En cela, il joint l'instant vécu et l'éternité, du moins, le passé le plus ancien et suscite l'émotion, ce qui corrobore le sens du mot «modernité» selon Baudelaire. Et Goffman, alors?

Erving Goffman (1922-1982) est impressionné par un de ses enseignants, Ray Birdwhistell, qui est convaincu que le social est présent dans le moindre geste ordinaire, la moindre réaction. Il ne cite pas Balzac, mais observe la démarche des passants (dans un pub, un campus, une gare, une rue...), et il en déduit leur appartenance sociale. Goffman suit aussi, paraît-il sans enthousiasme, le cours de Herbert Blumer qui, on le sait, invente en 1937 l'expression «interactionnisme symbolique» et qu'il, non seulement reprendra, mais illustrera magistralement dans de nombreuses études (*La Mise en scène de la vie quotidienne* et *Les Rites d'interaction*). De même, il est fortement influencé par Kenneth Burke, pour qui «les hommes incarnent des rôles», ce qui contribue à les situer, tant socialement qu'individuellement. Goffman ne cesse d'observer les humains et analyse leur comportement. Yves Winkin, très justement, pense que «l'inconscient» pour Freud s'apparente au «social» chez Goffman. Pour ce dernier, tout «parle», tout «signifie» chez l'humain qui agit, réagit et n'agit pas. Il explique que «les gestes que parfois nous nommons vides sont peut-être, en fait, les plus pleins de tous» (Goffman, 1988: 76). De même que pour Freud un «non-dit» est révélateur, tout comme un «lapsus» ou un «mot d'esprit», chez Goffman, un geste retenu, gauche, une hésitation suspendue, un pas de travers, un changement de rythme «dit» quelque chose de quelqu'un. Il évoque «le détachement», l'«inattention polie», une sorte d'absence à la présence de l'autre, *en* la présence d'autrui. Yves Winkin précise que «pour qu'une interaction réussisse, il faut qu'il

y ait fusion des attitudes que ces deux modèles représentent : la ruse et la déférence ». Goffman n'est pas baudelairien, il est cinéaste, c'est l'image de soi qu'il s'agit de projeter à l'autre, désigné comme spectateur. Chacun fait son cinéma et réinterprète sans le savoir, ou le sachant, une situation déjà filmée, mise en boîte et projetée. L'illusion se combine avec la réalité. Les deux font un. Et un se dédouble, et chaque élément nouveau se dédouble à son tour, et ainsi de suite, sans fin. C'est depuis l'un que la foule se construit. Arrivé à ce point, il devient envisageable d'inviter à sa table, et Baudelaire et Goffman, et avec eux de regarder le spectacle de la rue, d'y apercevoir un public, sans trop bien distinguer qui fait quoi pour qui.

Depuis l'époque de Baudelaire et celle de Goffman, la ville n'est plus ce qu'elle était. Par ailleurs, la révolution des nouvelles technologies de l'information et de la communication a profondément et durablement participé à la déréalisation du monde. Ce que nous percevons, ressentons, représentons n'échappe plus à cette nouvelle grille de lecture imposée par les NTIC. Cette nouvelle grille de lecture de nos faits et de nos gestes ne concerne que l'instantanéité, c'est-à-dire un pan de la modernité, l'autre, encore attaché à l'éternité, se préoccupe du corps, du sensoriel à l'ancienne, dirais-je. *L'homo urbanus* actuel vit ces deux tendances simultanément. Il est mutant. En cela, parfois, le malaise le prend. Qui est-il ? Celui qui marche à son pas dans ce qui ressemble à une ville de son enfance – ou à ce que la mémoire cinématographique lui fait croire ? Celui qui voyage, un touriste, à la recherche de l'image qu'il a achetée avec son billet ? Celui qui sort de son enclave résidentielle, privatisée, vidéosurveillée et qui s'aventure dans un ersatz de ville sponsorisé par de grandes enseignes commerciales, et qui en consomme un morceau avec délectation, comme s'il transgressait un interdit ? Günther Anders (2002), après la Seconde Guerre mondiale, montre comment la radio et la télévision nient la famille, qu'avec eux, elle « devient un public en miniature ». Certes, on regarde l'écran de la télévision en famille, dans la maison familiale, du moins chacun le pense, or, la famille a été dissoute, « car, écrit-il, ce qui désormais règne à la maison, grâce à la télévision, c'est le *monde extérieur* – réel ou fictif – qu'elle retransmet ». L'entrée du lointain dans le proche rend ce dernier opaque, le distancie, le déréalise, le dématérialise. La famille est devenue une image qui regarde la télévision ; c'est un

public. N'en serait-il pas de même pour la rue de la ville ? Nous n'en faisons plus l'expérience, c'est la rue qui nous met à une place, c'est la ville qui nous conditionne. Le monde propre à la ville devient notre monde, sans que l'on ne l'éprouve vraiment, nous recherchons juste son image, qui comme les toiles peintes des baraques foraines offrent une ouverture afin qu'on puisse y glisser le visage, et ainsi figurer sur la photographie souvenir. Cette rue, cette ville, ces gens me sont familiers. Pourtant, je m'interroge : que partageons-nous ? Qu'avons-nous en commun ? Au sens où « commun » désigne ce qui nous engage les uns vis-à-vis des autres, et non pas ce que nous partagerions. Le spectacle de la rue s'efface de plus en plus devant les spectacles de rue, organisé par des professionnels – souvent talentueux – qui miment les citadins ordinaires de façon si cocasse que le rire collectif est au rendez-vous. Devenus « public », les citadins se cantonnent bien souvent au seul rôle qu'on leur attribue, celui de spectateur. Est-ce définitif ? J'ose espérer que non et reste persuadé que là où s'impose le théâtre officiel, s'élabore le *off*, avec ses rêves, ses alternatives, ses possibles.

Avec le déploiement des nouvelles technologies de l'information et des télécommunications (NTIC), la délimitation du « rôle » du « spectateur » et de la « place » du « public » se modifie. De nouvelles configurations apparaissent dans lesquelles chacun est sollicité pour tenir des « rôles » différents et parfois pour mettre en scène ou élaborer un scénario. La question n'est plus celle de « la fin du public », mais du sentiment d'appartenance à un collectif qui conforte l'individualité de ses membres et non pas leur fusion. Comme toujours, plusieurs processus se nouent et il est bien délicat d'interpréter le tableau d'ensemble, d'autant que ces processus adoptent des temporalités différentes, et parfois décalées, de même que nos jugements de valeur, notre appréciation plus ou moins critique repose rarement sur une base commune. Si le « social » transperçait dans l'être de l'individu, le « technologique » dorénavant en fait autant, certainement pas plus ni moins. Et comme deux ouvriers d'un même syndicat, au début du xx^e siècle, par exemple, demeuraient dissemblables malgré la similitude de leur condition et de leur *habitus* de classe, deux citadins à l'heure de l'urbanisation planétaire ne pratiquent pas l'urbain pareillement. Urbanité discriminante et par conséquent sélective, citadinité inconstante et

par conséquent instable et changeante, les caractéristiques de l'individu-dans-la-foule, de l'individu-public, de l'individu-en-réseau – ces trois « citadins-types » des trois « villes-types » repérées par Françoise Choay – et de l'individu-résistant ne sont pas gravées dans le béton des murs, dans l'asphalte des trottoirs, à jamais. Elles sont tributaires de tant de facteurs divergents, contradictoires, désordonnés, que la figure kaléidoscopique qui en résultera pourra aussi bien représenter le barbare que le terrien. J'appelle « terrien » celle ou celui des humains qui ménagent la terre, sa véritable demeure.

Sur les décombres™ de l'espace public

Rem Koolhaas et l'architecture (rétro)virale

Thierry BARDINI

Dieu est mort, l'auteur est mort, l'histoire est morte, seul l'architecte reste debout... une insulte de plaisanterie évolutionniste...

Rem Koolhaas, Junkspace

L'architecte disjunkté

Hollandais volant, terroriste intellectuel, architecte de hangar, agitateur d'idées et *star* de l'architecture pomo, Rem Koolhaas suscite l'hyperbole qualitative. Originaire de Rotterdam où il naquit sur ses ruines en 1944, cet architecte, journaliste, écrivain, entrepreneur et maintenant professeur à la prestigieuse école d'architecture de Harvard, ne laisse personne de marbre. ON le dit froid, indifférent, cynique, méchant, génial, provocateur, racoleur, fin stratège et sans technique, bref, le dernier des architectes ou le dernier architecte, comme il sied à une époque qui ne semble plus se qualifier que par les morts qu'elle a annoncées, voire célébrées en grande pompe (à vide).

Rem Koolhaas a étudié l'architecture à la prestigieuse et radicale école de l'Architectural Association de Londres à la fin des années 1960. À ceux qui l'accusent aujourd'hui de renier sa formation révolutionnaire pour se vendre aux affres du Capital, il répond que l'ethos dominant de la AA était de l'ordre du «*flower power* et de l'humanisme terminal», que «la bonté y était devenue gentillesse», et qu'il s'y sentait (déjà) «incroyablement inconfortable» (Wolf, 2000). En 1975, Koolhaas fonde sa propre agence, l'Office for Metropolitan Architecture (OMA ou, en français, Officine d'Architecture Métropolitaine), et se fait vite connaître pour des propositions architecturales décalées, à l'occasion de concours internationaux tels que celui du parc de La Villette (1982), du Zentrum für Kunst und Medientechnologies (ZKM, Karlsruhe, 1989), de la Très Grande Bibliothèque de France (1989), ou encore des Deux Bibliothèques pour l'Université de Jussieu (1993)¹.

1. Cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Rem_Koolhaas>.

Les années 1990 sont les années de ses triomphes. Principalement en Zeurope, dans des projets atypiques, ambitieux, voire mégalomanes : Villa dall'Ava à Saint-Cloud (1991), Nexus Housing (1991), ou à plus large échelle, avec les deux îlots d'habitation à Fukuoka au Japon, ainsi que le Kunsthal de Rotterdam (1992). En 1994, OMA contribue au projet d'urbanisme Euralille rassemblant, autour de la gare Lille Europe, un ensemble de bureaux et de centres sociaux, auxquels Jean Nouvel, Christian de Portzamparc ou Shinohara participent à travers la réalisation de bâtiments individuels. Ce dernier de travail de maître d'œuvre, d'urbaniste plutôt que d'architecte, vaut déjà à Koolhaas les hurlements de ses confrères :

L'opération Euralille a été critiquée par une bonne part du milieu architectural. L'architecte Roland Castro y a vu un acte de terreur intellectuelle, le critique du *Monde* Frédéric Edelmann une architecture de hangars, dans la logique des casemates métalliques qui font le charme de nos périphéries, Jean-Claude Garcias un gros chef-d'œuvre de cynisme et de néo-constructivisme, Jean-Paul Robert un ghetto moderniste, délire des années mortes avant d'avoir vécu et Bruno Fortier le plus invraisemblable et le plus laid, le plus inattendu et certainement le plus tonique des grands projets. (Chaslin, 2001)

Au sujet de ce projet, Pierre Mauroy, alors (seigneur et) maître de lieux, rappelait récemment qu'il voulait « faire un temple tertiaire » et que « des différents projets présentés par les urbanistes, celui de Rem Koolhaas [le] séduisait le plus mais [l']alarmait également. Il y était question de rupture. » Ce à quoi Rem Koolhaas répondait :

Pierre Mauroy compte les batailles et les victoires, je compte les fois où je l'ai échappé belle. L'architecture ne compte pas dans la réussite de la ville de Lille. Il s'agit avant tout d'une hypothèse politique radicale, envisagée dans la durée. La complexité du projet n'a pas effrayé. C'est une expérience que je n'ai pas pu répéter².

Conséquence ou coïncidence, OMA se translate alors vers l'est (*GO EAST!*) et l'ouest, hors Zooropa. Elle entre de plain-pied dans le nouveau millénaire avec des mégaprojets tels que l'Hyperbuilding de Bangkok (Thaïlande), la Hanoi New Town, au Vietnam, la Song Do New Town et la New Seoul International City en Corée.

2. <http://www.lillemetropole.fr/page.php?P=data/actualites/actualites_metropolitaines/architecture/>.

Aux États-Unis, elle réalise la New Seattle Public Library, le Prada Epicenter Store de Los Angeles, celui de New York (2001), mais aussi le IIT Campus Center à Chicago (2003). L'OMA construit aussi des musées, comme le Whitney Museum de New York, le Los Angeles County Museum of Art et les deux Guggenheim Museum à Las Vegas (2001). Cependant, elle continue aussi à bâtir en Europe, comme en témoigne la construction du New City Center à Almere (Pays-Bas), le Concert Hall de Porto (Portugal, concours de 2004), le Cordoba Convention Center (Espagne), ou encore le Centre pour le Zeche Zollverein à Essen (Allemagne).

La critique ne sait pas toujours comment étiqueter ces réalisations et hésite majoritairement entre « postmoderne » et « déconstructiviste » (que ce soit dans sa bouche éloge ou insulte). Certains insistent sur leur caractère avant-gardiste, en notant que « l'on a souvent l'impression que Koolhaas émerge des bas quartiers, donne un aperçu du monde avilissant du commerce afin de mieux démarquer son avant-gardisme de l'avant-garde dominée par la théorie démodée des années 1980 et 1990 » (Speaks, 2000). D'autres, plus belliqueux, n'y voient qu'un « non-sens néomoderniste » qui tente « d'assumer le chaos et de l'utiliser comme machine poétique », « rien d'autre qu'une démission, qu'un coupable penchant pour la facilité » (Michel Antonietti). De toute façon, Koolhaas dérange même ses épigones qui, comme Frederic Jameson, tentent trop souvent une lecture monolithique, à saveur pomo, par exemple :

Ceci ne pourrait être en soi qu'un peu plus de Baudrillard ou de téléthéorie – la critique de la virtualité comme promesse (comme la critique en passant des flux deleuziens) : il s'agit plutôt en fait de trouver des synonymes, des centaines et des centaines de synonymes théoriques, martelés les uns sur les autres en une vision massive et terrifiante, où chacune de ces théories du « postmoderne » ou de l'âge contemporain devenant métaphorique pour les autres, dans un simple clin d'œil aveuglant dans les bas-fonds³.

3. “This by itself could be little more than Baudrillard or television theory – the critique of virtuality as a promise (like the passing critique of Deleuzian ‘flows’): the point of the exercise is rather to find synonyms, hundreds upon hundreds of theoretical synonyms, hammered one upon the other and fused together into a massive and terrifying vision, each of the ‘theories’ of the ‘postmodern’ or the current age becoming metaphorical to the others in a single blinding glimpse into

Koolhaas a pourtant indiqué ce qu'il en pensait, du « postmodernisme », dans l'entrée de son massif dictionnaire consacrée à cette notion :

Le postmodernisme est fondamentalement un retour en arrière. C'était un processus de copie d'originaux, de copies de copies, d'imitations d'interprétations, toutes suivant timidement le passé. Il n'a pas seulement pillé notre passé, mais plus encore, nous a dépouillé de notre présent et a oblitéré notre futur. (Richard Meier, Royal Gold Medal Address, Royal Institute of British Architects, cité dans Koolhaas et Mau, 1995 : 1048 et 1052)

Plus encore, ce même dictionnaire lui a permis d'exposer l'éclectisme de ses références, comme en témoigne la liste des entrées fournies par des auteurs qui y sont cités au moins trois fois :

/ capitalisme connecté flux impossibilités industrie littérature carte médiateurs révolution rhizome vitesse étranglé *turn-around* **Gilles Deleuze et Felix Guattari** / mode hallucination hyperréel images media monstres vieux rivière séduction simulacrum stratégie mur **Jean Baudrillard** / humanité connais impuissance surpasser systématisateurs penseurs gaieté morale zéros **Friedrich Nietzsche** / grues cité greffe cartes postales signature translation vue fenêtre **Jacques Derrida** / fictions jonction hiérarchie mammifères messages reste parler personnel vues **Jim Ballard** / beat bikini haie hâte plastique télécommande taxi **Chidi Onwuka** / alterner beauté lits enduit ivre modernité nombre laid **Charles Baudelaire** / Berlin noyau *ephemeron* klaxonner prison-à-vie régénération tragédie **Wim Wenders** / *cream-puff* provocateur choquant intégrité *must-have* périssable place **Charles Jenks** / dérive détournement expérimental caché psychogéographie urbanisme **Guy Debord & IS** / Babel incohérence langage autre Tokyo visibilité **Roland Barthes** / Babel pont toc surprise tronc d'arbres inutile **Franz Kafka** / accident effet papillon nuages turbulence zoom **James Gleick** / anagramme analogie fac-différent *jam-session* plan **Umberto Eco** / styles vide plan petit travail **Le Corbusier** / faux-jour interface permanent piscine espace-temps **Paul Virilio** / arithmétique arrive information quantité **John Cage** / *ad infinitum* probabilité proposition compréhension **Ludwig Wittgenstein** / enfant île moi surpris toilettes **Milan Kundera** / affamé imposteur invalide à travers **Frank Lloyd-Wright** / exceptions *inferno* photographie **Italo Calvino** / vitesse

the underside". (Jameson, 2003b) Passage curieusement éliidé de la reprise du texte dans *Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture* (2003a : 120-122).

tempête flâneurs opposé **Walter Benjamin** / *bazaar* corps *container* autre **Frederic Jameson** / futur global hôtels secrets **Douglas Coupland** / désir illusion *schacks* vent **Bruce Chatwin** / exclusion pouvoir visibilité **Michel Foucault** / désert obligations stupide **Don Delillo** / dogme géométrie *tunnel vision* **Tom Robbins** / comestible à moins guerre au lit **F. T. Marinetti** / repos simple violence **Peter Sloterdijk** / fendu sensibilité abolir **Susan Sontag** / villes doucement avalé **Phil Patton** / journal labyrinthe bouche **Anais Nin** / androïde kipple écreuil **Philip K. Dick** / chiant futur déchet **Andy Warhol** //

Mais c'est sûrement dans la part du lexique qu'il s'est réservé, son « auto-lexique », la liste des concepts qu'il a produit, que la singularité ironique de Koolhaas respire plus encore :

TOUJOURS / AUTHENTIQUE / AUTOMONUMENT / ÉVITER / CLIGNÉ / ENNUI / OCCUPÉ / CANNIBALISÉ / CHAOS / S'EFFONDRE / CONDENSATEUR / DECORATIF / DIVORCE / DOGME / CONDAMNÉ / DOUGHNUT / HOLLANDAIS / ELEVATEUR / CONSTRUIRE / ENVELOPPE / FAÇADE / FANTASTIQUE / FIGURE / FORMULE / ALLER / RÉSEAU / HISTOIRE / INTERNATIONALISATION / JUGEMENTS / LIBÉRATEUR / LITE CITY / LOBOTOMIE / FAIRE / MÉGALOMANIE / MÉMO / MIDAS / MIMESIS / MODERNISME / MONTAGNE / MYTHIQUE / NOM / NEW YORK / NOMADE / OCCUPATION / PARANOIA / PHOBIES / PLANCTON / ORGANISATION / INTRIGUE / PISCINE / GROSSESSE / PROCRUSTES / PROXIMITÉ / RÉGULÉ / INVERSION / ARNAQUE / ROTTERDAM / SCHISME / SECRETS / SQUELETTE / SOLUTION / SURRÉALISME / TRIOMPHE / INCERTITUDE / VAGUES

Le dictionnaire comporte même sa « case vide », consacrée à l'entrée « inachevé », donnée évidemment sans texte ni référence. Il comporte aussi deux entrées anonymes « place² » (« ce foutoir est un lieu » [*this mess is a place*]), et « satisfaction » (« J'ai CNN, j'ai MTV, j'ai des chips. De quoi de plus ai-je besoin ? »). Il contient en germe le travail futur de l'architecte (toujours une interprétation facile rétrospectivement) :

Ce dont nous avons besoin maintenant, c'est d'une science de la désoccupation, de l'effacement... des chaînes catalytiques et des *patterns* d'événements imprévisibles sans la pesanteur de la matière, appelez la **lite city**... le complément indispensable de la **lobotomie**, le **schisme** vertical qui crée la liberté d'empiler les unes sur les autres de telles activités disparates, sans aucun souci pour leur compatibilité symbolique... la

simple **proximité**, la simple juxtaposition de choses, crée une relation qui est presque indépendante des volontés mutuelles de ceux qui ont créé ces objets... maintenant il n'y a plus que de multiples vies humaines fragmentées, atomisées, qui n'ont réellement besoin que d'une multiplicité de contextes, peut-être forts, peut-être extrêmes, peut-être **régulés**, mais tous régulés sur une tonalité singulière, comme celles données par un diapason mécanique.

Car c'est l'architecte du verbe qui m'intéresse ici. Celui qui a compris que la ville moderne, telle la Clarisse et la Trude d'Italo Calvino, est un lieu ("*place*²") et un nom ("*name*^{1,2,3,4}"⁴) qui l'identifie et qui devient peu à peu celui de son aéroport⁵. Car c'est l'urbaniste de l'espèce qui m'intéresse ici, celui qui se questionne sur le devenir humain en ce début de millénaire, en rapport avec son habitat, son enfer moderne.

4. Deux des quatre entrées du dictionnaire intitulées "*name*" nous renseignent efficacement sur le rôle du verbe, et principalement du nom propre dans la pratique de Rem Koolhaas : la deuxième est empruntée à Gertrude Stein (dans *The World is Round*, 1939) et se lit comme suit : « Et il y avait Rose. Rose était son nom et aurait-elle été Rose si son nom n'avait pas été Rose. Elle y pensait, et elle y pensait encore » ; la troisième, signée par Rem Koolhaas en personne, reprend un mémo de l'OMA : « SVP N'ENVOYEZ PAS DE LETTRES EN MON NOM SANS M'EN AVISER. » Quant au rapport entre le nom et l'identité, la première entrée s'en charge : « ils m'appelaient Lilly, Lil, Lillian, mais ils ne voulaient pas accepter Elvis, et ça me tapait sur les nerfs. Voilà que j'avais payé du parfaitement bon argent – un gros 70 – pour changer légalement de nom, et personne ne voulait m'appeler ainsi. » (Elvis Presley, ménagère de Virginie, à propos de la réaction de ses collègues à son changement de nom en 1981, "Overheard", *Newsweek*, juin 10, 1991 ; cité dans Koolhaas et Mau, 1995 : 960)

5. « D'autres détériorations, d'autres exubérances se sont succédé à Clarisse. Les populations et les mœurs ont changé plusieurs fois ; restent le nom, et les objets les plus difficiles à casser [...] Peut-être Clarisse n'a-t-elle jamais été qu'un fouillis de vestiges ébréchés, hétéroclites, hors d'usage. » (Calvino, 1972 : 126) « [...] le monde est couvert d'une unique Trude qui ne commence ni ne finit : seul change le nom de l'aéroport. » (Calvino, 1972 : 149)

Du *junkspace* comme aboutissement de la modernité construite: *City, RIP*

La Clarisse/Trude de Calvino, Koolhaas commence par l'appeler «la ville générique» en paraphrasant sa référence (implicite⁶) dès la première phrase de l'introduction:

La ville contemporaine est-elle comme l'aéroport contemporain – «toujours le même»? Est-il possible de théoriser cette convergence? [...] la convergence n'est possible qu'en abandonnant l'identité. Ceci est habituellement vu comme une perte. Mais à l'échelle à laquelle cela arrive, cela *doit* signifier quelque chose. Et si nous assistions à un mouvement global de libération: «sus au caractère!» Que reste-t-il après que l'identité ait été déshabillée [*stripped*]? Le générique?⁷ (Koolhaas, “The Generic City” [1994], dans Koolhaas et Mau, 1995: 1248; ma traduction)

Ce que Calvino pourrait paraître déplorer («la crise de la ville trop grande est le revers de la crise la nature», écrit-il⁸), Koolhaas l'embrasse. Enfin, à première vue... Car Koolhaas choisit stratégiquement deux entrées dans *Les Villes invisibles*. Dans *inferno*, il cite les dernières phrases du livre de Calvino:

Et Polo:

– L'enfer des vivants n'est pas chose à venir; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première réussit aisément à la plupart: accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir. La seconde est risquée et demande une attention, un

6. Cette référence est tacite, mais deux des trois entrées du dictionnaire de *S, M, L, XL* attribuées à Calvino («*inferno*» et «*exceptions*») proviennent des *Villes invisibles*.

7. Notez que cet essai conclut *S, M, L, XL*, à la fois par sa date, mais aussi parce qu'il traite de la plus grande échelle permise à la réflexion architecturale: XXXL = global?

8. Mais pour ajouter aussitôt: «L'image de la “mégapolis”, la ville continue, uniforme domine aussi mon livre. Mais il y a déjà tellement de livres qui prophétisent des catastrophes et des apocalypses qu'il serait pléonastique d'en écrire un autre, et surtout ce n'est pas dans mon tempérament.» (Calvino, 1972: VI)

apprentissage continuel: chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place. (cité dans Koolhaas et Mau, 1995: 796; Calvino, 1972: 189)

Dans sa préface écrite pour une édition tardive (1993; 1996 pour la traduction française), Calvino insiste sur le fait que même si « presque tous les critiques se sont arrêtés sur la dernière phrase du livre [et que] tous ont considéré qu'il s'agissait de la conclusion, de la "morale de la fable" », son livre n'en est pas moins « construit comme un polyèdre, avec des conclusions inscrites un peu partout, le long de toutes ces arêtes; et certaines n'ont pas moins l'allure d'épigramme ou d'épigraphe que celle-là » (Calvino, 1972: VI-VII). C'est une telle épigraphe, je pense, que Koolhaas a choisie pour sa deuxième entrée dans les villes invisibles, une entrée qui tient lieu de méthodologie pour le reste de sa carrière (ouh la la, là, je m'avance un peu):

– Moi aussi j'ai pensé à un modèle de ville duquel je déduis toutes les autres, répondit Marco. C'est une ville qui n'est faite que d'exceptions, d'impossibilités, de contradictions, d'incongruités, de contre-sens. Si une ville ainsi faite est tout ce qu'il y a de plus improbable, en abaissant le nombre des éléments anormaux la probabilité grandit que la ville existe véritablement. Par conséquent, il suffit que je soustraie de mon modèle des exceptions, et de quelque manière que je procède j'arriverai devant l'une des villes qui, quoique toujours par exception, existent. Mais je ne peux pas pousser mon opération plus loin qu'une certaine limite: j'obtiendrais des villes trop vraisemblables pour être vraies⁹. (cité dans Koolhaas et Mau, 1995: 380; Calvino, 1972: 84-85)

Synthétisées, ces deux entrées pourraient vouloir dire quelque chose comme: la manière choisie par Koolhaas pour ne pas souffrir de l'*inferno*, c'est de lui construire des *exceptions*. Tout son travail pourrait être lu comme la recherche de la « certaine limite du vraisemblable/probable » évoquée par Calvino (pardon, par Marco Polo). J'en tiens pour confirmation la troisième entrée de la plume de Calvino dans le dictionnaire de Koolhaas, *photography*: « Peut-être la vraie photographie totale, pensa-t-il, n'est-elle qu'un tas de fragments d'images privées, sur le fond froissé des massacres et des couronnements. » (cité dans Koolhaas et Mau, 1995: 1024; pour

9. Notez que la traduction anglaise que cite Koolhaas (Londres, Pan Books, 1979, trad. William Weaver) traduit par « probables » ce que le français traduit par « vraisemblables » (et l'italien originel... *no lo se*).

cette traduction, Calvino, 2002: 89) Car la ville générique achève la ville moderne, comme dans la conclusion du texte, où Koolhaas nous convie à une fiction spectaculaire, « un film hollywoodien sur la Bible », plus précisément une scène d'émeute dans un marché, sans le son, et projetée à l'envers (réminiscence de la proposition de Debord: « dans un monde réellement inversé, le vrai est un moment du faux » [1992: 19]):

Le spectateur n'enregistre plus seulement les personnages humains, mais commence à distinguer l'espace entre eux. Le centre se vide; les dernières ombres évacuent le rectangle du cadre de l'écran, probablement en se plaignant, mais, heureusement, nous ne les entendons pas. Le silence est maintenant renforcé par le vide: l'image montre des étagères vides, quelques débris qui ont été piétinés. Soulagement... c'est fini. C'est l'histoire de la ville. La ville n'est plus. Nous pouvons quitter le théâtre maintenant... (Koolhaas, "The Generic City" [1994], dans Koolhaas et Mau, 1995: 1264)

Fragments, débris, vestiges hétéroclites, la table (des matières) est mise pour la théorisation du *junkspace*. La ville est morte, ou plus exactement, la ville a vécu le destin de toute vie soumise aux lois de la thermodynamique: la modernité ne survit pas à l'entropie, la ville de la modernité tardive croule sous ses débris, au point d'en devenir *inidentifiable* (ma proposition/traduction, en résonance avec le ¥ €\$ ravageur de Koolhaas: *OUI*, pour Objet Urbain Inidentifiable). Telle est la conclusion de *S, M, L, XL*, des vingt premières années des travaux de l'OMA (1975-1994). Telles sont les prémices de ses travaux subséquents.

Clarisse/Turde, Koolhaas aura fini par lui trouver son nom propre, plus qu'une théorie, *junkspace*.

Junkspace est le résidu que l'humanité laisse sur la planète... le construit du modernisme n'est pas l'architecture moderne mais le **Junkspace**... **Junkspace** paraît être une aberration, mais il est essence, l'essentiel... La continuité est l'essence du **Junkspace**... **Junkspace** est scellé, maintenu ensemble non par une structure, mais par de la peau, comme une bulle... **Junkspace** est la doublure de l'espace... **Junkspace** est un triangle des Bermudes des concepts, une boîte de pétri abandonnée... **Junkspace** c'est comme être condamné à un Jacuzzi éternel avec des millions de vos meilleurs amis... **Junkspace** est additif, en couches et poids léger... **Junkspace** est par-delà la mesure, par-delà le code... **Junkspace** est drainant

et est drainé à son tour... Chaque **Junkspace** est connecté, tôt ou tard, à des fonctions physiologiques... parce qu'il est consommé si intensément, **Junkspace** est fanatiquement entretenu... **Junkspace** est souvent décrit comme un espace de flux, mais c'est une erreur de syntaxe... **Junkspace** est une toile sans araignée... Le trafic est **Junkspace**, des voies aériennes jusqu'au métro; l'ensemble du réseau routier est **Junkspace**, une vaste utopie potentielle surchargée par ses usagers... Puisque **Junkspace** est sans fin, il est toujours ouvert... **Junkspace** est post-existential; il vous rend incertain de où vous vous trouvez, obscurci où vous allez, défait où vous étiez... **Junkspace** sera notre tombe... **Junkspace** est politique: il dépend de la disparition centrale de la faculté critique au nom du confort et du plaisir... **Junkspace** est à la fois immoral et répressif... tous les prototypes du **Junkspace** sont urbains – le Forum Romain, la *Metropolis*; ce n'est que leur synergie inverse qui les rend banlieusards, simultanément gonflés et rétrécis... **Junkspace** c'est l'espace comme vacance... Le bureau est la prochaine frontière du **Junkspace**... **Junkspace** réécrit l'apocalypse... Hors taxe est **Junkspace**, **Junkspace** est l'espace hors taxe... **Junkspace** est un monde à regarder sans toucher... **Junkspace** est comme une matrice qui organise la transition de quantités sans fin de l'actuel dans le virtuel¹⁰... (Koolhaas, 2001: 408-421)

Pour Rem Koolhaas, *Junkspace* est le concept contemporain d'un espace public de plus en plus privatisé, rendu spectaculaire¹¹. Le *Guide of Shopping* commence par la proposition suivante: «On peut soutenir que *Shopping* est la dernière forme d'activité publique», et se termine par un texte intitulé «Après l'espace privé». *Junkspace* n'est ni privé, ni public, mais privatisé et spectaculaire, il est espace-processus. Il est cet espace interstitiel peu à peu envahi par la marchandise et la procession de ses simulacres. Le OUI de ville générique se transforme progressivement, alors même que la modernité triomphe, en un centre commercial planétaire (*mall*) sous l'action combinée des trois hypostases de l'*inferno*: air conditionné, *escalator*,

10. "Junkspace" apparaît pour la première fois dans *Harvard Design School Guide to Shopping*, Project on the City 2, sous la direction de Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas et Sze Tsung Leong, avant d'être repris dans la revue *October* en 2002. Je fournis ici ma traduction d'une liste d'extraits.

11. Cf. Rem Koolhaas, "Skyscraper: A Typology of Public and Private", dans *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century* (Tschumi et Cheng, 2003: 74).

et verre. Couvert de signes publicitaires, enseignes, *billboards*, posters, affiches, néons, sursaturé de muzak, d'effluves artificielles, de monde. Singularités affairées, en quête du produit, ou tout simplement venues là pour tuer le temps, comme ces *teenagers* américains dont c'est le lieu de ralliement, le *centre aéré* contemporain. Ménagères léchant les vitrines alléchantes, se sustentant gaiement aux cantines multiethniques et autres temples du *fast-food*, racolées par les échos des critiques à chaud des flâneurs à peine sortis de leur expérience du dernier *blockbuster* (ouah! les effets spéciaux, génial!). *Junkfood*, *junkculture*, *junk way of life*. ¥ € \$!

Le stand de *fast food* a commencé par suivre la route¹², a envahi la gare, la station de métro, l'aéroport... demain le cosmodrome. Le *blockbuster* est d'abord le nom d'une arme de destruction massive durant la Seconde Guerre mondiale. Le *mall* est l'ultime version de l'arcade de Paris, capitale du XIX^e siècle: « ainsi le *passage* est une ville, un monde en miniature » (Benjamin, 1989: 3).

Junkspace, achèvement de la modernité construite, est le camp de concentration du consommateur. Le dernier texte du recueil insiste: *junkspace* est aussi un espace de contrôle où la singularité consommatrice est repérable en permanence par les traces qu'elle laisse d'elle-même (transactions à crédit, cartes de fidélité, *smart cards*, etc.). Espace du reste encombré des débris commercialisables de la modernité, *junkspace* est peuplé d'entités vouées à la consommation et détectables par leurs traces discrètes, repérées comme *data* d'une banque de données omniprésente.

Certains collègues architectes ne l'entendent pas de cette oreille:

Le South Bronx et d'autres lieux comme lui – et non le dénommé *junk space* – sont les champs de bataille du futur [...] Oui, le *junk space* existe, mais nous n'avons pas besoin d'architectes pour le théoriser. Ce n'est pas parce qu'il existe que nous devons l'aimer. (Robert A. M. Stern, "Urbanism Is about Human Life", dans Tschumi et Cheng, 2003: 21)

12. Cf. Eric Schlosser, *Fast Food Nation*, 2002.

Pour ceux-là, en effet, *junk* n'est qu'une caractérisation négative, l'envers de la vie, une fatalité. Plus encore, les critiques français butent sur un problème de traduction : alternativement traduit par poubelle, déchet, détrit, débris, bric-à-brac ou foutoir, certains sens du *junk* échappent à la langue de Descartes (et pour cause...).

Junk is junk, and junk off!

Junk rime avec *punk*.

Junk is junk, right. Inutile, ou en attente d'une improbable mais toujours potentielle nouvelle utilité, sous la poussière. *Junk* est un pas en avance ou en retard sur le déchet, son destin presque nécessaire. *Junk* est détrit en puissance, poubelle virtuelle. Sur le pavé, le *junk* trouve son sort : poubelle ou vente de trottoir, *scrap*. *Junk* est intensité, il vient en tas, piles, tiroirs et étagères, foutoirs. Il vit dans les marges de l'économie domestique, garages, greniers et caves. Vous l'oubliez là, et il prolifère en silence, anarchiquement. *Junk* rouille, se corrode, jaunit, pâlit, s'effiloche, s'émousse, s'étiole, *junk* s'abîme dans l'entropie. *Junk* vit de l'étrange vie de la matière sans plus l'ombre d'une cause. *Junk* est sa propre cause.

Junk fut quelque chose, cependant. Il fut utile, il servit à quelque chose, ou, du moins, il était censé servir à quelque chose. Sa temporalité est toujours intermédiaire, une bulle dans le temps efficient, productif, auquel nous sommes accros, nous autres Occidentaux. *Junk* réside dans la perpétuité, la sempiternité des anges et des démons. *Aevum incipit juncus*. Ses apparitions sont discrètes dans notre temps chronologique, rappel à l'ordre, les nerfs à vif devant l'étendue du bordel. *Junk* existe dans une stase temporelle, parfois brutalement rompue. *Junk* est un luxe de bien nourri, il incarne la marchandise sentimentale que nous avons choisi d'idolâtrer dans nos contrées. Il matérialise la mémoire de notre consommation éperdue. *Junk* est une nécessité pour le misérable, le déchu, le sous-développé : il est le reste quand il ne reste plus rien, le combustible de l'exode et le seul bagage du nécessiteux. Retravaillé, il deviendra souvenir pour le touriste ébahi par l'ingéniosité du crève-la-faim : avion miniature, poupée désarticulée, camion cabossé, devenir du *can*.

Junk est au goût du jour, la chose de l'heure. Il affecte nos communications, envahit nos boîtes à lettres, électroniques ou non – *spam*, *junkmail*, pourriel, polluieux – dans le déluge de son insupportable haecceité. ON en bouffe, pris d'un désir irrépréhensible, *junk-* ou *fast-food*. Nos docteurs nous avisent de ses dangers pour l'organisme, José Bové se fait une réputation en déboulonnant ses temples. Mauvais régime, tous s'accordent à dire, par voie orale ou pire, en intraveineuse (*junk* = héroïne). Le *junkyard*, la casse, est l'envers du rêve américain, royaume des carcasses des grosses Cadillac et autres Caprice, Princess, ou Malibu, symbole d'une autre ère, maintenant sursaturée de japonaises...

Bref, *junk* est le terrible devenir de la commodité perpétuelle, sans usage en elle-même, signe incompréhensible pour consommateur sans affect, objet du désir inassouvissable de l'*addict*, son demi-frère, *the user* (comme dans *drug user*). Tous unis dans son *rush*, dans la cohue des grands magasins un jour de solde ou dans l'attente frénétique du *dealer* à une heure de manque. *Junk* est ce qui a été acquis avec ferveur et reste tel quel, du fait de cette ferveur. *Junk* matérialise l'espoir nostalgique d'une nouvelle ferveur.

Junk est personnel, dans l'œil (les mains et le cœur) de son propriétaire, de son dépositaire. Ton *junk* est peut être le trésor d'un autre. *Junk* ne peut être réparé, il y a des lustres que tu as abandonné ce projet. Et pourtant ton *junk* garde son lustre, imperturbable, et tu le collectionnes ainsi, tu le stockes, l'amasses, l'empiles avant de le recycler, réduit à ses composants, ré-assemblé, re-combiné, ré-inventé. *Junk* doit être démonté, au mieux, ramené à ses composantes intimes, exposé dans son intimité. *Junk* ne souffre aucune honte. *Junk* se rit de son propre *fatum*, oublieux du temps et de l'espace. *Junk* règne, figure ultime du potentiel.

Plus j'y pense et plus *junk* m'apparaît comme le propre objet de notre époque, son *medium* ultime, son équivalent général. Post rien du tout, c'est l'ère du *junk*, après la parenthèse dérisoire de l'ère du vide. « Nouvelle ère » de la *junk*-esthétique, *junk*-éthique, *junk*-science, *junk*-religion, et donc, comme l'a compris Koolhaas, *junk*-espace.

***Junk* est le tissu du rhizome**

Dans la quatrième édition du *American Heritage® Dictionary of the English Language*¹³, le mot «*junk*» est ainsi défini :

NOM : 1) Rebut de verre, chiffons, papier, ou métal, dont certains peuvent être réutilisés sous une autre forme. 2) Informel. a. Articles qui sont usés ou bons pour la décharge : meubles cassés et autre *junk* du grenier. b. Toc, pacotille et autre camelote. c. Quelque chose sans signification, idiot ou incroyable : *rien que du junk dans le rapport annuel*. 3) Argot «Héroïne». 4) Dur bœuf salé pour consommation à bord d'un navire.

VERBE TRANSITIF : Formes infléchies : *junked, junking, junks*. Mettre de côté car inutile ou pour vendre en pièces détachées ; mettre au rebut, vendre à la casse.

ADJECTIF : 1) Bon marché, en toc, ou sans valeur : bijoux *junk*. 2) Ayant un attrait superficiel ou une utilité, mais manquant de substance.

ÉTYMOLOGIE : Du moyen anglais *jonk*, vieux câble ou corde.

Cette définition est complétée par l'histoire du mot, comme suit :

Le mot *junk* est un exemple de la transformation sémantique connue sous le nom de généralisation, et fort à propos, puisque la quantité de *junk* au monde semble se généraliser et proliférer rapidement. Le vieil anglais *jonk*, ancêtre de *junk*, avait à l'origine un sens très spécifique, restreint à la terminologie nautique. Enregistré pour la première fois en 1353, le mot signifiait «un vieux câble ou une corde». Sur un navire en mer, il était absurde de jeter quoi que soit de potentiellement utile, car un temps considérable pouvait passer avant de trouver de nouvelles fournitures. Les vieux cordages étaient utilisés de diverses manières, comme, par exemple, pour faire des défenses, c'est-à-dire des matériaux pendus sur le côté du navire pour empêcher qu'il ne frotte d'autres navires ou le quai. *Junk* en vint à référer pour les vieux câbles aussi. Le grand saut sémantique du mot semble être advenu quand *junk* devint utilisé pour signifier tous types d'objets utiles mais mis de côté. Cette extension pourrait aussi avoir eu lieu dans un contexte nautique, car l'usage le plus récent et le plus général est trouvé dans le composé *junk shop*, en référence à la boutique où des vieux articles nautiques étaient vendus. *Junk* en est ensuite venu à signifier «rebut inutiles».

13. <<http://www.bartleby.com/61/35/J0083500.html>>.

L'étymologie et l'histoire du mot est plus précise dans le dictionnaire étymologique anglais en ligne (*Etymology Dictionary*¹⁴): « matière sans valeur », 1338, *junke* « vieux câble ou corde » (nautique), d'origine incertaine, du vieux français. *Junc* « *rush* », du latin *juncus* « rush, reed » (jonc). Usage nautique étendu à « vieux déchets de navire ou vaisseaux » (1842), puis à « tous types d'articles vieux ou mis de côté » (c. 1880). *Junkie* « *drug addict* » est attesté depuis 1923, mais *junk* pour « narcotique » est plus vieux. *Junk food* date de 1973; *junk mail* attesté pour la première fois en 1954.

Ce qui renvoie donc au latin *juncus*, au français « jonc », en anglais « *rush* » :

rush, n.

Étymologie: Moyen anglais du vieil anglais « rusc »; semblable au moyen haut allemand « rusch » rush, au lithuanien « regzti » tricoter.

Date: avant le douzième siècle.

N'importe laquelle de diverses monocotylédones croissant en touffes dans les marécages (comme les genres *Juncus* et *Scirpus* de la famille des Juncaceae) avec des tiges cylindriques souvent creuses qui sont utilisées pour rempailler les chaises et tresser des tapis (nattes)¹⁵.

Le dictionnaire français de notre temps (1989), à l'entrée « jonc », confirme: « plante herbacée vivace (genre *Juncus*, fam. Juncacées) qui pousse dans les lieux humides et dont la tige est droite et flexible ». La première édition hypertextuelle du *Dictionary of Phrase and Fable* de E. Cobham Brewer¹⁶ (faite à partir de la nouvelle édition agrandie de 1894) précise quant à elle la racine latine: « *juncus*, de *jungo*, “joindre”: utilisé pour lier, tresser des nattes ».

Juncus est donc le nom propre de *junk*, dont le nom commun en anglais est *rush* (un autre mot bien connu de l'*addict*) et *jonc* en français (dont la connotation sexuelle argotique n'échappera à personne à Paris). TOUS ces sens en font le premier agent de la conjonction. Il est certes parfait que sa référence métonymique soit un câble ou

14. <<http://www.etymonline.com/j1etym.htm>>.

15. <<http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary?book=Dictionary&va=rush>>.

16. <<http://www.bootlegbooks.com/Reference/PhraseAndFable/data/693.html>>.

cordage. De plus amples recherches philologiques informent par ailleurs que le latin *jungere* n'est qu'une des racines dérivées pour *conjonction*, et que son étymologie remonte en fait à la racine indo-européenne *yug-, signifiant « lier », « attacher » (*to bind*), « atteler » (*to harness*). *Junk* provient donc d'un autre terme du lexique de l'élevage des anciens indo-européens. Ce mot était utilisé uniquement pour harnacher le bétail au joug et le mot même "joug" (*yoke*) en est clairement dérivatif. Nous sommes même certain que le mot était de genre neutre en indo-européen : *yugom.

Voilà donc résumé l'ensemble des transformations philologiques et les significations dérivées du mot *junk* : d'une racine indo-européenne propre au lexique de l'élevage à une métonymie nautique généralisée progressivement à tous types de déchets... tout un parcours sémantique. L'opérateur principal de cette transformation est botanique, en provenance du matériau vivant lui-même : le moyen anglais le récupère du vieux français, qui le tient directement du latin. Dans la taxinomie moderne, *juncus* est « un grand genre, avec des espèces qui s'hybrident facilement et qui sont donc difficiles à distinguer¹⁷ ». La famille des *Juncaceae* comprend plus de 300 espèces au monde, herbacées annuelles ou pérennes, souvent rhizomatiques, et le plus souvent trouvées dans les marches et marécages.

Dans l'humidité du marais originel, le lien inutile prolifère en conjonctions, pure spirale offerte au vivant en quête de rédemption, oscillant entre ciel et terre en une prière silencieuse au nom propre qu'il mérite : *Juncus effusus Spiralis*.

Mais que diable Koolhaas est-il allé chercher là ? Sait-il seulement à quel point son concept résonne avec une de ses plus grandes influences ?

Juncus effusus est la plante rhizomatique quintessentielle. Les biologistes définissent le rhizome comme « une tige souterraine pérenne qui permet la reproduction végétative ». Comme plante rhizomatique, *Juncus* est en effet essentiellement neutre (et paradoxal) : la différence entre tige et rhizome est d'abord contextuelle : l'un est

17. <http://members.iinet.net.au/~weeds/western_weeds/juncaceae_orchidaceae.htm>.

souterrain, l'autre non. Pourrait-ce être la même tige? Qu'en pense la plante? Il s'impose alors, je crois, d'en appeler aux mots mêmes des maîtres du rhizome, Gilles Deleuze et Felix Guattari:

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe «être», mais le rhizome a pour tissu la conjonction «et... et... et...». Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. (1980: 36)

Si le rhizome a un tissu, ne devrait-il pas, littéralement, être de jonc tressé?

Si l'espace a un devenir-*junk*, comme Koolhaas le propose, n'est-ce pas d'un espace interstitiel, de cet espace rhizomatique dont il s'agit, comme il semble l'affirmer quand il écrit que «*la continuité est l'essence du junkspace*»?

***Junkspace*, espace de rencontre de quatrième type**

Or, le premier mot que Koolhaas emprunte à Deleuze et Guattari, c'est «capitalisme», et le *junkspace* participe au devenir global du capitalisme: *forum* romain (110), *bazar* d'Isfahan (1585), arcades parisiennes (1815), *Crystal Palace* londonien (1851), haute architecture de *Macy's*, *Marshall Field's* et *JC Penney's* (1902), *Country Club Plaza* de Kansas City (1922), *Southdale* de Minneapolis (1956), Las Vegas (2000)... devenir résumé dans un «mot» slogan, ¥ € \$!

Mais je voudrais maintenant revenir aux questions que pose Koolhaas à la fin de *junkspace* en considérant le devenir du corps et de l'espèce humaine: «*Junkspace* envahira-t-il le corps? [...] La thérapie génique annonce-t-elle la réingénierie totale selon le *Junkspace*? Est-ce un répertoire de reconfiguration qui facilite l'intromission d'une nouvelle espèce dans sa propre *Junkbiosphère*?» Il me semble en effet que Koolhaas est à ce point dépassé par sa propre intuition, puisque le paradigme du *junk* a déjà envahi le corps humain en sa fibre essentielle, mémoire et programme, son ADN.

Le capitalisme global est déjà entré dans sa phase génétique, la phase de notre rencontre avec la machine de quatrième type (espèce serait peut-être plus appropriée). Après les machines archaïques

des sociétés de souveraineté, après les machines motorisées des sociétés disciplinaires, après les machines informatiques des *sociétés de contrôle*, l'humanité fait maintenant face à l'émergence des « machines génétiques ».

Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari distinguent l'asservissement machinique de l'assujettissement social. Alors que le premier caractérise le processus où « les hommes sont eux-mêmes pièces constitutives d'une machine, qu'ils composent entre eux et avec d'autres choses (bêtes, outils), sous le contrôle d'une unité supérieure », le second apparaît quand « l'unité supérieure constitue l'homme comme un sujet qui se rapporte à un objet devenu extérieur, que cet objet soit lui-même une bête, un outil ou même une machine : l'homme n'est plus alors composante de la machine, mais ouvrier, usager... il est assujéti à la machine, et non plus asservi *par* la machine » (1980 : 570-571). Il me semble que la distinction intérieur/extérieur constitue le cœur de l'opposition entre ces deux régimes, ce qui revient finalement à une caractérisation du mode de régulation machinique, à la nature de son feed-back sur l'humain.

L'homme est l'esclave de la machine lorsque le mode de régulation de celle-ci le maintient dans l'état de composant interne, partie remplaçable de son unité supérieure; il ou elle est le sujet social d'une machine lorsque celle-ci le ou la reconfigure comme composant externe, échappant ainsi potentiellement à la rétroaction et devant donc être discipliné en conséquence. Dans cette opposition se retrouve l'alternative entre « surcodage de flux déjà codés » et « organisation de jonctions de flux décodés » que Deleuze et Guattari attribuent respectivement à la machine-État impériale (premier type) et à la machine motorisée de l'État-nation moderne (deuxième type). La machine cybernétique, ou machine du troisième type, construit et se construit sur un mode de subjectivation généralisé, qui agrège dans un mode de contrôle étendu l'asservissement machinique et l'assujettissement social comme ses pôles extrêmes.

Le dernier épisode en date de civilisation/disciplinarisation/contrôle moderne décrit par Deleuze et Guattari est l'encodage/décodage cybernétique de la nature humaine elle-même, ADN et *bits*, au point que l'on se sent maintenant contraint à compléter leur énumération, devenant ainsi : « quand l'unité supérieure constitue

L'homme comme un sujet qui se rapporte à un objet devenu extérieur, que cet objet soit lui-même une bête, un outil, une machine... *ou même un autre être humain* ». Qu'en est-il donc de cette machine, qui reconfigure maintenant l'homme à la fois comme esclave, sujet, et « objet extérieur » ? Quels flux décodés tente-t-elle d'organiser en une nouvelle rétroaction ? Deleuze et Guattari insistent sur l'idée que c'est là l'objet même de la machine cybernétique, et ils ont raison (cette raison-là). Mais nous constatons maintenant qu'il y a deux types de machines cybernétiques comme il y a eu *deux* cybernétiques. Alors que la première se concevait comme *science de la communication et du contrôle chez l'animal et la machine* (mais pas l'humain), la seconde vise à l'autopoïèse (et englobe l'humain). En d'autres termes, quand la première ne faisait que réguler ses composants internes, la deuxième vise à les produire *et* à les réguler. La machine cybernétique autopoïétique à composants humains, ou machine cybernétique de deuxième ordre, n'est plus le simple servomécanisme, machine cybernétique motorisée et autorégulée. Elle n'est plus un simple ordinateur, mais le *bio-computer* de demain, un œuf calculateur. Elle est la machine de quatrième espèce, la machine génétique en devenir.

De la même manière que le prototype de la machine de troisième type, le *gouverneur* de James Watt, est advenu avec la première machine motorisée fonctionnelle, son moteur à vapeur, la machine génétique est advenue avec le premier *computer* pleinement fonctionnel, la machine informatique personnelle et distribuée. Le destin sémiotique de la trinité, c'est le carré. Le chiasme de la modernité tardive est donc *la machine génétique est à la machine cybernétique ce que le régulateur à boule était au moteur à vapeur* : un ordre supérieur dans une série de types logiques. C'est une fois que le monde a été enveloppé dans un réseau global d'ordinateurs personnels gonflés à bloc, que l'être humain a pu être réduit à une banque de données génétiques.

Le génome humain décrypté est l'équivalent de l'étalon du musée. Il est sable et métal (métastable), organique et silicone (*cyborg*), dollars, yens et euros, un nouvel équivalent général. La banque de données génétiques est l'institution financière du capitalisme du quatrième type. Mais justement, cette banque est pleine de *junk* : 98,5 % des bases de l'ADN humain, ne codant pas directement pour la synthèse

des protéines (nécessaires à la « mécanique biologique »), sont généralement nommées *junk DNA* et considérées comme bruits, fossiles, déchets de l'évolution. À l'heure actuelle, ce dogme semble partagé par l'énorme majorité de la communauté scientifique et, par voie de conséquence, informe l'ensemble des représentations culturelles sur l'état de cette question.

Serait-il implicitement partagé par Rem Koolhaas, en une nostalgie de bâtisseur ?

Comme le disent Deleuze et Guattari, *le lien est devenu personnel*. Plus encore peut-être, la personne deviendrait-elle lien, essentiellement *junk* ? La séquence esclave-sujet-usager-produit résume-t-elle la destinée évolutive de l'humain ? En d'autres termes, existe-t-il déjà des contre-mondes à l'œuvre, porteurs d'une nouvelle genèse ? Rappelez-vous la prémonition de Philip K. Dick, relayée par William S. Burroughs et Riddley Scott dans l'œuvre composite, livre/film *Blade Runner*, cette entrée en matière dans le capitalisme de quatrième espèce... Rappelez-vous leur personnage de généticien Isidore/Sebastien, dont le *motto* est « *I make friends* »... Rappelez-vous la réponse de sa créature, l'androïde/répliquante Rach(a)el : « *I am not in the business, I am the business...* » Si Deckard et Raechel sont les nouveaux Adam et Eve de la regenèse du capitalisme, seul le *junk* pourrait-il ralentir leur chute ?

Alors, à Koolhaas comme à tous les créateurs de l'heure, il est temps de demander comment un artiste, un philosophe, un scientifique, un architecte, bien après Auschwitz et Hiroshima, pourrait-il maintenant assumer la monstrosité nécessaire de sa création, sachant que nous sommes passés de l'ère de *la production industrielle de cadavres* identifiée comme telle par Heidegger, à celle de la création de nouveaux êtres vivants : des *goleymes* génétiques (le pléonasma de l'époque) ?

Du générique au génétique : du (rétro)virus comme modèle

Junkspace, c'est l'espace lisse de la machine de quatrième espèce, la traduction dans l'espace (urbain) de l'équivalence généralisée du capitalisme génétique, le langage comme virus et le virus comme langage. Frederic Jameson l'a bien compris, lorsqu'il nomme la

section de son texte consacrée à Junkspace «*Down with the junkspace virus*»: «*junkspace* devient un virus qui se propage et prolifère dans le macrocosme... *Junkspace* est là depuis quelque temps, d'abord sans être reconnu, comme un virus qui n'aurait pas été détecté» (Jameson, 2003b). Cette intuition revient au travail fondateur de William S. Burroughs, le détective-docteur de la lutte antivirale¹⁸:

Il convient de remarquer que si un virus atteignait un état d'équilibre totalement bénin pour sa cellule hôte, il serait improbable que sa présence soit détectée, OU QU'IL SOIT RECONNU COMME UN VIRUS. Je suggère que le verbe est un tel virus. (Burroughs, 1970)

Pour Burroughs, les principes de cette lutte antivirale commencent par une réforme du langage, dans la lignée de la sémantique non aristotélécienne du comte Alfred Korzybski (dont il a suivi le séminaire de sémantique générale en 1938):

J'ai fréquemment parlé du mot et de l'image comme des virus ou agissant comme des virus, et ceci n'est pas une comparaison allégorique. On verra que les falsifications de langages syllabiques occidentaux sont en fait de véritables mécanismes viraux. Le EST de l'identité. Le but d'un virus est de SURVIVRE. Survivre aux dépens de l'hôte envahi. Être un animal, être un corps. Être le corps d'un animal que le virus peut envahir. Être des animaux, être des corps. Être plus de corps d'animaux, de sorte que le virus puisse passer d'un corps à un autre. Être présent comme le corps d'un animal, être absent comme anticorps ou résistance à l'invasion du corps. Le LE catégoriel est également un mécanisme viral, vous enfermant dans l'univers du virus. OU/OU BIEN est une autre formule virale. C'est toujours vous Ou le virus. OU/OU BIEN. Il s'agit en fait de la formule conflictuelle qui est perçue comme l'archétype du mécanisme viral. Le langage proposé supprimera ces mécanismes viraux et rendra impossible leur formulation dans le langage. Ce langage sera tonal, comme le langage chinois, et il aura également une écriture hiéroglyphique aussi imaginative que possible sans être trop embarrassante ou difficile à écrire. Ce langage apportera une option de silence. Lorsqu'il ne parlera pas, l'utilisateur de ce langage pourra placer les images silencieuses des langages écrit, pictural et symbolique. (Burroughs, 1970)

18. «Il était le détective, et comme il était le détective, il était aussi le docteur. Il traquait les possesseurs, dont certains autres noms sont *junk* et *virus*. Le verbe est *virus*. En d'autres termes, le langage contrôle viralemment [...] William a passé sa vie à chercher des techniques anti-virales.» (Acker, 1998: 14; ma traduction)

La résonance de ce propos avec le concept de rhizome de Deleuze et Guattari est loin d'être fortuite. Dans un article récent (2001), Mark Hansen a longuement discuté cette convergence, en soutenant la thèse que Deleuze et Guattari tentent de dépasser les limites cybernétiques – et en particulier celles de la théorie de l'information de Claude Shannon – qui, avec Korzybski et Wilhelm Reich, ont fourni ses inspirations à Burroughs :

En fait, si nous contrastions les deux conceptions, nous devrions admettre la différence cruciale suivante: alors que Burroughs met en corrélation le virus (langage) avec un hôte (le corps, la vie affective) sans lequel il ne peut survivre (étant lui-même seulement quasi vivant), D+G décorporealisent le virus, en le découplant de tout hôte et en lui accordant une autonomie et une agence pour produire de nouvelles connections, de nouveaux corps, et en fait ce que D+G nomment avec bonheur «la vie non organique». En extirpant le virus de sa corrélation molaire au corps d'un hôte et en le libérant dans le domaine du moléculaire (le plan d'immanence), D+G sont ainsi capables de dépathologiser le virus (Hansen, 2001; ma traduction).

Le statut du virus eu égard au vivant est encore problématique aujourd'hui. Alors que j'écris ces lignes, le dernier numéro en date de *Scientific American* (décembre 2004) trône au milieu du fatras de mon bureau, avec sur sa couverture cette simple question : « Les virus sont-ils vivants ? » Plus loin, en page 105, le mensuel reproduit une affirmation datant de 1962 du lauréat français du prix Nobel de médecine André Lwoff : « Si les virus doivent être considérés comme des organismes ou non est une affaire de goût. » Si peu de choses ont changé sur cette question depuis les années 1960, un changement de perspective profond, par contre, a eu lieu. Alors même que l'humanité vit sa première pandémie rétrovirale attestée (sida), le virus devint le site d'une controverse scientifique fondamentale : parasite ou symbionte (ou les deux, alternativement) ?

Les travaux de Lynn Margulis et de son fils Dorion Sagan¹⁹ sont fréquemment convoqués comme référence centrale de la deuxième

19. *Microcosmos* (New York, Summit Books, 1986), *What Is Life?* (New York, Simon and Schuster, 1995), *What Is Sex?* (New York, Simon and Schuster, 1997), *Slanted Truths* (New York, Springer-Verlag, 1997) et *Acquiring Genomes* (New York, Basic Books, 2002).

position²⁰. Hansen n'échappe pas à la règle lorsqu'il trouve dans leurs travaux, en résonance avec ceux de Gilbert Simondon, le moyen, dit-il, de dépasser les virologies de Burroughs et de Deleuze et Guattari :

Dans «Metametazoa: Biology and Multiplicity», Dorion Sagan met en accusation les critiques psychanalytiques et phénoménologiques récentes de l'esprit [*mind*] pour leur incapacité à perturber une «notion monolithique du corps» (Sagan, 1992: 363). En suivant une perspective «déconstructiviste» qui inclurait et prendrait pour cible la virologie de Burroughs à D+G, Sagan montre comment le modèle classique du «corps-comme-unité-à-préserver» est lui-même préservé, en formant, comme il le fait, le mécanisme même de ces critiques: «le cancer, en tant que paradigme, mais d'autres maladies aussi, sont discutées dans une rhétorique guerrière: le corps est "attaqué" et "envahi", il "sort ses défenses" et "contre-attaque"» (363). En changeant de registre, Sagan suggère que nous regardions vers un tout autre domaine pour y découvrir un modèle alternatif du corps: «une réinterprétation radicale du corps», suggère-t-il, est déjà «en cours avec ces trois modèles de la nouvelle biologie que sont la symbiose, Gaia et le sexe procaryote.» (363)²¹ (Hansen, 2001; ma traduction)

De même, mais en suivant Deleuze et Guattari jusqu'au bout cette fois, Luciana Parisi place son récent ouvrage dans la perspective de la théorie de l'endosymbiose de Lynn Margulis, en tant que «processus constitutif de la machine abstraite du sexe ou sexe abstrait [...] une conception rhizomatique de l'évolution du sexe procédant par contagion plutôt que par filiation» (Parisi, 2004: 15 et 23).

20. Quant à la première position, elle est généralement attribuée à Richard Dawkins et son *Gène égoïste* (1977), confirmé et étendu par Francis Crick et ses collègues dans une controverse dans les pages de *Nature* en 1980. Pour une analyse de cette controverse, voir Thierry Bardini, "How Junk Became Selfish: The Nominalist Breakdown of Molecular Biology" (2007).

21. La référence à Sagan provient du fantastique recueil intitulé *Incorporations*, sous la direction de Jonathan Crary et de Sanford Kwinter (1992). Serait-ce par hasard que les quatre illustrations de cet article proviennent toutes de plans réalisés par Koolhaas et l'OMA? Certainement pas puisque le design du livre a été réalisé par Bruce Mau, le coauteur de Koolhaas pour *S, M, L, XL*. Il n'en reste pas moins que c'est l'article et uniquement celui-ci que Mau a décidé d'illustrer avec les icônes de l'OMA.

Point n'est besoin de continuer à multiplier les exemples. Vous l'aurez compris, toute une exégèse deleuzio-guattarienne, en s'opérant sur les questions contemporaines des théories de l'évolution, actualise cette convergence positive avec les travaux de Margulis et Sagan. Il en résulte une dépathologisation du virus, comme dit Hansen, mais, plus encore, sa redéfinition en tant que *moteur de l'évolution*, par fusion-acquisition de génome ou de parties de génomes. Cela n'a peut être jamais été aussi clair que lorsque David Baltimore, le « découvreur » de la rétrotranscriptase, lors du dévoilement du premier *draft* du génome humain, en 2001, a qualifié le génome en question de « mer d'ADN rétrotranscrit, avec une petite admixtion de gènes » (Baltimore, 2001 : 814-816)²².

Si Bruno Latour a naguère rapidement qualifié de « dernier des capitalistes sauvages » un biochimiste²³, il faut voir alors dans le virus, souvent « objet » de ses études, le premier des capitalistes génétiques, et dans la fusion-acquisition génomique virale, le principe essentiel du capitalisme génétique²⁴, cette quatrième phase de destruction créatrice (selon l'expression de Schumpeter). Ainsi, comme l'a si bien résumé Keith Ansell Pearson :

Aujourd'hui la vie des grands empires a pris une forme rétrovirale, fragmentée et périphérique, infectant génétiquement ses déchets et sous-produits, ses cellules fondamentales et ses excroissances hideuses,

22. Avec Renato Dulbecco et Howard Martin Temin, David Baltimore a gagné le prix Nobel de médecine en 1975 « pour leur découverte concernant les interactions entre les virus des tumeurs cancéreuses et le matériel génétique des cellules ». Le travail de Baltimore s'est centré sur la caractérisation de la rétrotranscriptase, une enzyme spécifique aux ARN viraux qui leur permet d'intégrer leur gènes à l'ADN cellulaire.

23. Cf. « Portrait d'un biologiste en capitaliste sauvage » (Latour, 1993 : 100-129).

24. « Les opérations de concentration industrielle menées dans la communauté européenne se réalisent à un rythme élevé surtout après 1987, dans la perspective du marché unique puis de la monnaie unique. Selon des chiffres cités par Chesnais [...], les opérations de fusion-acquisition d'intérêts majoritaires en 1988-1989 ont été quatre fois plus nombreuses qu'en 1982-1983. Le montant des fusions et acquisitions au niveau mondial a atteint, en 1998, son record historique. Le précédent record datait de 1997. » (Boltanski et Chiapello, 1999 : 749)

non plus de l'ordre du politique mais du *transpolitique* dont la passion, note Baudrillard, est celle du travail interminable du deuil, perdu dans la « mélancolie des systèmes homéopathiques et homéostatiques », pour laquelle l'évidence de la mort *du* politique est inacceptable puisqu'elle « réintroduirait un virus fatal dans l'immortalité virtuelle du transpolitique » (Baudrillard, 1994 : 51). La postmodernité (humaine, trop humaine) propage le virus de la servitude volontaire, une « micro-servitude écologique, qui est partout le successeur de l'oppression totalitaire » (au combien vertes ces vallées nazies). Il n'y a que contagion des techniques et la liberté de devenir imperceptible, invisible et ignoble (apprenez à grogner, vous enfouir, et à vous distordre)²⁵. (1997 : 150 ; ma traduction, l'italique est dans le texte original)

C'est pour cet ensemble de raisons que j'ai décidé, après maintes hésitations²⁶, de qualifier de « rétrovirale » l'architecture de Rem Koolhaas et de l'OMA. Il me semble en effet que son concept mature de *junkspace* ne soit jamais aussi bien compris que lorsqu'il est mis en relation avec la présence du *junk* au cœur même du noyau de chaque cellule, sur le cristal apériodique de la molécule d'ADN. Or ce *junk DNA*, justement, est à l'heure actuelle souvent compris comme la

25. La citation de Baudrillard provient de la traduction anglaise de *L'Illusion de la fin*.

26. L'appellation « architecture génétique » aurait pu paraître plus évidente, en résonance avec la quatrième phase du capitalisme que je décris. Cependant, le fait que cette appellation a déjà été revendiquée par une autre « école architecturale contemporaine » m'en a proscrit l'usage, et ce, d'autant plus que les principes et objectifs de cette école me semblent bien différents, pour ne pas dire opposés à ceux de Koolhaas. Pour l'architecture génétique de l'école technique supérieure d'architecture de l'*Universitat Internacional de Catalunya*, voir *Genetic Architectures/Arquitecturas genéticas* (Estévez, 2003) et « Towards Genetic Architecture » de Karl Chu (dans Tschumi et Cheng, 2003 : 62). J'avais ensuite pensé qualifier l'architecture de Koolhaas d'« architecture de l'entropie », en particulier à la suite de la lecture du texte de Okwui Enwezor qui s'intitule « Terminal Architecture: Rem Koolhaas's Discourse on Entropy », dans *Considering Rem Koolhaas... op. cit.* : 103-119. Il m'était impossible de reprendre la caractérisation proposée par Enwezor, car je crois que Koolhaas, comme Calvino, n'a pas un tempérament qui le pousse à prôner l'apocalypse, pas plus que les déclarations finales sur un autre mode que celui d'un humour ravageur. Quant à « l'architecture de l'entropie », Enwezor ne m'en a pas convaincu, et Hansen m'a même convaincu du contraire...

somme des traces, des restes des génomes rétroviraux et bactériens. Koolhaas, je pense, suit avec humour (et sans cynisme, malgré ce qu'en pensent certains) les conseils de Keith Ansell Pearson. Il lui faut du courage et une bonne dose d'insolence pour porter ce message d'espoir, à la fois lucide et nostalgique, au cœur même de l'Empire (*Wired*, Harvard, Las Vegas, etc.)...

Comme l'exprime parfaitement Trent Reznor, de Nine Inch Nails, dans sa chanson intitulée *Happiness in Slavery*:

*i don't know what i am i don't know where i've been
human junk just words and so much skin
stick my hands thru the cage of this endless routine
just some flesh caught in this big broken machine*

END

Lac Rond, 4 décembre 2004

S'ennuyer ensemble

Du divertissement au désœuvrement

JÉRÔME VOGEL

Le temps qu'il fait dans les casinos.

Walter Benjamin (1989: § K, 14)

À en croire l'article paru le 20 mars 2005 dans la rubrique « divertissement » du quotidien américain *Chicago Sun-Times*, la célèbre chanteuse québécoise et vedette internationale Céline Dion n'est pas tout à fait satisfaite du public qui vient pourtant assister en masse au spectacle qu'elle donne deux cents soirs par année dans le somptueux Colosseum de l'hôtel Caesars Palace à Las Vegas. « Les gens », confie-t-elle, davantage des touristes que d'authentiques fans, « sont écœurés de tout [...] et ils s'endorment sur leur siège. » Cela fait pourtant partie du métier, assure la star quelque peu blasée, et en tant que professionnelle du divertissement, il faut y être préparée¹. On pourrait dès lors se demander qui, du public ou de la chanteuse, s'ennuie le plus, ou inversement lequel ennue le plus l'autre. Quoi qu'il en soit ici des responsabilités, il semble qu'entre Céline Dion et son public de Las Vegas, le courant ne passe pas, comme on dit, et qu'à sa place une certaine forme de lassitude et de découragement, voire d'écœurement, se communique de part en part. Et l'on songe, face à cette contagion ennuyeuse et à l'étrange communauté qu'elle inaugure, à la courte anecdote rapportée par Walter Benjamin dans ses cahiers sur les passages parisiens du XIX^e siècle, celle du patient qui consulte un médecin pour cause d'ennui et à qui celui-ci suggère innocemment après l'examen d'aller voir un soir, pour se distraire un peu, le mime Debureau... « Mais docteur, répond le patient, je suis Debureau. » (1989: § D3a, 4)

1. “People come here for four days, they eat too much, drink too many free drinks, they get sick from all that, they are jet-lagged sometimes so they just sit in the seat and sleep. As an entertainer, you have to be prepared for everything when it comes to the audience here”. Les propos de la chanteuse, traduits par nous, sont cités par Miriam Di Nunzio (2005).

Las Vegas la désœuvrée

Quiconque a pu flâner le long du *Strip* à Las Vegas aura probablement ressenti, ou simplement constaté chez les autres, cette forme d'ennui paradoxal qui contamine les grands casinos et s'étend à la mesure du divertissement, venant rôder partout où l'on entreprend de s'amuser, y compris et surtout dans la ville où la distraction est dans la démesure permanente. Devant chaque hôtel de Las Vegas, on trompe l'ennui sans relâche avec des ruses toujours plus spectaculaires, on chasse avec acharnement les temps morts et pourtant, il suffit d'assister deux fois à l'assaut des pirates dans le bassin du *Treasure Island* pour sentir dans l'air toute la pesanteur du désœuvrement. Ville de tous les excès, de toutes les extravagances, Las Vegas serait donc aussi, semble-t-il, celle des carences et des défauts, comme si les uns n'allaient jamais sans les autres, ou comme si justement la ville était l'endroit médiateur du passage du plus au moins. « Ville du *trop* qui devient *sans*, de l'excès qui se mue en défaut, de la profusion qui tourne en privation », Las Vegas serait aussi une « Zéropolis », ainsi que l'appelle Bruce Bégout (2002: 23). Mieux: la dégénérescence par *overdose* de rêve comme celle à laquelle se livrent les deux énergumènes du film de Terry Gilliam (*Fear & Loathing in Las Vegas, USA, 1998*) constituerait non pas l'exception, mais la règle d'une telle ville. Au beau milieu du désert, celle-ci se dresserait en défi suprême à la bonne mesure, débordant sans cesse et en synchronie, à la fois d'excitation et d'apathie. S'ennuyer ensemble à Las Vegas, à l'instar des touristes entassés dans le Colosseum, serait en somme faire l'expérience paroxystique du dernier avatar des communautés désœuvrées ou désœuvrantes, et constituerait sans doute le syndrome paradigmatique de l'ère du divertissement.

N'y a-t-il pas toutefois quelque vanité à chercher l'ennui là où tout le monde est censé s'amuser? Car enfin le spectacle de Céline Dion est tout de même un énorme succès, tout comme celui d'Elton John qui la remplace pendant ses jours de congé. N'y a-t-il pas quelque entêtement malsain et désespéré à chercher toujours le côté obscur de la réalité, comme si celle-ci avait en son envers un secret bien gardé, et qu'il suffisait de la retourner pour en révéler la vraie nature? Et d'abord, est-il vraiment possible de dire de l'ennui, dans la ville du jeu, qu'il est simplement l'envers du décor, l'envers affreux du rêve et des illusions, sans tomber sur une aporie? Car dire d'une ville où

l'un des premiers grands hôtels-casinos s'appelait déjà The Mirage qu'elle est une ville d'illusions, c'est énoncer un truisme exemplaire. Ne cherche-t-on pas en vain un envers là où il n'y a pas même d'endroit? Tout se passe plutôt comme si Las Vegas et l'ennui s'étaient alliés pour subvertir les catégories avec lesquelles on voudrait les saisir et ruiner les oppositions dans lesquelles on souhaiterait les enfermer. On pourra toujours, par conséquent, nous contester l'authenticité du désœuvrement vegassien. Protestant qu'il se loge précisément dans la fatuité d'une quête de la vérité dans la ville du factice, on pourra retourner l'ennui contre nous qui pensions en faire l'expérience objective et dire qu'il est coextensif d'une certaine *posture critique* face au monde en général, et au divertissement en particulier. Nous nous retrouverons alors, à l'instar de Céline Dion, ennuyant nous ennuyant, confronté à la logique si perverse du phénomène appréhendé et immobilisé dans l'impasse de notre propre méthode.

Prenons le problème autrement. Si l'on considère notre anecdote de départ, notre expérience de Las Vegas ainsi que les remarques que celle-ci suscite quant au bien-fondé de notre démarche, il apparaît, en dehors de tout jugement, une étrange convergence. On observe, d'une part, une certaine proximité entre l'artiste de variétés et le critique, désabusés qu'ils sont tous deux face à la masse des consommateurs venus se distraire dans le temple du jeu. D'autre part, cette confrontation donne elle-même lieu à une hésitation quant à savoir laquelle des deux parties constitue l'agent ennuyeux de l'autre. Force est en effet de constater que s'il est un jeu auquel l'artiste, le critique et le consommateur participent *ensemble*, les deux premiers par leur découragement, le dernier par son hébétude ou son dégoût, c'est bel et bien celui de l'ennui. Tout le scandale de l'ennui est peut-être justement dans ce fait qu'à la question «*qui ennuit?*» il n'y a pas de réponse simple, comme si le sentiment diluait sans cesse l'opposition entre l'agent et le patient, ouvrant au milieu de l'antinomie un espace de médiation instable et incertain. Envisagé de cette manière, l'ennui ne ruine pas pour autant notre première hypothèse concernant le rapport entre le divertissement et le désœuvrement, mais y introduit malgré tout une sorte de décalage prudent. S'il y a bien du retournement dans l'air en matière d'ennui, plutôt que de situer d'emblée l'ennui comme l'envers du décor vegassien, nous

sommes maintenant amenés à le considérer davantage comme l'élément *moyen* du retournement lui-même, sans pouvoir jamais lui assigner, semble-t-il, de position stable d'un côté ou de l'autre, ni pouvoir non plus identifier clairement l'agent qui le commande ou le patient qui le subit.

Cette contrainte sceptique que nous nous donnons face à l'ennui, fût-elle simplement une contrainte de méthode, nous conduit en outre à nous interroger sur la possibilité de construire, en s'appuyant sur l'idée du retournement, ou du renversement, une véritable *dialectique* de l'ennui. Vladimir Jankélévitch, lorsqu'il tente, dans son essai *L'Aventure l'ennui le sérieux* (1963), d'énoncer cette dialectique hypothétique, insiste d'ailleurs sur la singularité, voire l'ironie qui la caractériserait :

L'ennui provient donc, comme le cynisme, d'une tension des extrêmes, mais sa dialectique est en quelque sorte inverse : l'un nous dit que le mal est relativement bon, et l'autre que le bien est relativement mauvais ; dans le cynisme qui perd gagne, et le bien sort de l'excès de mal ; au lieu que dans l'ennui c'est le bonheur qui fabrique le malheur comme un fruit trop mûr et déjà presque pourri. S'il y avait vraiment symétrie entre l'ennui et le cynisme, nous dirions, en simplifiant, que l'ennui est un cynisme retourné. (1963 : 82)

De notre côté, c'est davantage la dynamique étrange de l'ennui en elle-même qui va nous intéresser, plutôt que l'orientation que semble lui donner parfois Jankélévitch lorsqu'il continue de lier le sentiment à l'un des pôles d'une opposition binaire. Le mouvement de virement et de revirement par lequel « les contraires se recourbent l'un vers l'autre » (*ibidem*) nous semble en effet plus essentiel que la valeur ou la direction qu'on est par ailleurs tenté de lui donner. Si l'ennui est un cynisme retourné, c'est sans doute qu'il est coextensif de cette attitude qui consiste à voir le faux dans le vrai, et vice-versa, à se jouer de la morale et de la bienséance au grand « mépris des conventions sociales, de l'opinion publique et des idées reçues² », c'est-à-dire qu'il est lié à une posture essentiellement *paradoxe*. Mais il convient toutefois de conserver l'efficacité de la formule, et de comprendre l'ennui non comme l'inverse ou l'opposé du cynisme, mais comme son *comble*, c'est-à-dire comme un retournement du

2. Tiré du *Trésor de la Langue Française*, article « cynisme ».

retournement, un para-paradoxe si l'on veut, ou encore un envers de l'envers, sans que cet envers second ne puisse jamais se réduire tout à fait à l'endroit, gardant toujours en réserve sa puissance de subversion. C'est notamment en raison de cette résistance de notre objet à la dialectique, et parce que néanmoins une telle résistance demande à être éclaircie, que nous ferons le choix de nous tourner vers Benjamin, cet autre dialecticien auquel nous avons déjà emprunté une anecdote sur l'ennui et qui nous ouvrira un certain nombre de pistes pour progresser dans notre étude.

L'enjeu ici, on l'a compris, n'est pas tant de savoir si oui ou non l'on s'ennuie à Las Vegas que de comprendre ce qu'une telle proposition, par la posture dans laquelle elle nous place, le jeu dans lequel elle nous engage et la perspective qu'elle nous ouvre, nous permet de penser quant à notre époque en général et au thème du présent recueil en particulier. Et s'il faut une règle à ce jeu de l'ennui, elle consistera donc en premier lieu à s'efforcer de ne plus chercher au phénomène son antithèse dialectique. L'ennui, posons-le *a priori*, n'est l'envers de rien. Ni l'antécédent ni le conséquent des spectacles de Las Vegas, il vient *avec* comme s'il était inhérent au divertissement, de sorte que si l'on voulait absolument en faire un effet, il ne s'agirait tout au plus que d'un « effet spécial », sans cause nécessaire, lié aux besoins du spectacle, et sans lequel il n'y aurait pas même de spectacle.

Qu'est-ce à dire? Paradoxalement, c'est peut-être en cessant de chercher à l'ennui son antithèse et de l'enfermer dans une opposition simple qu'on l'ouvre sur l'autre en général – comme si en le laissant bailler, on ouvrait l'ennui sur une relation possible avec autrui. L'ennui, à l'instar du bâillement justement, ou du rire, relève peut-être de cette étrange communication qui ne dit rien, qui n'est jamais un dialogue ni une rencontre, mais une sorte de monologue devant les autres, ou un soliloque à plusieurs, une figure complexe et paradoxale neutralisant sans l'affaiblir ni la dissoudre une certaine tension entre l'individu et le collectif. Une telle tension est d'ailleurs ce qui fait le départ, pensons-nous, entre le terme de *désœuvrement* et celui d'*ennui*: tandis que le premier désigne avant tout la « cessation d'activité³ » d'un sujet qui se retrouve « sans œuvre », c'est-à-dire

3. Tiré du *Trésor de la Langue Française*, article « désœuvrement ».

sans rien à faire et *réduit à lui-même* dans cette inaction paralysante ; l'ennui, dont il arrive qu'on fasse un synonyme du désœuvrement, a quant à lui un sens plus complexe et ne se laisse pas réduire facilement, introduisant notamment en plus du reste une relation ambiguë entre le sujet et son entourage. On dit en effet s'ennuyer soi, mais aussi ennuyer les autres, ou encore – c'est sans doute le sens le plus troublant – s'ennuyer *des* autres. Sans parler de toutes les variations grossières sur l'ennui, qu'elles relèvent d'une tension de soi vers l'autre ou de l'autre vers soi.

La présente étude est une réflexion, à partir du contexte du divertissement, sur cette ambivalence de l'ennui dans le rapport de l'individu au collectif. À l'horizon de cette réflexion, la question que nous posons, dans sa forme la plus générale et la plus naïve, pourrait s'énoncer de la manière suivante : *qu'en est-il de l'ennui quant au « vivre ensemble », à l'ère du divertissement ?* Il s'agira moins ici de répondre directement à cette question – non plus que de formuler une éventuelle proposition éthique relative au « vivre ensemble » à l'aide de la notion d'ennui – que d'en explorer sérieusement la problématique. Las Vegas constituera le décor contemporain de notre recherche, de la même manière que les passages parisiens ont pu l'être de l'étude benjaminienne, et l'analyse comparée à laquelle nous procéderons nous fournira l'occasion de confronter nos observations aux notes de l'historien.

Topographie du divertissement

La « dérive de l'espace public à l'ère du divertissement » trouve sans doute à Las Vegas son site exemplaire. Au regard de cette formulation, et pour marquer encore l'analogie de notre approche avec celle de Benjamin, on serait même tenté, en s'inspirant du titre que celui-ci prévoyait pour son travail, d'élire notre ville *capitale du xx^e siècle* : Las Vegas serait à Paris ce que les hôtels-casinos sont aux passages. L'analogie fonctionne d'ailleurs si bien qu'on retrouve aujourd'hui dans certains commentaires sur la ville du divertissement le même élan prophétique que chez l'historien allemand à l'égard de Paris : Las Vegas serait ainsi, propose Bégout, « notre horizon urbain » (2002 : 10), ou encore nous serions « tous des habitants de Las Vegas, à quelque distance que nous nous trouvions

du sud du Nevada » (2002: 11)⁴. Quoi qu'il en soit ici du futur, il conviendra, pour tenir compte au moins de la contemporanéité qui nous lie au motif étudié, de substituer à la perspective diachronique de Benjamin une vision synchronique, ou encore de privilégier dans le travail de l'historien la dimension anthropologique.

Que dire à présent de l'espace public à Las Vegas? Lorsqu'on déambule aujourd'hui sur l'artère principale de la ville, le fameux *Strip* le long duquel se succèdent les complexes hôteliers tous plus démesurés les uns que les autres, force est de constater qu'on y travaille manifestement à la dissolution complète des frontières entre espace public et espace privé, à tel point qu'on se demande si de telles catégories y ont encore leur place. Sitôt sorti de sa chambre d'hôtel, dernière enceinte de l'intime – quoiqu'une telle enceinte puisse elle-même s'ouvrir à la prostitution –, le visiteur se retrouve en effet plongé dans l'espace tout entier occupé par le spectacle et le divertissement, sans qu'aucune limite n'apparaisse clairement définie. L'hôtel en lui-même, qui tient davantage de la foire, propose déjà une multitude de distractions, et déborde littéralement jusque sur la rue, où sont offerts des spectacles gratuits en plein air tel celui que nous évoquions au début de cet article :

Sans billet ni réservation, on peut ainsi assister à chaque heure du jour et de la nuit à l'attaque d'un galion par des pirates, à des tournois de joute médiévale, à une poursuite dans les rues de New-York, etc. En décloisonnant le spectacle des salles et des parcs, les promoteurs de Las Vegas ont créé la rue-spectacle [...] (Bégout, 2002: 85)

Historiquement, cette ouverture du domaine privé des hôtels sur l'espace public de la rue coïncide avec la seconde grande phase de développement de Las Vegas, celle qui fut inaugurée à la fin des années 1980 par l'établissement des premiers complexes conçus sur un modèle similaire à celui du parc Disneyland. C'est le virage familial dont les dernières scènes du film *Casino* de Martin Scorsese (USA, 1995) donnent un aperçu, et qui marque la fin de l'époque commencée en 1931 avec la légalisation des jeux d'argent dans l'État du Nevada, époque où les *gangsters* mafieux avaient la mainmise sur les casinos. Que la ville soit aujourd'hui blanchie de ce passé

4. Comparer avec Benjamin (1989: § M3a, 5); nous y reviendrons plus loin.

criminel ou non, reste, et c'est ce qui nous importe ici, que l'introduction d'espaces gigantesques entièrement dévolus au divertissement et à la consommation a marqué une nette rupture dans son histoire. Tandis que le Flamingo de « Bugsy » Siegel était en 1946 le point de passage obligé des vedettes du *show-business* et un repaire de truands, le Mirage de l'homme d'affaires Steve Wynn est en 1989 un vaste centre commercial offrant aux touristes une multitude de distractions. L'industrie du divertissement s'est ainsi largement diversifiée en même temps qu'elle a colonisé de nouveaux espaces et conquis d'autres publics, en projetant sur le domaine urbain tout entier sa mise en scène.

Aux côtés de ces spectacles offerts à l'extérieur des casinos, les « *free drinks* » distribués cette fois à l'intérieur des complexes hôteliers, ceux-là mêmes dont se plaint Céline Dion dans l'article cité plus haut (cf. note 1), sont autant de moyens pour entretenir les flux de visiteurs et réduire au maximum les vides interstitiels, qu'ils soient spatiaux ou temporels, où leur entrain risquerait de faiblir. Ensemble, ils participent également, on le voit, d'un brouillage des démarcations entre le casino et la rue, ou plutôt, puisque le divertissement sature tout l'espace disponible, entre la partie interne et la partie externe de ce divertissement. Le dispositif fonctionne de manière à ce que la sortie du spectacle hors de l'enceinte initiale de l'hôtel favorise en retour la circulation fluide des touristes du dehors au dedans, c'est-à-dire, du point de vue des promoteurs, du non-lucratif au lucratif.

Ajoutons qu'au plan architectural, cette extension continue de l'intérieur vers l'extérieur s'accompagne d'un second mouvement, inverse du premier mais tout aussi marqué, qui consiste cette fois à introduire de façon *discontinue* l'extérieur à l'intérieur. Ainsi, par exemple, l'un des plus grands complexes hôteliers du monde, le Venetian, construit à Las Vegas de 1996 à 1999 sur le site de l'ancien hôtel Sands, ne se contente pas d'imiter certains fragments de son modèle italien : outre une réplique du clocher de la Piazza San Marco sur le parvis extérieur, il abrite en son sein une vaste galerie marchande, baptisée The Grand Canal Shoppes, dont l'originalité consiste à reproduire rien de moins qu'un segment du canal de Venise, sur lequel naviguent d'authentiques gondoles, le tout sous un gigantesque faux ciel peint et illuminé qui enveloppe le village

vénitien d'une lumière douce quasi naturelle. L'effet de cette «*Streetmosphere*», ainsi que les promoteurs l'ont surnommée, est si saisissant qu'on hésite sincèrement à la situer; bien qu'en tout point à l'intérieur de l'hôtel, on n'est en somme ni dehors ni dedans, mais entre les deux, ou plutôt dans l'un dans l'autre, à l'extérieur à l'intérieur, dans une sorte de relation organique complexe avec l'espace qui nous contraint à user de l'oxymore pour en faire la description. Il est à noter que l'expression «*Streetmosphere*», alchimie de la rue et de l'atmosphère, est également utilisée par le parc Disney-MGM Studios en Floride pour désigner les animations de rue qui y sont proposées à ciel ouvert et qui reproduisent, dit-on, l'atmosphère hollywoodienne des années 1930 et 1940. S'il s'agit bien, en Floride comme au Nevada, de recréer l'ambiance de la rue, Las Vegas redouble le modèle de Disney en introduisant l'ensemble formé par les attractions, la rue et le ciel, à l'intérieur même du centre commercial.

Cette expérience singulière – le terme est d'ailleurs employé par les promoteurs eux-mêmes: il s'agit partout de découvrir de nouvelles «*expériences*» – d'une sensation de plein air à l'intérieur de l'hôtel est rendue plus insolite encore par le contraste brutal des températures auquel le visiteur est soumis, particulièrement l'été, entre la chaleur torride du désert et l'air frais ventilé du dedans. Le choc thermique contribue, comme le souligne Bégout, à isoler hermétiquement l'enceinte hôtelière de l'environnement urbain, tandis que l'air conditionné produit à l'intérieur une homogénéisation de l'espace:

Séparé du monde par une pellicule atmosphérique, [...] il nous semble avancer sur un coussin d'air permanent, nager sans effort dans une ambiance indéfinissable qui annihile toute sensation d'apesanteur et de résistance. Sans corps ni présence, on flotte dans les allées comme un spectre [...]. (Bégout, 2002: 86)

Notre analyse rapide de la topographie du divertissement à Las Vegas montre ainsi que deux mouvements complémentaires viennent, chacun avec sa dynamique propre, pervertir la relation public-privé et lui donner corps, d'une certaine manière, en y substituant une *compénétration* intérieur/extérieur. On observe, d'une part, une sortie de l'intérieur vers l'extérieur qui prend la forme d'un débordement continu du spectacle dans la rue et a pour effet de faciliter le transit

des visiteurs; d'autre part, une rentrée de l'extérieur, intériorisation par reproduction analogique de l'espace public dans l'espace privé, qui engendre cette fois une impression étrange à la fois de détente et d'enfermement. La stagnation réconfortante dans la *Streetmosphere* de l'espace marchand s'accorde alors avec le va-et-vient de la rue-spectacle pour servir aux touristes une expérience complète de divertissement et assurer par ailleurs aux promoteurs une rentabilité maximale.

Partis à la recherche de l'ennui vegassien, nous postulions qu'il devait consister essentiellement en un retournement du ou, plutôt *dans* le divertissement. Ce que l'examen nous révèle, c'est que ce retournement, indépendamment du thème de l'ennui, existe bien et qu'il est même double, puisqu'il prend la forme d'une pénétration réciproque des espaces ainsi que des catégories qui y sont associées. Avons-nous pour autant trouvé l'ennui? Pas encore. Tout au plus lui avons-nous découvert au sein du divertissement un site, un dispositif, une certaine configuration spatiale dont nous pouvons penser qu'elle est propice à le faire se déployer. Mais puisqu'il faut encore à cet ennui un porteur, si l'on peut dire, c'est-à-dire un *sujet* qui en fasse l'*expérience*, notre question initiale, à savoir *Qui ennuie?*, se pose à nouveau. La confrontation de nos résultats aux notes de Benjamin va maintenant nous faire voir d'abord dans quelle mesure l'entrelacement propre au divertissement est à l'œuvre à Paris, ensuite dans quel sujet singulier le texte benjaminien fait s'incarner cette sorte d'ambivalence catégorique.

Architecture de l'ennui

De 1927 à 1929, puis de 1934 à sa mort en 1940, Benjamin travaille pendant de longues périodes à ce qui devait devenir, selon Rolf Tiedemann, son chef-d'œuvre. «Si elle avait été achevée, écrit l'éditeur allemand, l'œuvre des *Passages* eût constituée rien de moins qu'une philosophie matérielle de l'histoire du XIX^e siècle.» (Tiedemann, 1989: II) Pour Benjamin, cette histoire se trouve tout entière exprimée et condensée dans un certain nombre de phénomènes architecturaux parisiens, lesquels lui apparaissent, au moment où il les analyse, comme des cristallisations de la grande fantasmagorie capitaliste du XIX^e siècle. Il s'agit notamment des intérieurs bourgeois, des halls d'exposition, des panoramas, et surtout des passages,

ces galeries couvertes creusées entre les immeubles et qui, bien qu'étant propices à la flânerie urbaine, relèvent d'une administration privée.

À lire les notes de l'auteur sur ces divers motifs urbains, et en particulier celles qui concernent les passages, on est immédiatement frappé par l'abondance des analogies entre le Paris du XIX^e siècle, tel qu'il nous est présenté par Benjamin, et notre capitale contemporaine du divertissement. Outre la référence au monde du rêve ou le contexte capitaliste communs aux deux villes, on remarque ainsi que les passages parisiens abritaient à l'époque un grand nombre de casinos: la prolifération avait commencé dès la Révolution sous les arcades du Palais-Royal, alors haut lieu de la bourgeoisie et ancêtre en quelque sorte des complexes végassiens, et s'était poursuivie jusqu'à la fin de l'année 1836, date à laquelle les salles de jeux furent finalement interdites. « Au XIX^e siècle, écrit Benjamin, le bourgeois se met à jouer. » (Benjamin, 1989 : § OI, 4) Dans les cahiers de l'historien, on trouve également les notes qui concernent la prostitution, immédiatement associées aux notes sur les casinos, et l'on apprend que ces passages abritaient aussi des maisons de tolérance. Le joueur et la prostituée apparaissent d'ailleurs comme deux figures inséparables pour Benjamin qui en fait, aux côtés du flâneur et du dandy sur lesquels nous reviendrons, des personnages emblématiques du XIX^e siècle parisien.

Mais les ressemblances vont plus loin. Après s'être interrogé ironiquement sur « le temps qu'il fait dans les casinos » (Benjamin, 1989 : § K, 14), l'auteur fait une allusion à l'ambivalence que la langue française prête au mot *temps*. Si les passages constituent, ainsi que l'indique un guide de 1852, « un monde en miniature » (Benjamin, 1989 : § AI, 1), on peut en effet se demander ce qu'il en est du ciel et des nuages. Et l'on peut tout aussi bien, dans ces galeries commerciales le long desquelles les flâneurs se traînent au rythme de la tortue (Benjamin, 1989 : § M3, 8), se demander ce qu'il en est de la durée. Les passages, nous apprend Benjamin, abritaient les piétons des intempéries – on y vendait d'ailleurs quantité de parapluies. Mais très vite, pourtant, « la pluie [prit] sa revanche sur les passages en devenant poussière » (1989 : § DIa, 1). Dans cette « atmosphère renfermée » (Benjamin, 1989 : § C, 4), la grisaille du dehors s'était donc réintroduite malgré la toiture en verre, fournissant une

épaisseur brumeuse à la somnolence de la flânerie. «Ennui et poussière» (Benjamin, 1989: § F, 8), note Benjamin. Et l'on songe de notre côté que la *Streetmosphere* vegassienne, avec sa mise en bouteille du monde et son air climatisé, trouve là un précédent. De même les rotondes des panoramas, ces espaces circulaires dans lesquels on venait admirer les décors peints, parfois travaillés d'effets de lumière comme dans le cas des «dioramas», figurant des batailles mémorables ou des villes étrangères, ne sont pas sans rappeler le ciel en trompe-l'œil du Venetian à Las Vegas et le principe de réplication mêlée d'exotisme qui y préside. On ne saurait dès lors s'étonner de trouver aujourd'hui dans ce même Venetian une galerie de personnages de cire, version vegassienne du musée Madame Tussaud à Londres, mais surtout, pour nous, écho parfait du musée Grévin dans le Passage Jouffroy à Paris, évoqué de nombreuses fois par Benjamin.

À l'instar de ce que nous avons découvert à Las Vegas, ce qui intéresse Benjamin est le fait que les architectures liées au divertissement, dont les passages constituent le meilleur exemple, procèdent d'une remarquable confusion des catégories. Ni dans la rue, ni dans l'appartement, on est en effet dans les galeries couvertes de Paris, au sujet desquelles Benjamin note qu'elles sont réservées à la circulation pédestre et compensent ainsi l'étroitesse des trottoirs de la ville avant l'apparition du boulevard (1989: § A1a, 1), à mi-chemin entre, d'un côté, la salle de jeux obscure ou la maison close, de l'autre, la rue bondée et son trafic bruyant. Les passages forment un milieu d'indifférenciation dans lequel, écrit l'auteur, «la rue devient pièce et la pièce devient rue» (Benjamin, 1989: § LI, 5). «C'est un espace public, confirme Jean-François Poirier, aménagé sur un terrain privé, un espace intérieur en extérieur.» (*Encyclopædia Universalis sur CD-ROM*, 2005) On remarque en outre que l'ambiguïté se communique de l'espace au temps; les passages sont en effet du XIX^e siècle sans y appartenir tout à fait puisqu'ils préfigurent déjà, selon Benjamin, le siècle suivant:

La compénétration enivrée de la rue et de l'appartement telle qu'elle s'accomplit à Paris au XIX^e siècle – surtout dans l'expérience du flâneur – a une valeur prophétique. Car l'architecture nouvelle fait de cette compénétration une sobre réalité. (1989: § M3a, 5)

S'ils apparaissent à l'auteur comme les précurseurs de l'architecture nouvelle, toute de verre et d'espaces ouverts, ils sont également tels « des ruines, bien avant qu'ils ne s'écroulent » (Benjamin, 1989 : 43), le lieu par excellence de la désuétude (1989 : § H1a, 1), comme si le nouveau n'y pouvait apparaître que toujours fané et terni par ce qu'il annonce et qui le dépasse déjà.

L'analyse benjaminienne met donc au jour une conjonction de mouvements similaire à celle de Las Vegas, mais y ajoute un espace intermédiaire, *passage* justement, au sein duquel les deux tendances se chevauchent et s'entremêlent. Dans le détail, les notes de l'historien révèlent un premier motif qui consiste en une intégration du dehors au dedans, et qui, comme nous l'avons vu, prend chez lui l'aspect plus marqué d'une fixation, d'une mise en réserve, voire d'une muséification du monde, que celle-ci ait lieu sur la toile peinte des panoramas, dans la cire des personnages moulés ou sous le verre des galeries. L'intérieur bourgeois lui-même devient un univers fossilisé, dans lequel chaque « particulier », ainsi que les nomme Benjamin, habite comme dans un étui (1989 : 41). « Il y assemble le lointain et le passé. Son salon est une loge dans le théâtre du monde. » (1989 : 53) Parallèlement à cette incorporation du lointain à l'intérieur de l'espace privé, Benjamin observe ensuite une confusion des catégories au niveau cette fois de l'espace public lui-même. « Les Parisiens, écrit-il en effet, transforment la rue en intérieur. » (1989 : § M3, 1) C'est alors, inversement, le dehors qui est pénétré par le dedans, mais il est remarquable que Benjamin accorde à ce second retournement, outre une certaine continuité, une dimension *collective* :

Le collectif est un être sans cesse en mouvement, sans cesse agité, qui vit, expérimente, connaît et invente autant de choses entre les façades des immeubles que des individus à l'abri de leurs quatre murs. [...] L'endroit où, sur la grille, des cantonniers ont accroché leur veste, c'est le vestibule, et la porte cochère qui, de l'enfilade des cours, conduit à l'air libre, c'est le long corridor qui terrorise le bourgeois et qui est, pour elles [les masses], l'accès aux chambres de la ville. Le passage était de toutes ces pièces celle qui servait de salon. La rue, plus qu'en tout autre endroit, se présente ici comme l'intérieur familial et meublé des masses. (1989 : § M3a, 4)

En regard de notre travail sur Las Vegas, il apparaît qu'au couple intérieur/extérieur vient maintenant se greffer, avec Benjamin, un autre rapport déterminant, lequel ajoute une dimension sociale à

l'étude purement architecturale. Contrairement au premier motif, celui du particulier replié dans sa cellule et occupé à recréer le monde en miniature, qui concernerait donc davantage l'*individu*, la transformation continue de la rue en intérieur apparaît de son côté pour Benjamin comme un phénomène spontané relevant du domaine du *collectif*. Mais qu'est-ce au fond que ce « collectif » ? Force est de constater que l'auteur n'accorde que peu de notes à son analyse, tout comme à celle de l'« individu », leur préférant vraisemblablement les figures plus complexes, plus littéraires aussi, qui émergent de l'antinomie comme celles de la prostituée, du joueur et surtout du *flâneur*. Or ces figures, à commencer par la dernière que Benjamin emprunte à Charles Baudelaire, constituent justement, partout où l'historien les examine, des éléments qui résistent avec acharnement à la mise en opposition de l'individu et du collectif.

Tout se passe en somme comme si les passants des passages, héritant de la compénétration des espaces par une sorte de métonymie renversée, ne pouvaient être eux-mêmes qu'intermédiaires et transitoires. Cependant que le particulier habite sa loge, que la foule habite la rue, le flâneur arpente en tous sens les passages qui mènent de l'un à l'autre, au sens propre comme au figuré ; il est alors chez lui dans cet espace médiat. L'étude de Benjamin fournit ainsi à notre modèle vegassien, en plus d'un espace exemplaire, un *sujet* type. Et de la même manière que le passage concrétise en un seul endroit la confusion des espaces – à la différence de Las Vegas où les deux tendances prenaient place, on s'en souvient, dans des zones distinctes –, le flâneur semble incarner le seuil ambigu entre l'individu replié sur lui-même et le collectif ouvert qui se diffuse. De sorte qu'un tel sujet se trouve au point neutre où les lignes qui mènent aux contraires se détendent et s'entrelacent : il est en dedans au dehors, un individu noyé dans le collectif ; il est au dehors en dedans, singularité malgré tout étrangère à la foule qui l'entoure. C'est pour finir l'expérience ambivalente de ce personnage décidément complexe qu'il nous faut tenter d'explicitier.

L'art du flâneur

L'enquête qui conduit au flâneur est aussi celle qui, par ses voies sinueuses, va nous ramener à l'ennui. Elle trouve pour Benjamin son origine dans une nouvelle de l'auteur américain Edgar Allan

Poe, «The Man of the Crowd», publiée en 1840. De cette nouvelle, on peut suivre le commentaire qu'en fait treize ans après le traducteur français attiré de Poe, Baudelaire, dans son texte «Le Peintre de la vie moderne», pour arriver finalement à la lecture qu'opère à son tour Benjamin, spécialiste et lui-même traducteur allemand de Baudelaire, un siècle plus tard. Notre objectif n'est pas ici d'ajouter à cette sorte de progression critique par commentaires et traductions successifs une ultime étape, mais plutôt de baliser brièvement à travers chacun de ces trois textes les éléments d'une genèse du flâneur, et plus particulièrement d'extraire de ce devenir les traits relatifs à l'ennui. Tâche périlleuse s'il en est, car dès le deuxième paragraphe du texte qui donne à cette intrigue son point de départ, le narrateur de Poe nous adresse cette mise en garde :

Not long ago, about the closing in of an evening in autumn, I sat at the large bow window of the D— Coffee House in London. For some months I had been ill in health, but was now convalescent, and, with returning strength, found myself in one of those happy moods which are so precisely the converse of ennui [...]
(1984: 388; c'est l'auteur qui souligne)

Le rentier convalescent passe ainsi de longues heures, cigare aux lèvres, à examiner d'abord les clients du café, puis la foule qui passe dans la rue de l'autre côté de la vitre. L'oisiveté qu'il savoure n'est toutefois en rien comparable à l'ennui. Ou plutôt, Poe écrit qu'il se sent d'une humeur totalement opposée à ce que les Français appellent, de l'autre côté de la Manche, «ennui», terme dont on note au passage qu'il est introduit dans le texte anglais sans traduction et que Baudelaire laissera d'ailleurs tel quel dans sa version française. Poursuivons notre lecture. Au bout d'un certain temps, le narrateur aperçoit fugitivement dans la foule agitée un vieil homme dont la physionomie lui paraît si singulière qu'il bondit hors du café et se lance à sa poursuite. Cette course effrénée durera toute la nuit ainsi que le jour suivant, sans qu'à aucun moment l'étrange individu, ignorant qu'il est suivi, ne quitte la rue ni n'arrête sa course. Le narrateur, épuisé et déçu, conclut finalement :

“This old man,” I said at length, “is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd. It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him, nor of his deeds. [...]” (Poe, 1984: 396)

La nouvelle de Poe confronte deux personnages, de telle manière qu'entre eux est jusqu'à la fin maintenue une distance irréductible qui empêche tout contact, en même temps qu'une certaine proximité dans la mesure où l'un et l'autre semblent avoir en commun une sorte d'attrait pour la foule. Mais tandis que le vieillard ne fait que déambuler sans but à travers elle, le narrateur est celui qui, toujours en retrait, l'observe et l'analyse, à l'affût du moindre signe suspect. Ces deux personnages, séparés et pourtant inséparables, il revient à Baudelaire de les avoir fondus en un seul, qu'il appelle désormais le *flâneur*. Il s'agit en l'occurrence de Constantin Guys, artiste méconnu du public et cultivant soigneusement l'anonymat, dont l'auteur dresse, comme on sait, un portrait enthousiaste, en référence notamment au texte de Poe :

Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. (Baudelaire, 1925 : 62)

Or ce parfait flâneur, à en croire Baudelaire, ne s'ennuie pas davantage que le convalescent oisif du premier texte. Là encore, son humeur est même tout à fait *contraire* à l'ennui :

« Tout homme », disait un jour M. G. [...] « tout homme qui n'est pas accablé par un de ces chagrins d'une nature trop positive pour ne pas absorber toutes les facultés, et qui s'ennuie au sein de la multitude, est un sot ! un sot ! et je le méprise ! » (1925 : 62-63)

On sent bien cependant que le personnage dépeint par le poète déborde, en quelque sorte, les limites du simple flâneur. Incorporant le décalage critique propre à l'observateur, il est en effet dans la foule, « homme des foules », sans pour autant s'y dissoudre. « Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez » (1925 : 55), lance l'auteur. « Je le nommerais volontiers un *dandy* », écrit-il plus loin, mais d'un autre côté, il « se détache violemment du dandysme » (1925 : 61). Parfait flâneur qu'il était, le voici pour finir – plus-que-parfait – guidé par « un but plus élevé que celui d'un pur flâneur » (1925 : 65). Bref, notre figure semble toujours transgresser la catégorie sitôt qu'elle y est assignée, comme s'il lui était

impossible de faire communauté par l'espèce sans ruiner le genre. Le flâneur-observateur de Baudelaire n'est en tout cas ni un pur passant, puisqu'il a une conscience aiguë de sa singularité, ni un authentique dandy blasé par la foule, car non seulement il conserve une relation positive avec elle, mais ne peut même exister *sans* elle.

Benjamin, enfin, ajoute une couche supplémentaire aux dénégations successives et déclare, contre l'avis du poète, que «l'homme des foules n'est pas un flâneur» (Benjamin, 2000: 356). C'est bien plutôt Baudelaire lui-même qui lui apparaît alors comme incarnant au mieux la figure du flâneur :

Son existence oisive, dépourvue d'identité sociale, [Baudelaire] prit la résolution de l'afficher; il se fit une enseigne de son isolement social: il devient flâneur. (Benjamin, 1991: 311)

De l'homme des foules, anonyme et inconscient, au poète, critique de son époque faisant de son oisiveté une attitude volontaire à l'égard du monde, en passant par la figure clef de l'observateur, on voit tout le trajet effectué par le flâneur à travers les trois textes. La confrontation de Baudelaire et du narrateur de Poe donne au final un face à face singulier, avec d'un côté un flâneur londonien qui ne *s'ennuie* pas – en français dans le texte –, de l'autre un flâneur parisien qui a le *spleen* à l'anglaise et qui retourne son oisiveté vers les autres. Il est remarquable que l'insistance des trois auteurs à extraire le flâneur de la catégorie dans laquelle, semble-t-il, on serait chaque fois tenté de le placer s'accompagne ainsi systématiquement d'une mise au point sur sa relation à l'ennui, de sorte que celui-ci est toujours désigné comme l'ennui *de l'autre*. Curieuse genèse que celle du flâneur, qui détermine son individualité propre en reniant son ennui, comme si cet ennui était la trace d'une participation inconsciente au collectif et à l'informe de la masse, trace qu'il faudrait donc prendre soin d'effacer pour mieux se constituer comme entité autonome.

S'ennuyer, c'est en somme manquer l'ironie de sa propre situation. Mais saisir cette ironie, peut-on penser au regard de notre analyse du flâneur, n'est pas pour autant se déprendre de l'ennui. Au contraire, c'est plutôt passer à un ennui supérieur, plus noble et moins vulgaire, c'est prendre une certaine distance critique telle qu'elle permet au sujet de retourner son désœuvrement initial en

chagrin positif, en spleen récréatif ou en oisiveté studieuse, comme le fait celui qui est anonyme dans la foule mais qui, en même temps, se sait déjà ailleurs, fier de pouvoir profiter du plaisir de son retrait là où il fait encore sens, jouir d'une limite sans toutefois la franchir. Peut-être y a-t-il dans cette expérience de l'ennui quelque chose de l'ordre de ce que Benjamin appelle un « pathos de la proximité » (1989: § I, 2). Mal des autres dans la solitude, aussi bien que solitude au milieu des autres, pour paraphraser les vers en prose bien connus de Baudelaire, l'ennui serait ce sentiment propre au flâneur qui l'amène à se sentir à la fois proche des autres dans l'éloignement et loin d'eux dans la proximité. Qu'on ennuie les autres ou qu'on s'ennuie d'eux, au fond cela est indifférent si l'on considère cette symétrie dans l'ambivalence introduite par l'expérience du flâneur.

Si Baudelaire a fait de ce personnage un être hybride, Benjamin, quant à lui, a le mérite de l'avoir situé dans les passages parisiens, accentuant encore de cette manière son indétermination en lui offrant un espace intermédiaire et transitoire. Le flâneur benjaminien est celui qui s'ennuie dans les galeries commerciales d'une ville en pleine ébullition, au centre touristique de l'Europe. Ce passage par Paris aura permis d'introduire, dans notre analyse spatiale du divertissement, une expérience dont on a vu de quelle manière elle pouvait contribuer à former un sujet singulier en définissant le rapport de ce dernier avec le collectif. L'ennui du divertissement, tel que nous avons pu le ressentir à Las Vegas, est donc, dirions-nous pour conclure, autre chose que l'envers du rêve et des illusions, ou même l'endroit du faux décor hollywoodien. Au cœur du divertissement, au milieu de cette compénétration des espaces qui en constitue la topologie, l'ennui est plutôt, pensons-nous, le pathos transitoire de celui qui, à sa place dans cette zone médiate, travaille à s'en extraire.

La Production de soi à l'ère du divertissement

Quand le loisir devient travail

Éva KAMMER

Nos sociétés occidentales se caractérisent en partie par le rôle central que le travail y joue. Son emprise, qui s'est étendue avec le développement des industries culturelles, des médias de masse, des NTIC et de la globalisation, continue de se resserrer autour de l'individu : depuis la fin des années 1990, le nombre d'heures travaillées par personne a augmenté. La majorité du temps est absorbée par l'activité de travail, devenue « la norme et l'ordre de nos sociétés » actuelles (Méda, 1998 : 292). Nous sommes loin de la société du loisir envisagée par Dumazedier au début des années 1960 et dans laquelle le loisir, devenu le temps majeur de l'existence, serait un temps libre pour soi, dégagé des obligations du travail (Dumazedier, 1962). Si le rapport entre le temps de travail et le temps de loisir ne s'est pas inversé, la nature même de cette relation s'est cependant modifiée dans les nouvelles formes de travail de l'ère postindustrielle : le temps de travail semble s'être décentré vers le temps de loisir.

Pour comprendre cette idée de décentrement, il faut rappeler que nos conceptions du travail et du loisir ont été pensées en fonction de sphères clairement distinctes et régies par des principes hétérogènes. La distinction radicale qui existe entre le travail et le loisir a pris racine dans le sens commun depuis Aristote. Cette répartition, largement revisitée par Hannah Arendt, repose sur une conception du travail qui relève de la sphère privée, puisqu'il est lié à des finalités de survie et de nécessité, et une conception du loisir qui appartient plutôt à la sphère publique parce qu'il est constitutif d'un espace libéré de toutes contraintes. Le concept de travail est traditionnellement défini comme une activité prévisible et répétitive de transformation du monde naturel, symbolique et humain dans lequel l'individu est soumis à des finalités qui lui sont étrangères. Il s'inscrit dans une demande et dans des contraintes sociales et économiques sur lesquelles il n'a pas prise et qui lui préexistent. Il s'agit d'un espace « privé » de politique, c'est-à-dire où l'on n'est pas libre de prendre la parole, de prendre part au débat et à l'action.

Au contraire, le loisir, entendu au sens classique de la *scholè* grecque comme temps libre pour s'éduquer et prendre soin de soi, a pour caractéristique de répondre en priorité aux finalités personnelles et librement choisies par l'individu. C'est donc bien dans le loisir, à ne pas confondre avec le divertissement qui ne serait qu'une déclinaison des activités de la sphère privée normée par le travail, que l'individu peut agir en accord avec lui-même et, éventuellement, accéder à un libre épanouissement de soi. Cette conception du loisir a pris naissance chez les Grecs qui l'envisageaient comme espace *prépolitique*, c'est-à-dire comme une condition préalable à la vie politique: seul l'homme de loisir, l'homme libéré des contraintes imposées par les nécessités de la vie¹, peut accéder à la vie politique, à cet espace construit dans la pluralité d'hommes libres qui ne gouvernent pas ni ne sont gouvernés.

Si, depuis les Grecs, l'activité de travail et celle du loisir ont été pensées distinctement, c'est-à-dire en termes de sphères s'excluant mutuellement, ce partage est aujourd'hui remis en question avec le développement des sociétés capitalistes et postindustrielles. Il n'existe effectivement pas de catégorie unifiée et homogène de travail et de production dans le temps et, quoiqu'il soit une nécessité physique de la vie humaine – l'homme étant un être de besoin – et donc une donnée anthropologique, ses formes² sont d'abord une réalité historique. Le concept de travail s'est surtout développé dans l'économie politique au XVIII^e siècle, période durant laquelle la multiplication des échanges commerciaux exige une mesure universelle du travail devenu valeur d'échange et non plus valeur d'usage (Smith, 2000). Avec Hegel, le concept de travail devient cependant un mode privilégié de réalisation et d'expression de soi, il est porteur d'une essence de l'homme, dépassant en cela la simple fonction économique que lui prêtait l'économie politique. Parce que le travail forme et transforme l'être humain, parce qu'il s'émancipe de son caractère strictement pénible, la conception du travail chez

1. Hannah Arendt précise: «Cet affranchissement des contraintes imposées par les nécessités de la vie constituait le sens particulier de la *scholè* grecque ou de l'*otium* romain, le loisir comme nous disons aujourd'hui.» (1995: 76)

2. C'est-à-dire les rapports que le travail produit entre les hommes, la nature, la technique et les moyens de production.

Hegel nous permet de penser un premier rapprochement avec le loisir compris comme espace de réalisation de soi. C'est donc à partir de sa conception du travail que nous entamerons notre réflexion sur les formes modernes du travail (divisé et immatériel) et les formes de loisir qui y répondent.

Posant pour principe que le loisir, cette activité libre et gratuite qui représente un mode privilégié de production de soi, est intrinsèquement lié aux formes de travail d'une société, nous nous demandons comment le concept de travail a évolué au point de recouvrir aujourd'hui certaines caractéristiques du loisir. Nous verrons que cet effacement des frontières entre les sphères publique et privée n'est pas sans conséquence sur les projets politiques que se donne une société; notre hypothèse étant que le loisir, plutôt que d'être cet espace *prépolitique* qui prépare le citoyen à la politique, risque de devenir un espace *préproductif* à la sphère du travail, cette dernière orientant de plus en plus le sens du loisir vers ses propres fins.

1. Le concept de travail chez Hegel

a) *La dialectique du maître et de l'esclave*

Hegel introduit dans la pensée philosophique l'idée de progrès, de mode de la négation et de développement dialectique. Il pose l'esprit et la raison comme phénomènes, c'est-à-dire qu'ils seraient historiques; c'est par la conscience de soi – qui est plus que la conscience du monde extérieur – que l'homme peut se poser comme sujet, dire « je » et, par là, se révéler et devenir: « L'homme n'est ce qu'il est que dans la mesure où il devient; son Être vrai est Devenir, Temps et Histoire. » (Kojève, 1947: 167)

Dans la *Phénoménologie de l'esprit*, il retrace le devenir de la conscience de soi, faisant de la raison le fondement dernier et ultime de toute chose. L'identité du sujet et de l'objet – le rapport entre la subjectivité, le moi et le monde extérieur, ce qui est extérieur au moi – ne peut être résolue que lorsque la conscience de soi reprend en elle l'objectivité du monde. Ainsi la rationalité du monde n'a son fondement que dans la rationalité de l'esprit.

La réconciliation de l'esprit et du monde passe par le processus de médiation, dont le travail – qui, pour Hegel, est l'une des médiations clés entre l'homme et la nature – constitue l'une des étapes du développement de l'esprit. L'homme ne peut devenir Histoire que par la conscience de soi qui passe dans et par l'action négatrice du donné, c'est-à-dire par l'action de la lutte et du travail illustrée dans la *Phénoménologie de l'esprit* par les figures de conscience du maître guerrier et de l'esclave travailleur.

Dans la dialectique du maître et de l'esclave, le maître accède à sa liberté, marque de sa propre humanité, par l'action de la lutte en vue de la reconnaissance d'autrui. Le désir de reconnaissance finit par devenir une lutte à mort entre deux consciences, celle de l'esclave et celle du maître : celui qui remporte le combat devient le maître ; il est reconnu dans sa liberté par une conscience reconnaissante, celle de l'esclave, qui devient sa chose et qui, par là même, perd son humanité. Le désir du maître de reconnaissance de soi et l'action qui découle de ce désir réalisent et révèlent un moi humain, un être spirituel. L'esclave a, quant à lui, renoncé à la liberté, à sa vie non biologique, aux marques de son humanité : plutôt que de mourir, il a choisi la vie biologique – ce en quoi il ne se différencie plus de l'animal. Mais, paradoxalement, le maître n'est reconnu dans sa liberté que par une conscience reconnaissante, qu'il a réduite à sa chose. Il se maintient en quelque sorte indéfiniment dans une identité avec lui-même : sa liberté devient purement subjective, tautologique puisqu'elle ne s'inscrit pas dans l'altérité du monde, mais dans « sa » chose (l'esclave), qu'il s'est soumise. Au contraire, l'esclave, forcé à travailler par et pour le maître, est engagé dans une activité transformatrice du monde où il se forme lui-même, il réussit donc à se différencier de l'animal par le travail. L'intérêt de la dialectique du maître et de l'esclave chez Hegel réside dans ce renversement.

Pour l'esclave, l'action négatrice du donné passe par l'action du travail. L'être qui agit pour satisfaire ses propres instincts naturels ne se distingue pas de l'animal, du désir animal ; mais l'être qui agit pour satisfaire un instinct qui n'est pas le sien, qui n'est pas le Moi, transforme la nature en fonction d'une idée non matérielle ; ainsi, l'action effectuée au service d'un autre, l'action ou l'effort de l'esclave, est le travail. Dans un premier temps, l'esclave est soumis, d'une part, à satisfaire les besoins d'un autre et, d'autre part, à

une matière qui lui résiste. Dans un deuxième temps, il est engagé dans un mouvement d'objectivation: le travailleur qui nie l'objet, le donné, le transforme puisqu'il nie un état des choses pour en faire surgir un autre. L'objet transformé porte désormais la marque de l'esclave qui peut se reconnaître dans cet objet extérieur à lui, il peut recouvrer une certaine liberté: l'humanité de l'esclave se reflète dans les produits de sa création: «Seul l'Esclave peut transformer le Monde qui le forme et le fixe dans la servitude, et créer un Monde formé par lui où il sera libre.» (Kojève, 1947: 34) Le maître, quant à lui, se maintient dans l'illusion d'une liberté qu'il a pourtant perdue aussitôt qu'il s'est proclamé vainqueur. N'étant plus engagé dans une action négatrice du donné par la lutte, il ne fait que consommer passivement les objets, il ne se rapporte plus à ces derniers que par l'intermédiaire de l'esclave. La satisfaction du besoin du maître s'évanouit dans la consommation des objets qu'il ne connaît pas dans leur indépendance: dans ces conditions, le maître ne peut se transformer, devenir et réaliser son humanité. C'est pourquoi «la voie de la maîtrise est une impasse dans l'expérience humaine», tandis que celle de la servitude est la voie de la libération humaine. La dialectique du maître et de l'esclave consiste ainsi en un premier mouvement de négation de la nature, puis en un second mouvement de transformation de la nature et d'objectivation. Hegel identifie donc le travail à un principe essentiel: celui de dépasser les contraintes imposées par la nature, ce dont est incapable la voie de la maîtrise qui ne fait que soumettre l'autre, se réduisant elle-même à une chose qu'elle ne peut dépasser. La servitude par le travail, par contre, se transformerait en maîtrise généralisée de l'homme sur lui-même et sur la nature: «L'homme qui travaille reconnaît dans le Monde effectivement transformé par son travail sa propre œuvre.» (Kojève, 1947: 31)

b) Le travail de l'esprit comme loisir

Nous comprenons davantage l'importance du travail dans la philosophie hégélienne: le travail est l'activité qui permet à l'homme d'accéder à sa conscience, à son humanité et donc à sa liberté, au sens où il a choisi la vie non biologique (libérée des strictes contraintes des nécessités de survie, telles qu'elles sont subies par exemple par l'animal). En fait, Hegel pose le travail comme l'expérience de l'esprit qui permet à la conscience de s'élever vers le développement

et l'émancipation de l'humanité dans l'histoire, vers l'universel. Contrairement à la pensée de l'économie politique classique, le concept de travail peut alors s'émanciper de sa finalité strictement économique (comme facteur de production de la richesse) : le travail devient la médiation qui permet à l'homme de « passer » dans la nature, dans la matière et ainsi de réaliser l'histoire. Il est fondamental de souligner que selon cette conception du travail, ce n'est pas le but mais la valeur et le sens que le travail octroie à la vie humaine qui importent. Le travail remplit son rôle de médiation entre l'homme et la nature en les liant et en les unissant ; il est une étape nécessaire à la constitution de la conscience de soi et au dépassement de la simple conscience des choses : il permet la sortie de soi et l'ex-pression de soi. Cette conception du travail nous paraît donc essentielle en tant qu'elle est posée comme dimension de l'homme : le travail s'émancipe de la simple nécessité et de son caractère strictement pénible.

D'une conception antique du travailleur soumis à la nécessité de la subsistance et privé de liberté, le concept de travail chez Hegel nous permet de comprendre comment l'homme accède à la conscience de soi, à son humanité, en transformant le donné naturel. Le travail est bien une nécessité, mais celle-ci est liée à la résistance offerte par la nature : l'homme se forme dans sa relation au donné qui lui fait face et lui résiste et cette résistance permet l'objectivation de la vie humaine. Bien que Hegel ne traite pas directement du loisir, il semble que sa définition du travail en tant que travail sur soi, sur l'activité de l'âme, ne soit pas en contradiction avec sa pensée. Le travail dont parle Hegel est d'abord celui de la conscience qui prend conscience d'elle-même et le loisir, au sens de *scholè*, est aussi une forme de travail : c'est la capacité d'un sujet à se former soi-même, en opposition à l'animalité ; laquelle permet à l'homme de réaliser son humanité par le développement de l'esprit et de la raison. Il n'y a pas contradiction, apparemment, entre le sens que Hegel donne au travail et celui que les Grecs donnaient au loisir : le loisir semble constituer le travail ultime de l'esprit.

Cependant, le loisir grec comme travail sur soi se différencie du concept de travail hégélien en ce que le souci de soi, les pratiques et techniques de soi de l'Antiquité ne s'inscrivent pas dans une transcendance : le souci de soi est individuel, il n'est pas soumis à

une règle extérieure ou à une norme sociale, il n'a rien non plus d'universel puisque seule une certaine élite y a accès. De plus, le souci de soi dans le loisir vient de l'initiative de celui qui le pratique. Il n'est soumis à aucune exigence ou contrainte générale, tandis que le mouvement introduit par Hegel dans la philosophie tend vers une direction (une transcendance), et ce mouvement est une progression en vue d'une fin : l'homme devient le sujet d'une Histoire qui l'enferme à son tour en lui assignant une place et une direction.

2. Le travail aliéné et les loisirs : analyse des concepts de travail et de loisir à l'ère des sociétés industrielles

La réflexion philosophique de Hegel se heurte à la réalité pratique du travail dans la société capitaliste. C'est ce que Marx met en lumière dans ses analyses des mécanismes de l'exploitation et de la reproduction capitalistes. Pour Marx, Hegel identifie l'homme à la conscience de soi, donc à une pure pensée dont la seule activité est spirituelle. La conscience de soi tourne en rond sur elle-même, tout ce que l'esprit connaît en dehors de lui-même n'est pas le monde réel mais la pensée de ce monde. Marx considère en ce sens que le concept hégélien de travail n'est d'aucun secours pour comprendre la situation concrète de l'ouvrier dans la société capitaliste. Il se détache ainsi d'une philosophie idéaliste, qu'il considère hermétique, pour ancrer son analyse dans le travail de « l'homme réel, en chair et en os » (Marx, 1969 : 136).

Cependant, c'est bien parce que Hegel pense le travail comme l'activité par laquelle l'homme, en transformant le monde, se transforme lui-même, que Marx est en mesure de saisir la perversion complète du concept de travail dans la société industrielle : plutôt que d'être le lieu d'une réalisation de soi et de sa liberté, le travail devient un véritable esclavage auquel le travailleur veut échapper. Ce qui n'annule pas la validité du concept initial de travail proposé par Hegel, puisque c'est grâce à lui que peut naître une critique du travail industriel chez Marx : le travail ne correspond plus à ce qu'il devrait être, c'est-à-dire une manifestation de soi, l'affirmation de soi-même et de l'autre dans sa production.

L'avènement de la technicisation dans la société industrielle altère considérablement l'activité du travail conceptualisée par Hegel : la place grandissante de la machine altère la nature du travail humain. La machine, agissant désormais sur la nature, exclut l'homme. N'étant plus engagé dans une action négatrice du donné par le travail, il n'accède plus à la conscience de soi : les techniques d'automatisation déshumanisent le travail et celui qui l'effectue. Ce qui provoque une scission entre l'homme et le monde, brisant le rapport à soi-même. Cet effet est à l'origine de l'aliénation du travail analysé par Marx. La division du travail, la répartition des tâches et leur décomposition en éléments simples imitent le mouvement du travailleur et l'excluent du procès de travail : le travailleur qui était indépendant et possesseur de ses moyens de production, maître de l'ensemble du processus de fabrication, est dépossédé : les conditions, l'acte et le produit du travail lui deviennent étrangers. Le travail, s'il est par nature soumission à la nature, à la nécessité, devient désormais aliénation aux mondes technique et économique. C'est ce que Marx décrit comme « la dépossession du travail et l'appropriation du travail vivant par le travail matérialisé – autrement dit la mainmise du capital sur le travail d'autrui » (1968 : 286) qui transforme le travailleur en un prolétaire contraint de se vendre pour vivre : le travailleur effectue sa tâche par nécessité de subsistance. Ces profondes mutations du travail auront un impact direct sur ses rapports avec le loisir qui, nous le verrons, peuvent s'interpréter comme une des formes de la division du travail.

a) Travail et temps

Le travail dans la Grèce antique n'occupait pas une place centrale. Le travail – celui de l'artisan, de l'esclave, de la femme –, confiné à la sphère privée, ne pouvait se concevoir comme production de valeurs sociales. Il n'était en effet évalué que pour sa valeur d'usage, une valeur attribuée directement par celui à qui elle était destinée :

L'homme n'a pas [...] le sentiment de créer, par son effort à la tâche, et quel que soit son métier, une valeur sociale. [...] Socialement l'artisan n'est pas un producteur. Par son métier, il entre avec l'usager dans un lien de dépendance naturelle, dans un rapport de service. (Vernant, 1965 : 217)

Il en était de même pour l'esclave et la femme, tous deux en relation directe et personnelle avec le chef de la maison. Avec cette conception du service relevant de rapports personnalisés, il n'était pas envisageable de comparer les différentes activités de travail et d'en dégager une mesure commune. Mais dès lors que sont instaurés le marché et le salariat, toutes les activités de travail d'une société doivent pouvoir être comparées, mises en relation les unes avec les autres. Le travail peut alors être envisagé comme valeur d'échange, suivant une mesure commune qui est le temps, ce dernier conférant désormais son unité au travail : il est évalué en unité de produits par unité de temps. Il n'est plus considéré sous son aspect concret, comme valeur d'usage, mais sous son aspect abstrait, comme valeur d'échange. C'est par son apport de travail (de temps de travail) que chacun participe à la société. Le travail – accompli en vue d'un échange marchand (une activité payée par de l'argent, le salaire) et dont la fin et les conditions (lieu, horaire, production, cadence, produits, résultats, etc.) sont imposées par une force étrangère (pour le compte de l'entreprise, de l'usine) –, n'est ainsi devenu hégémonique à l'échelle de la société qu'avec le capitalisme industriel et les échanges marchands.

Plus globalement, le temps se présente dès lors comme l'unité de mesure de la vie en général qui s'évalue désormais en temps de travail et en temps hors travail. Il ne reste aux activités de loisir, incompatibles avec le travail aliéné, qu'à se loger dans les plages horaires qui restent en dehors du travail. Or, la liberté peut-elle s'inscrire dans la contrainte d'un temps soumis aux exigences de l'industrie ? Ce n'est pas pour rien que les classes possédantes qui n'avaient pas à travailler, « la classe de loisir » théorisée par Veblen, ont toujours affirmé leur toute-puissance en poussant le raffinement du « loisir ostentatoire » dans la consommation improductive du temps.

b) Le loisir comme temps hors travail

Pour celui qui travaille, les activités de loisir ne peuvent s'inscrire que dans le temps hors travail, car si le temps de travail devient un temps contraignant – soumis aux impératifs de productivité de l'industrie –, le temps de loisir est également contraint dans les limites du temps hors travail : on ne peut plus parler de temps libre en soi, mais du

temps de sursis, celui qui reste après le travail. Le temps hors travail devient celui du repos et de la détente, nécessaire pour soulager l'ouvrier de la fatigue engendrée par le travail. Dès lors que le travail est répulsif, « qu'il apparaît toujours comme contrainte extérieure », en face de lui « le non-travail est "liberté" et "bonheur" ». Et Marx souligne :

Cela est doublement vrai pour un travail plein de contradictions, un travail qui n'a pas encore su créer les conditions objectives et subjectives [...] qui le rendaient « attractif », propice à l'autoréalisation de l'individu, ce qui ne signifie nullement qu'il ne serait qu'un « amusement » de grisettes [...] (1969 : 289)

Ce travail plein de contradictions, c'est celui qui rend l'homme étranger à lui-même. Le besoin d'évasion qui accompagne le travail divisé, mécanisé et répétitif est le signe des profondes frustrations éprouvées par l'ouvrier qui cherche le bonheur en dehors du travail. Dans le *Travail en miettes*, Georges Friedman analyse le besoin de divertissement comme une fuite devant la détresse psychologique causée par la division du travail :

L'insatisfaction dans le travail, qu'elle soit consciente ou non consciente, exerce une action permanente et multiple sur la vie hors travail, puisqu'elle se traduit par des phénomènes d'évasion vers des activités latérales. Or toute évasion, au regard des psychologues, est un comportement, plus ou moins névrotiques, accompagné, sous diverses formes, de refoulement, de séparation d'avec une partie du réel, de frustration et parfois même de tendances agressives. Lorsque l'individu éprouve le besoin de fuir son travail professionnel vers autre chose, c'est que le travail ne peut jouer chez lui le rôle capital qu'il doit assumer dans la décharge de ses tendances profondes et l'équilibre de sa personnalité. (Arvon, 1969 : 90)

Les aptitudes de l'homme se trouvent exclues des tâches auxquelles les travailleurs ne peuvent participer sur le plan psychologique, moral ou social. Si le rapport de l'homme au travail est aliénant, il se reflétera dans la vie hors travail : le temps hors travail sert à combattre la fatigue et la frustration nées de la division du travail, à contrebalancer l'ennui des tâches répétitives et à compenser la mutilation intellectuelle engendrée par le travail tronqué. Le loisir – ce temps qui reste hors du travail – sert d'antidote aux méfaits du travail aliéné. Mais lorsque le loisir perd son sens, il n'est plus que délassement – délassement qui n'est pas une fin en soi puisqu'il n'a lieu qu'en vue du travail à reprendre.

Ainsi, le sens du loisir se perd pour se confondre avec celui du temps des loisirs, ce dernier occupant une place de plus en plus importante à côté du temps de travail qui tend à diminuer. Pris en charge à ses débuts par l'État (ministère des Sports et Loisirs par exemple), les loisirs sont rapidement récupérés par les industries du divertissement, ces dernières émergeant d'ailleurs à la grande époque du travail fordiste. Alors que les loisirs, qui prennent la forme des vacances, des hobbies, des divertissements de masse, se démocratisent, ces derniers s'inscrivent désormais dans le système de production économique. Ils s'intègrent dans un processus de valorisation personnelle – de prestige, de distinction (Veblen, 1970 [1899]) – mais également de valorisation économique puisque, comme de nombreux auteurs l'ont analysé (Marx, Arendt, Adorno, mais également Klossowski, Baudrillard, etc.), le travailleur finit par ne travailler que pour consommer : il devient dès lors ce que Marx appelle le travailleur-consommateur qui est aliéné dans son travail, dans ses consommations et dans ses besoins, eux-mêmes définis par la machine sociale et économique dans son ensemble. Si la forme sous laquelle le travail s'est développé depuis ces deux derniers siècles n'est pas une expérience libératrice, humanisante, il serait vain d'imaginer que la libération peut se produire dans le temps des loisirs, lui-même fonctionnant suivant la logique d'un temps soumis aux impératifs économiques. L'avènement d'une civilisation des loisirs livrée à la libre entreprise est le signe d'une réelle détérioration du libre loisir du citoyen. Et la société des loisirs telle que nous la connaissons se définit et existe d'abord et avant tout parce que nous sommes une société de travailleurs. Le divertissement de masse, loin d'être le signe d'un relâchement de l'activité de travail, est au contraire intimement lié à l'ordre d'une société dominée par le travail. Reste que les récentes transformations des modes de production dans les sociétés postindustrielles ouvrent la possibilité de reconsidérer le rôle du loisir par rapport à celui du travail.

3. Travail immatériel et production de soi : vers une redéfinition du travail et du loisir ?

a) Automatisation et technicisation du travail à l'ère postindustrielle

Les profondes mutations technologiques qui affectent le travail aujourd'hui dans la société occidentale nous obligent à revoir ce que nous faisons du temps libéré par la rationalisation et la technicisation du travail. Hannah Arendt prédisait au début des années 1960 que le temps libéré par la mécanisation du travail serait « réemployé » dans l'activité économique et non dans l'activité libre et spontanée, voire politique. Elle écrit :

C'est une société de travailleurs qu'on va délivrer des chaînes du travail et cette société ne sait plus rien des activités plus hautes et plus enrichissantes pour lesquelles il vaudrait la peine de gagner cette liberté... Ce que nous avons devant nous, c'est la perspective d'une société de travailleurs sans travail, c'est-à-dire privés de la seule activité qui leur reste. On ne peut rien imaginer de pire. (1993 : 11-12)

Les vagues d'automatisation qui ont frappé les grandes industries en Occident entre le milieu des années 1950 et le début des années 1980 marquent effectivement l'avènement d'une nouvelle ère au cours de laquelle les hommes devraient, en partie, être libérés du travail en usine. Jeremy Rifkin affirme à la fin des années 1990 que nous aurions atteint un nouveau stade dans l'histoire du travail : celui où les machines remplacent de plus en plus les hommes dans les processus de fabrication et de transport des marchandises.

Le secteur tertiaire, en croissance rapide, a pu réemployer nombre d'ouvriers victimes de l'automatisation. Mais aujourd'hui, tandis que tous ces secteurs tombent sous les coups d'une restructuration et d'une automatisation rapides, aucune nouvelle branche « significative » n'est apparue pour résorber les millions de nouveaux chômeurs. L'unique secteur nouveau à l'horizon est celui du savoir, une nouvelle gamme d'industries et de champs professionnels de haut niveau qui ouvrent la voie à la nouvelle économie robotisée du futur. Ces nouveaux cadres hyperspécialisés, « manipulateurs d'abstractions » ou, en termes plus simples, travailleurs du savoir, viennent des domaines de la science, de l'ingénierie, de la gestion, du conseil, de l'enseignement, de la mercatique, des médias, des loisirs. (1995 : 62)

Ce qui inquiète Rifkin, c'est la fin du travail fordiste et les bouleversements ayant cours dans la société : cette dernière tend à se polariser entre une majorité de travailleurs qui se trouvent sans emploi dans un monde automatisé et une catégorie de travailleurs-chercheurs, manipulateurs d'informations, qui transforment le monde du travail.

Le progrès technique et scientifique constituerait ainsi l'élément déclencheur des mutations en cours. Cependant, le recul du fordisme ne nous permet certainement pas de parler de la fin du concept de travail. Même en projetant l'utopie d'un travail entièrement délégué aux machines, quel sens y aurait-il à en parler s'il n'est plus humain ? Bien au contraire, le rêve d'une société où le travail serait accompli par les machines est contrarié par la réalité complexe du procès de travail : il semble en effet impossible d'évacuer complètement la composante humaine du travail, la technologie faisant appel plus que jamais à la présence, à l'interaction et à l'intelligence des hommes. À l'ère de la division du travail, la machine n'était que le prolongement de l'outil, lui-même actionné par le geste de la main de l'ouvrier. Il aura fallu des décennies pour discipliner l'ouvrier à reproduire un geste dont sont ôtées toute spontanéité et initiative, bref toute humanité. Mais dès lors que la machine est en mesure d'accomplir ses mouvements sans intervention extérieure, le travail humain consiste davantage à déclencher les mécanismes, à surveiller, gérer, contrôler et perfectionner le procès de travail effectué par des machines, des systèmes informatiques, des réseaux virtuels. Le travailleur n'est plus le simple rouage d'une machine, il devient le surveillant, l'autorégulateur, voire le conducteur d'une production où le facteur humain devient essentiel. Ce travail est qualifié tantôt de travail post-fordiste (comme dépassement de l'organisation fordiste), tantôt de travail immatériel, mais on parle aussi de capital cognitif et de capital humain : il existe effectivement un flottement dans la terminologie de ce type de travail³. Nous choisissons ici de parler de travail immatériel, considérant que ce qui est immatériel, c'est le produit de ce travail constitué pour l'essentiel de connaissances et de savoir-faire qui font appel aux capacités expressives, relationnelles, inventives, imaginatives et au bagage culturel acquis

3. Relevé, entre autres, par André Gorz (2003).

par le travailleur. Le procès de travail, même s'il recouvre un aspect immatériel (le travail de l'esprit par exemple), s'accomplit dans une performance intellectuelle et linguistique produite par le cerveau et le corps matériels du travailleur.

Il nous faut cependant nuancer ici le rôle et la place du travail immatériel dans les sociétés postindustrielles : si un nouveau régime de travail s'instaure, il ne s'agit pas de dire que le travail divisé ou fordiste n'existe plus. Le mode de production que nous avons décrit précédemment coexiste effectivement avec celui du travail immatériel. Le travail de production de biens matériels est plutôt renvoyé à la périphérie des activités de production d'une entreprise ou simplement externalisé⁴ : ce type de travail devient subalterne tandis que le travail post-fordiste devient une forme de travail privilégiée dans les sociétés occidentales où il a tendance à se concentrer. C'est que le capitalisme industriel « centré sur la valorisation de grandes masses de capital fixe matériel, est relayé de plus en plus rapidement par un capitalisme postmoderne centré sur la valorisation de capital dit immatériel, [...] "capital connaissance" ou "capital intelligence" » (Gorz, 2003 : 11). La plus-value est aujourd'hui produite par la connaissance et les savoir-faire des employés qui tendent à être soumis à une valorisation directe suivant les impératifs économiques de l'entreprise. La sphère du travail industriel (production de biens matériels) est ainsi étroitement liée à celle du travail immatériel qui produit le contenu informationnel et culturel de la marchandise. Le travail immatériel touche ainsi à deux domaines : d'une part, il concerne le contenu informationnel de la marchandise en tant qu'il relève directement des modifications du travail ouvrier dans les grandes entreprises de l'industrie et du tertiaire. Dans ce domaine, les tâches de travail correspondent désormais à la capacité de traitement de l'information et de communication horizontale et verticale. D'autre part, le travail immatériel correspond à l'activité de production du contenu culturel de la marchandise. Cette dernière consiste à définir et à fixer les normes culturelles, les modes de vie, les standards de consommation et l'opinion publique. Reste que le

4. Nous pouvons lire à ce sujet les analyses de Naomi Klein (2002). Elle analyse comment la production des biens matériels est transférée vers les pays du tiers-monde où les salaires sont les plus bas, ce qui, à l'échelle mondiale, métamorphose le paysage de l'emploi de manière dramatique.

travail immatériel, parce qu'il s'apparente davantage à un travail de création, n'est plus mesurable suivant les étalons de mesure de l'économie classique (unités de produits par unités de temps).

b) Travail immatériel et production de soi

Contrairement au modèle de la société industrielle où il s'agissait d'accroître le contrôle sur les lieux de travail afin de développer l'organisation de la production en vue de l'augmentation des économies d'échelle, le travail immatériel consiste aujourd'hui à gérer et à créer des connaissances et des modes de vie nouveaux. Ce type d'activités demande aux travailleurs une implication personnelle dans les tâches à accomplir : il doit s'investir mentalement et affectivement dans ce qu'il fait : « En devenant la base d'une production de valeur fondée sur l'innovation, la communication et l'improvisation continues, le travail immatériel tend finalement à se confondre avec un travail de production de soi. » (Gorz, 2003 : 20) Le travailleur ne fait donc pas que produire, il doit également se produire lui-même dans son travail. Cette production de soi repose sur l'implication subjective du travailleur et sur ses aptitudes et qualités acquises, nous le verrons, dans la sphère du loisir.

Dans un tel contexte, les tâches ne peuvent être formalisées et prescrites, les qualités humaines (coopération, vivacité, créativité, motivation, etc.) ne peuvent être commandées et évaluées suivant les moyens et les procédures d'une organisation fordiste ou bureaucratique. Le travail se mesure à partir d'objectifs à atteindre, et non plus en fonction du nombre d'heures travaillées et du nombre d'unités produites. Il est certain que la connaissance, que nous définissons – suivant en cela Lazzarato – comme étant « une organisation de la représentation en tant qu'elle permet l'organisation de l'action (extérieure ou internalisée en pensée) » (Corsani *et al.*, 2001), est difficilement traduisible et mesurable en unités abstraites simples, c'est-à-dire qu'on ne peut la réduire à une quantité de travail abstrait dont elle serait l'équivalent. André Gorz considère également que la connaissance fait appel à une grande diversité de « capacités hétérogènes, c'est-à-dire *sans commune mesure*, parmi lesquelles le jugement, l'intuition, le sens esthétique, le niveau de formation et d'information, la faculté d'apprendre et de s'adapter à des situations imprévues » (2003 : 34) sont elles-mêmes des capacités

réalisables par des activités hétérogènes qui touchent au calcul mathématique, à la rhétorique et à l'art de convaincre l'interlocuteur, à la recherche technoscientifique et à l'invention de normes esthétiques. Ce type de travail prend la forme d'une production de soi – le soi renvoyant au rapport du sujet avec lui-même – qui émerge d'abord dans la formation, l'éducation et la réalisation de l'individu dans son expérience de vie : l'action du sujet ne se fait plus uniquement sur le monde extérieur, mais d'abord sur lui-même. Le régime de production du travail immatériel exige de la part du sujet une capacité à se construire lui-même et à se constituer en subjectivité ; l'individu s'engage dans un processus de création ou de gestion de connaissances, d'immatériaux, qui le forme et le transforme en *amont* de son travail.

Prenons à titre d'exemple le travail d'un journaliste (nous aurions pu choisir, au même titre, un créateur de logiciel ou un directeur artistique) : les capacités de création, d'adaptation, de résolution de conflits et d'apprentissage, nécessaires aux tâches du journaliste, n'apparaissent pas strictement sur les lieux de son travail ou lorsqu'il écrit son article. Ses qualités se sont d'abord développées en dehors de son travail, elles préexistent à son travail. C'est par son éducation, les talents éventuels qu'il y a développés, les formations ou les stages qu'il a suivis, ses intérêts personnels et ses activités hors travail (sports, hobbies, engagements communautaires, voyages, etc.) que ses capacités ont pu être acquises et continuent à se développer, peu importe le lieu ou le temps de travail.

Dans le monde du travail, le sujet et les connaissances que ce dernier doit générer sont pris dans un mouvement de perpétuel développement : les sociétés postindustrielles s'inscrivent effectivement dans un univers technologique et de l'information où les données et les connaissances sont sans cesse renouvelées, voire dépassées par les nouvelles avancées techniques. Parce que la connaissance doit être constamment produite – la forme même de la connaissance étant changeante –, le sujet amorce lui-même un mouvement de production de soi qui ne semble pas avoir de fin. Cette production de soi peut se rapporter à des techniques de soi (formation, éducation, perfectionnement, activités artistiques) permettant à l'individu, qui se subjective, de se donner sa propre singularité. Nous avons vu que les qualités requises dans le travail immatériel

sont produites par le sujet lui-même, et ce, d'abord en amont de son travail. Le sujet s'inscrit dans une société et des dispositifs (dont le système d'enseignement) où la production de soi s'effectue sur la base d'une culture transmise par la socialisation et les savoirs communs. Chaque individu s'approprie cependant cette culture en la subjectivant, en se singularisant : le rôle du loisir, en tant qu'activité de formation et d'éducation du sujet, revêt ici une importance capitale dans la production de soi exigée dans le travail immatériel. Le travailleur doit en effet se former et enrichir son bagage culturel d'expériences de vie variées, Gorz soulignant en ce sens que les travailleurs post-fordistes doivent entrer dans le procès de production « avec tout le bagage culturel qu'ils ont acquis par les jeux, les sports d'équipe, les luttes, les disputes, les activités musicales, théâtrales, etc. » (2003 : 18). C'est effectivement dans les activités libres et gratuites, où l'individu réalise ses capacités humaines à son plus haut développement personnel, que se forment chez lui sa vivacité, sa capacité d'improvisation et de coopération : « Le travailleur ne se présente plus alors comme possesseur de sa seule force de travail hétéro-produite (c'est-à-dire de capacités prédéterminées inculquées par l'employeur) mais comme s'étant produit et continuant à se produire lui-même. » (Gorz, 2003 : 28) Ce n'est plus l'individu qui intériorise la culture ou la mission de l'entreprise, mais l'entreprise qui va chercher à l'extérieur les compétences et les capacités dont elle a besoin. Le travailleur, se produisant lui-même, crée ses valeurs et ses mondes, il s'autonomise dans son travail. Et plus ce travail fait appel aux talents et à la capacité d'un sujet à se produire lui-même, plus les aptitudes développées par le travailleur auront tendance à déborder leur mise en œuvre dans une tâche et à dépasser les frontières de l'entreprise. La production de soi trouve sa source dans le loisir qui prend ici le sens d'une action libre où le sujet dispose de son temps pour s'éduquer, se réaliser et s'occuper de soi. Contrairement au rapport entre le travail et le divertissement, il n'y a pas dans le loisir et le travail immatériel de dédoublement de la personnalité entre le moment du travail et celui hors travail, le comportement de l'individu ne se transformant plus d'une activité à l'autre.

Si le loisir devient un moment pour se transformer, s'éduquer, se développer, se réaliser et que cette production devient à son tour travail, le loisir n'est plus à proprement parler extérieur à la vie

active, il reflète le travail: la production de soi par les activités éducatives ou artistiques se répercute dans le travail immatériel en l'enrichissant. Cette expérience offre à l'individu la possibilité d'éprouver intérêt et plaisir dans une action qui se fait d'abord pour soi et en accord avec soi: l'activité de travail libérée par le loisir peut alors être envisagée comme une expérience humaine totale puisqu'elle répond à l'aspiration de chacun de trouver dans le travail la souveraineté de son existence et le pouvoir d'autodéterminer sa vie. Dès qu'il ne sert plus aux besoins vitaux, qu'il est une fin en soi et non une fin extérieure, le travail immatériel comme production de soi peut répondre aux finalités personnelles du sujet. Et c'est en ce sens précis que le travail rejoint l'œuvre: le travail se change en œuvre comme raison de vivre, comme manifestation du soi lorsqu'il se libère et s'émancipe. Il aspire à devenir création artistique, cette dernière parvenant le mieux à ce degré de perfection puisqu'elle n'est limitée à aucune exigence utilitaire: l'acte de créer, désintéressé, se fait pour lui-même et il garde toute sa signification. Le créateur se débarrasse de toute sujétion, le travail de l'esprit et du corps s'accordant pour devenir une activité humaine qui actualise son pouvoir de création: le travail prend la forme d'une sortie de soi où le sujet reconnaît sa propre œuvre dans le monde qu'il crée. Cette capacité d'un sujet à se former soi-même, à se réaliser par le développement de ses capacités personnelles, rejoint sans doute le concept du travail chez Hegel: l'activité de l'esprit prend conscience de soi en se confrontant non plus au donné naturel mais à l'immatériel. Ce type de travail s'inscrit cependant dans un mouvement constant de transformation où ne s'impose pas de transcendance (la vérité, l'absolu, l'universel). Il s'agit toujours de donner «forme», mais cette forme est d'abord une idée qui provient du soi: ce n'est plus seulement un monde d'objets que nous créons par le travail mais notre monde de valeurs, de modes de vie et de création de ce que nous devenons. Mais, contrairement à Hegel, nous ne pensons pas que le *sens* de l'Histoire aboutisse à la réalisation de cette forme de travail. Le travail peut, sans doute, devenir libre épanouissement du soi, mais seulement à partir du moment où le sujet lui assigne effectivement cette fonction précise.

c) *Vers une mobilisation intégrale de l'individu ?*

L'angle sous lequel nous venons de traiter des mutations du travail qui tendent vers une activité de production de soi – elle-même procédant d'un décentrement du travail et du loisir – ne saurait éluder la question de la rationalisation économique. Nous avons vu que les activités de loisir n'ont pas, en tant que telles, de but économique, elles sont libres et ne constituent pas un moyen en vue d'une fin extérieure, d'un résultat. L'activité de loisir, au sens aristotélicien, produit une satisfaction en elle-même. Cependant, dès lors que le « soi » devient la source de création de valeur dans l'entreprise (la plus-value), il est assujéti à des objectifs de rentabilité. Les activités de loisir courent le risque d'être entièrement subsumées sous le paradigme de la production. La raison économique mobilise alors la vie de l'individu dans son intégralité. Nous voyons donc émerger un nouveau régime de travail où le « dehors » et le « dedans » des activités de travail (la sphère du travail et celle hors travail) ne sont plus clairement distincts, toute activité étant alors justiciable d'une régulation économique.

L'organisation du travail en usine telle que nous l'avons décrite correspond à l'organisation des milieux d'enfermement des sociétés disciplinaires, théorisées par Foucault, et dont l'idéal était de concentrer, répartir dans l'espace et ordonner dans le temps. Il s'agit bien d'organiser une force productive dont la production est supérieure à la somme de ses parties. Dans les usines, qui ont pris forme suivant le modèle et les règles des milieux d'enfermement nés au XIX^e siècle⁵ (la première description de cette forme d'enfermement se trouvant dans le *Panopticon* de Bentham), le corps est discipliné en vue de servir un équipement massif de machines énergétiques, le capital concentre la production et la propriété, la tête dirigeante est localisable. La résistance peut se produire hors du lieu de travail, dans l'action syndicale qui s'oppose à une puissance identifiable. Mais avec les nouvelles formes du travail immatériel, les notions de temps et d'espace

5. Foucault précise : « Hôpitaux, asiles, orphelinats, collèges, maisons d'éducation, usines, ateliers avec leur discipline et, finalement, prisons, tout cela fait partie d'une espèce de grande forme sociale du pouvoir qui a été mis en place au début du XIX^e siècle, et qui a sans doute été l'une des conditions du fonctionnement de la société industrielle, si vous voulez capitaliste. » (2001a : 1298-1299)

deviennent obsolètes puisque le travail et la valeur n'ont plus de mesure commune : le lieu et le temps de travail ne sont plus fixes, la nature même des activités liées au travail s'étend de l'entreprise à la vie intime de l'individu. L'émergence du travail immatériel peut correspondre à un nouveau régime de pouvoir, celui des sociétés de contrôle abordées par Deleuze (1990), et dans lesquelles s'affrontent différemment les modes de résistance et d'asservissement. Tout comme dans le système de contrôle, où les mécanismes de pouvoir sont immanents au champ social et diffusés dans l'esprit et le corps du sujet, le travail immatériel est continu et illimité, il demande à l'individu une formation permanente et un investissement de soi qui s'apparentent à une servitude volontaire. Les frontières entre la vie intime et la vie de travail tendent à s'effacer : si le travail immatériel ouvre à l'homme de nouveaux horizons de possibilités (s'affirmer et se singulariser en créant les contenus culturels, les normes esthétiques ou les connaissances techniques), c'est qu'il a investi les potentiels offerts par le loisir. Dans un tel contexte, où se jouent les rapports de pouvoir pour le sujet ?

Notre société occidentale n'a jamais, semble-t-il, cessé de mettre l'être humain au travail en l'organisant, en le définissant et en cultivant ses forces et son potentiel physique, affectif et créatif. Peut-être cette société se définit-elle en partie par sa longue et incessante domestication des hommes mis au travail sur le plan de la reproduction, de l'art, de la guerre et bien sûr de la production économique. Et la mise au travail de l'homme par lui-même semble aujourd'hui avoir franchi des frontières jadis strictement distinctes : le loisir devient un espace qui a pour finalité de préparer l'individu à entrer et à performer sur le marché du travail. Il n'est plus, en ce cas, un espace libéré de contraintes, il n'est plus *prépolitique*. Il risque d'être un espace *préproductif* au marché du travail, c'est-à-dire que ce dernier finit par orienter le sens des activités de loisir en fonction des exigences du marché du travail.

Nous concluons en suggérant que, contrairement à ce qu'affirment les post-marxistes italiens⁶, ce n'est pas la sphère du travail qui subsume certaines caractéristiques de la politique, c'est plutôt la sphère du loisir qui peut devenir un espace, non plus *prépolitique*, mais bien politique au sens où elle peut devenir un espace de résistance pour le sujet: le «travail» de la production de soi dans le loisir est un exercice de pouvoir sur soi où le sujet se forme dans une action qui se fait d'abord pour soi et en accord avec soi. C'est un espace où il peut revisiter la manière dont il se rapporte à son identité de travailleur. Car c'est effectivement dans l'activité de loisir où l'homme se transforme et se produit lui-même que se trouvent, entre autres, de nouvelles possibilités pour lui: il peut prendre en main sa destinée et lui assigner des directions autres que celles proposées par la société du travail. Si le loisir et le travail sont liés dans la production immatérielle, la création individuelle reste toujours plus importante que le travail. Dans cette production de soi, c'est l'épanouissement personnel qui se développe; et il devient difficile pour l'individu de renoncer à cet épanouissement lorsqu'il faut affronter les conditions de travail immatériel qui s'inscrivent dans un monde de compétitivité, de précarité d'emplois et de rapidité d'action exigée à l'ère des technologies de l'information. Gorz affirme que:

Pour soustraire une partie de leur vie à la mise au travail intégral, les «travailleurs de l'immatériel» donnent aux activités ludiques, sportives, culturelles, associatives dans lesquelles la production de soi est sa propre fin, une importance qui finit par dépasser celle de leur travail. (2003: 24)

6. Certains auteurs associés au courant post-marxiste en Italie suggèrent que les activités de travail ont intégré certaines caractéristiques de la politique. Par exemple, la «production de soi», les aptitudes linguistiques, relationnelles et créatives ainsi que le pouvoir d'initier de nouvelles actions, feraient du travailleur un «virtuose» dont les compétences dévoileraient un potentiel d'action politique. Le travail immatériel permettrait à l'individu de se réapproprier sa puissance d'agir ainsi que la parole publique, deux caractéristiques qui participent à fonder, suivant la conception de Arendt, un espace public.

L'activité de loisir peut devenir le moyen d'une émancipation du sujet dans la société du travail à partir du moment où il resignifie le sens du travail et oriente ses fins vers l'émancipation du soi. Et ce sens donné au travail par le loisir est proprement politique si l'on considère que « le travail essentiel de la politique est la configuration de son propre espace » (Rancière, 1998 : 241), c'est-à-dire faire émerger un espace de manifestation du sujet. Et cette configuration d'un espace politique émerge dans le loisir au moment où le sujet, défini par sa participation à des contraintes (celles de la société du travail), reprend pouvoir sur lui-même et sur le monde.

Les Formes du « vivre ensemble »

Charles PERRATON

La pluralité humaine, condition fondamentale de l'action et de la parole, a le double caractère de l'égalité et de la distinction. Si les hommes n'étaient pas égaux, ils ne pourraient se comprendre les uns les autres, ni comprendre ceux qui les ont précédés ni préparer l'avenir et prévoir les besoins de ceux qui viendront après eux. Si les hommes n'étaient pas distincts, chaque être humain se distinguant de tout autre être présent, passé ou futur, ils n'auraient besoin ni de la parole ni de l'action pour se faire comprendre. Il suffirait de signes et de bruits pour communiquer des désirs et des besoins immédiats et identiques.

Hannah Arendt (1983: 231-232)

L'idée qui sera proposée ici est la suivante: la présence traditionnelle de « mouvements », même librement conçus, aboutit nécessairement à la constitution d'une structure globale dans laquelle les sons viennent s'organiser, mais cette organisation ne découle pas des sons eux-mêmes. Autrement dit, la matière sonore y est dominée. Elle obéit à un principe venu d'ailleurs que d'elle-même; les décisions auxquelles elle se conforme proviennent de l'histoire de la musique, non de l'écoute directe de ce qu'on appelle le matériau. Le xiv^e Quatuor [de Beethoven] a voulu passer de l'autre côté d'une frontière qui sépare les formes disposées par la tradition des formes engendrées par le matériau – tel que, bien entendu, il apparaît à la sensibilité du compositeur, et compte tenu de ce qu'il peut attendre de l'usage, même renouvelé, des instruments disponibles.

Revault d'Allones (1982: 194)

L'espace public à l'ère du divertissement

Comment et jusqu'à quel point est-il possible de penser autrement les formes du « vivre ensemble » dans l'espace public? L'urgence de cette question provient du contexte actuel d'évacuation du politique dans l'espace public au profit de son usage divertissant et d'une forme édulcorée de retour à soi qu'il faut qualifier de « dérive de l'espace public à l'ère du divertissement ».

La ville elle-même devient divertissement, et la frontière entre la sphère privée et la sphère publique apparaît de moins en moins claire. Les Américains, par exemple, dépensent aujourd'hui à peu près autant pour leurs activités de loisir en public (cinéma, parcs

à thèmes) que pour celles en privé (cinéma maison, ordinateurs personnels, etc.). Ils trouvent dans le centre-ville de nouvelles attractions permettant d'expérimenter des activités enrichissantes et de vivre autrement avec les autres.

Pourtant, n'est-ce pas l'action et la parole entre les hommes qui créent l'espace public, la liberté des individus présupposant un espace où chacun peut advenir et initier l'action sur le monde à construire? Sans l'action politique, le citoyen ne risque-t-il pas d'être réduit au statut de simple consommateur de biens, services et spectacles? L'espace public est tout à la fois le lieu d'affrontement symbolique entre des acteurs aux intérêts différents et le lieu où naissent, se développent et meurent les idéologies et les projets de société. En ce sens, l'espace public est le lieu où l'individu prend part et s'engage dans l'action politique. Son engagement peut être communicationnel (prendre la parole dans une réunion publique), mais il peut aussi revêtir d'autres formes, plus tangibles, comme l'accomplissement d'actes civiques (voter, s'impliquer dans la « chose publique ») ou la participation à des actions concrètes plus ou moins militantes (revendiquer, manifester, etc.) liées à la conduite des affaires publiques.

Dans le contexte de mondialisation des villes, les espaces publics urbains se transforment pour offrir aux citoyens de nouvelles expériences et manières de s'intégrer à la vie sociale par la consommation de biens, services et spectacles culturels. L'ère du divertissement marque le triomphe de la consommation culturelle. À travers elle, la communauté se constitue à l'intérieur de limites plus esthétiques que politiques. La communauté politique laisse dès lors la place aux communautés de consommation, ce qui suppose et contribue largement à la redéfinition de notre rapport au monde et aux autres. Le divertissement devient le mode privilégié d'appropriation des villes et la consommation, le moyen pour le sujet de se définir en se donnant un style de vie. À travers cette nouvelle forme de subjectivité se jouent notre rapport au politique et notre participation à la vie publique.

De sorte que l'objectif aujourd'hui est peut-être moins celui de se libérer du pouvoir qu'exerce l'État sur nous que de se libérer de la forme individualisante qu'il implique et d'inventer de nouvelles formes de « vivre ensemble ».

Le *Quatorzième quatuor à cordes* de Beethoven

Je partirai donc de l'espace public : l'espace public comme lieu de rencontre et lieu possible pour la « pluralité des hommes ». Un espace offert ou encore ouvert à tout individu, quels que soient sa culture, sa religion ou son statut social. Un espace d'affrontement symbolique entre différents acteurs où s'élabore un projet de « vivre ensemble » qui cherche à éviter le repli communautaire et la désaffection politique.

Je compte développer ici une réflexion sur les formes et les conditions du « vivre ensemble » dans l'espace public. Malgré le caractère éminemment politique d'un tel objet, il n'est pas dans mon intention de le traiter en termes politiques, du moins pas dans les termes que le posent généralement les politologues. Je souhaite plutôt aborder la question en termes éthique et esthétique. Voilà pourquoi mon analyse partira d'une œuvre musicale, le *Quatorzième quatuor à cordes, opus 131*, de Ludwig van Beethoven, mais portera surtout sur la question de la forme et non sur celle du contenu, car sur le terrain de la forme nous devrions profiter de l'analyse de ce quatuor pour nourrir la réflexion sur les conditions et les formes du « vivre ensemble ».

La forme privilégiée de mon raisonnement sera celle du *jugement d'analogie*. L'analogie est une des modalités de la métaphore selon Aristote. Elle consiste à mettre en relation deux objets par l'enchaînement d'une série d'énoncés dont la conclusion n'est pas connue au départ. Dans sa forme canonique, le jugement d'analogie peut s'énoncer dans ces termes : « De même que les yeux d'une chauve-souris sont éblouis par la lumière du jour, l'intelligence de notre âme est éblouie par les choses les plus naturellement évidentes. » (*Métaphysique*, Livre a : 993b) Mon jugement présuppose l'existence d'une similitude de relation entre la forme musicale et la forme du « vivre ensemble ». Il se résume dans ces termes : « De même que l'*opus 131* est une œuvre dont la forme assure l'équilibre entre les éléments qui la constituent parce que la liberté des voix et des instruments se joue dans la relation aux autres et s'émancipe à l'intérieur des limites de la libre expression des trois autres, l'équilibre pourra être atteint dans la forme du «vivre ensemble» lorsque cette dernière assurera l'existence d'une pluralité d'êtres égaux,

mais différents, et sans lien de subordination entre eux ni soumis à une structure organisatrice qui précéderait leur rencontre.» Mon jugement d'analogie exploitera donc une similitude de relation entre deux éléments du thème faisant l'objet du présent texte (l'équilibre dans la forme du «vivre ensemble» et une pluralité d'êtres égaux, mais différents, et sans lien de subordination) et deux éléments de l'objet retenu pour la comparaison (l'équilibre d'une œuvre et la liberté relative des voix et des instruments qui la constituent).

On distingue en musique la forme concrète de la forme abstraite. La forme concrète concerne la configuration globale de l'œuvre et elle permet, par exemple, de reconnaître une symphonie, une sonate ou un quatuor. La forme abstraite concerne la structure interne d'une œuvre. Cela correspond en politique au «mode particulier selon lequel une société, un ensemble est organisé» (*Dictionnaire historique de la langue française*).

Mais avant d'aller plus loin se pose la question de la pertinence de transposer les formes abstraites observées en musique (comme structure qui organise les liens entre les éléments constitutifs de l'œuvre) au domaine politique du «vivre ensemble» (comme structure qui organise les liens entre les éléments constitutifs d'un regroupement d'individus dans l'espace public). L'analyse d'une œuvre musicale devrait permettre de problématiser la question du rapport entre la forme et le rythme d'un agencement. On comprendra que le choix de l'œuvre est important.

Mon intérêt pour l'*opus 131* vient d'abord du fait qu'il est sans doute l'œuvre la plus marquante de cette période de transition en musique, entre l'époque classique et l'époque moderne, où l'on se met à «chercher le bonheur dans le bouleversement de l'ordre, dans le renversement des règles, dans leur restriction maximale, bref dans cette terre inconnue désignée par le terme flou mais mobilisant de liberté» (Revault d'Allones, 1982: 29-30).

Reprenant une idée à Jean-François Lyotard, je dirais que cette œuvre moderne m'intéresse parce qu'elle a d'abord été une œuvre postmoderne, au sens où le principe de sa création n'a pas été gouverné «par des règles déjà établies» (Lyotard, 1986: 33). Elle

s'adresse à quatre instruments dont les voix et la logique expressive ne dépendent pas de l'extérieur. La forme y est davantage immanente et processuelle que transcendante et organisatrice.

La composition du *Quatorzième quatuor* (1826) vient après les derniers quatuors et la *Neuvième symphonie* (1824), peu d'années avant la mort de Beethoven (1827). Il n'a plus de commandes, mais il a encore des idées et compte expérimenter «de nouvelles manières d'organiser les parties» (Lonchamp, 1987: 159). Beethoven s'affranchit de la plupart des règles et compose un quatuor plus libre que jamais. Non seulement s'affranchit-il de la forme dominante, mais encore le fait-il sans s'en remettre aux valeurs romantiques de l'époque.

Dans ses dernières œuvres, Beethoven prend en effet d'importantes distances par rapport aux formes privilégiées par ses contemporains; cela vaut non seulement pour la fugue et la variation, qui s'étaient imposées très tôt en musique, mais aussi pour la forme sonate qui avait su se soumettre toutes les formes connues (mélodiques ou imitatives) dans le système tonal.

À partir de 1750, la forme sonate est caractéristique du premier mouvement des grandes œuvres comme les symphonies, les sonates et les quatuors. Cette structure – composée de trois parties principales: l'exposition, le développement et la réexposition ou récapitulation¹ – a su s'imposer à l'usage créatif et répété des grands compositeurs, comme le furent pour le quatuor à cordes les Boccherini, Mozart et Haydn². Le succès de la forme sonate s'explique sans doute par le fait qu'elle correspond, en musique, à la forme narrative classique en littérature (équilibre de départ,

1. Les trois parties de la forme sonate comprennent: 1) l'exposition d'un premier thème (A) dans la tonique et d'un second (B) dans un ton voisin (généralement dans la dominante en mode majeur), ce qui entraîne un conflit tonal, 2) le développement du matériau dans des tonalités éloignées et 3) la réexposition permettant la résolution du conflit en soumettant B à la tonalité.

2. Tandis que Luigi Boccherini (1743-1805) compose 110 quatuors, Joseph Haydn (1732-1809) en écrit 76 et Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), 27.

perturbation, retour de l'équilibre)³ qui domine déjà à l'époque. Pour sa part, Beethoven, dans le *Quatorzième quatuor*, ne cesse de dissoudre la forme pour libérer le matériau. Il le fait sans jamais porter ombrage aux qualités harmoniques et mélodiques de l'œuvre. Comment l'expliquer ?

Il faut d'abord remarquer que Beethoven identifie sept mouvements. Il les numérote 1 à 7 et interdit même un arrêt entre chacun d'eux. Cela s'explique par la prépondérance du rythme par rapport à la logique de l'œuvre : alors qu'il n'y a aucune indication claire de repos obligé entre chaque mouvement (pas de double barre épaisse comme à l'habitude), on dénombre 34 indications successives de tempo. L'enchaînement doit se faire en continuité, comme s'il n'y avait plus de mouvement. Le quatuor est plutôt dominé par le principe de diversité et de continuité et par la recherche de nouvelles sonorités (utilisation du pizzicato, batterie, rebondissement de l'archet sur la corde, etc.). L'œuvre se caractérise par son originalité dans la manière de relier entre elles les différentes parties constitutives.

Il faut dire ensuite que les formes connues auxquelles Beethoven se réfère, comme la fugue, la variation et la forme sonate, subissent un travail qui les détourne de leur fonction originale ou qui les rend carrément méconnaissables.

Il commence avec une fugue et finit avec une forme sonate. La fugue crée de nouvelles conditions d'écriture favorables au renouvellement du genre (le quatuor à cordes), en introduisant notamment une variété de tonalités inégalée (sept au total) dont les mouvements assurent le développement. Avec de tels bouleversements de la tradition, Beethoven prend congé de la logique classique de construction.

3. Cela dit, l'existence d'une forme abstraite commune aux œuvres n'interdit pas la variété dans son application. Beethoven aurait pu comme les autres s'astreindre à produire de la variété à l'intérieur de la forme sonate. Mais une forme n'est pas là pour rester. Le génie du compositeur permet de faire évoluer les formes. Tout cela se radicalisera justement à partir de Beethoven.

Un mouvement initial de forme sonate n'aurait pu imposer qu'une ou deux tonalités, soulignées dramatiquement et nerveusement détachées [...] Mais une fugue peut (et celle-ci le fait superbement), avec une autorité dépourvue de toute passion, faire la carte de tout un terrain tonal; le champ tonal accordé au mode mineur tout entier. Certaines tonalités seront sensiblement moins employées que d'autres, mais, en principe, les sept tonalités relatives sont présentées comme autant d'oracles égaux de ce qui va venir. (Kerman, 1974: 398)

Même si l'*opus 131* reste dans le système tonal et que le compositeur recourt à des formes connues, le sort qu'il leur fait subir finit par les rendre étranges et étrangères à elles-mêmes. Il plie les formes à l'exigence qu'il s'impose d'assurer la continuité et la diversité sans soumettre le matériau à une forme qui risquerait de limiter les possibilités d'agencement. L'effet en est déstabilisant pour l'auditeur de l'époque, puisqu'il ne peut recourir aux formes extérieures connues pour comprendre ce qu'il entend. En témoignent la réaction d'un auditeur contemporain de Beethoven :

Après [des] considérations d'ordre général sur la musique de Beethoven, Rochlitz [en 1828] présentait le « prestigieux » *Quatuor* comme fort désarçonnant, en regard des critères implicites, pour lui, de ce qui faisait d'une œuvre une œuvre audible (c'est-à-dire la présence de mélodies reconnaissables, une stabilité harmonique d'ensemble, une homogénéité de caractère dans chacun des mouvements, la clarté du discours, les difficultés d'exécution non insurmontables). (Brisson, 2005: 820)

Sans être recherché, cet effet déstabilisant crée de nouvelles conditions d'interprétation, tant pour le public que pour les musiciens. Voyons cela de plus près à l'analyse des principaux mouvements.

Fugue et variations

La fugue du début évite le développement de l'œuvre en fonction d'un plan narratif. En effet, le premier mouvement n'est pas le lieu « d'affrontements dramatiques d'éléments irréconciliables » (Boucouchiev, 1991: 148), mais l'occasion d'exprimer un « esprit véritablement poétique » (Beethoven). Cette fugue ne comprend pas de contresujet, les réponses se font à la sous-dominante et non à la dominante comme le veut la tradition. Le thème initial n'est jamais répété dans la même forme, il subit au contraire de

nombreuses métamorphoses, au point de nous faire douter qu'il s'agit d'une fugue et de penser qu'il s'agit plutôt d'un « adieu à la fugue » (Boucourechliev, 1991: 146).

L'utilisation d'un motif de quatre notes⁴ au départ de la fugue pour lier le matériau thématique de l'ensemble du quatuor (on le retrouve en tête du sujet de la fugue, dans le thème principal du sixième mouvement, dans la thématique du finale, etc.), l'emploi du *sforzando* comme marqueur d'intensité du thème de départ et sa répétition tout au long de l'œuvre constituent le « noyau générateur unique » à partir duquel l'œuvre se déploie « en une seule coulée » (Fournier, 2000).

Cellule de base de l'opus 131



Le quatrième mouvement se décompose en autant de parties qu'il se trouve de variations au total (sept). Chacune d'elles a son identité propre, son univers particulier et son autonomie. Les changements apportés à la cellule de départ rendent souvent le thème méconnaissable, sans toutefois abandonner l'architecture harmonique de base. Il faut dire que la variation est un genre musical et une forme que Beethoven affectionnait tout particulièrement. Il l'a exploitée jusqu'à la rendre méconnaissable. Traditionnellement fondée sur la ressemblance (on doit reconnaître le modèle ou le thème), la variation en vient, chez lui, à faire éclater toute ressemblance en remettant la structure en cause, redistribuant sans cesse la diversité des éléments. C'est la notion même de thème qui est revue et mise en question depuis les *Variations Diabelli*, opus 120. Avec Beethoven, la variation passe d'une fonction génératrice du thème à une fonction

4. La cellule harmonique de base comprend les quatre dernières notes de la gamme en ut # mineur (sol#, si#, do# et la) et est suivie d'une deuxième partie qui rappelle « la phrase pieuse et résignée » de la *Fugue en mi bémol mineur du Clavecin bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach. L'origine de ce motif remonte aux quatuors précédents (opus 132 et 133).

généralisatrice (Boucouchliév, 1990: 52). Dans les *Variations Diabelli*, on n'a pas 32 points de vue différents sur un même objet, mais une même lumière qui traverse 32 objets différents.

Ce changement a son importance. La forme musicale n'est plus au service de l'Un (en maximisant la puissance d'un seul) mais du Multiple et de la Pluralité (en libérant le matériau et en expérimentant de nouveaux agencements entre énoncés musicaux, instruments et instrumentistes). Quitte à se donner des «cellules rythmiques élémentaires» (Boucouchliév, 1990: 52), Beethoven favorise donc l'abolition des hiérarchies préexistantes pour mieux libérer la matière musicale⁵.

Dans le *XIV^e Quatuor opus 131*, le plus bel exemple de cette véritable mutation de ce qui est, pour la tradition, inaudible en ce qui doit devenir musicalement nécessaire, bref cette mutation du dominé en autonome, est sans doute le passage dans le mouvement n° 4, de la fin de l'*andante ma non troppo e molto cantabile* à partir de sa mesure 64 au mouvement *pù mosso*: le «hiatus», le changement y est à la fois plus radical et acceptable, on dirait même attendu et enfin donné. On passe sans silence d'un mouvement complexe où les quatre voix s'entremêlent, où les valeurs (durées) se divisent, où les rythmes s'égarant, à un phrasé simple, rigoureusement scandé par le second violon et par l'alto aux valeurs unifiées. Ce qui autrefois ou ailleurs fut incompatible est ici devenu le langage non médiatisé des instruments eux-mêmes. Aussi, cette unité retrouvée des contraires va-t-elle vers la fin de ce même mouvement *pù mosso* («plus agité»), et à deux occasions, aux mesures 89 et 97, se célébrer en quelque sorte elle-même par ce qu'on pourrait appeler des «traversées orchestrales»: le quatuor fonctionnant comme un seul instrument, et les huit croches confiées tour à tour à chaque instrumentiste allant du *la*₄ au *la*₁, appuyées par quatre *sforzando* également répartis, et sur les temps faibles. (Revault d'Allones, 1982: 244-245)

Le finale

Alors qu'il élabore le dernier mouvement dans la forme sonate, Beethoven traite le thème du finale comme s'il appartenait à une variation et module selon des règles étrangères à la forme choisie:

5. «Bas, haut, grave, aigu, fort, faible, épais, mince, long, bref, sont autant d'états et de positions que la matière musicale peut prendre à tout instant.» (Boucouchliév, 1990: 52)

le thème B étant dans une tonalité compatible au thème A (dans la relative), le finale peut évoluer dans une logique qui n'a plus rien de dialectique comme le croit Adorno. Sans remettre en question l'idée de ce dernier, que le déploiement du contenu dans la forme sonate est fondamentalement dialectique, puisqu'il se fait à partir du conflit tonal, je ne saurais partager son avis que la musique de Beethoven est dialectique, voire hégélienne (cf. Gilles Dulong, 2004).

Mais comme François Nicolas le fait remarquer, Adorno confond retour (avec résolution des tensions) et reprise (du même) en affirmant que la réexposition fait tourner la sonate en rond, ce qui du reste est une critique injustifiée pour la musique de Beethoven, surtout pour la période tardive où il se libère justement des formes héritées, y compris la forme sonate, pour explorer de nouvelles formes et expérimenter de nouvelles sonorités.

Beethoven s'est de plus en plus efforcé que ses réexpositions ne soient précisément pas de pures et simples reprises mais gardent trace de l'histoire antérieure: la récapitulation n'est donc pas un effacement de ce qui l'a précédée, bien au contraire; elle est son accomplissement et c'est précisément ainsi que l'écoute en tire profit. (Nicolas, 2004)

Si la figure emblématique de la fugue était l'intensité (*sforzando*), celle du finale est le tempo. Tout le mouvement est tendu vers sa dernière partie sans que cela ne soit redevable à la forme sonate qu'il emprunte (l'exposition compte 77 mesures, le développement, 82, la réexposition, 102, et la coda, 127). Dans le finale, la liberté de chaque instrument se joue dans la relation aux autres, c'est dire qu'elle s'émancipe à l'intérieur des limites où s'exerce la libre expression des trois autres. Aucun n'est exclu ou tenu de dire la même chose que les autres.

L'idée qui sera proposée ici est la suivante: la présence traditionnelle de «mouvements», même librement conçus, aboutit nécessairement à la constitution d'une structure globale dans laquelle les sons viennent s'organiser, mais cette organisation ne découle pas des sons eux-mêmes. Autrement dit, la matière sonore y est dominée. Elle obéit à un principe venu d'ailleurs que d'elle-même; les décisions auxquelles elle se conforme proviennent de l'histoire de la musique, non de l'écoute directe de ce qu'on appelle le matériau. Le *XIV^e Quatuor* a voulu passer de l'autre côté d'une frontière qui sépare les formes disposées par la tradition des formes engendrées par le matériau – tel que, bien entendu, il apparaît à

la sensibilité du compositeur, et compte tenu de ce qu'il peut attendre de l'usage, même renouvelé, des instruments disponibles. Le sentiment inéluctable de perfection exprimé par Stravinsky, mais ressenti par tous, provient dans ce quatuor de l'absence de toute domination qui serait exercée par autre chose que par les possibilités nouvelles du son (Revault d'Allones, 1982 : 197-198).

S'il arrivait que la forme organisatrice de l'œuvre ne soit pas extérieure, s'il arrivait que l'«auteur» ne soit pas étranger au matériau pour lequel et avec lequel il écrit, s'il arrivait qu'il soit davantage le témoin et le complice que le juge des forces expressives en présence, ne devrions-nous pas comprendre que l'«auteur» fait corps avec ce qu'il crée et avec son destinataire? Dès lors, ne doit-on pas considérer l'*opus 131* comme une œuvre élaborée en «l'absence de toute domination qui serait exercée par autre chose que par les possibilités nouvelles du son», une œuvre qui serait «en somme ni autoritaire ni anarchiste. Autogéré [serait] le mot qui [convient] le mieux» (Revault d'Allones, 1982 : 198).

La forme et le rythme

Le *Quatorzième quatuor à cordes* se caractérise par son originalité dans la manière de relier entre elles les parties constitutives de l'œuvre. Or, l'analyse de cet *opus* a permis de démontrer que Beethoven avait su plier les formes et abolir les hiérarchies préexistantes des éléments du langage pour mieux libérer le matériau sans jamais compromettre l'exigence de fluidité, de continuité et de diversité. La forme qu'il a élaborée permet l'expérimentation de nouvelles sonorités et favorise de nouveaux agencements entre les énoncés musicaux, les instruments et les musiciens. La liberté de chaque instrument se joue dans la relation aux autres et s'émanche à l'intérieur des limites de la libre expression des trois autres⁶.

En expérimentant leur puissance individuelle et collective d'expression, les voix individuelles (quatre cordes) repoussent les limites du genre (quatuor à cordes) et soulèvent la question du sens de l'œuvre. Comment dissocier, en effet, l'œuvre (le texte) de son

6. «Ma liberté n'est pas, comme le voulait Hegel, ce qui s'arrête à la liberté d'autrui. Elle est, comme le montre ce concerto, ce qui commence avec la liberté de tous.» (Revault d'Allones, 1982 : 51-52)

interprétation (son actualisation)? Dans ses conversations avec le Quatuor Guarneri, Richard Blum souligne les qualités de cette écriture propice à la libération du matériau et des voix et qui laisse à l'interprète le soin de dégager l'articulation :

STEINHARDT (premier violon) – Au fur et à mesure qu'entrent les autres voix, je dois faire des choix note par note. Tout d'abord, je dois immédiatement m'effacer, mais je dois aussi meubler les accords de telle sorte que les autres voix soient convenablement soutenues. Je dois également faire attention aux implications harmoniques. (Blum, 1991 : 278-279)

MICHAEL TREE (alto). – Les trois instruments aigus cherchent à se démarquer le plus possible des éclats du violoncelle. Nous sommes absolument innocents et terrifiés par ce que nous avons entendu. À la mesure 203 [du quatrième mouvement], nous osons à peine jouer ; nous le faisons sans *vibrato*⁷ dans le *flautando*⁸ le plus léger. Le dialogue entre le vilain violoncelle et les candides voix supérieures semble presque lyrique. (Blum, 1991 : 320-321)

Ces remarques sont l'expression des enjeux consignés dans le texte de Beethoven. Ils deviennent le prolongement de l'intentionnalité de l'auteur. Sans doute pouvons-nous faire ce genre de remarque devant toutes partitions, qu'il s'agisse de pages écrites par d'autres auteurs de quatuors à cordes comme Mozart ou Haydn. Sauf qu'ici, elles confirment l'idée que les voix sont plongées à l'intérieur d'une dynamique où chacune des personnalités s'exprime, se retrouve soutenue ou confrontée à celles des autres ; que nous sommes donc dans une dynamique entre voix et individualités davantage que pris dans un plan de développement structurant la progression des personnages en respect d'un programme narratif. Parce que le texte ouvre les possibilités expressives des voix en dehors d'une forme qui leur serait extérieure.

L'ensemble des remarques que les instrumentistes font à propos de ce texte montre combien il y a un espace où chacun a voix au chapitre et est confronté à d'autres voix et perspectives et doit

7. «Oscillation du doigt sur la corde ; son ampleur et sa vitesse peuvent varier.» (Blum, 1991 : 364)

8. «Maniement léger et rapide de l'archet au-dessus des cordes (généralement près de la touche) pour produire un timbre similaire à celui de la flûte.» (Blum, 1991 : 362)

conséquentement en tenir compte. Le rythme de chacun doit s'ajuster à celui des autres. Or, la prépondérance du rythme à la logique de l'œuvre dans l'*opus 131* suggère que nous réfléchissions un moment au rapport entre la forme et le rythme.

Les formes de l'agencement

Rhuthmos

Dans ses cours et séminaires au Collège de France, Roland Barthes explore l'imaginaire du «vivre ensemble». Pour mener son enquête, il a entrepris l'analyse d'œuvres littéraires d'où il espérait tirer «quelques matériaux intéressants» (Barthes, 2002 : 44). À la lecture de *L'Été grec* de Jacques Lacarrière (1976), il a fait la découverte du concept d'idiorythmie⁹ que Lacarrière utilise pour faire la distinction entre les différentes formes monastiques de «vivre ensemble» au mont Athos. L'auteur y montre en effet que les monastères athoniques se distinguent par la manière que les moines ont «d'être à la fois isolés et réunis à l'intérieur d'une certaine structure» : la forme cénobitique regroupe les moines en communauté et la forme idiorythmique permet à chacun de vivre à son rythme.

Comment vivre «à la fois isolés et réunis»? Telle est la question que formule Barthes et à laquelle il entend répondre en s'appuyant sur l'analyse que propose Benveniste de «La notion de "rythme" dans son expression linguistique.» (Benveniste, 1966 : 327-335) Remontant aux origines grecques du terme, l'analyse de Benveniste démontre que le terme *rhuthmos* avait, au début, un sens différent de celui qu'il a pris par la suite. Chez les philosophes atomistes, il prenait le sens de «forme», chez Platon, celui de «rythme».

Chez Démocrite et Leucippe, *rhuthmos* est en effet le terme technique employé pour décrire les différentes formes (*skhêma*) prises par les atomes. «Selon [eux], les relations fondamentales entre les corps s'établissent par leurs différences mutuelles.» (Benveniste, 1966 : 328) Aristote, grâce à qui plusieurs citations de Démocrite et Leucippe nous sont parvenues, précise en effet que :

9. «Mot formé du grec *idios* (propre, particulier) *rhuthmos* (rythme).» (Barthes, 2002 : 36)

Les choses diffèrent par le *rhuthmos*, par la *diathygê*, par la *tropê*; le *rhuthmos* est le *skhêma* («forme»); la *diathygê* («contact») est la *taxis* («ordre»), et la *tropê* («tournure») est la *thesis*, «position» (*Métaphysique*, 985 b 4). (Benveniste, 1966: 329)

Dans la théorie atomiste¹⁰, le monde est matière et il s'est constitué d'une pluie d'atomes qui n'aurait jamais cessé de tomber, s'il n'y avait eu entre eux un vide propice aux rencontres que l'inclinaison naturelle (aussi appelée *clinamen*, c'est-à-dire liberté) des atomes rend possibles. L'expression de cette liberté entraîne des changements dans le mouvement des atomes et dans la formation de corps dont le *skhêma* («forme») varie.

Rhuthmos est également employé par Démocrite pour décrire les formes d'institutions politiques, ce qui fait dire à Benveniste que de manière générale les atomistes l'emploient au sens d'«arrangement caractéristique des parties dans un tout» (Benveniste, 1966: 330). *Rhuthmos* apparaît dès lors comme le concept désigné pour décrire les différentes formes d'agencement. Dans son extension, *rhuthmos* peut donc nous permettre de caractériser des agencements aussi divers que les formes musicales et les regroupements d'individus dans l'espace public.

Alors que dans la doctrine atomiste le terme *rhuthmos* est compris comme la «manière particulière pour les atomes de fluer» (Barthes, 2002: 38), chez Platon, il prend un sens différent. Dans certains dialogues socratiques (dans le *Philèbe*, le *Banquet* et les *Lois*), Platon rappelle l'importance des nombres pour l'étude de la musique, avançant l'idée que le rythme configure de manière plus ou moins ordonnée les mouvements du corps. Cette nouvelle acception nous

10. Loin de penser la diversité du monde (diversité des espèces, des individus et des parties qui les composent) à partir des catégories de l'Un, de l'Être et du Tout, et donc sous la forme attributive (la Nature est un tout), les atomistes proposaient de penser la Nature sous une forme conjonctive plutôt qu'attributive (la Nature comme somme de ceci *et* de cela). De grandeurs variables et toujours en mouvement, les atomes ont une forme régulière ou irrégulière, ronde, cylindrique, pointue... Le vide qui les sépare leur permet aussi de se déplacer, de s'unir, de se séparer, de former diverses combinaisons.

rapproche du sens actuel du mot rythme défini comme « caractère périodique d'un mouvement ou d'un processus » (Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*).

La notion de rythme est fixée. À partir du *rhuthmos*, configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion des éléments distinctifs, on atteint le «rythme», configuration des mouvements ordonnés dans la durée [...] «tout rythme se mesure par un mouvement défini». (Aristote, *Probl.*, cité dans Benveniste, 1966 : 335)

Une forme à la fois communautaire et idiorythmique

La survie du moine se trouve menacée s'il s'isole complètement et la vie en communauté risque d'échouer si le rythme de chacun n'est pas minimalement respecté. L'enjeu consiste dès lors à se donner une forme à la fois communautaire et idiorythmique permettant d'atteindre le double objectif de vivre les avantages du regroupement sans perdre ceux de vivre seul.

À la question de savoir quelle forme et quel rythme se donner pour vivre ensemble et assurer à chacun son autonomie, le concept de *rhuthmos*¹¹ ne permet-il pas de répondre en suggérant l'idée que la forme ne doit pas se réduire au seul respect du rythme de chacun et qu'elle doit intégrer les rapports entre tous, et donc respecter aussi le rythme des réponses des uns aux autres et le rythme de l'ensemble. Plutôt que stable et extérieure, la forme de l'agencement ne doit-elle pas être dynamique et née du rapport entre les parties constitutives ?

Comme on l'a vu plus haut, l'*opus 131* est une œuvre dont la forme assure l'équilibre – particulier et temporaire – entre les éléments qui la constituent ; une œuvre dont la forme reste « incomplète » aussi longtemps qu'elle n'est pas actualisée par les interprètes. Ainsi

II. Ce terme convient aussi pour exprimer les différentes configurations mesurables que peut prendre le mouvement des corps (voir ce que dit Deleuze sur la notion commune).

libérée de sa structure, la forme met l'accent sur le processus¹². Bref, si la question du *rhuthmos* est celle de la forme et du rythme, elle est aussi celle de la liberté.

Conclusion

Quelle leçon pouvons-nous tirer de ce qui précède pour la question du « vivre ensemble » dans l'espace public ? Dans la mesure où les rapports et les échanges dans l'espace public sont programmés, les chances pour une libre expression et l'affirmation de chacun ne s'en trouvent-elles pas limitées ?

À l'instar d'Hannah Arendt, qui soutient que la politique « traite de la communauté et de la réciprocité d'êtres *différents* » (Arendt, 1995 : 40), je propose l'idée que la forme du « vivre ensemble » à privilégier est celle qui assure l'existence d'une pluralité d'êtres égaux, mais différents, sans lien de subordination entre eux ni soumis à une structure organisatrice qui précéderait leur rencontre. S'interroger sur les formes du « vivre ensemble » dans l'espace public, c'est donc poser la question de la liberté. Or, cette liberté, comme le souligne Hannah Arendt, ne prend son sens que dans « *l'espace-qui-est-entre-les-hommes*¹³ », un espace où l'individu a lieu d'être dans une communauté qui advient par lui.

En effet, la liberté présuppose l'existence d'un espace où chacun peut advenir et initier l'action. Par la parole, il s'affirme dans sa différence et prend la place qui lui revient. Par la parole et l'action, il se révèle

12. « Ce que Bartok doit à Beethoven, écrit Stéphane Goldet, est avant tout une certaine manière d'envisager le développement musical, où une forme n'est pas tant un cadre où s'installer confortablement, qu'un processus en mouvement que le matériau musical travaille sans relâche. » (S. Goulet, *Quatuors du xx^e siècle*, IRCAM/Papiers, 1986 – cité par Lonchamp, 1987 : 10-11)

13. « La politique prend naissance dans *l'espace-qui-est-entre-les-hommes*, donc dans quelque chose de fondamentalement *extérieur-à-l'homme*. Il n'existe donc pas une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation. » (Arendt, 1995 : 42)

dans son identité. L'action ne prend son sens que par « la parole dans laquelle [il] s'identifie comme acteur, annonçant ce qu'il fait, ce qu'il a fait, ce qu'il veut faire » (Arendt, 1983: 235).

On ne saurait réduire la liberté au droit reconnu à chacun de pouvoir «vivre à son rythme». La liberté présuppose l'existence d'un espace public où chacun peut advenir et initier l'action. Un espace où chacun se révèle dans son identité par son action et sa parole, mais où il existe aussi des limites et des responsabilités à la liberté.

Dans la conception athénienne, les citoyens étaient libres parce qu'ils étaient égaux. Leur liberté n'était guère possible en dehors de la démocratie directe, puisque cette forme politique assurait à chacun de ne pouvoir être commandé par un autre. La démocratie directe offrait à chacun de participer à la gestion des affaires publiques. Dans une démocratie représentative, c'est l'affaire des représentants élus que de veiller à la gouverne des affaires publiques dans des lieux réservés pour cette tâche. Mais, pour les Grecs, l'élection de représentants devenait suspecte, puisque le choix des «élus» risquait d'introduire une part d'aristocratie dans la démocratie.

Dans la conception humaniste d'aujourd'hui, la liberté se réalise d'abord dans la vie civile. Et il n'est pas nécessaire d'opposer la démocratie directe à la démocratie représentative pour se donner de nouvelles conditions politiques du «vivre ensemble». Le désintérêt pour la politique aujourd'hui signifie peut-être davantage une perte de confiance dans les formes actuelles de la démocratie représentative qu'une désaffection du politique. C'est ce que l'on peut comprendre de l'essor des multiples associations (pour les droits humains, les droits des femmes, la démocratie, l'environnement, l'art et la culture, l'aide et la bienfaisance, etc.) qui témoigne de la volonté des gens de participer plus concrètement et solidairement à la conduite des affaires publiques.

De telles associations se présentent comme de nouvelles formes d'organisation et d'animation de l'espace public où la liberté citoyenne ne s'arrête pas à la liberté d'autrui (le droit de faire ce qui ne nuit pas aux autres), mais commence avec la liberté de tous, c'est-à-dire le pouvoir de s'engager et de s'associer à l'élaboration de nouvelles formes de lien social librement assumé.

La Comédie politique

Espace public et phantasme

Étienne PAQUETTE

À vrai dire, je préférerais dire « divertissement », dans le sens où nous concevons comme un divertissement tout ce qui nous entraîne dans les tensions, dans les prises de parti, nous fait sortir de notre propre vide pour nous mener dans des espaces que nous partageons avec les choses et les gens. Le travail, le combat, l'amour, le dialogue : ce sont les formes principales de l'extase divertissante. De ce point de vue, le divertissement est synonyme d'existence, et le contraire du divertissement n'est pas l'ennui. Le contraire du divertissement, c'est la mort.

Peter Sloterdijk, « La politique des sphères »,
Essai d'intoxication volontaire

Quand nous envisageons la question de la participation politique en démocratie, nous sommes tentés de nous en tenir à la valorisation de la délibération intersubjective, c'est-à-dire de l'échange des points de vue et du débat d'idées. Dans cette perspective, tout est le plus souvent présenté comme s'il suffisait que les subjectivités aient un espace en partage, où puissent être soulevés et débattus les enjeux de société, pour que la pratique politique coïncide enfin avec l'idéal démocratique. Le *medium* de la communication qui doit actualiser un tel échange est alors relégué au second plan de la réflexion sur le « vivre ensemble ». Soit il est considéré en fonction d'une efficacité toute théorique relative à la transmission du message et aux interactions qu'il rend possibles. Soit il est évalué à partir des usages que développent ou inventent les différents « acteurs » de la société. Dans l'un et l'autre cas, sa réalité propre – proprement matérielle – et l'expérience qui en est faite du point de vue du corps sont occultées par une sorte de vérité abstraite de l'outil, de sa fonction idéale ou empiriquement constatée. Et alors, peu importe la nature du *medium* de la communication et le type d'expérience auquel il donne lieu, peu importe le mode de présence au monde qu'il détermine. Pourvu qu'il soit l'instrument d'une participation « réelle » au débat politique, pourvu qu'il accorde à l'individu un impact rationnel sur la gestion du territoire et un rôle dans les prises de décision importantes, le *medium* reste neutre.

Or, une telle *neutralité médiatique* n'existe pas. Et la formulation du problème demeure incomplète si elle n'intègre pas les aspects de la communication qui sont relatifs à la nature et à la forme des relations s'établissant entre les corps des participants au cours de l'échange. Il faut envisager la possibilité que la « participation populaire » ne reste un vœu pieu ou un piège de l'esprit tant que nous faisons fi de la place des conditions sensibles et de l'importance de la dimension affective dans l'établissement du lien politique. Au fil des lignes qui suivent, il ne s'agira pas de reposer *correctement*, dans toute sa complexité, la question du politique, non plus que de chercher dans l'activité de Camillien Houde la piste – qui serait comme imprimée en négatif dans l'histoire de ce magistrat fantasque – d'un idéal démocratique réalisé dans un espace public assaini. Un retour sur le déroulement des assemblées populaires et sur la manière dont le maire de Montréal y intervenait offre cependant l'opportunité d'une mise en perspective des rôles du *medium* et de la *dynamique médiatique* dans l'expérience politique – qui, du point de vue de la communication telle qu'elle est envisagée ici, est d'abord expérience de la rencontre et de l'assagissement des rapports de force, et entretient donc un rapport singulier avec la violence. Si la politique se définit comme la dimension de la vie humaine qui commence d'exister et se déploie avec la liberté d'association et la possibilité d'un projet commun, comment la réflexion sur elle pourrait-elle faire l'économie d'une analyse du *milieu* dans lequel un tel échange s'effectue¹ ?

On déplore aujourd'hui la dérive d'un espace public traversé par les avatars de pacotilles de ce qu'on appelle l'industrie du divertissement. Mais si les préoccupations politiques ne sont pas assez présentes dans l'esprit populaire, peut-être est-ce parce que les

1. Dans cet article, il s'agit de baliser un terrain de recherches. L'analyse qui suit esquisse les grandes lignes d'une réflexion sur le rapport entre la violence et l'assagissement des rapports de force par la production d'une forme politique médiatique, à partir de l'exemple des assemblées populaires dans le Québec des années 1920. Pour un approfondissement de cette question, pour plus de détails à propos de la dynamique communicationnelle de ces rassemblements et du rôle de Camillien Houde en tant que personnage médiatique, je ne peux que renvoyer à ma thèse qui est en cours d'écriture.

personnes *avisées* échouent, dans les conditions médiatiques qui nous sont contemporaines, à faire vivre de tels discours? Dans ce cas, plutôt que de réclamer sans fin (et sans espoir) l'usage d'une raison citoyenne qui ne cesse de faire défaut, la pauvreté psychique et expérientielle des produits culturels ne devrait-elle pas être combattue par une véritable pensée du divertissement? C'est-à-dire par une pensée qui – pour reprendre les mots de Gilles Deleuze – *se jetterait dans les attitudes du corps* plutôt que de s'affirmer à l'encontre. N'y a-t-il pas un authentique «divertissement politique» qui puisse et doit être substitué à l'improductive opposition entre les formes de l'amusement et l'exercice de la raison critique dans l'espace public?

La dynamique médiatique dans l'assemblée populaire

La course à la mairie de Montréal oppose en 1928 le jeune politicien Camillien Houde au maire sortant, Médéric Martin. Voici le déroulement d'une assemblée populaire tenue par ce dernier pendant la campagne, tel qu'il est relaté par le quotidien *Le Devoir* au lendemain de l'événement. Comme le veut la pratique de l'époque, le candidat-vedette est précédé de plusieurs orateurs dont le rôle est principalement d'échauffer l'assistance.

La Police de Montréal a tenu une «magnifique assemblée» hier soir à l'École Baril, en l'honneur du maire Martin. Une grande partie du bureau des détectives s'y trouvait ainsi que de nombreux agents en uniforme et en civil. Ces braves agents ont déployé un zèle admirable pour le maintien de la paix et de l'harmonie et ils ont sorti de chaque côté de la salle une douzaine et demie de citoyens qui jouissaient trop bruyamment de leurs droits civiques.

[...]

Le premier orateur, M. Louis Morin, s'attira les premiers désagréments. Situé au beau milieu de la salle, il était forcé de tourner le dos à une partie de l'assistance. Celle-ci protesta avec véhémence. M. Morin se retourna, mais l'autre section de la salle s'agita. En une minute ce fut un beau chahut et l'orateur ahuri pris le parti de se taire.

[...]

M. Morin crut bon de s'élever au-dessus de toutes ces clameurs en montant sur une chaise, mais il lui fallut placer une table sous la chaise, échafaudage ingénieux qui cachait un piège où devait tomber l'illustre

candidat une heure plus tard. Juché maintenant sur la chaise, M. Morin touchait à l'empyrée du plafond et il commença de nouveau, la figure tournée vers l'Orient.

– Vire de bord, crièrent les auditeurs occidentaux. M. Morin avait à peine obtempéré qu'une clameur orientale s'éleva.

– «Par icitte». Docile, M. Morin obéit, mais souleva l'ire des occidentaux.

Il n'y avait qu'une solution : être le Janus à deux têtes des Romains. Comme M. Morin a l'occiput bien dégarni et que la fumée était dense, il ressemblait à peu près à ce dieu de la Rome antique. Et il tournait, virait, ne sachant plus à qui entendre.

Un certain nombre d'électeurs proposèrent un moyen terme et lui demandèrent tout simplement de déguerpir. [...] Un groupe répondit par des hurrahs pour Camillien Houde tandis que d'autres accusaient l'orateur de ne pas être un véritable ouvrier. L'un d'eux alla jusqu'à lui enjoindre de se laver je n'ose vous dire quoi...

[...]

Un «ouak» aigu donna le signal d'un nouveau concert et un électeur lança d'une voix stentorienne : «Vive Lachance». La foule fit écho en l'honneur de Lachance sans que personne sût rien sur ce brave citoyen. Un groupe entonna l'hymne national «Ô Canada», mais il se termina brusquement à «terre de nos aïeux» car la police sortait à toute allure un citoyen qui ne touchait le plancher que d'une patte. Finalement la fumée était devenue si dense qu'on ne distinguait plus bien de quel côté était la figure [de M. Morin]; chacun fut ainsi à peu près content.

[...]

M. Desroches réussit à pacifier l'assemblée et la foule l'écouta avec déférence.

M. Edmond Robert, ancien député de Rouville, se hissa sur la chaise. Il criait à tue-tête pour dominer la rumeur des conversations et sa voix portée à des tons suraigus n'arrivait pas cependant à percer nettement. Chacun avait l'impression qu'il allait éclater d'un moment à l'autre.

Il avait parlé de nationalité, personnalité, d'«anstrumin» (instrument), lorsqu'un électeur cria d'un ton comminatoire : «Farme ta soupe.» Le tapage recommença à nouveau. Les Médériciens clamaient en chœur : «Dehors ! Dehors !» M. Robert faisait face à la musique et hurlait comme un forcené son discours.

[...]

M. Martin se leva au milieu d'acclamations et de cris hostiles. La police intervint avec ensemble et d'un seul coup quatre citoyens se trouvèrent assis ou à plat ventre au milieu de la rue Chambly². M. Martin était fort enrhumé. Il commença à parler tour à tour vers les deux côtés de la salle, puis resta tourné vers l'ouest. Les interruptions cessèrent. Il faisait maintenant une chaleur d'enfer qui mieux que la police suffit à amoindrir l'ardeur des plus acharnés. La foule se pressait de tous côtés, poussant de l'avant pour entendre mieux, et les gens tassés, suants, tombèrent dans une sorte de torpeur. Plusieurs enlevèrent même leur gilet et restèrent en manche de chemise. Vers le milieu du discours, la conversation devint générale surtout du côté est où les gens n'entendaient absolument rien. M. Martin suspendu entre ciel et terre parlait d'une voix éraillée.

[...]

M. Martin a répété le discours de coutume. Il défend la transaction de la *Montreal Water* à n'importe quel prix; accuse M. Houde de lui avoir volé son programme; énumère ses bonnes œuvres. Au cours de cette énumération, M. Martin culbuta de l'Olympe [il dégringole du haut de la chaise montée sur la table, à l'hilarité générale]. Mais il remonta en riant et reprit le fil de son discours. On jeta encore quelques citoyens dehors et le discours se termina dans une rumeur sourde mais considérable formée des conversations des gens. (*Le Devoir*, 31 mars 1928)

L'envoyé du *Devoir* précise encore que «sans l'intervention de la police, l'assemblée de M. Martin aurait dégénéré en bagarre». Il conclut en expliquant que le «sentiment général paraissait surtout fait d'une sorte d'indifférence, et surtout de curiosité sur les incidents qui pouvaient se produire».

Dans une optique plus large que celle qui est adoptée ici, il faudrait pouvoir traiter du rapport entre l'attitude des participants et le plaisir pris à la narration de l'événement en vue de la parution journalière du lendemain; le ton résolument humoristique du

2. Événement que le journaliste rapporte aussi de cette autre manière ailleurs dans l'article: «À un certain moment, la foule s'ouvrit devant le cortège triomphal de dix agents de police soulevant quatre citoyens solidement empoignés à la culotte. L'un deux, lancé comme un bolide, renversa une femme qui passait. Il se releva furieux et pendant quelques instants il couvrit la police d'anathèmes rabelaisiens.»

journaliste peut bien dévoiler une prise de parti dans la campagne³, il s'inscrit aussi dans une dynamique médiatique, à la fois particulière et générale, qui est liée à celle de l'assemblée populaire. De nos jours, les images photographiques et télévisuelles ont largement remplacé de telles descriptions, mettant fin à cet emballement de la mise en scène scripturale. La relation de l'envoyé du *Devoir* laisse transparaître un plaisir de la forme que l'on retrouve dans les rassemblements politiques de l'époque et qui a plus à voir avec la dimension politique de l'esthétique qu'avec l'esthétisation du politique. En effet, si l'esthétique concerne la sensation, comme le suggère le sens étymologique, les aspects de l'expérience sensible qui contribuent à la mise en ordre du monde et à la mise en forme des communautés entretiennent avec la politique un rapport qui ne se laisse pas réduire à un embellissement tendant à la glorification de l'identité collective.

Mais m'en tenant au cadre posé par l'article du quotidien *Le Devoir*, je voudrais prendre appui sur les extraits rapportés plus haut pour présenter trois aspects de l'expérience communicationnelle dans les assemblées populaires de l'époque.

1. *Les conditions sensibles de la communication.* Il s'agit d'éléments qui participent directement de l'établissement de la forme sensible de la communication, qui influent sur sa dynamique et qui en modifient la qualité. La chaleur dégagée par les corps, les odeurs corporelles, la fumée des cigarettes, les cris et les rires, les bousculades sont l'ordinaire de l'habitué des assemblées populaires : tout un faisceau de sensations qui s'enchevêtrent, un tissu de tensions dans lequel les êtres se préparent

3. Il semble clair que, au cours de la campagne de 1928, plus le jour du scrutin approche, plus *Le Devoir* présente le maire Martin comme un personnage défait par avance, incapable désormais de gouverner la ville, et cela, en mettant en évidence les aspects les moins valorisants de ses assemblées. La relation du même rassemblement dans le journal *La Patrie* est plus conventionnelle – plus neutre, peut-être, mais sans doute pas plus objective. Mais il n'est pas de raison de penser que les événements rapportés par *Le Devoir* n'ont pas eu lieu. En outre, ce genre de narration, le plaisir qui est pris à la mener, témoigne pour une part de la sensibilité de l'époque aux manifestations politiques.

au jeu qui va suivre. De telles conditions sont produites à partir de rapports de force entre des corps, en fonction de la disposition matérielle et pratique du lieu. Le champ relationnel concret ainsi formé sous-tend l'expérience de la communication discursive; celle-ci prend racine en celui-là. Usant d'une métaphore facile, nous dirions que de telles conditions sensibles sont, dans l'expérience communicationnelle, comme la partie immergée d'un iceberg dont le discours constituerait la pointe visible. Sur le plan de cet ensemble matériel, les premiers schèmes d'une communication s'élaborent déjà: des corps agissent comme *medium* pour des forces qui sont en action sur eux et en eux, à travers eux sur d'autres forces. Le processus d'information (qui établira le principe provisoire de la subordination des impulsions dans une forme communicationnelle) commence avec la production de conditions sensibles rétroagissant aussitôt sur les corps impliqués dans la situation. D'où la possibilité qu'un débordement violent survienne, conséquence de l'intensification des relations dans le processus du feed-back. Dit autrement, les corps entassés par milliers dans un baraquement pour écouter un discours sont soumis à des pressions faisant varier la nature et l'intensité des états affectifs qui les traversent – et dont l'unité psychique de chaque individu fait les frais. La communication qui a son origine dans cette expérience sensible culminera avec la tenue du discours ou sombrera avec le désaccord entre les corps. Ce sont ces rapports et cette énergie affective, couvant dans le grouillement opaque de la foule, qui seront *informés* au moment de la prise de parole. C'est leur *mise en forme* qui fait l'enjeu politique de la communication. Superficiellement, l'orateur doit créer un sentiment général qui lui est favorable; en profondeur, il s'agit de produire un accord entre les forces en présence pour faire durer la communication, pour empêcher que la violence n'emporte les corps.

2. *Lenchevêtrement des rapports de force et de communication.* La communication s'était-elle établie de l'orateur vers l'assistance? – la voilà qui éclate sous le coup de multiples interventions jaillissant aux quatre coins de la salle. Le vecteur principal de l'échange, qui organisait les rapports de force selon l'axe de

la plateforme et du parterre, ce canal explose tandis que l'expérience de la communication se complexifie. La dynamique communicationnelle de l'assemblée populaire produit, sur un mode particulier, l'expression de forces *obscènes*, c'est-à-dire, dans ce cas, de forces qui se tiennent *devant* ou à l'*opposé* de la scène. S'intensifiant dans le grouillement de la foule, elles fusent sous la forme d'énoncés lancés de manière spontanée et, du point de vue de l'ensemble, dans le désordre. Dans le jeu des rapports de force qui s'établissent du fait de cette *rencontre* (c'est-à-dire de cette poussée de forces distinctes les unes *contre* les autres), l'orateur doit trouver un appui pour poursuivre son discours, soit pour ne pas que ses paroles retombent sur elles-mêmes dans l'indifférence générale, soit pour éviter d'être sans cesse en butte à des interventions menaçant de le réduire au silence. Qu'arrive-t-il quand l'orateur faillit? Le 26 mars, Médéric Martin se présente dans une assemblée qui a été organisée en faveur de l'échevin Emond. La foule est favorable au maire sortant et pourtant, au cours de la soirée, il échoue à s'imposer devant une assistance qui lui refuse son attention. L'ex-cigarier, un populiste de la première heure, un politicien d'expérience, ne parvient à se faire entendre qu'à la toute fin de l'événement, après le passage du candidat à l'échevinage⁴. Cet échec est capital : il montre que Médéric Martin n'a plus la force de transformer la confrontation en rapports de pouvoir lui permettant de prendre la parole.

3. *L'éventualité de la violence*. On se rappelle mal aujourd'hui, peut-être parce qu'on les a trop peu mis en lumière, certains détails des activités courantes entourant la pratique politique d'alors. Un réseau de violences se prolongeait depuis les chaumières jusque dans les bureaux de vote, en passant par l'usine et les tavernes, un réseau assez diffus composé de manifestations telles que l'imposition de la conviction politique sous la

4. « M. Martin, vêtu élégamment d'un habit gris clair, un œillet rouge à la boutonnière, arriva peu après neuf heures. On lui fit une chaude réception ; mais il dut réaliser que l'assemblée n'était pas pour lui, mais pour l'échevin Emond, et Son Honneur dut s'asseoir sur la plateforme et attendre que tous les orateurs aient parlé et que l'échevin Emond ait dit ce qu'il avait à dire avant de pouvoir adresser la parole lui-même. » (*La Patrie*, 27 mars 1928)

menace du bâton, les bagarres de rue entre citoyens, les affrontements entre fiers-à-bras engagés par les partis politiques, l'implication des polices locales dans les luttes électorales – pas nécessairement pour le maintien de la paix, comme on pourrait naïvement le croire⁵. Il s'agissait aussi de menaces dirigées contre le corps du politicien lui-même, qui était littéralement mis en jeu lors des discours publics dans les assemblées populaires de quartier ou de village. Le jeu politique de l'époque veut en fait que les assemblées soient parfois truffées de trublions. Si l'enjeu en vaut la peine, un parti adverse pourra aller jusqu'à engager des hommes de main. La pratique consiste dans la dissémination, à travers la foule, de fiers-à-bras chargés de chahuter à la moindre occasion et, si l'orateur persiste, de prendre d'assaut l'estrade sur laquelle celui-ci se tient. Toute organisation politique se doit ainsi de disposer de sa propre milice ou des services d'une police publique pour s'assurer que ses représentants prendront la parole lors des rassemblements. Il faut pouvoir nettoyer la salle si la situation dégénère. Dans une foule compacte, la présence d'unités violentes, parfois armées de projectiles ou de bâtons, ne peut que provoquer et contribuer à maintenir ou à accentuer une tension affective, sur le plan sensible. Le jeu politique introduit donc dans l'assemblée populaire un facteur d'intensification des rapports de force qui les pousse dans le sens d'une rupture de sens, c'est-à-dire d'un éclatement de la forme dans le déploiement de laquelle ces rapports s'organisent. Le vecteur qui structure la communication le long de l'axe menant du parterre vers la scène est, dans de tels cas, parcouru par des courants intensifs porteurs d'une menace. L'effet escompté est de mettre fin à la

5. À ce sujet, voir le livre de Hertel La Roque, *Camillien Houde : le p'tit gars de Ste-Marie* (1961). Le propos exposé dans cet ouvrage très personnel et assez coloré est traversé par l'idée selon laquelle, à proprement parler, il n'y aurait pas eu de démocratie effective à cette époque au Québec. Selon l'auteur, les élections se gagnaient essentiellement par des alliances entre différents groupes d'intérêts et des combats sur le terrain dans les jours précédant le scrutin. Charles Renaud, qui fut le secrétaire de Houde entre 1932 et 1954, relate aussi de ferventes batailles, notamment celle qui eut lieu la veille du scrutin de 1934 (voir *L'Imprévisible Monsieur Houde*, 1964 : 97-98).

circulation du discours et au jeu de pouvoir entre l'orateur et l'assistance. Avec l'assemblée populaire, la violence est donc introduite dans une situation communicationnelle où elle se présente à la fois comme une limite à l'intérieur de laquelle il s'agit de contenir l'événement, et comme un possible dont l'éventualité engendre une tension qui peut être récupérée par l'orateur dans l'espace discursif.

Dans l'ensemble, la tenue d'un discours repose sur ces rapports de force qui ont leur origine dans le champ relationnel circonscrit par le *medium* et qui s'organisent en fonction des vecteurs principaux de la communication. Ainsi l'assemblée populaire donne-t-elle lieu à une expérience médiatique complexe en rendant possible l'enchevêtrement des échanges. En réalité, le jeu des forces étant dans ce cas relativement ouvert, la dynamique communicationnelle selon laquelle l'événement se développe peut varier de façon importante. L'insuccès de Médéric Martin met en lumière le processus d'*information autonome* des forces obscènes, et non pas l'échec de la communication dans son ensemble. La foule crée son propre événement communicationnel en s'accordant pour refuser la tenue du discours. Nous le verrons dans les lignes qui suivent, la réussite de Camillien Houde relève plutôt d'un processus d'information dont la dynamique prend largement appui sur l'orateur. Celui-ci est alors l'instance de médiation principale de forces qui agissent sur les forces déployées dans la salle ; il prend acte de leur expression pour les inscrire dans une forme de communication en mouvement continu.

Camillien Houde et la communauté des rieurs

Quelle différence Camillien Houde a-t-il pu introduire dans la pratique du discours électoral ? Que son action révèle-t-elle du fonctionnement médiatique de l'assemblée populaire ? Peut-être faut-il, au moins pour cette fois, faire la part de l'individu, de cette étrange singularité qui a émergé dans l'histoire de la politique canadienne – de cet homme qui s'imprégnait tant et si bien de la réalité de sa ville qu'il fut surnommé « Monsieur Montréal ». Les commentateurs de la vie de Houde s'accordent tous sur ce point : son talent de tribun était sans commune mesure et inimitable. Son style semble ne pouvoir être rapproché d'aucun de ceux des grands

orateurs de son temps. «Il est difficile, écrit le journaliste Pierre Vigeant⁶, de définir cette éloquence. Camillien Houde n'avait pas de genre ou plutôt il pouvait adopter tous les genres. C'est qu'il était un acteur consommé, un comédien de grande classe.» (*Le Devoir*, 29 septembre 1958) Une telle remarque concernant le caractère théâtral du personnage, si elle ne saurait constituer une réponse au problème que nous posons, doit être gardée en mémoire; il n'est pas impossible que cette formule métaphorique n'en vienne à se dépasser elle-même à la lumière d'autres indices, perdant sa valeur analogique pour être investie de la concrétude de l'expérience.

Le fait que Camillien Houde puisse être dit populiste n'explique rien en soi; il n'avait pas le monopole du populisme, le blason du peuple ne figurait pas à sa seule bannière politique et ne le caractérisait donc qu'en le rapprochant d'autres professionnels du milieu. Qu'est-ce qui, au contraire, le singularisait? Et qu'est-ce qui faisait sa force, introduisant du coup une différence dans la dynamique de l'assemblée populaire? Précisément (et ironiquement), il s'agissait de ce que certains spécialistes ont pu considérer comme des pitreries, soit cette manière bien à lui de mener le discours jusqu'à la limite de son contenu assigné, et de la renverser. Houde débordait les frontières du discours institutionnel pour se répandre dans de longues et *impertinentes* digressions que le public appréciait sans retenue – si bien que c'était en quelque sorte le contenu officiel qui devenait la limite avec laquelle commençait et se terminait l'expérience de la communication, mais sans plus en constituer le centre ou la finalité.

Dans l'histoire du discours politique, le drame et la tragédie furent assez largement exploités, et il est vrai que certains politiciens surent faire rire pour échauffer l'assistance (c'est là le rôle des «bons mots» dont est ponctué un discours). Il semble en outre que les assemblées populaires aient été de façon générale un lieu propice

6. Pierre Vigeant, chroniqueur politique au quotidien *Le Devoir*, a suivi la carrière de Camillien Houde sur une très longue période. Après la mort de celui-ci, il publia une série d'articles où se croisent l'analyse politique, la présentation de pères historiques et la relation d'anecdotes.

au déclenchement de l'hilarité⁷. Or, nul ne semble avoir joué de la comédie avec autant de spontanéité, de perspicacité et d'audace que Camillien Houde.

En 1928, au contraire de Médéric Martin qui brigait pour la dernière fois les suffrages des électeurs, Camillien Houde ne faisait que commencer à prendre la mesure de ses moyens. Ce sont d'ailleurs les élections qui suivirent, dans l'arène provinciale la même année et dans le domaine municipal en 1930, qui achevèrent de révéler la singularité de l'orateur. Cependant que ses adversaires politiques l'accusaient d'être un « vulgaire saltimbanque » ayant « donné toute la mesure de son talent pour le genre burlesque » (*Le Canada*, 19 octobre 1928), et condamnaient ce qu'ils voyaient comme une campagne de « pure démagogie » faisant « appel aux bas instincts populaires » (*Le Canada*, 20 octobre 1928), le maire atteignait un sommet de popularité auprès des électeurs. En sa présence, les assemblées prenaient des tournures inattendues, se transformaient en divertissement politique.

Je ne prendrai qu'un exemple: au Marché de Maisonneuve où il lançait sa campagne, Camillien Houde devait rompre complètement avec le modèle d'un discours linéaire pour explorer et pousser dans ses limites une forme de communication hyper-dynamique. Ce soir-là, l'assistance lui était si favorable qu'elle le laissait à peine parler. Le journaliste Pierre Vigeant relate la suite de l'événement de la façon suivante:

[Le maire] imagina [alors] de faire collaborer la foule au discours qu'il avait préparé [...] Il se mit à commencer des phrases qu'il prononçait lentement et en hésitant pour permettre aux auditeurs de les achever. [...] Vous savez, cet homme qui... Non pas celui-là... Un plus vieux... Vous l'avez, mon ami, vous l'avez reconnu... Il a fait des choses, des choses... Vous allez plus loin que moi... (*Le Devoir*, 2 octobre 1958)

7. Dans un article consacré à la question de savoir si les amuseurs publics sont des gens qui ont le sourire, un journaliste de *La Presse* réfléchissait sur les causes du rire et, prenant pour exemple le cas des assemblées politiques, les trouvait dans le caractère impromptu de certaines réparties (*La Presse*, 31 mars 1928).

Selon le chroniqueur politique du *Devoir*, il semble que « la foule s'amusait énormément » et que le jeu se soit prolongé « pendant plus d'une heure », au terme de laquelle « Camillien Houde avait fait débiter son discours par la foule ».

Vigeant rapporte encore que, au cours de cette même campagne, dans une assemblée anglophone du quartier Notre-Dame-de-Grâce, le maire, en anglais cette fois, saisit complètement ses auditeurs : « Sur la fin de son discours, écrit-il, ils étaient tous debout, hurlant, trépigant, gesticulant comme les Canayens les plus enthousiastes du faubourg Québec, ou de Saint-Henri. » (*Le Devoir*, 2 octobre 1958)

Politique populiste qui avait goûté du Edmond Rostand au cours des années de collège – et qui en avait gardé un peu du panache de Cyrano, Camillien Houde passa avec aisance de la scène aux planches des réunions politiques et traîna avec lui des manières de comédien. Accident ou produit de l'histoire (les deux à la fois, sans doute), il poussait la logique de l'assemblée populaire dans ses extrémités. Avec lui, ce n'était pas la politique qui faisait son théâtre, c'était le théâtre populaire qui venait à la politique. L'historien Robert Rumilly l'a noté avec justesse : avec Camillien Houde « nous sommes au théâtre, le public est au théâtre, sans payer ».

Il faut à mon sens éviter de réduire la démarche du maire de Montréal à une rhétorique ; il y a autre chose à en tirer que des considérations sur les voies de la persuasion. Il serait par ailleurs déplacé de pousser l'analyse psychologique dans un sens moral, en rapportant son attitude aux vellétés d'un individu, très malin mais traître à la cause ouvrière, d'accéder à un poste de pouvoir rayonnant dans un système capitaliste. Aussi rigoureuse que soit la recherche, on manque ce qu'il y a de révélateur dans ce théâtre politique si on replace tous les événements et personnages sur la scène de la lutte des classes, de façon à suspecter derrière chaque geste qui n'a pas de sens pour la cause une intention capitaliste maligne. Et *a fortiori*, on est aveugle face à de telles mises en scène si on les considère comme de la poudre jetée aux yeux des électeurs, avec l'objectif de masquer l'absence d'un réel programme de direction municipale.

Pourquoi ? Parce que ce qui est singulier dans une telle manière de discours, c'est la façon dont elle plie la dynamique communicationnelle. Camillien Houde, en tant que personnage médiatique,

c'est d'abord une façon unique de composer avec les rapports de force qui s'enchevêtrent dans une assemblée populaire. Une façon de s'inscrire dans le discours, donc, mais aussi d'inscrire le discours dans le processus d'une communication qui se trouve dès lors débarrassée des lourdeurs du message à transmettre et, à la limite, de l'exigence de cohérence idéologique que suppose l'appartenance à un parti⁸. Une telle cohérence et un certain message peuvent bien sûr continuer d'exister (en 1928, par exemple, Houde se présente devant les électeurs avec des propositions concernant la santé publique et la salubrité de la ville, la diminution du chômage, etc.), mais ni l'une ni l'autre ne forment plus le socle sur lequel le discours repose dans l'assemblée populaire ; ce ne sont que des éléments parmi d'autres qui interviennent dans l'expérience communicationnelle. Le discours n'est plus régi uniquement par une structure argumentative prédéterminée, imposant plus ou moins une durée de l'énonciation ; il se prolonge indéfiniment en prenant appui sur les interventions et les exclamations du public, et sur le plaisir que celui-ci en retire.

Il y a là quelqu'un qui devrait parler de politique d'une certaine manière, selon certaines convenances dont s'accompagnent les affaires sérieuses, et le voilà au contraire qui fait le jeu de l'assistance, prend son adversaire à partie, raconte des histoires, bref, fait tout un théâtre de chacune de ses apparitions. Une telle expérience n'est sans doute pas moins difficile à mener qu'il n'en coûte d'efforts pour rédiger le programme d'un parti politique. Une capacité d'abandon et de mise en phase est requise, qui consiste dans une façon de déplacer le centre de production du discours vers la dynamique relationnelle entre l'orateur et la foule. Et il y faut ce qu'on appelle un goût et un talent pour l'improvisation, ainsi qu'une certaine inventivité. De telles qualités se révèlent peut-être avec la force de déraciner l'arbre de raison, d'arracher le discours à son ancrage raisonné de manière à trouver un *continuum* dans le mouvement

8. Ce qui fait dire à Lévesque et Mignier que « l'art oratoire de Camillien Houde ne relève pas de la pensée claire et logique, ni même de l'intelligence du propos ». Selon eux : « Son style se caractérise à la fois par le ton de sa voix, l'exagération de ses accents, le génie de ses pauses et un grand sens de l'humour, ces piquants ingrédients qu'il met au service de causes populaires à la mode du jour. Il a aussi le don de terminer tous ses discours par un stupéfiant punch [...] » (Lévesque et Mignier, 1978 : 74)

même de la parole et dans le flot des images que celui-ci porte à sa surface. Dans l'ensemble et du point de vue médiatique, tout se passe comme si Houde avait un sens intuitif de la communication comme d'un processus perméable, sans début ni fin radicale, qui se poursuit dans différentes dimensions de l'expérience à des degrés d'intensité différents. D'où l'aisance avec laquelle son discours intègre celui des forces qui se déploient dans l'assistance; d'où, peut-être, la parenté que sa démarche entretient avec le jeu théâtral.

Qu'une telle liberté soit périlleuse, qu'elle puisse mener à l'effondrement pur et simple et de la fonction stratégique du discours, et de sa fonction symbolique, c'est là un aspect de la pratique de Houde qui ne doit pas nous échapper. Un tribun qui aborde le discours dans une assemblée populaire comme une expérience singulière se déployant de façon dynamique dans le jeu des rapports de force, un orateur de ce genre, un bavard aventureux, fait d'une certaine manière, et à chaque fois, passer la communication par son degré zéro (soit par une absence de signification linguistique, qu'il ne faut pas confondre avec une absence absolue de communication). Le délaissement de la priorité accordée au message à transmettre pour reporter l'attention sur l'événement à créer, cet abandon implique de faire la part des forces en action dans la foule et d'oublier, pour un temps indéfini, l'objectif à atteindre. En l'absence d'un dispositif de coercition militaire ou policier hyperviolent, qui tiendrait la foule en place et la retiendrait, qui ferait régner l'ordre par la force des armes, et en l'absence d'une grande mise en scène du pouvoir symbolique, la communication est remise en jeu à un niveau où sa forme est fragile et sa consistance fugitive. À tout instant, l'assistance peut réduire le tribun au silence ou la foule se disperser. Avec pour conséquence l'aggravation du risque qu'un orateur encourt en suspendant le développement du contenu proprement institutionnel du discours politique. Avec Houde, la communication a peut-être pour fin la communauté affective⁹, mais la fixation de

9. La communauté affective repose en première instance sur des relations non conscientes qui concernent et affectent la sensibilité des individus au cours de la communication. Une image des rapports de force qui affectent les corps dans de multiples domaines de l'expérience sensible est produite au cours de l'expérience communicationnelle: il s'agit d'une image *corporelle* de la communauté qui, pouvant être rappelée dans les événements à

cette forme politique n'est atteinte qu'au prix d'un relâchement momentané de la tension objective. Délaissement qui ne saurait survenir sans que ne soient remis en jeu dans la communication jusqu'aux fondements de la communauté.

La communauté réunie autour d'un projet politique se soude et se ressoude en repassant les raisons qui font valoir la nécessité du projet en question. Pour une large part, le caractère sérieux de l'entreprise joue le rôle d'un principe générateur de l'autorité indispensable à la cohésion du groupe. C'est parce que l'objectif est important que les membres acceptent de réduire leur autonomie et de subordonner leurs forces à la collectivité. Ainsi la communauté du projet est-elle souvent une communauté du drame. Si elle fait un théâtre de l'expérience communicationnelle, elle y rejouera le récit d'une origine dont elle ne peut se passer – l'origine du projet est sa raison d'être, qui fait le sérieux de l'affaire¹⁰. À l'inverse, la communauté des rieurs ne ferait valoir l'importance du principe de sa cohésion qu'au prix d'un certain ridicule. Ou bien la communauté rit d'une chose sérieuse et elle se rallie dans l'absurde, et malgré tout, sous le pouvoir de ce qu'elle prétend sacrifier (c'est-à-dire de ce dont elle

venir, prédispose à l'établissement et contribue au maintien d'une forme politique. Cette image ne relève pas de la dimension stratégique du discours ni de la concertation; ce n'est pas non plus un symbole, bien qu'un symbole puisse contribuer à la fixer; elle agit directement sur les impulsions qui traversent les corps, et à partir de ces dernières. L'image de la communauté ainsi définie est une image virtuelle, porteuse d'une idée de la forme politique telle qu'elle s'effectue dans les rapports entre les corps. L'hypothèse est ici que les médias sont producteurs de telles formes sensibles.

10. Comment maintenir une tension affective lorsqu'il est impossible de rejouer, dans un intervalle assez court, les événements qui ont servi de fondement à un projet politique? À défaut de pouvoir reproduire l'effet de la tragédie du 11 septembre, l'administration Bush a implanté un dispositif d'alerte, basé sur un code de couleur simple, qui a pour objectif d'informer le peuple américain... De l'informer sur quoi et de quelle façon, au juste? L'information diffusée par le dispositif est un signal sans signification précise, transmettant une intensité, un niveau de stress, bref, touchant le corps dans le domaine de la vie affective. Ce n'est que dans un deuxième temps que le gouvernement peut chercher à profiter de l'effet produit et entreprendre des actions déterminées. À ce sujet, voir le texte de Brian Massumi, "Fear (The Spectrum Said)" (2005).

se moque) – et elle accorde une autorité à la chose même dont le sérieux est nié par le rire. Ou bien la communauté donne une valeur à l'inutile, au prolongement indéfini du pur plaisir de rire. Dans le premier cas, le rire bascule dans le drame et, à la fin, la communauté ne rit plus – mais il arrive qu'elle tue, restaurant le sérieux et l'autorité au moyen du sacrifice. Dans le second, la communauté des rieurs est sans cesse menacée de devenir une communauté *pour rire*; c'est tout le sérieux de la politique qui est ainsi mis en question (et en cause) par le rire, en même temps que celui-ci soude la communauté affective.

Le rire porte en effet avec lui cette ambivalence qui rend possible que la communauté vive le paroxysme de l'expérience de la communication et, d'un même élan, pour avoir rompu avec le sérieux, avec la raison du rassemblement, se tienne sur le seuil de son effondrement. D'où le silence qui suit le rire, et l'art de l'orateur de savoir en prendre la mesure avant de poursuivre son discours. Après le rire, le cercle des rieurs est abandonné sans plus de principe extérieur à lui-même pour se ressaisir. Et pour se reconnaître, ses membres n'ont que le souvenir du geste par lequel il a été mis fin au sérieux – l'éclat de rire provoqué par une *histoire drôle*. Georges Bataille a vu ce que le rire présentait de ressemblance avec le sacrifice, et donc aussi de proximité avec la violence: le rire a un objet qui fait office de victime, le rire est une force déferlante; il remarquait aussitôt que le rire, bien entendu, « n'a pas la gravité du sacrifice » (Bataille, 1943: 114). À l'instar de la communauté du projet, la communauté des rieurs peut répéter le chemin au fil duquel elle retrouve les conditions de sa cohésion: rire encore et toujours de la même histoire, perpétrer le même crime dérisoire sur la même victime. Mais c'est un péril, plus grand chaque fois, pour la communauté que de chercher à se retrouver, car elle ne peut que rejouer l'éclatement de la forme et la rupture d'avec la nécessité. L'image qui lie la communauté des rieurs est menacée par son actualisation qui en nie le caractère impérieux. Or, le fait est que le rire ne se déclenchera que si le sérieux de l'objet sacrifié a pu être régénéré et il arrive que, pour avoir trop ri d'une chose, on en aura épuisé l'autorité potentielle.

Serait-il pertinent de voir dans la démarche de Houde quelque chose d'aussi précis et organisé qu'une politique pulsionnelle axée sur le rire? Dans l'histoire de nos sociétés occidentales, sans doute

n'y a-t-il jamais eu rien de tel qu'une véritable politique de la comédie comique, soit une sorte de projet visant à atteindre par le rire un objectif stratégique. Mais le rire, comme le drame, a un effet politique, d'une durée indéfinie. C'est un effet qui se produit sur le plan des affects. Un affect n'a rien de politique en soi; seule la communication qui procède à sa mise en commun l'inscrit dans la dimension politique de l'expérience. De l'expérience communicationnelle dérive la communauté affective, c'est-à-dire une certaine image du lien communicationnel, qui assagit les rapports de force en induisant le principe de leur subordination ou de leur équilibre. Camillien Houde, consciemment ou non, gagne principalement sa popularité dans ce domaine. C'est d'ailleurs une véritable stratégie de campagne qui s'établit en lien avec cette manière de politique affective – dont l'effet semble plus court que pérenne, si l'on en juge par la dynamique à laquelle elle astreint celui qui s'y emploie¹¹.

L'exemple de Houde invite à donner au « message » et à la délibération intersubjective une importance réelle mais toute relative à l'intérieur d'un ensemble complexe de relations médiatiques. Se faire reconnaître comme défenseur des ouvriers et des indigents, se proposer comme porteur des valeurs qui hisseront Montréal parmi les grandes villes du monde : il est vrai que de telles idées font partie de la stratégie de Camillien Houde et recourent la dimension du projet politique. Cependant, les énoncés qui les expriment ne peuvent ni ne doivent être détachés du processus communicationnel dans lequel ils s'inscrivent, ni des affects portés par les énoncés auxquels ils se trouvent associés. En l'occurrence, au cours de la campagne de 1928, le programme définissant des objectifs de gouvernance est comme secondé par des affirmations à caractère affectif qui campent une ou des attitudes à l'égard du projet politique. Par exemple, soit l'énoncé

11. Vigeant propose, de façon un peu légère sans doute, la reprise du terme militaire « guerre éclair » pour identifier la stratégie électorale déployée pour la première fois par Camillien Houde lors des élections de 1928. En somme, il s'agit de multiplier les discours publics aux quatre coins de la ville au cours des dix derniers jours qui précèdent l'élection et d'organiser avec rigueur l'interception des « télégraphes ». Selon le journaliste, c'est au rythme de trois assemblées par jour qu'est menée la campagne. Mais ce n'est que le rythme de croisière : la veille du scrutin de 1928, sept discours sont prononcés par le futur maire.

populiste «[...] la pauvreté bien supportée n'est pas un déshonneur, c'est un panache¹²!» La pauvreté qui se passe de la honte, et mieux encore, la pauvreté qui a du panache, c'est une manière pour une ou des forces de s'interpréter et d'affecter le corps, c'est-à-dire d'incorporer une façon d'être sans-le-sou qui pousse à l'action. Autour de Camillien Houde se noue souvent une communauté des rieurs, d'autres fois une communauté du drame, mais l'une et l'autre reposent toujours sur un lien ayant à la fois la force et le côté fragmentaire, discontinu et matériel d'une relation d'intimité affective qui met en commun une même manière d'être¹³.

Le jeu avec l'assistance et la comédie caractérisent la manière houdienne de prendre place dans l'assemblée populaire. Son personnage médiatique, c'est le *comédien*, soit celui qui célèbre le mouvement des forces en incarnant leur jeu au théâtre – comme à l'occasion des fêtes de Dionysos dans la Grèce antique. Houde apporte cependant une touche personnelle, en déplaçant l'espace de la comédie sur la scène politique et en prenant pour matière de son travail les forces qui s'expriment dans l'assistance. Il s'établit dès lors, dans l'expérience communicationnelle, une sorte de circularité ou une série de correspondances évolutives entre la forme et le contenu du discours, et les affects dans lesquels les forces interprètent leur jeu et produisent des effets sur les corps. La comédie se fait et se poursuit avec et à l'image de l'enchevêtrement des rapports de force dans la salle; l'assistance s'accorde au fur et à mesure que la communication s'intensifie et, finalement, autour d'une certaine

12. Pendant ses discours, il arrive que Houde reprenne un par un les reproches qui lui sont adressés par son adversaire; cette fois, il saisit l'occasion de retourner et d'élargir la portée d'une des attaques de Médéric Martin en montrant que cette dernière le lie au public auquel il s'adresse: «Mais une autre accusation me blesse plus profondément, parce qu'elle touche à plusieurs d'entre nous, c'est celle de pauvreté. [...] Il est vrai que j'ai "passé le chapeau" pour recueillir mon dépôt, mais je m'en loue, parce qu'ainsi, je ne dépends d'aucun groupe. Je n'ai pas honte de ma pauvreté, parce que la pauvreté bien supportée n'est pas un déshonneur, c'est un panache!» (*La Patrie*, 27 mars 1928)

13. D'ailleurs, cette relation n'était-elle pas à l'image du rapport que «Monsieur Montréal» entretint lui-même toute sa vie avec sa ville, dont il connaissait la réalité jusque dans des détails infimes?

idée, en incorporant un affect particulier ; Houde devient le porteur de cette image *corporelle* de la communauté politique, image qu'il a menée à terme en tant que comédien, c'est-à-dire qu'il a incarnée et dont il a produit l'incorporation sur le plan des affects.

Il faut cependant remettre en perspective le résultat de ce travail d'interprète à partir de l'extrémité dans laquelle Houde pousse la dynamique de l'assemblée populaire. Nous avons abordé cet aspect de la question : avec le rire de la foule, la comédie politique se fait comique, et ne saurait de fait elle-même échapper complètement au ridicule qu'elle jette sur ce dont elle se rit. La communauté des rieurs est une communauté de la limite, qui trouve son sens dans le mouvement même qui nie le sérieux de ce qui la lie¹⁴. Le rire, à la fin, ne pourrait laisser les rieurs indemnes : si le sérieux était dénoué jusqu'au bout, les rieurs n'auraient plus rien pour rire et ils se disperseraient comme un écho sans voix.

D'où l'ambiguïté de la démarche politique *comique* de Camillien Houde, et l'ambivalence de son personnage : qui était-il ? Le plus « politicien » de tous les politiques, celui qui se sera permis de sacrifier le sérieux même du projet politique pour un bénéfice électoral ? Ou, aussi bien, celui qui aura pris le risque de suspendre la finalité imposée au discours pour faire de chaque assemblée un événement, portant la communication jusqu'à un seuil où le mouvement de la forme l'emportait sur la fonction stratégique ? Quoi qu'il en soit, il y a donc chez Houde un personnage médiatique, c'est-à-dire une manière d'interpréter le jeu des forces et d'agir dans un processus communicationnel. Et ce personnage a un rôle qui s'inscrit et trouve un appui dans une stratégie de campagne – la *guerre éclair* présentant en effet une cohérence quant à l'importance que le jeu du *comédien* accorde à la réalité affective dans la politique électorale.

Violence, politique et phantasme

Au Québec, à l'époque de Camillien Houde, un discours public dans le cadre d'une élection est un événement couru. L'assemblée populaire est l'occasion d'une rencontre entre le peuple et ceux qui

14. « Sans nul doute, le rieur est lui-même risible et, dans le sens profond, plus que sa victime [...] » (Bataille, Georges, *op. cit.* : 114)

prétendent les représenter; joute médiatique singulière où se joue pour une large part le résultat du scrutin, mais sans grande mise en scène. Il ne s'agit pas de la démonstration d'une majesté faisant état de sa toute-puissance: aucune violence spectaculaire, aucune exécution exemplaire n'est perpétrée, qui exprimerait la colère ou le pouvoir irréductible d'un souverain ou d'un État. L'homme du peuple qui assiste à l'assemblée n'est pas non plus transcendé dans les bras d'une nation ou dans le mirage d'une communauté idéologique: corps et âme, il n'est ni saisi ni emporté dans une parade démesurée et grandiloquente où semblerait se rejouer la mise en ordre d'un monde idéal ou utopique. L'assemblée populaire n'est pas non plus le lieu d'un renversement symbolique majeur. Il ne règne pas dans ce genre de rassemblement une ambiance de carnaval propice à l'inversion des rôles, au renversement des pôles. À proprement parler, le peuple ne monte pas sur scène, ni n'abolit cette dernière pour un instant de grâce obscure. Le mouvement de transgression qui introduirait provisoirement le chaos et provoquerait l'effondrement des structures sociales n'a pas son lieu dans un tel événement. Bref, le Pouvoir ne remet ici ni en jeu ni en question ses fondements et sa légitimité.

Au contraire des manifestations imposantes évoquées ci-dessus, l'assemblée populaire est un rassemblement discret et localisé. Mais en tant que tel, il révèle une part de la sensibilité politique de certains groupes d'individus à ce moment de l'histoire qui précède l'hégémonie des *media* d'information à large spectre. Les relations de violence occupent alors dans l'expérience médiatique une place qui n'est pas simple à décrire. Il faut tenter de suivre la série de leurs manifestations, depuis les algarades des chahuteurs jusqu'aux échanges de coups entre les fiers-à-bras des deux partis, la gent policière et les membres d'une assistance parfois surchauffée. L'entassement dans les assemblées provoque une forte pression sur les corps qui n'est sans doute pas sans lien avec l'excitation exacerbée des esprits ou l'exaspération des sensibilités. Le fait est qu'il n'y a pas de raison de supposer que le peuple participe à ces réunions malgré ou en dépit de l'atmosphère parfois sulfureuse qui y règne; il semble qu'il en aille tout bonnement de cette manière, que le corps à corps marque, plutôt que la fin de la politique par excès de proximité physique, la limite sur laquelle elle se joue sur le plan affectif.

Promiscuité et immersion dans la foule, chahut et interpellations et apostrophes, présence physique des orateurs qui se succèdent, durée variable de l'événement dont la tenue n'est pas soumise à un contrôle strict, possibilité de la violence physique, tout cela constitue un ensemble de conditions sensibles et perceptives dans lesquelles commence de consister, puis se déploie la communication en tant que forme d'expérience.

La disposition affective des corps change avec le *medium* ; il y avait un mode de communication et une manière de faire l'expérience de la force propres à l'assemblée populaire. Faire de la politique, c'était investir physiquement un espace, c'était soumettre son corps à la pression des autres corps, et c'était faire l'expérience du discours dans un tel rassemblement. Or, dans le feu de ces événements, Camillien Houde met en jeu une idée de la politique qui est une idée communicationnelle – il est maintenant temps de la recueillir, de l'énoncer dans des termes précis. À travers la comédie, la politique rejoint les hauteurs intensives de la vie affective, auxquelles le peuple des travailleurs et des sans-le-sou trouve un accès avec Camillien Houde. Celui-ci agit comme s'il pensait que « la politique, c'est la guerre continuée par d'autres moyens¹⁵ », et que la *comédie politique* est dans ces conditions le mode de communication le plus efficace pour transformer les rapports de violence en rapports de pouvoir. La comédie politique houdienne ne pouvait sans doute apparaître sous cette forme que dans le mouvement d'une expérience médiatique entretenant un rapport étroit et manifeste avec la violence physique. En reprenant et en intégrant le jeu conflictuel des forces présentes dans la salle dans une mise en scène affective, Houde tend à éluder la violence des corps dans le mouvement d'une communication dont la forme coïncide avec leur désir. Ce pourquoi la politique de Houde est aussi une politique du phantasme¹⁶.

15. Selon la formule de Michel Foucault renversant l'aphorisme de Clausewitz : « La guerre n'est que la continuation de la politique par d'autres moyens. » Pour plus de détails, voir le cours de Michel Foucault de l'année 1976 au Collège de France, « *Il faut défendre la société* » (2004).

16. En fonction de cette remarque, l'appui donné par le maire à la réalisation du Jardin botanique et les liens que le magistrat entretenait avec le Red Light montréalais prennent peut-être un sens économique qui n'est pas purement alimentaire. En ce qui concerne le Jardin botanique, l'étude de

D'un trait, la conception houdienne pourrait tenir dans cette formule: *La politique est l'art de créer des phantasmes collectifs – soit des «visions» en accord avec les impulsions du groupe et partagées par les individus qui composent celui-ci.* Quant à la question du rapport entre l'esthétique et la politique, il faut bien voir qu'il ne s'agirait pas ici d'un rituel à travers lequel le Pouvoir se mettrait en scène, mais bien du pouvoir politique de la mise en scène comme expérience médiatique, de sa fonction de consolidation, de la production de formes relationnelles.

Le succès et le fonctionnement de la comédie politique dépendent étroitement de la forme et de la dynamique médiatique de l'assemblée populaire. Historiquement, ils sont indissociables – ou alors il faudrait montrer quand et comment la comédie politique a pu être rejouée dans des conditions différentes, composant une autre forme d'expérience. Avec le recul du temps, on peut bien trouver malsaine cette manière de communication en fonction de laquelle il est pris acte de la violence mais sans en faire la critique, et on peut bien juger avec hauteur des fantaisies de Camillien Houde. Il n'est cependant pas impossible que l'affection pour la classe politique (qu'au Québec nous disons souvent regretter d'avoir perdue) n'ait eu pour condition de possibilité, non pas la violence physique en tant que telle, mais une forme médiatique qui mettait directement en rapport l'expression des impulsions et le discours politique. L'envahissement de l'espace public par les hordes d'amuseurs de toutes sortes et la façon dont les politiciens sont tenus de se plier à leur jeu, la formation de communautés d'affinités réclamant la reconnaissance de

Michèle Dagenais, «Le Jardin botanique de Montréal: une responsabilité municipale?» (1998), montre qu'avec la prise en charge de sa réalisation par l'administration de Montréal, un déplacement des compétences municipales est opéré, qui correspond à une intégration du divertissement dans l'ensemble des domaines d'intervention du Conseil de ville. Quant au Red Light, l'hypothèse est plus audacieuse: le lien entre la pratique du discours de Camillien Houde et l'économie des plaisirs montréalaise est délicat à établir. Néanmoins, si l'on résume la comédie politique à une fonction abstraite du type *représenter* (mais on dirait mieux *imaginer, produire l'image de...*) *la volonté du peuple dans des mises en scène auxquelles celui-ci prend plaisir*, un passage entre les deux domaines d'expérience commencent de se dessiner, fournissant une piste pour la réflexion.

leur différence et trouvant dans celle-ci le principe de leur action, l'importance accordée à l'opinion dans les débats, l'influence des personnalités médiatiques contemporaines, cet ensemble d'aspects plus ou moins concordants de la réalité d'aujourd'hui ne doit pas être confondu avec le paradigme de la *comédie politique* – de l'un à l'autre, il n'y a pas de passage facile ni obligé; les conditions de leur réalisation ne sont pas les mêmes et c'est, de ce point de vue, la dynamique et l'économie de l'expérience qui s'en trouvent changées.

Il ne s'agit pas d'être nostalgique des façons de faire de l'époque de Camillien Houde ni d'exalter une certaine intimité affective, au demeurant inévitable, entre les politiciens et le peuple des électeurs. Mais s'il importe que la politique institutionnelle et les désirs de la population se rencontrent, sans doute devrait-on commencer par remettre en question la nature et la forme du partage entre les domaines du « politique » et du « divertissement », de même que le dédain cultivé à l'égard de ce dernier. Politique et divertissement sont certes des contenus de discours, mais d'abord et avant tout des manières d'interpréter les rapports de force et de se constituer comme être en relation dans le monde.

Bibliographie générale

- ACKER, Kathy (1998), "Returning to the Source. Funeral Oration for William Burroughs", *21C*, 26, dossier "No Future", p. 14.
- ADORNO, Theodor W. (1976), *Mahler*, Paris, Minuit.
- ADORNO, T. et M. HORKHEIMER (1974), *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- ANDERS, Günther (2002), *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances.
- APPADURAI, Arjun (2005), *Après le colonialisme*, Paris, Payot.
- ARENDT, Hannah (1983), *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy.
- ARENDT, Hannah (1995), *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- ARISTOTE (2002), *Métaphysique*, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- ARVON, Henri (1969), *La Philosophie du travail*, Paris, Presses universitaires de France.
- BALTIMORE, David (2001), "Our Genome Unveiled", *Nature*, 409, 15 février, p. 814-816.
- BANCQUART, Marie-Claire (1979), « Langage du corps, langage de la ville dans la poésie de Jules Romains avant 1914 », *Cahiers Jules Romains*, n° 3, Paris, Flammarion.
- BARICCO, Alessandro (2002), *Next. Petit livre sur la globalisation et le monde à venir*, Paris, Albin Michel.
- BARTHES, Roland (2000, c1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (2002), *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1976-1977*, texte établi et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil.
- BATAILLE, Georges (1943), *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard.

- BAUDELAIRE, Charles (1925), « Le Peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, Paris, Louis Conard Éditeur, p. 49-110.
- BAUDELAIRE, Charles (1961), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade ».
- BAUDRILLARD, Jean (1970), *La Société de consommation*, Paris, Éditions SGPP.
- BAUMAN, Zygmunt (1993), *Postmodern Ethics*, Oxford, Blackwell.
- BEAUCHEMIN, Jacques (2004), *La Société des identités. Éthique et politique dans le monde contemporain*, Montréal, Éditions Athéna.
- BEAUPRÉ, Patrick (2000), *Camillien Houde et la scène politique municipale à Montréal, 1934-1936*, Montréal, UQÀM, mémoire de maîtrise en histoire.
- BÉGOUT, Bruce (2002), *Zéropolis*, Paris, Éditions Allia.
- BELHAJ KACEM, Mehdi (2004), *Événement et répétition : Digest du séminaire « La cellule » 2001-2002*, France, Éditions Tristram.
- BENJAMIN, Walter (1989), *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages (1927-1940)*, Paris, Cerf, coll. « Passages » ; autre édition consultée : 1999, *The Arcades Project*, Cambridge, Belknap Press.
- BENJAMIN, Walter (1991), « Sur Baudelaire » (1937-1939), in *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », p. 299-318.
- BENJAMIN, Walter (2000), « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1940), in *Œuvres, tome III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », p. 329-390.
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.
- BERTRAND, Camille (1942), *Histoire de Montréal, Tome second 1760-1942*, Montréal.
- BLUM, David (1991), *L'Art du quatuor à cordes. Conversations avec le Quatuor Guarneri*, Arles, Actes Sud.
- BOLTANSKI, L. et È. CHIAPELLO (1999), *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- BOUCOURECHLIEV, André (1963), *Beethoven*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges ».
- BOUCOURECHLIEV, André (1990), « Transmutations », *L'Arc*, n° 40, p. 49-56.
- BOUCOURECHLIEV, André (1991), *Essai sur Beethoven*, Arles, Actes Sud.

- BOURDIEU, Pierre (1996), *Sur la télévision*, Paris, Liber.
- BRISSON, Élisabeth (2005), *Guide de la musique de Beethoven*, Paris, Fayard.
- BUCH, Esteban (2000), *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard.
- BURROUGHS, William S. (1970), *The Electronic Revolution*, Expanded Media Editions, Published by Bresche Publikation en Germany (en ligne; dernière consultation décembre 2004).
v. angl.: <<http://www.hyperreal.org/wsb/elect-rev.html>>.
v. franç. abrégée: <<http://kollectifp.lautre.net/stup/psychona/wsbelectro.htm>>.
- CALVINO, Italo (1972), *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil; autre édition consultée: 1996, coll. « Points ».
- CALVINO, Italo (1985), "The Adventure of a Photographer", *Difficult Loves*, London, Picador; autre édition consultée: 2002, *Aventures*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- CANDÉ, Roland de (1961), *Dictionnaire de musique*, Paris, Seuil.
- CERTEAU, Michel (de) (1990), *L'Invention du quotidien: Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- CHASLIN, François (2001), « Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera », Paris, Sens et Tonka.
- CHOAY, Françoise (2003), *Espacements. L'évolution de l'espace urbain en France*, seconde édition augmentée d'une nouvelle introduction de l'auteur et d'un commentaire par Ernesto d'Alfonso, Milan, Skira.
- CHU, Karl (2003), "Towards Genetic Architecture", in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, B. Tschumi et I. Cheng (dir.), New York, The Monacelli Press.
- CINUS, Michel (2004), « Quelques réflexions sur l'idée de la forme musicale chez T.W. Adorno », *Revue canadienne d'esthétique*, vol. 10, automne.
- CORSANI, A., DIEUAIDE, P., LAZZARATO, M., MONNIER, J.-M., MOULIER-BOUTANG, Y., PAULRÉ, B. et C. VERCELLONE (2001), « Le capitalisme cognitif comme sortie de la crise du capitalisme industriel », programme de recherche (en ligne; dernière consultation août 2006).
<http://web.upmf.grenoble.fr/lepii/regulation/Forum/Forum_2001/Forumpdf/01_CORSANI_et_alii.pdf#search=%22d%C3%A9finition%20n%C3%A9ofordisme%22>.

- CRARY, J. et S. KWINTER (dir.) (1992), *Incorporations*, New York, Zone.
- DAGENAIS, Michèle (1998), «Le Jardin botanique de Montréal : une responsabilité municipale?», *RHAF*, vol. 52, n° 1.
- DANNREUTHER, Edward (1876), “Beethoven and His Works: A Study”, *Macmillan’s Magazine*, n° 34, juillet; cité par K.M. Knittel (1998), “Wagner, Deafness, and the Reception of Beethoven’s Late Style”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, n° 1.
- DEBORD, Guy (1992), *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris.
- DELEUZE, Gilles (1990), *Pourparlers*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (2003), *Spinoza : philosophie pratique*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (2005), *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Quadrige».
- DELEUZE, G. et F. GUATTARI (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, G. et F. GUATTARI (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, G. et C. PARNET (1977), *Dialogues*, Paris, Flammarion.
- DUBIED, A. et M. LITS (1999), *Le Fait divers*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?».
- DULONG, Gilles (2004), «D’un philosophe mélomane... et d’un compositeur “dialecticien”» (en ligne; dernière consultation le 1^{er} mai 2006). <<http://www.entretemps.asso.fr/>>.
- DUMAZEDIER, Joffre (1962), *Vers une société des loisirs*, Paris, Seuil.
- DUMONT, Fernand (1968), *Le Lieu de l’homme*, Montréal, Hurtubise HMH.
- ECO, Umberto (1988), *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Quadrige».
- ENRIQUEZ, Eugène (2006), «L’Homme du XXI^e siècle : sujet autonome ou individu jetable», *Réfractations, recherches et expressions anarchistes*, n° 12, dossier «Démocratie, volonté du peuple?», 13 janvier.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (1999), *Télévision et démocratie*, Paris, Presses universitaires de France.
- ESTÉVEZ, Alberto T. et al. (2003), *Genetic Architectures/Arquitecturas genéticas*, Santa Fe, Lumen/Sites Books.

- FINKIELKRAUT, Alain (1984), *La Sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984a), *L'Usage des plaisirs. Histoire de la sexualité 2*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984b), *Le Souci de soi. Histoire de la sexualité 3*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2001a), *Dits et écrits. Tome I*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2001b), *Dits et écrits. Tome II*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2001c), *L'Herméneutique du sujet (Cours au Collège de France. 1981-1982)*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études ».
- FOUCAULT, Michel (2004), « *Il faut défendre la société* » (*Cours au Collège de France. 1976*), Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études ».
- FOURNIER, Bernard (2000), *Histoire du quatuor à cordes. De Haydn à Brahms*, Paris, Fayard.
- FREITAG, Michel (2001), *L'Oubli de la société. Pour une théorie critique de la postmodernité*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- FRIEDMAN, Georges (1956), *Le Travail en miettes*, Paris, Gallimard.
- GAILLARD, Françoise (2004) « La Culture de l'individualité. Relire Michel Foucault et Marguerite Yourcenar », in *Michel Foucault, la littérature et les arts. Actes du colloque Cerisy-juin 2001*, sous la direction de Philippe Artières, Paris, Éditions Kimé, p. 109-124.
- GAUCHET, Marcel (1977), « La Dette du sens et les racines de l'État. Politique de la religion primitive », *Libre. Politique – anthropologie – philosophie*, Payot, n° 2, deuxième semestre.
- GEORGE, Éric (1999), « Du concept d'espace public à celui de relations publiques généralisées », *COMMposite*, version 99.1 (en ligne; dernière consultation le 24 octobre 2006).
<<http://commposite.uqam.ca/99.1/articles/george4.htm>>.
- GINGRAS, Anne-Marie (1995), « Les médias comme espace public: enquête auprès de journalistes québécois », *Communication*, vol. 16, n° 2, p. 15-36.
- GOFFMAN, Erving (1988), *Les Moments et leurs hommes*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Paris, Seuil/Minuit.
- GORZ, André (1988), *Métamorphoses du travail*, Paris, Galilée.
- GORZ, André (2003), *L'Immatériel*, Paris, Galilée.

- HABERMAS, Jürgen (1987), *L'Agir communicationnel*, Paris, Fayard.
- HABERMAS, Jürgen (1992), «L'Espace public, 30 ans après», *Quaderni*, dossier «Les espaces publics», n° 18, automne, p. 161-191.
- HABERMAS, Jürgen (1993), *L'Espace public*, Paris, Payot; autre édition consultée: 1978.
- HANSEN, Mark (2001), "Internal Resonance, or Three Steps Towards a Non-Viral Becoming", in *Culture Machine 3, Virologies: Culture and Contamination*, D. Boothroyd et D. Morgan (dir.) (en ligne; dernière consultation en décembre 2004).
<<http://culturemachine.tees.ac.uk/Cmach/Backissues/j003/Articles/hansen.htm>>.
- HARVEY, David (1991), *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1983), *La Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier.
- JAMESON, Frederic (2003a), *Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture*, Rotterdam, Nai Publishers, p. 120-122.
- JAMESON, Frederic (2003b), "Future City", *New Left Review*, 21, mai-juin (en ligne; dernière consultation en décembre 2004).
<http://www.newleftreview.net/NLR25503.shtml>.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1963), *L'Aventure l'ennui le sérieux*, Paris, Aubier, coll. «Présence et Pensée».
- JOST, François (1999), *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses.
- JOST, François (2001), *La Télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Paris, de Boeck Université/INA, coll. «Médias Recherche Méthodes».
- JOST, François (2006), «À qui profite la question de l'identité?», *Médiamorphoses*, n° 16, avril, p. 55-59.
- KAHN, Gustave (1901), *L'Esthétique de la rue*, Paris, Bibliothèque-Charpentier.
- KERMAN, Joseph (1974), *Les Quatuors de Beethoven*, Paris, Seuil.
- KHUN, Thomas (1999), *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Champs-Flammarion.
- KLEIN, Naomi (2002), *No logo*, Montréal, Leméac.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1994), *La Monnaie vivante*, Paris, Joëlle Losfeld.
- KOJÈVE, Alexandre (1947), *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard.

- KOOLHAAS, Rem (2001), “Junkspace”, in *Harvard Design School Guide to Shopping, Project on the City 2*, C.J. Chung, J. Inaba, R. Koolhaas et S.T. Leong (dir.), Cologne, Taschen, p. 408-421; reprise dans la revue *October*, dossier “Obsolescence”, vol. 100, 2002, p. 175-190.
- KOOLHAAS, Rem (2003), “Skyscraper: A Typology of Public and Private”, in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, B. Tschumi et I. Cheng (dir.), New York, The Monacelli Press.
- KOOLHAAS, R. et B. MAU (1995), *S, M, L, XL*, Jennifer Sigler (dir.), New York, The Monacelli Press, p. 1048 et 1052.
- LANLANDE, André (1980), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France.
- LA ROQUE, Hertel (1961), *Camillien Houde: le P'tit gars de Ste-Marie*, Montréal, Éditions de l'Homme.
- LATOUR, Bruno (1993), «Portrait d'un biologiste en capitaliste sauvage», in *La Clef de Berlin*, Paris, La Découverte, p. 100-129.
- LATOUR, Bruno (1997[1991]), *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte.
- LAZZARATO, Maurizio (2004), «La forme politique de la coordination», *Multitudes* (en ligne; dernière consultation le 7 mai 2007). <<http://multitudes.samizdat.net/article1446.html>>.
- LE BRETON, David (2004), *L'Interactionnisme symbolique*, Paris, Presses universitaires de France.
- LÉTOURNEAU, Alain (2001), «Remarques sur le journalisme et la presse au regard de la discussion dans l'espace public», in Patrick J. Brunet, *L'Éthique dans la société de l'information*, Québec et Paris, Presses de l'Université Laval et L'Harmattan.
- LÉVESQUE, R. et R. MIGNIER (1978), *Camillien Houde et les années vingt suivi de Camillien au goulag*, Montréal, Les Éditions des Brûlés.
- LEVILLAIN, Henriette (1992), *Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- LEVINAS, Emmanuel (1990), *Totalité et infini*, Paris, Librairie générale française.
- LINTEAU, Paul-André (1992), *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Boréal.

- LIPOVETSKY, Gilles (1992), *Le Crépuscule du devoir*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais »
- LISTA, Giovanni (1976), *Marinetti*, Paris, Seghers.
- LONCHAMPT, Joseph (1987), *Les Quatuors à cordes de Beethoven*, Paris, Fayard.
- LOWES, Mark Douglas (2005), *Mégalomanie urbaine. La spoliation des espaces publics*, Montréal, Écosociété.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit.
- LYOTARD, Jean-François (1986), *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Gallimard.
- MAFFESOLI, Michel (1990), *Au creux des apparences: pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon.
- MAFFESOLI, Michel (1991), *Le Temps des tribus*, Paris, Librairie générale française.
- MAFFESOLI, Michel (1992), *La Transfiguration du politique: la tribalisation du monde*, Paris, Grasset.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1908), *La Ville charnelle*, Paris, Sansot.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1980), *Le Futurisme*, Préface de Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- MARX, Karl (1968), *Principes d'une critique de l'économie politique (ébauche 1857-1858)*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade ».
- MARX, Karl (1969), *Manuscrits de 1844*, Paris, Éditions sociales.
- MASSUMI, Brian (2005), "Fear (The Spectrum Said)", *Positions*, Durham, Duke University Press.
- MÉDA, Dominique (1998), *Le Travail, une valeur en voie de disparition*, Paris, Champs Flammarion.
- MELUCCI, Alberto (1988), "Social Movements and the Democratization of Everyday Life", in *Civil Society and the State: New European Perspectives*, New York, Verso.
- MIÈGE, Bernard, (1995), «L'espace public: perpétué, élargi et fragmenté», in Isabelle Paillart (dir.), *L'Espace public et l'emprise de la communication*, Grenoble, Éditions Ellug, p. 163-175.
- MONIÈRE, Denis (1999), *Démocratie médiatique et représentation politique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

- NICOLAS, François (2004), «Ce que la musique de Beethoven, telle que philosophiquement interprétée par Adorno, nous apprend du *négatif* à l'œuvre dans la "dialectique négative"» (en ligne ; dernière consultation le 1^{er} mai 2006).
<<http://www.entretiens.asso.fr/>>.
- NIETZSCHE, Friedrich (1996), *Généalogie de la morale*, Paris, GF Flammarion.
- PALLADINO, L. et D. WIDGINGTON (2002), *Counter Productive: Québec City Convergence Surrounding the Summit of the Americas*, Montréal, Cumulus Press.
- PAQUOT, Thierry (2006a), *Des corps urbains. Sensibilités entre béton et bitume*, Paris, Autrement.
- PAQUOT, Thierry (2006b), *Terre urbaine. Cinq défis pour le devenir urbain de la planète*, Paris, La Découverte.
- PAQUOT, Thierry (2007a), «Ville», in Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses universitaires de France, p. 957-960.
- PAQUOT, Thierry (2007b), «Éloge de la rue ou quand l'art urbain soigne les dehors...», *Flux*.
- PARISI, Luciana (2004), *Abstract Sex: Philosophy, Bio-Technology and the Mutations of Desire*, London, Continuum.
- PASCAL (1962), *Pensées*, Paris, Librairie Générale Française.
- PEARSON, Keith Ansell (1997), *Viroid Life: Perspective on Nietzsche and the Transhuman Condition*, Londres, Routledge.
- POE, Edgar Allan (1984), «The Man of the Crowd», in *Poetry & Tales*, New York, The Library of America, p. 388-396.
- POIRIER, Jean-François (2005), «Passages (architecture et société)», in *Encyclopædia Universalis*, édition 2005 sur cédérom.
- RANCIÈRE, Jacques (1998), *Aux bords de la politique*, Paris, Gallimard.
- RENAUD, Charles (1964), *L'Imprévisible Monsieur Houde*, Montréal, Éditions de l'Homme.
- REVAULT D'ALLONES, Olivier (1982), *Plaisir à Beethoven*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- RICOEUR, Paul (1996), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- RICOEUR, Paul (1998), *Du texte à l'action*, Paris, Seuil.

- RICOEUR, Paul (2005), *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Gallimard.
- RIFKIN, Jeremy (1995), *La Fin du travail*, Montréal, Boréal.
- ROMAINS, Jules (1908), *La Vie unanime*, Paris, Mercure de France.
- ROMAINS, Jules (1919), *Puissances de Paris*, Paris, Gallimard.
- RONCAYOLO, Marcel (2002), « Apprentissage de la ville, apprentissage de la vie. Jules Romains et la ville », in *Lectures de villes. Formes et temps*, Marseille, Parenthèses.
- RUBY, Christian (2007), *L'Âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, Bruxelles, La Lettre volée.
- RUMILLY, Robert (1958), *Histoire de la province de Québec. Vol. XXVII et XXX*, Montréal et Paris, Fides.
- SCHLOSSER, Eric (2002), *Fast Food Nation*, New York, Harper Collins.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1966), *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses universitaires de France.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1992), *Essai sur le libre arbitre*, Paris, Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque ».
- SCRUTON, Roger (2000), *Spinoza*, Paris, Seuil, coll. « Essais ».
- SEARLE, John R. (1982), *Sens et expression*, Paris, Minuit.
- SEMPRINI, Andrea (2000), *CNN et la mondialisation de l'imaginaire*, Paris, CNRS.
- SIMMEL, Georg (1996), *City Lives & City Forms. Critical Research & Canadian Urbanism*, Toronto, University of Toronto.
- SIMMEL, Georg (1999), *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses universitaires de France.
- SLOTERDIJK, Peter (2003), *Dans le même bateau*, Paris, Payot et Rivages.
- SMITH, Adam (2000), *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations*, Paris, Économica.
- SOULAGES, Jean-Claude (1999), *Les Mises en scène de l'information*, Paris, Nathan.

- SPEAKS, Michael (2000), « Deux histoires pour l'avant-garde » (en ligne ; dernière consultation en décembre 2004).
<<http://www.archilab.org/public/2000/catalog/speaksfr.htm>>.
- SPINOZA, Benedictus de (1954), *L'Éthique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- STERN, Robert A.M. (2003), "Urbanism Is about Human Life", in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, B. Tschumi et I. Cheng (dir.), New York, The Monacelli Press.
- SZENDY, Peter (2000), « Musique et politique : le sang de la coupure et la promesse de la percée », *Tympanum. A Journal of Comparative Literary Studies*, n° 4 (en ligne ; dernière consultation le 1^{er} mai 2006).
<<http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/szendy.html>>.
- TARD, Louis-Martin (1999), *Camillien Houde : le Cyrano de Montréal*, Montréal, XYZ.
- TARDE, Gabriel (1895), *Les Lois de l'imitation. Étude sociologique*, Seconde édition augmentée, Paris, Félix Alcan.
- TAYLOR, Charles (1997), *La Liberté des modernes*, Paris, Presses universitaires de France.
- TIEDEMANN, Rolf (1989), « Introduction », in *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Cerf, coll. « Passages », p. 11-32.
- TOURNIER, Michel (1977), *Le Vent paraquet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- TSCHUMI, B. et I. CHENG (2003), *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, New York, The Monacelli Press.
- TURCOT, Laurent (2007), « Le Promeneur à Paris au XVIII^e siècle », *Urbanisme*, n° 352, p. 87-9.
- VEBLEN, Thorstein (1970), *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard.
- VERNANT, Jean-Pierre (1965), *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspéro.
- WOLF, Gary (2000), "Exploring the Unmaterial World", *Wired*, 8.06, juin (en ligne ; dernière consultation en décembre 2004).
<http://www.wired.com/wired/archive/8.06/koolhaas_pr.html>.

Articles de périodiques

BOMBARDIER, Denise (2006), « La Politique du rire », *Le Devoir*, 2 décembre, A5.

ROMAINS, Jules (1907), *La Phalange*, 17 octobre.

MARINETTI, F.T. (1909), « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février.

NUNZIO, Miriam Di, « “A New Day”: Vegas gamble pays off for Celine Dion », *Chicago Sun-Times*, 20 mars 2005 (en ligne; dernière consultation le 20 août 2006).
<http://suntimes.com/output/music/sho-sunday-dion20.html>.

RUMILLY, Robert (1958), « Camillien Houde », *La Patrie du dimanche*, 12 octobre.

VIGEANT, Pierre (1958), Série d'articles sur la vie de Camillien Houde, *Le Devoir*, du 24 septembre au 3 octobre.

Numéro de revue

Réseaux (2003), dossier « La Politique saisie par le divertissement », n° 118, Paris, Hermès.

Rapports et procès-verbaux

« Procès-verbal d'une séance du Comité exécutif de la Ville de Québec, tenue le 4 avril 2001 », Comité exécutif de la Ville de Québec, dossier n° 20107/1, Résolution CE-2001-7155. En annexe, mémoire du Service de la culture, du loisir et de la vie communautaire.

« Rapport annuel 2001-2002 », Défense nationale, Recherche et développement pour la défense du Canada.
[http://www.drev.dnd.ca/f/actualitesdisplay_f.asp?lang=f&page=33&news=45](http://www.drev.dnd.ca/f/actualitesdisplay_f.asp?lang=f&page=33&news=45;);

« Rapport de la Coordination ministérielle en sécurité civile du ministère de la Santé et des Services sociaux dans le cadre de la tenue du Sommet des Amériques à Québec [...] », Coordination ministérielle en sécurité civile, Québec, 2001.

« Violations des droits et libertés au Sommet des Amériques, Québec, avril 2001 », Comité de surveillance des libertés civiles, Ligue des droits et libertés, Montréal, 2001.

Sites Internet

- AmériquesCanada.org* (dernière consultation le 19 décembre 2006).
<http://www.americascanada.org/events/summit/media/faq/faq-f.asp>.
- American Heritage® Dictionary of the English Language* (dernière consultation en décembre 2004).
<http://www.bartleby.com/61/35/J0083500.html>.
- Dictionary of Phrase and Fable* de E. Cobham Brewer (dernière consultation en décembre 2004).
<http://www.bootlegbooks.com/Reference/PhraseAndFable/data/693.html>.
- Etymology Dictionary* (dernière consultation en décembre 2004).
<http://www.etymonline.com/j1etym.htm>.
- Feuille d'érable* (dernière consultation le 19 décembre 2006).
http://www.forces.gc.ca/site/community/mapleleaf/html_files/html_view_e.asp?page=Vol4_17____Dnews3-6.
- Gendarmerie royale du Canada* (dernière consultation le 19 décembre 2006).
http://www.rcmp-grc.gc.ca/priorities/integrated_f.htm.
- Hola Québec* (dernière consultation le 19 décembre 2006).
http://www.americascanada.org/holaquebec/menu/Accueil_f.htm.
- Lillemetropole.fr* (dernière consultation en décembre 2004).
http://www.lillemetropole.fr/page.php?P=data/actualites/actualites_metropolitaines/architecture/.
- Merriam-Webster's on line*, la rubrique “rush” (dernière consultation en décembre 2004).
<http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary?book=Dictionary&va=rush>.
- Monocotyledons – JUNCACEAE – Rush Family* (dernière consultation en décembre 2004).
http://members.iinet.net.au/~weeds/western_weeds/juncaceae_orchidaceae.htm.
- Radio-Canada* (dernière consultation le 19 décembre 2006).
<http://www.radio-canada.ca/nouvelles/Dossiers/mondialisation/13a.asp>.
- Trésor de la Langue Française*, les rubriques « cynisme » et « désœuvrement » (dernière consultation le 15 juin 2007).
<http://atilf.atilf.fr>.

Wikipedia, la rubrique « Rem Koolhaas » (dernière consultation en décembre 2004).

http://fr.wikipedia.org/wiki/Rem_Koolhaas.

Filmographie

BRITAIN, D., CANELL, M. et R.A. DUNCAN (1976), *His Worship, Mr. Montreal: The Life and Times of Camillien Houde*, Montréal, Office national du film du Canada, 1 vidéocassette (57 min, 50 s).

Musicographie

BACH, Jean-Sébastien (1722), *Prélude et fugue en mi bémol mineur* (Premier livre du clavecin bien tempéré), BWV 853.

BEETHOVEN, Ludwig van (1806), *Concerto pour violon, opus 61*.

BEETHOVEN, Ludwig van (1823), *33 Variations pour piano, en ut majeur, sur une valse d'Anton Diabelli, opus 120*.

BEETHOVEN, Ludwig van (1825), *Neuvième Symphonie en ré mineur, opus 125*.

BEETHOVEN, Ludwig van (1825), *Quinzième quatuor à cordes en la mineur, opus 132*.

BEETHOVEN, Ludwig van (1826), *Grande Fugue pour quatuor à cordes en si bémol majeur, opus 133*.

BEETHOVEN, Ludwig van (1827), *Quatorzième quatuor à cordes en ut dièse mineur, opus 131*.

Notes sur les collaborateurs

Thierry Bardini est professeur agrégé au Département de communication à l'Université de Montréal depuis 1998. Il codirige (avec Brian Massumi) l'Atelier en empirisme radical. Ses intérêts de recherche concernent l'analyse de la cyberculture dans ses manifestations technoscientifiques, informatiques, biologiques et anthropologiques. Il est l'auteur de *Bootstrapping: Douglas Engelbart, Co-Evolution and the Origins of Personal Computing* (Stanford University Press, 2000).

Pierre Barrette est titulaire d'un Ph.D. en sémiologie. Il enseigne la littérature et les communications au Cégep du Vieux-Montréal et il est chargé de cours à l'École des médias de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Il fait partie du comité de rédaction de la revue de cinéma *24 Images* et a publié trois recueils de poésie aux Éditions du Noroît.

Jacques Beauchemin est professeur titulaire au Département de sociologie de l'UQAM et se spécialise en sociologie politique et en sociologie de la société québécoise. Depuis quelques années, ses travaux ont porté sur les transformations de la question nationale québécoise à la lumière de la recomposition de la communauté politique. Il interroge ainsi le problème de la mémoire et de l'appartenance dans les sociétés ouvertes et plurinationales. Il est l'auteur de *L'Histoire en trop* (VLB éditeur, 2002, prix Richard-Arès) et de *La Société des identités. Éthique et politique dans le monde contemporain* (Éditions Athéna, 2005).

Maude Bonenfant est doctorante en sémiologie et chargée de cours à l'UQAM. Sa thèse, dans laquelle les jeux vidéo sont considérés comme un nouveau langage, porte sur la formation du sujet lors de l'expérience vidéoludique. Membre de l'équipe de recherche du Groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces (Gerse) depuis 2002, elle est aussi membre des groupes Homo Ludens (Groupe de recherche sur la socialisation et la communication dans les jeux vidéo) et GameCODE (Cultures of Digital Environments). Elle a publié des articles et participé à plusieurs colloques dont le dernier congrès de DIGRA (Digital Game Research Association).

François Jost est professeur de sciences de l'information et de la communication à la Sorbonne-Nouvelle – Paris III, où il dirige le Centre d'études sur l'image et le son médiatiques (Ceisme). Entre 1977 et 1987, il a écrit plusieurs programmes pour la télévision et a réalisé plusieurs films. Il est l'auteur de plus de cent articles et d'une quinzaine d'ouvrages sur le cinéma et la télévision, dont: *Le Récit cinématographique*, avec André Gaudreault (Nathan, 1990); *Un monde à notre image* (Méridiens Klincksieck, 1993); *Le Temps d'un regard, de l'image au spectateur* (Méridiens Klincksieck, 1998); *Penser la télévision* (Nathan, 1998); *Introduction à l'analyse de la télévision* (Ellipses, 1999); *La Télévision du quotidien* (De Boeck, 2001); *L'Empire du loft* (La Dispute, 2002); *La Télévision du quotidien: entre réalité et fiction* (De Boeck, 2003).

Éva Kammer est doctorante en communication à l'UQAM et membre du gerse depuis 2004. Son projet de thèse porte sur l'influence qu'exerce l'activité de loisir sur les formes actuelles du travail et le type de sujet qui émerge au carrefour des techniques de production de soi. Elle a terminé en 2005 une maîtrise en communication à propos de l'impact du divertissement sur l'espace public urbain dans le cadre du Festival international de jazz de Montréal.

Étienne Paquette a écrit et coréalisé des documentaires sur la question de la reconstruction communautaire en période de crise, en Bolivie (Oxfam-Québec, 2001) et en Équateur (Méta film, 2003). Il codirige depuis trois ans la publication du Groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces (gersé), où il a fait paraître divers articles; il a aussi publié dans la revue *CiNéMAS*. Auteur d'un essai sur le suicide et le langage (*Se faire et se défaire*, Éditions Varia, 2005), il poursuit actuellement à l'UQAM des recherches doctorales sur le rapport entre les moyens de communication et la transformation de l'expression de la violence (Bourse d'études supérieures du Canada, CRSH, 2004).

Thierry Paquot, philosophe de l'urbain, professeur des universités (Institut d'urbanisme de Paris, Paris XII), éditeur de la revue *Urbanisme*, membre de la Commission du Vieux Paris, Président de l'Académie nationale des arts de la rue, membre de la rédaction des revues *Esprit* et *Hermès*, collaborateur régulier du *Magazine littéraire* et du *Monde diplomatique*, auteur de nombreux ouvrages, dont:

Éloge du luxe. De l'utilité de l'inutile (Bourin éditeur, 2005); *Des corps urbains. Sensibilités entre béton et bitume* (Autrement, 2006); *Terre urbaine. Cinq défis pour le devenir urbain de la planète* (La Découverte, 2006); *Petit manifeste pour une écologie existentielle* (Bourin éditeur, 2007); *Utopies et utopistes* (La Découverte, 2007).

Charles Perraton est professeur titulaire au Département de communication sociale et publique de l'UQAM. Il est directeur du Groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces (Gerse) et éditeur des *Cahiers du gerse*. D'une recherche centrée sur l'analyse des rapports entre ville et cinéma, il est passé à l'étude des formes de subjectivité et des modes de structuration des individus dans l'espace public. Il est l'auteur de nombreux articles scientifiques et d'ouvrages en collaboration dont: *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma* (avec François Jost, L'Harmattan, 2002); *Robinson à la conquête du monde* (avec Pierre Barrette et Étienne Paquette, Presses de l'Université du Québec, 2005).

Isabelle St-Amand est doctorante en études littéraires à l'UQAM et membre du gerse. Sa thèse porte sur l'événement, le rapport à l'espace et les représentations lors de la crise d'Oka et dans les pratiques culturelles autochtones et non autochtones (Bourse d'études supérieures du Canada, CRSH). Son mémoire de maîtrise, réalisé dans le programme multidisciplinaire SIP de l'Université Concordia, portait sur les modes d'investissement de l'espace et les constructions imaginaires du Sommet des Amériques à Québec.

Jérôme Vogel est doctorant au programme de sémiologie de l'UQAM, en cotutelle avec l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Il est diplômé de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris en communication visuelle, et a travaillé plusieurs années comme graphiste et directeur artistique dans le milieu de l'édition électronique et de la production multimédia. Sa recherche de doctorat porte sur la sémiotique des formes de transition.



Collection

Cahiers du gerse

Dirigée par Charles Perraton

Dans la même collection

Du simple au double, 1995

Le corps différé, 1998

Le cinéma: imaginaire de la ville, 2001

Montréal, entre ville et cinéma, 2002

L'expérience d'aller au cinéma, 2003

Un monde merveilleux, 2004

Robinson à la conquête du monde, 2006



Collection
Cahiers du gerse

Dirigée par Charles Perraton

Auteurs :

Thierry Bardini
Pierre Barrette
Jacques Beauchemin
Maude Bonenfant
François Jost
Éva Kammer
Étienne Paquette
Thierry Paquot
Charles Perraton
Isabelle St-Amand
Jérôme Vogel

Dans le contexte de l'internationalisation des villes, les espaces publics sont devenus des lieux de divertissement qui offrent aux citoyens le terrain de la consommation pour construire leurs identités individuelle et communautaire. Le point de référence de la vie publique est désormais moins la citoyenneté que la consommation de biens, services et expériences. Or, cette situation suppose et contribue largement à la redéfinition de notre rapport au monde. Que se passe-t-il précisément aujourd'hui? Assistons-nous et participons-nous à l'invention d'une nouvelle forme de « vivre ensemble »? Ou sommes-nous en train de perdre ce qui nous reste de conscience politique?

*En couverture, œuvre de
Louissette Gauthier-Mitchell*

ISBN 978-2-7605-1497-3



9 782760 514973

www.puq.ca