

Université de Montréal

**Artistes sonores et « espaces du commun » :  
enjeux esthétiques, éthiques et politiques de l'expérience de l'écoute dans la ville**

par  
Julie Faubert

Faculté d'aménagement

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de philosophiæ doctor (Ph.D) en aménagement

septembre 2017

© Julie Faubert, 2017



Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :  
Artistes sonores et « espaces du commun »:  
enjeux esthétiques, éthiques et politiques de l'expérience de l'écoute dans la ville

présentée par :  
Julie Faubert

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Georges Adamczyk  
président-rapporteur

Philippe Poullaouec-Gonidec  
directeur de recherche

Serge Cardinal  
membre du jury

Erin Manning  
examinatrice externe

Marie-Josèphe Vallée  
représentant du doyen de la FES



# Résumé

Cette thèse met en place un double mouvement de réflexion qui, d'une part, s'ancre dans l'expérience de l'art pour penser la question politique; et, d'autre part, s'immerge dans la pensée politique pour saisir ce qu'il en est *politiquement* de la relation qui s'établit entre celui ou celle qui écoute dans la ville et le monde. En confrontant des réflexions philosophiques qui s'intéressent aux espaces de croisement entre l'« un » et la pluralité (Jürgen Habermas, Hannah Arendt, Giorgio Agamben, Tiqqun, Marina Garcés) et des pratiques artistiques sonores qui investissent les espaces communs de nos villes (Christina Kubisch, Andra McCartney, Udo Noll, noTours, Audiotopie, Max & Julian Stein, Soundwalk), je tisse des passerelles entre des pensées théoriques et des formes d'agir qui viennent interroger la dimension politique de notre existence humaine.

Dans cette thèse, les espaces communs sont saisis en tant que lieux concrets de la *potentialité politique*, c'est-à-dire des lieux où quelque chose d'imprévisible peut naître entre nos présences communes anonymes. Les pratiques de l'attention au monde commun que mettent en jeu les expériences sonores réalisées par les artistes interviewés dans le cadre de cette recherche se présentent en tant qu'agirs critiques, que manières d'être et de se lier au monde – éthiques – au sein desquels le rapport entre l'« un » et le commun peut être repensé. En tant qu'expériences sensibles et intercorporelles, elles participent d'une pensée politique des espaces communs qui tienne compte de la complexité, de la conflictualité et de l'imprévisibilité inhérentes à notre condition plurielle.

**Mots-clés :** [art sonore], [in situ], [politique], [singularité/commun], [espace public], [anonymat], [corps/formes-de-vie], [critique incarnée], [réalité/fiction], [pluralité]



# Abstract

This dissertation establishes a two-part reflection that is on the one hand, anchored in the experience of art to address politics and on the other, engaged in political thought in order to understand the *political nature* of the relationship that is created between the listener in the city, and the world. In bringing together philosophical reflections that explore spaces where “one” interacts with plurality (Jürgen Habermas, Hannah Arendt, Giorgio Agamben, Tiqqun, Marina Garcés) and the sound art practices that invest in our cities’ shared spaces (Christina Kubisch, Andra McCartney, Udo Noll, noTours, Audiotopie, Max & Julian Stein, Soundwalk), I weave together ways of thinking (theory) and ways of acting (practice) that interrogate the political dimension of our human existence.

In this dissertation, shared spaces are understood as concrete sites for *political potentiality*, that is, sites where something unpredictable can happen between our shared and anonymous presences. The practices of bringing awareness to the shared world that the sound experiences crafted by the artists interviewed in the course of this research call into question present themselves as critical acts and – ethical – ways of being and connecting in the world, ways in which the relationship between the “one” and the common can be reimagined. As sensorial and intercorporeal experiences, they contribute to the political thought on shared spaces that acknowledge the complexity, the conflict and the unpredictability that are inherent to our plural condition.

Key words : [sound art], [site-specific], [political/politics], [singularity/common], [public space], [anonymity], [body/form-of-life], [embodied critique], [reality/fiction], [plurality]





# Table des matières

RÉSUMÉ.....	I
ABSTRACT.....	III
TABLE DES MATIÈRES.....	V
REMERCIEMENTS.....	IX
AVANT-PROPOS.....	XI
INTRODUCTION.....	1
Plan de la thèse.....	3
Prémises épistémologiques et méthodologiques.....	7
La posture épistémologique de l'artiste-chercheur .....	7
<i>Pourquoi l'aménagement?</i> .....	7
<i>La posture de l'artiste-chercheur</i> .....	12
<i>L'adiscipline : entre théorie et pratique</i> .....	15
<i>Penser par, dans avec l'objet de recherche</i> .....	21
Les multiples modes de connaître.....	25
<i>La posture de la visiteur</i> .....	27
<i>La posture de l'intervieweur</i> .....	28
<i>La posture de la professeur</i> .....	33
<i>La posture de l'artiste</i> .....	35
Se déplacer : une attitude critique.....	37
<i>Lieu de discussion critique</i> .....	39
<i>Lieu de choc entre les manières de faire, d'être et de dire</i> .....	41
Le sonore et le monde : mise en contexte historique et théorique.....	43
<i>Les sons du monde</i> .....	45
<i>Une musique « décorative »</i> .....	47
<i>4'33"</i> .....	51
<i>Les débuts de l'art sonore</i> .....	53

## PARTIE 1

LES ESPACES DU COMMUN : QUESTIONNEMENTS SUR LEUR DIMENSION POLITIQUE.....	59
<b>Chapitre 1 - La question politique.....</b>	<b>61</b>
Se réapproprier la dimension politique de l'existence.....	61
Manières d'être : politique et éthique.....	74
Vers une politique du monde commun.....	85
<i>Une politique de la non séparation du « comment » et du « quoi ».....</i>	<i>93</i>
<i>Repolitiser l'existence.....</i>	<i>95</i>
Pratiques artistiques et politique.....	110
Conclusion .....	122
<b>Chapitre 2 - Respatialiser la politique ou repolitiser les espaces du commun.....</b>	<b>126</b>
<i>Respatialiser la politique.....</i>	<i>128</i>
<i>Les espaces du commun.....</i>	<i>134</i>
L'espace public : un concept qui ne saurait rendre compte de la complexité du monde commun.....	140
<i>Une notion confuse.....</i>	<i>142</i>
<i>Autre confusion : « le public » vs ce qui est « public ».....</i>	<i>149</i>
Opérer le passage entre le public et le commun.....	158
<i>Espaces du commun.....</i>	<i>158</i>
<i>Le commun.....</i>	<i>160</i>
Que reste-t-il de la pensée de « l'espace public »?.....	165
Conclusion.....	189
<b>Chapitre 3 - La singularité et le commun.....</b>	<b>191</b>
Espaces du communs : « qui », liberté et imprévisibilité.....	193
<i>L'assomption de l'instabilité.....</i>	<i>197</i>
<i>La singularité : en deçà, au-delà de l'individualisme et de l'identité.....</i>	<i>207</i>
Le sensible et la politique : vers l'expérience esthétique.....	219
<i>Le qui arendtien : singularité et apparence hors de la sphère privée.....</i>	<i>221</i>
<i>Le corps : champ, nœud.....</i>	<i>228</i>
<i>Présences anonymes.....</i>	<i>233</i>
<i>« Incarner la critique ».....</i>	<i>237</i>
Conclusion : Et l'art ?.....	247

## PARTIE 2

LES PRATIQUES SONORES CONTEXTUELLES EN TANT QUE PRATIQUES DE L'ATTENTION AU MONDE COMMUN...251

**Chapitre 4 : Faire avec le monde**.....253

Présentation des artistes.....257

*Christina Kubisch* .....257

*Andra McCartney*.....259

*Udo Noll*.....261

*Escoitar*.....263

*Audiotopie*.....266

*Julian & Max Stein*.....268

*Soundwalk*.....270

*Note concernant l'ensemble des artistes interviewés*.....273

Révéler ce qui est là : le temps du sonore.....275

Faire avec ce qui est là : complexité et pensée de la situation.....286

Faire avec ce qui est là : connaître sans savoir.....294

Faire avec ce qui est là : l'imprévisibilité du monde.....302

*La dimension contextuelle des pratiques sonores*.....302

*Le sonore comme « bruit »*.....311

Conclusion : l'attention au monde.....320

**Chapitre 5 : Tendre le monde**.....327

Partager l'expérience.....328

... anonyme.....342

Comment tendre le réel ? Distances et proximités.....351

*La question de la narration : s'échapper, se mouvoir, se maintenir là*.....368

*Penser: la solitude-ensemble*.....381

Les pratiques de l'attention.....392

*L'invisibilité permissive*.....404

Conclusion : retrouver le monde.....410

CONCLUSION.....417

BIBLIOGRAPHIE.....441



# Remerciements

Avant tout, et avec toute ma reconnaissance, je remercie Philippe Poullaouec-Gonidec, mon directeur de recherche, pour sa confiance, pour son enthousiasme sans cesse renouvelé lors de ses lectures et pour une patience profonde qui a maintes fois soulagé le travail encore à venir.

Je remercie aussi, très chaleureusement, les artistes sonores Stephan Crasneanski, Horacio González, Yannick Guégen, Christina Kubisch, Étienne Legast, Xoán-Xil López, Andra McCartney, Udo Noll, Julian Stein, Max Stein et Els Viaene pour leur généreuse participation à cette recherche.

Je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) pour son appui financier – nécessaire lorsqu’il s’agit de libérer la pensée – , appui financier qui m’a aussi permis d’entreprendre mes études de doctorat à Barcelone, en Espagne, et de nourrir ma recherche de l’expérience de cette autre ville, de ses lieux, de ses artistes.

Dans ce monde qui est le mien, plusieurs amis, amours, amies m’ont tour à tour, à leur manière, accompagnée dans ce travail de recherche, ainsi...

merci à Alain d’être là, toujours ;

merci à Caroline, pour le fleuve et son chez-elle ;

merci à Pedro pour m’avoir apporté un livre qui a fait grandir ma « puissance » et ma joie ;

merci à Alexandre pour m’avoir fait découvrir Tiqqun ;

merci à David pour les encouragements, les discussions, la pensée en commun et pour l’art ;

merci à Jean-Marc pour la solitude pleine de la forêt et pour ce lieu que j’aime tant qui m’a permis d’écrire ;

merci à Monique, pour son courage, son appui inconditionnel et tout ce qu'elle a fait durant cette dernière année pour me permettre d'avancer;

merci à ZZ pour toutes ces heures de grande proximité durant l'écriture.

Merci à mes étudiants et à mes étudiantes pour leur *vie*.

Merci aussi, profondément, à la grève étudiante de 2012 pour tous ces lieux qu'elle a resignifiés, remplis et troublés dans ma ville.

Merci à la vie qui s'est introduite partout durant ces trop nombreuses années pour me rappeler qu'elle était plus importante que la thèse. Et à la mort qui m'a rappelé la même chose...

Merci à Claire, ma mère, pour cette qualité de présence au monde qui est la sienne et qu'elle m'a offerte, toute petite, comme un cadeau incessant.

Enfin... merci, surtout, mille fois, infiniment – comment le dire ? – , à Maroussia, ma fille magnifique, qui m'a accompagnée, aimée, attendue, encouragée, allégée, illuminée à travers ces longues années à tout faire en même temps et à chercher, désespérément, des lieux et des moments pour penser.

# Avant-propos

Cette thèse est écrite à partir de la sensation du craquement des feuilles sèches et de celle d'un éclat de verre. Parce que ces sensations sont bel et bien réelles et que, bien qu'elles ne soient pas scrupuleusement identiques pour chacun et chacune d'entre nous, nous pouvons y référer *ensemble*. Autrement dit, il nous est possible d'évoquer une expérience dont les frontières, les limites – le dessin précis – demeureront floues, mais dont la teneur pourra évoquer quelque sensation partagée ou du moins une amorce de partage. Cette thèse cherche son équilibre entre un relativisme absolu qui viderait le monde de son sens et le fait même qu'il y ait sens ; car comme nous le rappelle souvent Jean-Luc Nancy, « le sens est rapport » et exige d'être au moins deux pour advenir : « entre le un et l'autre, entre un et deux, il y a envoi ou renvoi tout à fait indépendamment de toute espèce d'intention, de délivrance d'un message, indépendamment même du langage »<sup>1</sup>. Cette thèse cherche ainsi son équilibre entre le caractère unique associé à l'expérience d'une œuvre d'art et le fait même qu'il nous soit possible de parler de cette œuvre, de l'évoquer comme quelque chose qui existe entre nous. Comme l'écrit la philosophe catalane Marina Garcés,

si penser, c'est entrer en contact, expérimenter notre intercorporalité en nous plongeant dans le temps, le sensible et l'histoire; si penser l'être n'est pas avoir des représentations adéquates mais plutôt prendre la mesure de notre situation, la vérité ne peut pas être découverte en tant que déjà donnée, mais elle n'est pas non plus une création pure.<sup>2</sup>

- 1 Jean-Luc Nancy, « Le sens commun, essai de réinterprétation », conférence présentée dans le cadre du colloque international *Aisthesis et le commun : reconfigurer l'espace public*, Musée d'art contemporain, 18 mars 2016. [Vidéo en ligne] Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=eLe1BYNeKkw> le 8 juillet 2017.
- 2 Traduction libre de : « si pensar es entrar en contacto, experimentar nuestra intercorporalidad hundiéndonos en el tiempo, en lo sensible y en la historia; si pensar el ser no es tener representaciones adecuadas sino tomar la medida de nuestra situación, la verdad no puede ser descubierta como ya dada, pero tampoco es una creación pura. » Marina Garcés, *Un mundo común*, Barcelone, Bellaterra, 2013, p. 142

Il y a des « données » qui participent d'un événement, d'une œuvre, venant circonscrire son sens et l'empêchant de signifier *autre chose* et ce, bien que l'espace qu'occupe ce sens, son étendue, ses ramifications ne soient pas les mêmes pour chacun et chacune de nous. Si tel n'était pas le cas, l'art ne saurait exister. Il n'y aurait aucun terrain commun pour l'artiste et le visiteur; aucune rencontre possible entre l'oeuvre et celui ou celle qui en fait l'expérience. Que « quelque chose » existe bel et bien dans l'expérience qui nous permette de la considérer *ensemble*, c'est ce qui rend l'écriture de cette thèse possible. Cette objectivité n'est pas celle du *logos*, elle n'est pas celle d'un sens qui pourrait s'exprimer en mots, de manière claire et identique pour chacun. Il s'agit de s'en approcher le plus possible, de la contourner, de la cerner au plus près qu'il nous soit donné de le faire par la distance des outils qui nous permettent de dire.

\*

Cette thèse est aussi écrite dans les hurlements d'un bébé, à Cadiz, durant l'été 2009 :

Les portes et les fenêtres de l'appartement qui se trouvait de l'autre côté de la rue étaient grand ouvertes. Il devait être 1h du matin. Il faisait plus de 30 degrés. Les cris étaient tellement forts que je n'arrivais pas à dormir. L'espace – la rue – qui séparait nos deux appartements était à peine suffisant pour laisser passer une voiture. Dans cette proximité à laquelle je ne pouvais échapper, les cris du bébé n'étaient pas *ailleurs* : ils étaient avec moi, là où je dormais, dans ce lit, dans cette même chambre. Nous – le bébé, ses parents, ma fille et moi – nous trouvions tout à coup ensemble, dans le même espace. Dans l'insupportable de ces pleurs que je ne pouvais ni consoler, ni taire, mon rapport au monde s'est inversé et notre destin commun m'est apparu comme une évidence. Je n'avais pas à résister à ces cris ou même à les considérer comme envahissants : ils existaient. Ils faisaient partie du monde que nous partagions; ils étaient l'expérience même de ce monde.

À partir de ce moment, les sons du monde me sont devenus quelque chose de profondément autre. J'avais déjà réalisé plusieurs projets sonores à cette époque. J'avais arpenté longuement



les rues de plusieurs villes, l'enregistreuse à la main. Et j'avais vécu à Barcelone où les sons avaient une autre teneur qu'ici, à Montréal. J'avais fait la connaissance de Francesc Daumal y Domènech, professeur d'acoustique à la Universitat de Barcelona qui me disait qu'il pouvait reconnaître une ville aux sons que font nos pas sur les pavés. J'avais aussi déjà éprouvé ce revirement des choses où tout à coup, la présence transforme une simple chaise en événement (Jean Genet, *L'atelier de Giacometti*, 1979). Mais ce passage du « bruit » au « son », et, d'une certaine façon, de l'absence à la présence, ne m'était jamais apparu avec tant de clarté, tant de puissance. Comme l'affirme l'artiste sonore Hildegard Westerkamp,

« If we open our ears to this experience of sound unfolding as a continuous now it inevitably includes an opening to surprises, to the unexpected, to the difficult and uncomfortable, to noise or potential discomforts with silence. It means staying with the sound for a time no matter what reactions it may elicit in us. No doubt we all have had to grapple with discomfort when exposed to disturbing soundscapes or unsettling inner chatter. At such times, do we decide whether we open our listening *further* to the reality of that discomfort and try to affect changes - which is what I would call the disruptive nature of listening - or do we try to ignore it and psychologically shut it out - which is when the sound itself is in danger of disrupting our lives, stressing us, precisely because we are trying to shut out something that our ears and bodies are still receiving, still *perceiving*. »<sup>3</sup>

3 Hildegard Westerkamp, « The Disruptive Nature of Listening », conférence présentée dans le cadre de *International Symposium on Electronic Art*, Vancouver, Canada, 18 août 2015. Repéré le 11 août 2016 à <https://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/disruptive.html>.



# Introduction

Penser, ce n'est pas seulement élaborer des théories.  
Penser, c'est respirer, vivre vivant, être étant.  
Pour cela il faut cesser de contempler le monde  
pour réapprendre à le voir.

Marina Garcés, *Un mundo común*



## PLAN DE LA THÈSE

En guise d'introduction, je présenterai dans les pages qui suivent les prémisses épistémologiques et méthodologiques qui ont animé mon travail de recherche au cours des dernières années. Afin de mieux situer le lecteur qui ne serait pas familier avec les pratiques artistiques sonores et avec le champ d'expérimentation qui les caractérise, je tracerai aussi un bref parcours historique à travers quelques unes des expérimentations musicales qui ont ouvert la voie à ce qu'il est maintenant convenu d'appeler l'art sonore.

Cette thèse se déploie ensuite en deux parties qui sont pensées en tant que champs de résonances entre la dimension politique du monde commun et les pratiques du monde commun que sont les pratiques artistiques sonores contextuelles prenant forme et lieu dans les espaces communs de nos villes. Ainsi, ce qui est mis en pensées dans la première partie se retrouve mis en actes dans la seconde et des passerelles sont systématiquement révélées entre une conception politique du monde et les manières qu'ont les artistes sonores de l'habiter (Partie 2).

Dans la première partie, je m'attarde tout d'abord (Chapitre 1 – *La question politique*) à mettre en place une conception de ce qu'il est possible de qualifier de « politique », une conception qui puisse inclure la dimension sensible de notre existence et qui, par le fait même, vienne ouvrir un espace de pensée par lequel il serait possible d'envisager la dimension intrinsèquement politique des pratiques artistiques. Dans un deuxième temps (Chapitre 2 – *Respatialiser la politique ou repolitiser les espaces du commun*), et en continuité avec les prémisses présentées au premier chapitre, je cherche à démontrer comment, lorsqu'il s'agit d'envisager la condition politique des espaces concrets que nous avons en commun, il devient nécessaire de dépasser le concept moderne d'« espace public », concept à la fois confus et

réducteur en regard de la complexité de l'expérience humaine. En ce sens, je cherche à y décharger les espaces communs du poids de tout ce que l'on nomme « public » afin de les considérer en tant qu'espaces de croisement où, potentiellement, le commun peut advenir, c'est-à-dire, en tant qu'espaces *du* commun.<sup>1</sup> Enfin, le dernier chapitre de cette première partie (Chapitre 3 – *La singularité et le commun*) met en relation les émancipations réciproques que sont celle de l'être et celle du commun, faisant de la question politique le coeur de cette tension entre l' « un » et la pluralité. Les questionnements fondateurs associés aux concepts d' « espace public » (Habermas) et de « domaine public » (Arendt) y sont repris dans une perspective non dualiste. L'exigence de pluralisme et la dimension critique qui lui est associée, y sont mis à contribution pour penser un « rapport de l'émancipation politique et de l'émancipation humaine »<sup>2</sup> qui inclurait la dimension sensible de notre existence humaine. Ainsi, je cherche à mettre en place une pensée politique des espaces du commun qui tienne compte d'un pluralisme réel, c'est-à-dire d'un pluralisme incluant les dimensions sensibles, conflictuelles, imprévisibles et intercorporelles du monde commun.

La deuxième partie de cette thèse quitte le terrain de la philosophie politique et de la réflexion politique sur les espaces communs pour s'intéresser plus spécifiquement à la question sonore et à la relation qui pourrait s'établir entre ces deux pôles de réflexion. Les pratiques artistiques de Udo Noll, Christina Kubisch, Andra McCartney, des collectifs NoTours, Audiotopie, Soundwalk et celle du duo d'artistes composé de Julian et Max Stein sont mises à contribution afin de dégager des manières, des attitudes, des agirs du commun qui permettraient de reconsidérer la relation qui lie l'émancipation de l' « un » à celle du commun. À travers deux chapitres venant qualifier la nature de la relation au monde qu'engagent ces expériences sonores dans la ville, je cherche à saisir ce qui, dans ces pratiques sonores in situ, appelle à une réflexion sur la politique au sens où elle a été définie dans la première partie de cette

1 À cet effet, tout au long de la thèse, l'emploi de l'expression « espace commun » sera fait lorsqu'il sera question des lieux où quiconque pourrait passer, des lieux pour lesquels la fréquentation n'exige aucune condition particulière ; et je privilégierai l'expression « espace du commun » lorsqu'il sera question d'insister sur la potentialité politique associée à ces lieux, c'est-à-dire sur la possibilité pour le commun, de surgir dans ces lieux.

2 Karl Marx, *Sur la Question juive*, Paris, La Fabrique, 2006 (1843), p.36.

thèse, c'est-à-dire en tant que conflictualité, imprévisibilité et intercorporalité *nécessaires*. Enfin, je me demande comment ces pratiques artistiques pourraient participer à une nouvelle manière d'envisager les espaces communs qui mettrait de l'avant leur condition essentiellement politique. Dans le chapitre 4, intitulé *Faire avec le monde*, je m'intéresse à la question de l'attention au monde qui traverse les dire, les processus de création et les propositions esthétiques des artistes sonore interviewés. La disponibilité à ce qui est là, la dimension fondamentalement contextuelle ainsi que l'ouverture à l'imprévisibilité du monde qui habitent les pratiques artistiques des artistes viennent circonscrire une manière de se lier au monde singulière, inédite qu'il devient ensuite possible de mettre en relation avec des manières de penser la dimension politique du monde commun. Enfin, le dernier chapitre de cette thèse, intitulé cette fois *Tendre le monde*, se présente comme un chapitre *miroir* du dernier chapitre de la première partie – pourrait-on dire. Il y est question du rapport entre singularité et commun qui se révèle dans les pratiques sonores contextuelles des artistes sélectionnés. Alors que le chapitre 4 s'attardait plutôt aux attitudes et aux agirs qui caractérisent les processus d'écoute et d'enregistrement dans les espaces communs, le chapitre 5 se déploie tout entier à partir des propositions artistiques des artistes, de leurs manières d'habiter les lieux de la ville par l'art, c'est-à-dire par ce jeu de distance entre fiction et réel. La teneur, la justesse, la subtilité qui qualifient cette tension inhérente aux pratiques sonores contextuelles vient ainsi interroger la dimension politique de celles-ci en tant que gestes, attitudes, manières de lier les corps, à la fois entre eux et à la ville.

Enfin, cette thèse s'ancre dans *l'a priori* selon lequel la condition pluraliste d'une communauté, d'une société ou de tout rassemblement de personnes, est, non seulement inévitable – au sens où elle correspond à la condition humaine même (Arendt) – mais aussi, fondamentalement émancipatrice, c'est-à-dire que c'est cette condition plurielle qui permet l'émergence d'une certaine singularité et d'une certaine liberté de l'être. Cette prémisse de la pluralité en tant que condition critique qui nous vient des Lumières, il s'agit dès lors de la requestionner, encore une fois, à la lueur d'une pensée qui, contrairement à celle de Kant ou à

celle de Habermas, opère une sortie du dualisme moderne. Comme l'écrit Peter Slöterdijk dans *Critique de la raison cynique*, « [a]u point où en sont les choses, la fidélité envers l'*Aufklärung* ne se trouve plus, désormais, que dans l'infidélité. »<sup>3</sup> En ce sens, je m'intéresse, à travers ces pages, au pluralisme propre à la rencontre sensible, aux rencontres de corps, à tout ce qui se situe en deçà et au-delà des mots et de leur contenu, dimensions de l'expérience humaine qui n'ont pas souvent été prises en compte lorsqu'il s'est agi de penser la question de l'« espace public » (Habermas).

J'aimerais ajouter ici que cette réflexion approfondie portant sur les espaces communs dans lesquels prennent place les pratiques sonores artistiques contextuelles urbaines m'apparaît aujourd'hui nécessaire en raison de la profusion de propositions artistiques occupant désormais nos espaces communs et des très nombreuses incitations gouvernementales (ville, province, pays) à les multiplier. Une certaine frivolité envers des lieux dont la signification commune – et donc, politique – gagne les milieux culturels, les gouvernements et les artistes eux-mêmes; et la question de saisir ce qu'il en est de cette signification commune passe malheureusement trop souvent pour secondaire ou encore se retrouve amputée de sa complexité. « Aussi, comme l'écrit l'anthropologue François Laplantine, l'une des tâches (urgentes) de notre époque est-elle de réintroduire de la complexité, de la négativité et de la contradiction dans un monde qui tend vers l'indifférence (littéralement sans différence). C'est une exigence indissociablement épistémologique, éthique, politique et esthétique. »<sup>4</sup> En ce sens, il devient nécessaire, avant d'aborder plus spécifiquement ce qu'il en est du rapport au monde que mettent en jeu les pratiques artistiques sonores contextuelles, de mieux cerner les enjeux esthétiques, éthiques et politiques qui hantent les espaces que j'appelle « du commun ».

3 Peter Slöterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987, p.29

4 François Laplantine, *Le sujet : essai d'anthropologie politique*, Paris, Téraèdre, 2007, p.144



## PRÉMISSES ÉPISTÉMOLOGIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

### La posture épistémologique de l'artiste-chercheur

#### *Pourquoi l'aménagement?*

J'ai entamé cette recherche doctorale à la Facultat de Belles Arts de l'Universitat de Barcelona dans un programme intitulé *Espacio público y regeneración urbana : arte y sociedad*<sup>5</sup>. Il s'agissait alors pour moi de la posture de recherche la plus pertinente en regard de mon objet de recherche : d'une part, mener mes études dans une faculté des beaux-arts – c'est-à-dire *à partir de l'art* – qui proposait à l'ensemble des intervenants, penseurs, acteurs, chercheurs s'intéressant à la question de l'espace public de réfléchir ensemble aux enjeux soulevés par celui-ci; et d'autre part, me situer en déplacement par rapport à l'expérience de la ville, me transposer dans un nouveau contexte afin d'expérimenter la distance nécessaire pour *re-découvrir, re-penser, re-saisir* ce qu'il en est de ces lieux que l'on appelle « publics ». Ces deux aspects de ma recherche doctorale, soit l'*adisciplinarité* (non-identification, non-localisation, non-fixation des savoirs) et le déplacement, sont demeurés, tout au long de ce processus d'investigation, fondamentaux, essentiels et structurants.

5 Ce programme de doctorat s'adressait tout autant à des architectes, des philosophes, des urbanistes, des psychologues de l'environnement, des designers urbains qu'à des artistes intéressés par la question de l'aménagement des lieux publics. (À noter que le programme a, depuis, tout d'abord changé de nom pour *Espacio público y regeneración urbana : arte, teoría y conservación del patrimonio* et a ensuite été définitivement fermé. Voir : [http://www.ub.edu/escola\\_doctorat/ca/ofertaformativa/programes-de-doctorat-rd-13932007-extincio](http://www.ub.edu/escola_doctorat/ca/ofertaformativa/programes-de-doctorat-rd-13932007-extincio))

Dans cette ville qui, au sortir de la dictature franquiste, avait pris la décision ferme de reconquérir ses espaces communs, de réintégrer un espace urbain qui avait trop longtemps été déserté par les catalans<sup>6</sup>, j'ai consacré une année entière à étudier, à penser, à comprendre, à observer, à ressentir; à expérimenter par divers modes d'appréhension (promenades, lectures, parcours urbains artistiques, marches d'écoute, captures d'images, performances dans la ville, cours *in situ*, conférences, relevés, interventions sonores *in situ*, dessins, etc.) cet espace particulier dans lequel des formes-de-vie (Agamben, 1993) anonymes se croisent, inlassablement. J'ai passé l'année, aussi, à comparer ce que j'expérimentais à mes expériences montréalaises, à tracer des lignes de rencontre et d'autres, de choc, entre les lieux publics urbains de Barcelone et ceux de Montréal. Si je tiens à faire mention ici de ce passage en Catalogne (serait-ce un *détour?*), c'est bien parce que celui-ci a nourri ma réflexion sur l'espace public et sur les lieux publics (Ruby, 2003a) de manière fondamentale et décisive; parce qu'il l'a enrichie d'une expérience qui n'aurait jamais pu être s'il ne s'était agi de me bousculer par le déplacement et qu'il constitue, en quelque sorte, l'antichambre ou encore le préambule de cette recherche.

(C'est à Barcelone que j'ai vécu les places de Gracia qui furent à l'origine de ce que l'on a appelé « el modelo Barcelona »; que j'ai vu des bancs publics se couvrir de barreaux de métal pour empêcher les gens de s'y étendre; que j'ai constaté des déchirures dans le tissu urbain (Rambla del Raval; via Laetana; implantation du MACBA); que j'ai trouvé des passages cachés dans la ville; que j'ai croisé une manifestation contre la mise en place d'ascenseurs dans les immeubles d'habitation de la Barceloneta; que j'ai vu le bord de mer, les œuvres d'art public ; Montjuïc transformé par les Jeux olympiques de 1992 et les restes de l'Exposition universelle de 1929; que j'ai traversé la Diagonale, le Fórum Universal de las Culturas 2004, Poblenou et le 22@; que j'ai découvert le quartier de la Mina où on a délocalisé les gitans qui

6 Je fais bien sûr référence ici aux années 80 barcelonaises, au chantier de réhabilitation des lieux publics mené par l'architecte et conseiller municipal de Barcelone délégué à l'urbanisme Oriol Bohigas et à son équipe, processus de transformation urbaine auquel on donnera plus tard le nom de *modelo Barcelona*. On se rappellera ici toutes les interdictions qui ont marqué les lieux publics barcelonais durant la dictature de Franco : interdiction de parler catalan dans l'espace public, interdiction de se regrouper, etc.

étaient installés depuis des décennies au Campo de la Bota; que j'ai vu les squats, la spéculation féroce, les centaines d'appartements inhabités, l'Eixample (et les plans initiaux de Cerdà), l'Hôtel W Barcelona qui défie la réglementation en ce qui a trait à la côte maritime... Enfin, c'est à Barcelone que j'ai croisé des touristes enchantés et discuté avec des jeunes catalans révoltés.)

Pour plusieurs raisons qu'il ne serait pas pertinent d'évoquer ici<sup>7</sup>, j'ai pris la décision de transposer cette recherche dans le cadre d'un doctorat interdisciplinaire offert par une faculté regroupant les disciplines de l'architecture, de l'architecture de paysage, de l'urbanisme, du design et de l'aménagement. Il serait légitime de se demander pourquoi j'ai volontairement décidé de me situer dans ce champ d'expérience multidisciplinaire entourant la question des espaces de vie duquel l'art ne faisait pas intrinsèquement partie. D'une certaine façon, la décision de déplacer cette recherche au cœur des disciplines aménagistes fut une décision... politique. Il y avait un désir affirmé que l'art fasse partie des réflexions (et des décisions futures) des penseurs qui agissent sur nos espaces communs; que cet art qui, depuis de nombreux siècles, a participé à la configuration de nos lieux publics (bien évidemment sous des formes et des rythmes très diversifiés à travers le temps, qu'on pense à la *Fontana dei Quattro Fiumi* de Bernini à Rome; aux interventions actuelles d'un artiste comme Jochen Gerz; ou encore, plus près de nous, aux projets soutenus par le Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal Dare-Dare depuis 2004 dans le cadre de leur projet d'articulation urbaine *Dis/location*) prenne part à la discussion autrement que sous la forme d'une éventuelle *décoration* ou, pour être plus indulgente, d'un simple ajout, c'est-à-dire qu'il y prenne part non pas en tant qu'objet, forme ou proposition esthétique, mais bien en tant que rapport au monde singulier.

7 Je me contenterai de mentionner une certaine désorganisation associée à la mise en place de l'*Espace européen de l'enseignement supérieur* (découlant du *Protocole de Bologne*) et la confusion entre les cycles d'études qui en résultait à l'époque.

Je voulais que cette recherche se situe dans le « monde », le monde étant ici à penser en tant que « totalité des faits, non des choses » (Wittgenstein, 1993 [1921]), en tant qu'« activité partagée » (Garcés, 2013) et en tant que « processus » (Cage, 1976) : « Je dis bien : le monde, et non pas tel ou tel endroit du monde. Le monde dans son entier, et non pas des fragments séparés, des parties du monde. Le monde enfin pensé en ce qu'il est »<sup>8</sup>. Je voulais que cette recherche se confronte à toutes ces pensées qui, à partir de points de vue et de cadres disciplinaires très différents, s'intéressent à la question de l'espace public et des espaces communs. Je voulais que l'art existe en tant que manière d'être dans la ville et non seulement que *l'art dans l'espace public* forme une catégorie particulière au sein de la panoplie des manifestations artistiques parmi lesquelles on retrouverait l'exposition dans sa version moderne – le cube blanc –, le festival, l'intervention, la manœuvre (Richard, 1990), etc., ce qui aurait été le cas si j'avais mené cette recherche dans un programme exclusivement consacré à la question artistique. Je voulais, autrement dit, situer les lieux publics au cœur de ma réflexion, saisir la complexité de ce que sont nos espaces communs, c'est-à-dire ces espaces auxquels nous pouvons tous et toutes prendre part afin que du « commun » advienne<sup>9</sup>; comprendre ce qu'ils convoquent comme relations entre des enjeux esthétiques, éthiques et politiques et, enfin, voir comment et en quoi certains types d'interventions artistiques pouvaient éclairer la saisie de ces mêmes relations.

Je m'intéresse donc aux pratiques artistiques sonores urbaines contextuelles, non pas comme manifestations de sens particulières au sein de l'histoire de l'art, mais en tant qu'expériences se réalisant dans les lieux où le commun pourrait advenir et engageant, dès lors, des questionnements précis sur cet espace que nous pouvons tous, potentiellement, partager. Comme l'écrit le philosophe Christian Ruby,

Le commun n'existe pas en soi et pour soi. Il se fait dans le mouvement même où il est mis en question au sein du conflit « sur l'existence d'une scène commune,

8 John Cage, *Pour les oiseaux*, Paris, P. Belfond, 1976, p.216

9 La distinction importante existant entre espace public et espace commun sera développée au chapitre 2.

sur l'existence et la qualité de ceux qui sont présents (LM, p.49) ». La preuve de son existence advient dans l'opération du sensible par laquelle les êtres au bord des partages viennent bousculer l'ordre du partage et provoquent la discussion critique qui fait surgir, de l'être en commun, une nouvelle machinerie d'identification.<sup>10</sup>

En ce sens, ma recherche se situe, non pas dans la lignée des recherches habituellement effectuées en histoire de l'art, mais bien dans un champ *adisciplinaire* dominé par l'espace. L'art n'y est pas en train de révolutionner l'espace public, ou de transformer nos rapports à l'autre de manière radicale : l'art n'est surtout pas messianique ! Toutefois, l'art y est considéré comme une manifestation de l'action humaine qui met en scène des images, des perceptions et des expériences inédites, des conceptions du corps et des espaces communs singulières qui, elles, pourraient participer à une redéfinition de la dimension politique de nos espaces communs allant dans le sens d'un réel espace de rencontre (de choc ? de croisement ? de dissensus?) au sein de « la paradoxale pluralité d'êtres uniques ».<sup>11</sup> Il ne s'agit pas de voir comment ont évolué les pratiques sonores dans l'espace urbain ou encore de voir quelles en sont les caractéristiques en tant qu'œuvres et comment celles-ci interrogent de nouvelles perspectives en art actuel, mais bien plutôt de considérer ces propositions esthétiques et les pratiques qui les soutiennent comme des manifestations proposant et rendant compte de relations à l'espace urbain singulières et ce, tant au niveau politique, éthique, qu'esthétique. Les réponses aux questions évoquées dans ces pages portent l'espoir de cerner, un peu plus précisément, en quoi les modes d'être, d'agir, de prendre place dans les espaces communs pourraient permettre de faire de ceux-ci des espaces politiques vivants et cohérents par rapport aux prémisses qui animent une certaine définition de la politique<sup>12</sup>.

10 Christian Ruby, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009, p.38. Ruby y cite ce passage de Jacques Rancière, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p.49 : « La politique est d'abord le conflit sur l'existence d'une scène commune, sur l'existence et la qualité de ceux qui y sont présents. »

11 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983 (1961), p.232

12 Voir Partie 1, chapitre 1.

Enfin, bien que ma thèse porte très spécifiquement sur les pratiques artistiques sonores urbaines contextuelles, les questions auxquelles elle tente de répondre, concernent, plus largement, le champ de l'expérience esthé(t)(s)ique ordinaire de la ville – et plus précisément celle de nos espaces communs urbains. En ce sens, la première décision épistémologique et méthodologique concernant ce parcours de doctorat fut celle de m'assurer de bousculer ma manière très « artiste » de percevoir la ville par toutes sortes de préoccupations qui lui étaient étrangères – l'ensemble des disciplines aménagistes –, mais qui, d'une certaine façon, lui donnaient une ampleur, une plus grande complexité en témoignant de cet arrimage contradictoire de désirs, d'idéologies et de volontés qu'est, me semble-t-il, la pensée de l'espace public.

### *La posture de l'artiste-chercheur*

J'ai entamé cette recherche de doctorat avec l'intention très claire de ne pas parler de ma propre pratique artistique (ou du moins que celle-ci n'en soit pas le sujet), de ne pas occuper cette position délicate et incertaine qu'est celle de l'artiste qui tente d'expliquer, ou encore de traduire en mots des images, des espaces, des expériences qu'il ou elle a voulu voir naître dans le monde sous une autre forme. Comme l'écrit le poète Francis Ponge : « Quelle idée de demander à un poète ce qu'il a voulu dire? Et n'est-il pas évident que s'il est seul à ne pouvoir l'expliquer, c'est parce qu'il ne peut le dire autrement qu'il ne l'a dit (sinon sans doute l'aurait-il dit d'une autre façon)? »<sup>13</sup>. Toutefois, ce refus préalable de m'inclure, personnellement, en tant qu'artiste, au sein de cette recherche (plus précisément, j'entends par là le fait que ma recherche porte spécifiquement sur mes propres réalisations ou expérimentations en tant qu'artiste), ne saurait effacer les expériences, les interrogations, les connaissances que je porte et que j'ai accumulées au fil des ans ainsi que celles qui se mêlent, incessamment à ma réflexion, à travers maints projets sonores réalisés depuis 2006 (j'aurai l'occasion d'y revenir dans la conclusion de cette thèse). En ce sens, il importe de mentionner que les questionnements soulevés par cette thèse résultent directement de ma pratique de l'art,

13 Francis Ponge, « My creative method » dans *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p.30

c'est-à-dire qu'ils ont émergé de celle-ci au fil des ans et que ce doctorat constitue une tentative d'approfondissement liée à la fois à la création d'oeuvres sonores dans ma pratique et à l'expérience des propositions sonores urbaines de plusieurs autres artistes. Comme l'écrit Edgar Morin, je dirais que « [j]e suis un[e] auteur[e] non caché[e]. Je veux dire par là que je me différencie de ceux qui se dissimulent derrière l'apparente objectivité de leurs idées, comme si la vérité anonyme parlait par leur plume. »<sup>14</sup> J'apporte toutefois une nuance importante : ces questionnements, bien que soulevés par ma pratique et autres expériences artistiques connexes, ont quitté, depuis plusieurs années déjà, leur cadre spécifique pour s'étendre à un ensemble de pratiques artistiques qui semblent véhiculer les mêmes enjeux – et ce, qu'elles en soient conscientes ou non. Ce champ singulier de la pratique artistique que circonscrivent les pratiques artistiques sonores contextuelles m'a tout à coup donné l'impression de converger vers *une certaine expérience de la présence dans les espaces communs* et c'est à partir de ce constat – je dirais – intuitif que ma recherche s'est mise en branle.

Il serait donc possible d'affirmer que je possède à la fois une vue de l'intérieur (en tant qu'artiste) et une vue de l'extérieur (en tant que chercheuse) face à mon objet de recherche. La parole des artistes ne représente pas la même chose pour une artiste que pour un historien de l'art, un urbaniste ou encore un philosophe. De manière évidente, les dires des artistes sonores interviewés dans le cadre de cette thèse font écho à des souvenirs tangibles, des impressions vécues, des expériences maintes fois traversées et c'est en ce sens que je crois que mon expérience en tant qu'artiste m'a permis, tout au long de cette recherche, de mieux saisir mon objet de recherche, c'est-à-dire de le saisir dans toute sa complexité. Cette posture de recherche renvoie à ce qu'Edgar Morin appelle le « méta-point de vue » qui lui « n'est possible que si l'observateur-concepteur s'intègre dans l'observation et dans la conception ».<sup>15</sup> On pourrait aller jusqu'à dire que le processus de la recherche, dans ce cas-ci, a été celui de parvenir à nommer, à expliquer et à analyser ce qui, au préalable, relevait d'un savoir intuitif,

14 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005, p.153

15 *Ibid*, p.102

c'est-à-dire d'un savoir qui se sait mais qui ne possède en aucun cas le besoin de se définir, ni celui de se communiquer sur un autre mode que celui de l'art.

Le désir de questionner le type de rapport aux espaces communs qu'installent dans la ville les pratiques sonores artistiques contextuelles urbaines découle donc, dans un premier temps, d'une expérimentation artistique personnelle autour de l'engagement – affectif, corporel, idéal, émotionnel – suscité par l'écoute et du rapport au réel singulier que je voyais se déployer à travers mes propres installations sonores (2002-2009) et à travers les marches et autres expériences sonores *in situ* que j'ai développées en étroite promiscuité avec des lieux précis (2010 à aujourd'hui). Dès 2006, j'ai assisté à une conférence de Janet Cardiff à la Cinémathèque québécoise, à Montréal : fascinée par la similitude existant entre ses mots et les pensées qui me submergeaient lors de mes périodes d'écoute ou d'enregistrement ; fascinée par la saisie profonde d'une certaine expérience, précise, qu'elle tentait de nommer. Par la suite, dans d'autres bouches d'artistes sonores, un peu partout dans le monde, ces mots ont créé des assemblages similaires, des agencements de sens qui pointaient vers un lieu ouvert. Ainsi, parallèlement à cette pratique personnelle, je constatais de nombreuses récurrences dans le discours des artistes liés à des pratiques artistiques sonores contextuelles : des mots, des manières de nommer leurs intentions et leurs expérimentations revenaient, se répétaient chez plusieurs d'entre eux (*expérience*, longues heures d'enregistrement dans la ville, repassage minutieux des espaces, implication des corps dans l'appréhension des lieux, révéler ce qui est là, faire entendre l'invisible, rapport entre fiction et réalité, présence, une certaine manière de décrire les lieux, etc.) et qui me renvoyaient invariablement à mes propres expérimentations. Comme l'écrit le compositeur Agostino Di Scipio,

toute écoute créative ainsi que les différentes pratiques sonores créatrices (qu'il s'agisse de « musique », d'« art sonore », etc.) impliquent des formes d'intelligence et de sensibilité uniques dans le cadre social plus large, et qui contribuent au potentiel social plus général par l'originalité de leurs approches. J'entends par là un sens particulier pour le passage du temps, la dynamique de



l'espace environnant, la coordination avec d'autres êtres humains et l'équilibre dans la relation du corps à des instruments ou des outils.<sup>16</sup>

Au moment où j'ai entamé mes études de doctorat, nombre des pratiques sonores qui servent de cas d'études dans le cadre de cette thèse étaient en train de prendre forme, se mettaient en place : il y avait, en quelque sorte, une simultanéité et une synchronicité des réflexions et des désirs d'expérience que je pressentais, mais dont j'ignorais l'ampleur, voire même l'existence. Faire le pont entre le savoir expérimentiel hybride, taillé de sensations et d'intuitions, qui résulte de l'expérience et de la création d'œuvres sonores contextuelles et une recherche théorique ancrée dans la pratique de nombreux artistes sonores signifiait donc prendre une certaine distance par rapport au champ précis de ma propre pratique pour me plonger tête première dans l'univers d'autres artistes et dans celui des nombreux penseurs qui ont tenté d'éclaircir ce champ trouble qu'est celui que cherche à cerner le concept moderne d'espace public.

### *L'adiscipline : entre théorie et pratique*

il faut bien s'installer à la pointe de son savoir  
ou à la pointe de son ignorance  
pour avoir quelque chose à dire

Deleuze, *L'Abécédaire*

Cette thèse n'aurait pas pu s'écrire à partir d'un champ disciplinaire. Qu'il s'agisse du champ de la philosophie, ou encore de celui de l'art – les deux pôles de pensée entre lesquels se tend ma recherche –, cette thèse aspire à se situer *entre* :

[c]'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre,

16 Agostino Di Scipio, « Qu'est-ce que l'écoute ? » dans Makis Solomos et al. (dir.), *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, L'Harmattan, 2016, p.37

ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu.<sup>17</sup>

Cette thèse prend le temps d'écouter ce qui résonne dans l'espace créé par la rencontre entre ces deux modes d'appréhension de l'« espace public ». Elle arrime deux logiques, deux manières d'être dans le monde et de penser le monde qui demeurent souvent étrangères l'une à l'autre : d'une part, des réflexions entourant la question de l'espace public (et, plus récemment, des espaces communs) en philosophie politique ; et d'autre part, des expériences issues des pratiques artistiques sonores contextuelles prenant lieu dans les espaces communs. Elle se veut *adisciplinaire*, c'est-à-dire qu'elle ne se contente pas de se situer en amont des disciplines (transdisciplinarité), mais refuse de situer son objet de recherche au sein d'une pensée disciplinaire ; elle refuse la localisation et la fixation des savoirs qu'implique tout cadre disciplinaire. Pour Madeleine Akrich, qui fut directrice du Centre de sociologie de l'innovation (CSI) de Mines ParisTech de 2003 à 2013,

l'interdisciplinarité part des disciplines pour essayer de converger sur un objet, alors que l'adisciplinarité se situe ailleurs, dans un autre espace que celui quadrillé par les disciplines, et permet de faire émerger de nouvelles approches par sa focalisation première sur des questions « sans arrêt renouvelées par le contact avec les acteurs extérieurs à la recherche » plutôt que sur des réponses déjà apportées par des champs disciplinaires. Cela n'implique évidemment pas de se priver des apports d'autres travaux, mais plutôt une manière particulièrement libre de circuler à l'intérieur de ces corpus, de tenter des rapprochements, d'opérer des déplacements.<sup>18</sup>

Par cette thèse, j'interroge le dualisme qui, en Occident, affecte les pensées du politique, du « corps » et de l'« espace public ». Je tente de complexifier et de repenser le concept d'espace public en arrimant des réflexions de nature théorique à des mises en actes de ce concept, c'est-à-dire à des réflexions de nature pratique (que serait donc une praxis de l'espace public ? ou

17 Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Introduction : rhizome » dans *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.37

18 Discours prononcé par Madeleine Akrich, 22 septembre 2008. Repéré à <http://studylibfr.com/doc/1269868/lire-le-discours-de-madeleine-akrich> le 9 juillet 2017.

encore que serait un espace public *concret* ?). Je questionne les caractères autonomes de la pensée politique – l'idée selon laquelle elle pourrait ne s'adresser à nous qu'en tant qu'idée, sans que celle-ci n'ait d'aspiration à s'incarner – et de la pensée artistique – l'idée selon laquelle elle ne mettrait pas au monde une certaine conception de l'être et de l'agir dans nos espaces communs... autrement dit, une pensée politique. Je m'exerce à concevoir, d'une part, ce à quoi ces idées pourraient correspondre concrètement et d'autre part, quels types d'idées ces modes d'habiter les espaces communs pourraient, eux, mettre en forme.

Il y aurait ici quelque chose des rapports esquissés par Jean-Luc Nancy entre la philosophie et l'écoute :

Si « entendre », c'est comprendre le sens (soit au sens dit figuré, soit au sens dit propre: entendre une sirène, un oiseau ou un tambour, c'est chaque fois déjà comprendre au moins l'ébauche d'une situation, un contexte sinon un texte), *écouter c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible.*<sup>19</sup> (Je souligne.)

Dans une perspective *adisciplinaire*, j'effectue des branchements non dualistes entre ces deux champs de savoir et d'expérience, je mêle leurs modes de saisie du monde. Je tente de me situer *dans* ce double mouvement synchrone qui, d'une part, s'initie par l'expérience d'écoute et d'enregistrement dans la ville pour ensuite chercher des lieux de résonance dans la pensée politique ; et qui, d'autre part, s'agit à partir de considérations philosophiques en regard d'un espace que l'on nomme « public », pour finalement s'ancrer dans des gestes, des attitudes, des actions prenant lieu dans les espaces communs de nos villes. Une telle manière de faire s'inscrit en quelque sorte en tant que poursuite et approfondissement du combat déjà mené par les défenseurs de la transdisciplinarité depuis plusieurs décennies déjà (Piaget, 1970<sup>20</sup>):

19 Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p.19

20 Séminaire sur l'interdisciplinarité dans les universités, organisé par le Centre pour la Recherche et l'Innovation dans l'Enseignement (CERI) à l'Université de Nice, du 7 au 12 septembre 1970 au cours duquel Jean Piaget distingue la multidisciplinarité, l'interdisciplinarité et ce qu'il nomme alors la transdisciplinarité. *Revue Anthropologie des connaissances*, Vol. 6: 2012.

Dans la mesure où les méthodes interdisciplinaires s'élaboreront sur un plan théorique et s'appliqueront complémentaiement sur un plan empirique, un double mouvement intellectuel-pratique fera de plus en plus fluctuer l'interdisciplinarité vers la transdisciplinarité, c'est-à-dire vers des ensembles dynamiques de macro-concepts qui puissent vraiment saisir la complexité sans la fragmenter.<sup>21</sup>

Mon objet de recherche se situe au(x) croisement(s) de ces deux trajectoires, là où il n'est plus question de distinguer ce qui relève de la théorie et ce qui relève de la pratique, mais où il est plutôt question d'atteindre la complexité d'une situation d'expérience au sein de laquelle les dimensions esthétique, éthique et politique se mêlent et s'interrogent. Encore une fois, il s'agit de s'extraire d'une pensée dualiste par laquelle le corps serait séparé de l'esprit ; l'action de la pensée ; la pratique de la théorie. Comme le dit Michel Foucault dans une entrevue consacrée aux relations entre politique et éthique,

[i]l m'a toujours importé de lier, d'une façon aussi serrée que possible, l'analyse historique et théorique des relations de pouvoir, des institutions et des connaissances avec les mouvements, les critiques et les expériences qui les mettent en question dans la réalité. Si j'ai tenu à toute cette «pratique», ce n'est pas pour «appliquer» des idées ; mais pour les éprouver et les modifier.<sup>22</sup>

Cette posture implique la présence de ce que j'appellerais une troisième position, c'est-à-dire un point de vue à partir duquel il devient possible de parler, de dire, de penser en dehors des deux pôles depuis lesquels s'articule cette recherche. Car il est bien important de noter que ce ne sont ni les artistes, ni les philosophes eux-mêmes qui décident d'effectuer ces branchements. Les artistes qui ont été interviewés dans le cadre de cette thèse n'ont pas, d'emblée, manifesté le désir de lier leurs actes, leurs expériences d'écoute à une pensée de nature politique ou même éthique (j'y reviendrai plus loin dans ces pages) ; et rares sont les philosophes parmi ceux qui ont nourri ma réflexion qui se sont intéressés aux pratiques

21 Félix Guattari, *De la pluridisciplinarité à la transdisciplinarité*, Paris, 1992. Repéré : <http://perso.wanadoo.fr/cliniquedelaborde/ASLB/ARCHIVES/TEXTES/GUATTARI-transdiscip.html> (page consultée le 23 octobre 2013, lien aujourd'hui malheureusement inactif).

22 Michel Foucault, « Politique et éthique, une interview » dans *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1404.

artistiques sonores urbaines : on pourrait dire que je suis celle qui a eu envie de trouver un terrain d'entente – il serait plus juste de dire de *résonance* (Nancy, 2002) – entre ces deux territoires. Seule cette position de chercheuse, qui décide de regarder là où on ne pose pas les yeux : cet « entre-deux choses » qui n'avait pas été pensé comme un lieu de savoir, permet d'entrevoir des passerelles entre « la pensée de » et « l'expérience de », refusant ainsi toute saisie de nature dualiste. Comme l'écrit le philosophe Christian Ruby :

[d]e même que l'art public se situe à la croisée de l'art et du politique, en ce qu'il relève d'une pratique « impure », si on peut dire, d'une pratique située à l'interface esthétique/art/politique, de même un travail portant sur lui pourrait donner lieu à une série d'exercices de liaison entre les disciplines artistiques, littéraires, historiques et philosophiques. *Il pourrait, à ce titre, favoriser une pratique des passages entre les disciplines, donner une certaine efficacité à un jeu d'écart et de rapprochement entre perspectives théoriques diverses.*<sup>23</sup> (Je souligne.)

Ma posture en est une de non-séparation. En aucun cas les « espaces publics » – parce qu'ils sont multiples – abstraits des philosophes n'ont été considérés en tant que séparés du monde concret auquel je cherchais à les arrimer ; et en aucun cas les expériences des artistes ont été réduites à des expériences esthétiques, mais plutôt considérées en tant que mises en actes de certaines visions, conceptions d' « espaces publics ». Toutes mes lectures ont été faites avec en tête ces lieux très concrets habités, vécus, écoutés par des artistes et par leurs œuvres ; et toutes les entrevues avec les artistes, toutes les expériences des œuvres ont été faites avec en tête ce qu'elles convoquaient comme *idées* d' « espace public » et comme présupposition d'un public (qui est le spectateur ou la spectatrice que supposent les œuvres? comment cette singularité se lie-t-elle au commun ?). À travers toutes les expérimentations sonores que j'ai réalisées depuis 2006 (installations, interventions dans les lieux publics, marches sonores, etc.), les « espaces publics » des philosophes ont créé des interférences (LaBelle, 2014), des interruptions (Ruby, 2009), des zones de doute et d'autres, de saisie ; toutes mes lectures, tous

23 Christian Ruby, *La réécriture du monde politique par l'art public contemporain*, conférence présentée dans le cadre d'un stage dédié à l'accompagnement des programmes limitatifs de l'enseignement de spécialité en arts plastiques, Lille, France, 2007, p.2. Repéré le 27 octobre 2014 à <http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/christian-ruby-mars-2007-pdf>.

mes écrits ont été habités de ces expériences nombreuses, des trames de sensations et d'idées impresses<sup>24</sup> qui surgissaient de la pratique sonore et de l'expérience des propositions artistiques sonores contextuelles dans la ville. Cette posture, je le répète, n'est donc ni celle des artistes, ni celle des philosophes et il ne faudrait surtout pas considérer cette thèse comme une *explication* de leurs œuvres, d'une part, ou de leurs pensées, d'autre part. Cette thèse se situe précisément dans ce lieu de sens singulier qui naît de leur rencontre et cette rencontre, en ce sens, n'appartient qu'à ce regard autre, extérieur, qui s'intéresse à ce qui serait en train d'apparaître ou encore à ce à quoi l'on n'aurait pas encore prêté attention.

On pourrait affirmer que ma recherche se situe dans le champ de la vie et qu'elle s'obstine à y demeurer. L'étude des pratiques sonores artistiques contextuelles dans les espaces communs ne se restreint justement pas, dans le cas qui nous occupe, à l'étude de ces formes artistiques singulières. À travers l'expérience de ces œuvres spécifiques et la connaissance qui émerge de leurs processus de création, il s'agit de lire le présent dans une perspective *adisciplinaire* : quelque chose qui est en train de prendre forme et que l'on ne peut saisir qu'à travers le croisement de plusieurs savoirs et de plusieurs réflexions... aux points de leurs intersections et de leur non-appartenance à des champs disciplinaires particuliers.

Les nouvelles connaissances interdisciplinaires et les nouveaux modes d'action-transformation sur le réel ne peuvent pas seulement résulter d'un approfondissement au sein de tel ou tel domaine, mais procèdent souvent, par extension et contamination transversale d'un noyau à l'autre, d'un objet complexe aux autres..., en dégageant, autant que possible, les véritables enchevêtrements du corps réel, de la société réelle, du monde tel qu'il est.<sup>25</sup>

Ainsi, mettre en relation des propositions artistiques qui s'inscrivent dans le réel, le marquent, le modifient et des théories qui tentent de définir cet espace dans lequel elles s'inscrivent est

24 *Le Grand Robert de la langue française*. Alain Rey (Dir.). Paris: Dictionnaires Le Robert. s.v.« Philos. (vx). Idée impresse; imprimée en nous par la sensation ». Consulté en ligne le 15 octobre 2014.

25 Guattari, *art. cit.*

une aspiration à une saisie des liens pouvant s'établir entre des conceptions de l' « espace public » et des expériences des lieux que nous avons en commun.

### *Penser par, dans avec l'objet de recherche*

Avant toute action, toute recherche, toute quête d'information, je dirais que cette recherche de doctorat a été portée par l'affirmation soutenue, voire lancinante de la nécessité de penser par soi-même (Kant), mais de penser par soi-même dans et par le monde (Arendt ; Foucault ; Tiqqun ; Garcés ; Agamben). De penser *par* la situation de sens singulière d'une pratique artistique qui s'invente en relation étroite avec le réel (voir Partie 2, chapitre 4), et avant les formes prescrites par les méthodologies de recherche préexistantes, avant les idées dictées par tel ou tel parcours académique, avant les comportements imposés par telle ou telle discipline.

Pour moi, s'autoriser à, c'est se référer à nos capacités intellectuelles autonomes pour penser. Autrement dit, ne pas avoir besoin de demander l'autorisation au chef, au maître, au directeur de recherche, etc., c'est être capable de s'autoriser. Bien entendu, parfois on se croit autorisé à, et on peut ne dire que des conneries, mais ça, c'est le risque de l'autonomie de penser. Dans le sens où j'ai senti la phrase, elle est très belle. Il faut s'autoriser à.<sup>26</sup>

Il serait donc juste de dire que mon approche méthodologique commence par un refus de la méthode, c'est-à-dire par un refus de mouler ma recherche, ma pensée à partir d'attitudes, de manières de faire, de processus de classification et d'organisation de l'information et du savoir qui ne découleraient pas directement de la singularité de mon objet de recherche. Il m'a semblé primordial que ces années d'études doctorales soient consacrées à la quête de sens, à l'élaboration du contenu et que le déploiement de ce contenu se découvre d'une manière qui lui soit intimement liée et ne le précède en aucune façon. Cet *a priori* se lie, bien évidemment, à la nature de l'objet de recherche, c'est-à-dire à ces situations esthético-éthico-politico-géographico-sonores spécifiques que sont chacune des propositions sonores urbaines

26 Edgar Morin, « Computo, ergo sum », dans *Chimères*, (8), 1990, p. 20.

composant le corpus étudié ici. Elles appartiennent toutes à un contexte précis et s'y intègrent d'une manière singulière, ce qui nécessite une disposition au sens distincte qui serait plutôt de l'ordre de ce que Christian Ruby nomme *l'interprétation* :

L'explication renvoie au « comment » des choses. Elle édifie une connaissance assurée, mais dont l'assurance est toute mécanique. Elle exige aussi une méthode, dont la vanité est contenue dans son unicité et son unilatéralité. Tandis que l'interprétation (la recherche de la signification) relève d'une expérience du monde, d'une expérience du rapport aux autres, au sein de laquelle émergent les significations de nos actions et de nos paroles, dans un jeu incessant entre ce que nous faisons, et les modifications successives que la compréhension de ce que nous faisons impose à ce qui est en cours (il n'y a de signification que pour quelqu'un, pour « nous », à chaque fois). Elle fait accéder à des vérités (révisables, infiniment reprises), mais d'autres vérités que celles de l'explication (uniques, uniformes, intouchables). L'interprétation nous interdit de dissocier un événement (et ses causes) du milieu dans lequel il se produit, et de la formation que les hommes en reçoivent, parfois, d'ailleurs, en le modifiant et en se modifiant.<sup>27</sup>

Sans doute aucun, ma posture d'artiste-chercheuse est venue troubler, voire ébranler ce qu'il en serait de la recherche théorique : les formes, pour une artiste, ne sauraient être dissociées de leur contenu et, par conséquent, les idées risqueraient de se travestir si elles n'inventaient pas – avec rigueur, toujours – leur propre manière de se déployer. J'ai donc voulu que l'objet de ma recherche invente les chemins qui le nourriraient; qu'il y ait un mouvement très organique entre mes lectures; que personne n'établisse ma liste de lectures, mais plutôt que chacun des textes abordés m'amène à saisir, chaque fois, ce qui, au fond, était le cœur de ce questionnement qui m'habitait.

Il n'y a jamais eu qu'un seul mot autour de mon objet de recherche, mais plutôt une constellation de mots ou d'expressions en mouvement dont les relations étaient en réagencement constant : corps, espace public, expérience, pratiques, critique, monde, écoute,

27 Christian Ruby, « Hans-Georg Gadamer, L'herméneutique : description, fondation et éthique », 2002. Repéré à le <https://www.espacestems.net/articles/hans-georg-gadamer-lhermeneutique-description-fondation-et-ethique/> 14 octobre 2014.



esthétique, lieu public, fiction, anonymat, bruit, singularité, éthique, réel, sonore, politique, art, situation, forme-de-vie, *in situ*, espaces communs... espace *du* commun. Le sens de ma démarche a toujours été quelque part au centre d'un réseau de pistes, au centre de ces lignes de questionnement qui le croisaient. Bien qu'il y ait eu de beaux moments de précision, des jours où j'ai pu dire, parler de, nommer avec plus de justesse ce qui me préoccupait et que, de ces moments de plus grande clarté, aient souvent émergé une nouvelle piste de lecture ou des références qui me rapprochaient toujours plus du noyau de penseurs qui circulaient autour de mes préoccupations, je ne suis arrivée à nommer ce centre, ce nœud de sens à partir duquel je prenais de la vitesse (Deleuze; Guattari, 1980) que longtemps après avoir entamé cette recherche.

Je ne ferai donc pas état d'une démarche méthodologique déjà nommée qui, bien que rassurante parce que connue et reconnue, ne saurait correspondre à une manière d'articuler le savoir qui est en constante évolution, se questionne, se met en doute, revient sur elle-même et qui, surtout, tente de se définir dans le contexte précis de cette recherche singulière. Je considère la recherche (tout comme l'art) comme une expérience, au sens où l'entend Michel Foucault, c'est-à-dire qu'« [u]ne expérience est quelque chose dont on sort soi-même transformé »<sup>28</sup>.

Si je devais écrire un livre pour communiquer ce que je pense déjà, avant d'avoir commencé à écrire, je n'aurais jamais le courage de l'entreprendre. Je ne l'écris que parce que je ne sais pas encore exactement quoi penser de cette chose que je voudrais tant penser. De sorte que le livre me transforme et transforme ce que je pense. Chaque livre transforme ce que je pensais quand je terminais le livre précédent. Je suis un expérimentateur et non pas un théoricien. J'appelle théoricien celui qui bâtit un système général soit de déduction, soit d'analyse, et l'applique de façon uniforme à des champs différents. Ce n'est pas mon cas. Je suis un expérimentateur en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant.  
(...)

28 Michel Foucault, « Entretien avec Michel Foucault » dans *Dits et écrits II 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.866

Quand je commence un livre, non seulement je ne sais pas ce que je penserai à la fin, mais je ne sais pas très clairement quelle méthode j'emploierai. Chacun de mes livres est une manière de découper un objet et de forger une méthode d'analyse. Mon travail terminé, je peux, par une sorte de regard rétrospectif, extraire de l'expérience que je viens de faire une réflexion méthodologique qui dégage la méthode que le livre aurait dû suivre.<sup>29</sup>

En ce sens, la méthode est aussi pour moi de nature rétrospective : elle peut, à rebours, être retracée, identifiée, comprise, mais ne saurait l'être par anticipation lorsqu'il s'agit de créer de nouveaux contextes de savoir.<sup>30</sup> Ceci dit, il est de toute évidence que mon processus de recherche comporte une réflexion méthodologique, un ordre certain quant à l'articulation des savoirs et des positionnements épistémologiques qui lui sont inhérents. Il est de toute évidence aussi que certaines approches et méthodes préétablies pourraient se rapprocher de ma démarche et que des correspondances pourraient s'établir avec elles. Mais tel n'est pas et ne saurait être l'objectif de cette thèse.

L'engouement académique prédominant pour la méthode qui affecte le domaine de la recherche et ce, en sciences humaines tout autant que dans des disciplines pratiques, permet quelquefois de masquer, selon moi, de nombreuses recherches dont le contenu demeure quasi secondaire, étonnamment faible ; d'innombrables réflexions creuses qui, à défaut d'avoir du contenu, présentent une organisation et une réflexion méthodologiques impeccables.<sup>31</sup> Il ne s'agit pas ici d'arrogance, mais bien d'un souci extrême d'honnêteté, de pensée critique et d'un désir sincère d'approfondissement : afin d'être fidèle à ce nouveau savoir qu'il m'intéressait de voir émerger, il m'est apparu impératif d'*errer avec rigueur* entre les différentes manières de connaître. Autrement dit, de penser.

29 *Ibid.*

30 J'ai eu la chance de développer les termes de ce rapport conflictuel à la méthode dans un article intitulé « La méthode démasquée : découverte d'une méthode de recherche personnelle dans le fouillis d'une pratique interdisciplinaire », publié dans Diane Laurier et Pierre Gosselin (dir.), *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, Montréal, Guérin universitaire, 2004, p.135-147

31 Bien entendu, il n'en va pas toujours ainsi et le contraire – la non référence à une méthode précise – ne garantit évidemment en rien la qualité de la recherche.

## Les multiples modes de connaître

En introduction à l'ouvrage collectif *Music, Sound and Space : Transformations of Public and Private Experience*, l'anthropologue et musicienne Georgina Born en appelle à l'approfondissement des recherches sur nos expériences et environnements acoustiques dans une perspective transdisciplinaire. Elle insiste tout particulièrement sur la nécessité de penser les nouveaux rapports qui s'y développent entre le soi et le monde au sein de ces expériences sonores :

« Such studies should encompass not only evolving music and media, but the varied and changing forms of subjectivity brought to these processes (Born 2009b : 80-1). They should analyse the materiality and thus the subjective affordances of particular musico- and sonic-social-technological assemblages; they should examine how subjectivity responds to the recursive interplay between private and public; and they should attend to the affective constitution of modes of subjectivity by music and sound without assuming that it promotes the self-communion of liberal subject. »<sup>32</sup>

Dans une perspective adisciplinaire, cette thèse tente de saisir les enjeux soulevés par *une certaine situation de présence dans la ville*, de voir en quoi cette situation pourrait nourrir, complexifier, éclairer, voire ébranler le concept d'espace public qui structure nos démocraties occidentales. Cette situation particulière est celle de pratiques sonores artistiques urbaines contextuelles, c'est-à-dire celle d'artistes qui arpentent les espaces communs de la ville par l'écoute et qui créent des propositions artistiques dans lesquelles d'autres personnes seront amenées à expérimenter et à écouter ces mêmes espaces communs à leur tour.

Bien entendu, il serait possible ici de parler d'une multitude de situations étant donné que chacun et chacune des artistes dont la pensée/pratique fait l'objet d'une réflexion dans le cadre

32 Georgina Born, *Music, Sound and Space : Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p.41

de cette thèse créent des contextes d'expériences singuliers : contenu sonore précis, déplacement dans la ville, type de lieux investis, conditions de l'écoute, dispositif technologique, etc. Toutefois, on pourrait aussi affirmer qu'il se dégage un nombre significatif de traits communs à l'ensemble de ces propositions esthétiques, qui permettent de circonscrire le cadre d'une situation dans la ville singulière et spécifique (Partie 2). En effet, l'ensemble des projets de création sonores sur lesquels porte cette recherche se démarquent par le désir de « révéler ce qui est là » (Partie 2, chapitre 4); par une relation trouble entre la réalité et la fiction (Partie 2, chapitre 5); par un engagement nécessaire du corps dans l'écoute (Partie 2, chapitre 5) et, enfin, par une relation transversale et complexe à la situation dans laquelle ils s'inscrivent (Partie 2, chapitre 4). Ces propositions artistiques sonores contextuelles partagent toutes une manière particulière d'appréhender les espaces communs et de se situer dans ceux-ci qui permet de les envisager en tant que corpus d'études et d'ainsi mieux saisir les nuances qui les distinguent.

Afin de penser les relations qui pourraient être établies entre des pensées de « l'espace public » et ces mises en acte dans les espaces communs, il est apparu nécessaire, d'une part, de multiplier les manières d'atteindre cet objet de recherche adisciplinaire (expérimentation des oeuvres et interventions sonores in situ, approfondissement du concept d'espace public chez plusieurs penseurs, entrevues avec les artistes, conférences d'artistes, traversées de la documentation de projets artistiques (sites web, documentaires, articles, etc.), projet pédagogique de parcours sonore urbain, création de parcours et d'interventions sonores in situ); et d'autre part de croiser – à la fois dans le temps et dans la pensée – ces différentes sources de connaissances et d'expériences, c'est-à-dire de me déplacer systématiquement entre les champs de savoir et d'expérience.

## *La posture de la visiteure*

« Soundwalks, just like listening itself, need to be *DONE*. Out of that *doing* comes an entirely new experiential knowledge »<sup>33</sup>, écrit l'artiste sonore Hildegard Westerkamp. Avant toute lecture, toute discussion, toute analyse, il y a, depuis 2007<sup>34</sup>, mon expérience, très concrète, immersive, de nombreuses interventions sonores urbaines (Christina Kubisch, NoTours, Audiotopie, Luís Antero, Andra McCartney, Pedro Rebelo, Soundwalk, Magali Babin, Ariane Plante, Todd Shalom (*Elastic City*), Max Neuhaus, François Tariq Sardi...). Ces expériences esthétiques ont peu à peu créé un réseau d'impressions, de sensations, de perceptions et d'idées qui se sont nourries les unes les autres, formant progressivement un lieu de *vérité* (Ruby, 2002):

L'art (...) permet de développer un concept de connaissance et un concept de vérité qui sont ceux de la connaissance herméneutique (et non plus ceux du positivisme). Car, non seulement l'art (l'œuvre) ne se laisse pas dominer par la science, sous-entendu, le savoir esthétique (positiviste), mais de surcroît, dans l'expérience esthétique nous avons, immédiatement, affaire à des vérités qui outrepassent le domaine de la connaissance.<sup>35</sup>

Ces expériences singulières – à la fois en ce qui concerne l'art sonore, l'art dans l'espace public ainsi que l'expérience ordinaire des lieux publics urbains – peuvent aussi être mises en relation avec l'expérience, plus générale, de sculptures, d'installations, de performances sonores qui permettent non seulement d'identifier, mais de *vivre* certains enjeux propres à l'art sonore et aussi de mettre en évidence le caractère très spécifique des pratiques sonores artistiques urbaines contextuelles au sein de ce corpus élargi.

33 Hildegard Westerkamp, « The Disruptive Nature of Listening », conférence présentée dans le cadre de International Symposium on Electronic Art, Vancouver, Canada, 18 août 2015.

34 C'est-à-dire depuis le début de mes études de doctorat.

35 Christian Ruby, *art. cit.*

## *La posture de l'intervieweuse*

L'expérience personnelle que j'ai pu avoir lors d'un parcours sonore ou de l'expérimentation d'une intervention sonore me permet à moi, chercheuse, de saisir la complexité de celle-ci, de recevoir cette proposition esthétique par mes sens, mes mouvements, mes pensées, mon imaginaire et, j'ajouterais, par mon *savoir* des pratiques sonores artistiques. Elle me permet de ressentir le type de relation que l'artiste installe avec la ville, de situer celle-ci par rapport à celles d'autres artistes, de les confronter et les nourrir de leur existence mutuelle. Elle me permet d'atteindre à l'« expérience de ». Toutefois, il va de soi que cette expérience, la mienne, ne saurait être celle de tous et de toutes, qu'elle m'est particulière et ce, notamment en raison de mon expérience d'artiste (centaines d'heures d'enregistrement dans la ville, mise en forme de situations sonores, réalisation de nombreux projets sonores artistiques) et de mon statut de chercheuse (nombreuses expérimentations de parcours et interventions sonores, connaissance intime des questionnements soulevés par les pratiques artistiques sonores). Qu'il s'agisse de mon expérience ou encore de celle d'un ami artiste, d'une collègue de travail ou d'une passante rencontrée dans la rue, il s'agira toujours d'une expérience. Comment faire, en effet, pour atteindre cette expérience, pour évoquer celle-ci, pour en parler, en traiter? Comment faire pour atteindre ce qu'il y a d'expérience dans les pratiques artistiques sonores contextuelles qui ont été choisies comme cas d'études dans le cadre de cette thèse?

Comme mentionné précédemment, cette thèse s'intéresse à une certaine expérience de la présence dans les espaces communs de la ville. « Une expérience », écrit Michel Foucault, « est quelque chose que l'on fait tout à fait seul, mais que l'on ne peut faire pleinement que dans la mesure où elle échappe à la pure subjectivité et où d'autres pourront, je ne dis pas la reprendre exactement, mais du moins la croiser et la retraverser. »<sup>36</sup> C'est donc dire que cette thèse suppose une expérience singulière, une expérience qui existerait en-deçà et au-delà de nos subjectivités éclatées et multiples. Cette expérience est celle de l'artiste qui écoute dans la ville, qui transforme sa perception des lieux urbains par l'écoute et qui tente de la remettre en

36 Michel Foucault, *art. cit.*

scène pour un éventuel promeneur/écouteur. Elle est celle qui a été imaginée par l'artiste et que celui-ci tente de susciter, de faire naître par son dispositif sonore et ce, malgré le fait qu'elle puisse être modulée par les multiples subjectivités qui la traverseront. C'est ici que les paroles des artistes prennent tout leur sens : ce sont elles qui permettent de saisir les intentions qui guidaient les artistes lors de la création de leurs propositions sonores; de mettre en mots ce qu'il y aurait d'expérience derrière ces écoutes urbaines spatialisées.<sup>37</sup>

Afin de saisir cette expérience qui, je le répète, ne saurait correspondre à l'addition de plusieurs expériences individuelles, mais plutôt à ce qu'il y a commun à l'ensemble de celles-ci, j'ai établi un corpus de sept artistes et collectifs d'artistes sonores pour qui les pratiques sonores artistiques dans les espaces communs occupaient un rôle significatif au sein d'une trajectoire artistique : Christina Kubisch (Bremen, Allemagne, 1948), *Electrical Walks*; Udo Noll (Hadamar, Allemagne, 1966), *Radio Aporee*; Andra McCartney (Fleetwood, Angleterre, 1955), *Public walks*; NoTours/Escoitar (Horacio González Diéguez, Leon, España, 1979; Xoán-Xil López, Galicia, 1972); *Audiotopie* (Yannick Guéguen, France, 1973; Étienne Legast, Québec, 1979); *Soundwalk*, NY (Stephan Crasneanski, Odessa, Ukraine, 1969); Max et Julian Stein (Allentown, PA, États-Unis, 1989), *Carte sonographique de Montréal*. Cette sélection s'est effectuée à partir de plusieurs critères distincts, au sein desquels la diversité (genre, âge, pratique individuelle ou collective, rapport à la technologie ou non) a joué un rôle central.

Tout d'abord, il est évident que le premier critère de sélection des artistes et collectifs d'artistes a été le caractère soutenu de leur recherche artistique en ce qui a trait aux pratiques artistiques sonores contextuelles : nombre d'oeuvres réalisées (marches, interventions, installations ou autres projets sonores), spécificité de la pratique artistique en regard des pratiques sonores contextuelles, reconnaissance par le milieu de l'art. Dans un deuxième temps, il m'apparaissait

37 Il est important de noter que les artistes sélectionnés sont des « spécialistes » des pratiques sonores in situ, c'est-à-dire qu'ils ont suffisamment d'expérience dans ce domaine pour que leurs intentions s'arriment de manière assez fidèle à l'expérience, ce qui est évidemment l'objectif de toute démarche artistique sérieuse.

central, pour identifier ce qui est propre aux pratiques sonores in situ, d'inclure à la fois des démarches artistiques qui s'étaient développées très spécifiquement autour de la situation de l'écoute dans les espaces urbains (Andra McCartney ; Max et Julian Stein; NoTours, Audiotopie, Soundwalk) et d'autres pour lesquelles les pratiques sonores urbaines constituaient plutôt un moment charnière au sein d'un parcours artistique plus vaste (Christina Kubisch, Udo Noll). Ce critère permettait aussi de faire une sélection qui englobait plusieurs générations d'artistes (nés entre 1948 et 1989) et empêchait ainsi de restreindre l'intérêt porté depuis la fin des années 90 aux pratiques sonores in situ dans la ville à un phénomène associé à de jeunes artistes ou à une nouvelle génération d'artistes ayant accès à une certaine technologie mobile. Bien que le critère du genre n'ait pas orienté la sélection, le fait que le corpus comprenne autant d'artistes femmes que d'artistes hommes (si on s'intéresse aux différentes pratiques et non à l'ensemble des artistes impliqués dans les différents collectifs) vient compléter une sélection marquée par la diversité. Enfin, les propositions sonores in situ associées aux artistes faisant partie de mon corpus d'étude ont toutes été réalisées à l'aube du siècle en cours, c'est-à-dire, plus spécifiquement, entre 2003 et aujourd'hui.

Entre septembre 2012 et juin 2013, j'ai réalisé des entrevues d'une durée variant entre 50 et 75 minutes avec chacun de ces artistes (Christina Kubisch, Udo Noll, Andra McCartney) ou collectifs d'artistes (NoTours, Audiotopie, Soundwalk, Max et Julian Stein) dans des contextes de rencontre qui différaient selon le lieu (ville, pays) et le moment de la rencontre (après une conférence, dans le cadre d'un workshop, etc.). De manière générale (à l'exception de l'entrevue réalisée avec Stephan Crasneanski), les entrevues ont toutes été réalisées suite à l'expérience située des propositions sonores des artistes afin que nous puissions nous y référer de manière plus précise et plus ciblée lors de notre discussion. L'entrevue de Christina Kubisch a été réalisée dans sa maison, en banlieue de Berlin, suite à mon expérience d'une version de ses *Electrical Walks* présentée par le Goethe Institut à Montréal (2008). L'entrevue avec l'artiste berlinois Udo Noll a été réalisée à la suite de ma participation à un workshop d'une semaine (nombreuses séances d'enregistrement et d'exploration sonores en compagnie



de l'artiste et d'autres artistes sonores) offert par l'artiste en collaboration avec la Galerie *Školská 28*, à Prague (2012). L'entrevue de Max et Julian Stein a été réalisée dans mon atelier à Montréal suite à mon exploration de la *Carte sonographique de Montréal* (2012). L'entrevue avec le collectif Audiotopie (Yannick Guéguen et Étienne Legast) a été réalisée dans leur atelier, à Montréal, suite à mon expérience de leur parcours sonore intitulé *Square Victoria : Réso électro I* (2010) et d'une autre déambulation sonore dans le quartier Côte-des-Neiges à Montréal<sup>38</sup>. L'entrevue avec Andra McCartney a été réalisée dans un café montréalais à la suite de ma participation à la « public walk » qu'elle a créée dans le cadre du Congrès *Ambiances en actes* ayant eu lieu au Centre canadien d'architecture à Montréal (2012). L'entrevue avec Stephan Crasneanski a été réalisée dans l'atelier de *Soundwalk* sur la rue Broadway, à New York (elle précède mon expérience de deux parcours sonores (*Chinatown* et *Ground Zero*) réalisés dans les jours qui ont suivi, mais suit l'écoute délocalisée (hors site) des fichiers sonores associés à plusieurs autres parcours sonores créés par *Soundwalk* (2012). Enfin, l'entrevue de *NoTours* (Horacio González Diéguez et Xoán-Xil López) a été réalisée par Skype (13 juin 2013) longtemps après ma participation à un workshop portant sur l'utilisation de leur application de géolocalisation sonore offert à Laboral/Centro de arte y creación industrial à Gijón en Espagne en novembre 2011.<sup>39</sup>

38 Audiotopie, *Post-Choc*, parcours multiphonique, dans le cadre du colloque *Territoires de l'interdisciplinaire : art et environnement* organisé par le RAIQ. Voir : <http://raiq.ca/historique/>.

39 À ce corpus s'est ajoutée la voix de l'artiste sonore Els Viaene. L'artiste flamande s'est retrouvée par hasard sur le chemin de ma thèse. Elle offrait un atelier d'écoute dans la ville à la Galerie *Školská 28*, à Prague, alors que je participais à un atelier offert par l'artiste Udo Noll au même endroit. À l'écouter parler de l'écoute, à entendre la finesse de ses descriptions sonores, mon oreille est demeurée à l'affût. Après quelques jours, j'ai choisi de l'interviewer, considérant que son apport viendrait, en quelque sorte, approfondir la question de l'écoute dans sa relation au lieu, comme un apport supplémentaire, un à-côté, une voix-off, peut-être. (Cette entrevue s'est déroulée par Skype, le 15 novembre 2012.) Sa pratique se déploie à partir d'une sensibilité extrême à l'écoute, d'une présence d'une grande qualité aux lieux d'où elle extrait ses sons. Bien que ses installations sonores soient composées à partir de sons réels (*fieldrecording*), ses créations sont souvent présentées en galerie. Je ne la considère pas ici comme un cas d'étude, mais plutôt comme un enrichissement à la réflexion, un écho permettant de mettre en évidence le rapport au monde qui s'installe à travers l'écoute dans la ville. À la manière dont les propos de l'artiste sonore Janet Cardiff permettront d'éclairer la relation réalité/fiction (chapitre 5), ceux de Els Viaene permettront d'ajouter quelques nuances en regard de ce que j'appelle les pratiques d'attention (chapitre 4 et 5).

En complément de ces entrevues, j'ai assisté à plusieurs conférences offertes par des artistes sonores s'intéressant à la relation entre le sonore et le géographique; entre l'espace public et l'intervention sonore; et enfin, à des pratiques sonores in situ : Janet Cardiff (Cinémathèque québécoise, Montréal, 28 mai 2009); Brane Zorman, Étienne Legast (Audiotopie), Valerie Tevere, Max & Julian Stein, *Projet radio et cartographie urbaine / Radio and urban mapping* (Agora Hydro-Québec / Hexagram UQAM, ARC\_PHONO, Montréal, 15 septembre 2012); Peter Cusack, Václav Cílek, Miloš Vojtěchovský et Udo Noll (Tranzitdisplay, Prague, 2 octobre 2012); Sam Auinger, *En route vers une perspective auditive* (Oboro, Montréal, 17 octobre 2012); Julien Ottavi, APO33, Avatar, Méduse, Québec, 26 mars 2014; Jean-Paul Thibaud, *The Sonic Existence of Urban Ambiances* (Invisible Places, Viseu, Portugal, 18 juillet 2014); Salomé Voegelin, *Sound Art as Public Art* (Invisible Places, Viseu, Portugal, 19 juillet 2014); Peter Cusack, *Berlin Sonic Places* (Invisible Places, Viseu, Portugal, 19 juillet 2014); Brandon LaBelle, *Over/Here* (Invisible Places, Viseu, Portugal, 19 juillet 2014); Carsten Seiffarth, *bonn hoeren : Urban Sound Art depuis 2010*; Carsten Stabenow, *Tuned City : Sound and Space in the Urban Context*; Sam Auinger, Carsten Stabenow, Marthe Boucher, *Sons urbains : les transformations acoustiques dans la ville du XXIe siècle* dans le cadre d'Écouter l'espace public : son, urbanisme et architecture, Oboro, Montréal, 21 au 23 septembre 2015.

Bien entendu, cette recherche sur les pratiques artistiques sonores contextuelles ne prétend aucunement à l'exhaustivité; il n'est donc pas question de traiter de *toutes* les démarches artistiques au sein desquelles les pratiques sonores urbaines in situ ont fait leur apparition. Je pourrais ici reprendre les propos de l'artiste sonore et auteure Salomé Voegelin au tout début de son ouvrage *Listening to Sound and Silence : Towards a Philosophy of Sound* :

« The choice of works discussed in this book is unrelated to canonic hierarchies. This is no attempt at forging an alternative history or canon of sound art. There are some known and some lesser-known works discussed here. The emphasis is on the experience of the work rather than its valuation or comparison. A major

factor in choosing the pieces was my proximity to them, the possibility to encounter them, to share their time and space. »<sup>40</sup>

En effet, une recherche exhaustive aurait, non seulement été impossible (manque de documentation flagrant pour certains projets), mais elle aurait aussi été inexacte : il ne s'agit pas de démontrer que *toutes* les pratiques sonores artistiques contextuelles donnent naissance à une même expérience, mais plutôt d'identifier des récurrences expérientielles au sein de certaines de ces pratiques et de s'attarder à définir cette expérience en regard de ce qu'elle signifie *politiquement* pour les espaces communs que nous partageons.

### *La posture de la professeure*

En 2013, dans le cadre d'un nouveau projet de collaboration entre l'École d'art<sup>41</sup> et le Musée national des beaux-arts du Québec appelé *Cité audio*<sup>42</sup>, j'ai exploré le potentiel de la plateforme de géolocalisation sonore *Miniatures for Mobile*<sup>43</sup> développée par l'artiste berlinois Udo Noll dans le contexte de son projet Radio Aporee (voir Partie 2). Cette application pour téléphone portable permet d'associer des sons à des coordonnées géographiques, sons qui peuvent ensuite être déclenchés par la présence du promeneur/écouteur dans un lieu précis. Dans le contexte de mon cours *Atelier thématique : art contextuel*, j'ai invité mes étudiant.e.s à créer une ligne sonore dans la ville de Québec, ligne qui devait relier par une expérience d'écoute urbaine l'École d'art (quartier Saint-Roch) et le Musée national des beaux-arts du Québec (quartier Montcalm).

La réalisation de ce projet m'a permis d'assister aux balbutiements d'une relation entre le sonore et la ville chez de jeunes artistes n'ayant encore jamais développé de projets sonores,

40 Salomé Voegelin, *Listening to Sound and Silence : Towards a Philosophy of Sound*, New-York, The Continuum International Publishing Group Inc, 2010, p.xvi

41 Je suis professeure à l'École d'art de l'Université Laval depuis mai 2012.

42 Site officiel de Radio Aporee. Voir : <https://aporee.org/mfm/web/>.

43 Voir: <https://aporee.org/mfm/#about>.

qu'ils soient contextuels ou non. Chaque équipe de trois étudiant.e.s devait choisir un fragment géographique de 5 minutes sur un trajet de 30 minutes et ensuite développer sa proposition sonore en lien avec le site choisi (la négation de toute relation directe, c'est-à-dire un projet qui s'installerait précisément dans cette distance souhaitée avec le site était aussi une option proposée). Des propositions de toutes natures en sont ressorties, chacune d'entre elles s'intéressant à un aspect particulier du site investi : recontextualisation sonore de toutes les paroles entendues sur le site lors de périodes d'observation et d'écoute; montage sonore à teneur plus engagée, relents de la grève étudiante de 2012, créant une tension avec une portion du trajet marqué par la présence de nombreuses institutions bancaires et gouvernementales; promenades performatives enregistrées, puis rediffusées, dans lesquelles les participants sont appelés à nommer tout ce qu'ils entendent lors de leur traversée du site; entrevue réalisée avec un sans-abri et rediffusée par fragments dans la zone où l'étudiante l'a rencontré; association poétique entre des sons et des éléments visuels (sonnettes, portes, fenêtres, escaliers, etc.) présents sur le site; rappel du passé d'un lieu par la trame sonore (contraste avec l'absence visuelle). Dans chacune de ces propositions, le désir de révéler le lieu, c'est-à-dire d'amener le promeneur/écoutéur à porter attention à certaines caractéristiques du lieu, demeure très présent : paroles, architectures, sons, personnes, objets, histoires. D'autres préoccupations, comme celle de créer une tension entre la proposition fictive (le son) et l'expérience réelle (le visuel, les sons, les odeurs, les présences), se sont aussi manifestées à plusieurs reprises.

Bien que ce projet ne fasse pas strictement partie de ma recherche de doctorat – c'est-à-dire qu'il ne s'agit ni d'un cas d'études, ni d'un processus de recherche –, je tiens à le mentionner parce qu'il m'a permis d'observer mon objet de recherche par le biais d'une autre lentille, soit celle d'un dispositif créé par un artiste – et utilisé par des étudiant.e.s – pour générer des expériences sonores singulières dans les rues de la ville de Québec. Ce projet m'a à la fois permis de mieux saisir les aspects technologiques (leurs limites, les possibilités d'expérience qu'ils offrent, les contraintes qui leur sont associées, les comportements qu'ils induisent) de ces outils artistiques aujourd'hui utilisés par nombre d'artistes sonores (Udo Noll, NoTours,

Audiotopie) et de voir émerger la réflexion des étudiants et des étudiantes dans le contexte d'une relation entre le sonore et les lieux communs.

### *La posture de l'artiste*

Une pensée qui s'installe dans le monde est une pensée qui ne saurait se rendre hermétique à l'expérience ; il s'agit, au contraire, d'une pensée qui n'existe que *par* le monde, une pensée *du* monde *par* l'expérience du monde même. Comme l'écrit Michel Foucault, le « travail théorique » ne signifie en rien détachement et négation du monde réel, mais peut, au contraire, s'y ancrer, s'y lier ; se situer dans un dialogue constant avec lui.

Chaque fois que j'ai essayé de faire un travail théorique, ça a été à partir d'éléments de ma propre expérience : toujours en rapport avec des processus que je voyais se dérouler autour de moi. C'est bien parce que je pensais reconnaître dans les choses que je voyais, dans les institutions auxquelles j'avais affaire, dans mes rapports avec les autres des craquelures, des secousses sourdes, des dysfonctionnements que j'entreprenais un travail, quelques fragments d'autobiographie.<sup>44</sup>

Entre 2008 et aujourd'hui, j'ai réalisé de nombreuses propositions sonores questionnant la relation du sonore à l'espace, qu'il s'agisse de transposer des lieux publics dans un espace autre (Feira de Artes Performativas, Tavira, Portugal, 2008); de complexifier la lecture d'un lieu public par l'intervention sonore (*La posibilidad del otro*, Can Ricart, Barcelone, 2008); de susciter un état de vigilance par une tension créée entre les trames sonores fictive et réelle (*Dédale*, Palais des Congrès, Montréal, 2010); de tenter une représentation sonore d'un quartier (*Cartographie sonore*, quartier portugais, Montréal, 2010) ; ou encore de troubler notre perception d'un espace par des interventions sonores in situ immersives (*Espace no. 1*, Centre Clark, Montréal, 2013 ; *Je ne raconte pas d'histoires*, Sporobole, Sherbrooke, 2014; *Estar aqui*, Tipografia Minerva, Invisible Places, Viseu, Portugal, 2014 ; *Pièces sonores in*

<sup>44</sup> Michel Foucault, « Est-il donc important de penser » dans *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1000-1001

*situ à la Grande Bibliothèque, 2016*). Bien que ces œuvres aient été créées de manière entièrement indépendante par rapport à ma recherche de doctorat, cette recherche pratique soutenue, menée parallèlement aux lectures, entrevues, écritures, expériences de pratiques sonores in situ liées spécifiquement à cette thèse, a tout de même alimenté ma réflexion théorique, créant des échos tangibles, des ancrages, dans le champ de l'expérience artistique.

## Se déplacer : une attitude critique

Comme mentionné précédemment, cette thèse se questionne sur ce que pourrait être « l'espace public » – ou du moins ce qu'on a désiré projeter sur ce concept en termes de rencontre, de pluralité, d'ouverture – sous une forme matérielle, concrète dans le contexte de nos vies occidentales. À la lueur de nombreuses réflexions donnant sens à la notion d'espace public en philosophie politique (Kant, Habermas, Arendt, Rancière, Tiqqun, Ruby, Foucault, Agamben, Comité invisible, Garcés), elle tente d'établir des passerelles entre les prémisses qui fondent cet espace dans sa dimension abstraite (rencontre critique, pluralisme, rapport privé/public, accessibilité, ouverture) et des manières d'être ou des situations concrètes dans les espaces communs de nos villes. Elle cherche donc à interroger les expériences artistiques que sont les pratiques sonores in situ dans la ville à partir de ces mêmes prémisses (qu'y aurait-il de politique dans cette situation particulière du corps/présence dans les lieux publics qu'est celle de ces pratiques sonores?) et, inversement, à interroger ces mêmes prémisses à partir des expériences concrètes mises en place par les artistes sonores (qu'en est-il de ces prémisses lorsqu'il s'agit de les matérialiser, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit d'expérience sensible et d'espace?). Elle opère un déplacement critique entre la sphère théorique et la sphère pratique, déplacement qui permet d'envisager une transformation du concept d'espace public à partir d'un point de vue non dualiste.

Il s'agit de se déplacer, de se mettre ailleurs, d'être en mouvement. Le déplacement critique est le mode de fonctionnement même de cette thèse : déplacement des corps des promeneurs/écouteurs dans la ville; déplacement entre des espaces sonores fictifs et réels; déplacement de mon corps de chercheure dans la ville de Barcelone; déplacement de la chercheure à travers les points d'expérience de la visiteure, de l'intervieweure, de l'artiste, de la professeure; déplacement entre des pensées associées à un espace public abstrait et des

expériences de lieux publics concrets; et puis, enfin, déplacement entre les différentes pensées – parfois antagonistes – de l'espace public et des espaces communs.

Il s'agit d'être constamment en déplacement, d'être délocalisé, non situé, déterritorialisé, pour parler comme Deleuze et Guattari : déplacé<sup>45</sup>. La posture adisciplinaire oblige le déplacement critique : elle implique une multiplication des points de vue, des positions, des cadres de références. Elle empêche la pensée de se figer, la garde toujours en mouvement; ce qui ne signifie en rien qu'elle ne progresse pas; au contraire, elle s'enrichit du choc de ces différences, de ces nuances, ce qui lui permet de s'approfondir et de se préciser. L'« espace public », qu'il soit défini par Kant, Habermas, Arendt, Sennett ou même Rancière, possède, invariablement, une dimension critique. Pour Hannah Arendt, « [l]e monde commun prend fin lorsqu'on ne le voit que sous un seul aspect, lorsqu'il n'a le droit de se présenter que dans une seule perspective. »<sup>46</sup> Pour Habermas, c'est le fait qu'un public composé de personnes privées fassent un usage public de la raison qui participe à la « démystification de la domination politique » (Habermas, 1978). Dans tous les cas, il s'agit toujours d'un lieu qui naît de la présence, dans un même espace, de plusieurs idées, voix, pensées, manières d'être, corps. En ce sens, il serait possible de dire que la recherche associée à cette thèse s'est affirmée en tant qu'espace public réel; lieu de discussion critique; lieu de choc entre les manières de faire, d'être et de dire : lieu pluriel. C'est par le déplacement systématique entre les différentes pensées et pratiques de l'espace public que cette thèse a tenté de faire ressortir les dimensions fondamentales associées à celui-ci et les correspondances pouvant être établies entre celles-ci.

Plus concrètement, ce déplacement critique implique, dans un premier temps, la lecture simultanée de pensées divergentes ou du moins de pensées qui présentent des différences fondamentales en ce qui a trait à la conception de l'espace public. Il s'agissait donc de lire

45 « Déplacer (1404, *desplacer*) » « Ce verbe signifie « changer de place (un objet) » et au XIXe s. « changer de poste (qqn) » (1863); il est également usuel à la forme pronominale *se déplacer* à propos d'une chose ou d'un être vivant. » « Déplacé, ée » est adjectivé et employé au figuré pour « qui manque aux convenances » (1752) » *Dictionnaire historique de la langue française*. Alain Rey (dir.). Paris : Dictionnaires Le Robert. s.v. « Déplacer ».

46 Hannah Arendt, *op.cit.*, p.99



Habermas en même temps que Farge<sup>47</sup>; Arendt en parallèle avec Rancière; Tiqqun en alternance avec Habermas, afin de comprendre les tensions existant entre ces pensées et d'éclairer ainsi les liens existant entre espace public et démocratie; entre espace public abstrait et lieux publics; entre « espace public » et « espaces communs » ; entre politique, éthique et esthétique.

### *Lieu de discussion critique*

Non seulement ces lectures ont-elles été effectuées en même temps, en créant des allers-retours constants entre celles-ci (qu'en est-il du rapport public/privé? comment définit-on le rapport au pluralisme ici? quel rapport y existe entre l' « un » et le commun ?), mais il m'a aussi semblé important de mêler des lectures que j'appelle « longues » (la thèse *L'espace public* de Jürgen Habermas, par exemple) à des lectures « courtes » (un article de Jean-Marc Besse, paysagiste, sur la dimension sensible de l'espace public ou un article du philosophe Étienne Tassin qui distingue « espace commun » et « espace public »). Celles que j'appelle les pensées longues permettent de voir se déployer l'argumentaire d'un auteur, de percevoir les lignes de sens qui l'amènent à réfléchir d'une certaine manière. Les pensées longues sont le contraire du résultat, elles sont le chemin, le parcours. Elles sont pleines de répétitions, mais celles-ci nous permettent de raffiner notre compréhension, de mieux distinguer les sources de la réflexion et de nous intéresser aux prémisses qui la sous-tendent : comme l'écrit l'anthropologue François Laplantine, « le langage n'est pas objet mais sujet. Il n'est pas matière, mais manière, c'est-à-dire rythme de la pensée dans ses dimensions à la fois cognitive et affective. »<sup>48</sup> Ainsi, les lectures longues permettent de saisir au-delà du simple contenu passible de résumé, de saisir les méandres qui mènent vers celui-ci, d'en complexifier le sens.

47 Arlette Farge a écrit *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle* en réponse au célèbre ouvrage de Habermas sur l'espace public.

48 François Laplantine, *op. cit.*, p.28-29

Il s'agissait aussi de considérer ces pensées en dehors de leur généalogie et de la situation qu'on leur a attribuée dans l'histoire de la pensée; d'essayer de les lire comme si je n'en avais jamais entendu parler<sup>49</sup>, comme si je ne connaissais pas du tout leur filiation, en ramenant systématiquement leur pensée dans le champ de la vie, c'est-à-dire, en me posant les questions : quel type de monde – agencement, écriraient Deleuze et Guattari – est convoqué par cette pensée? Qu'est-ce que cela suppose en regard de la relation entre l'émancipation de la personne et l'émancipation de la vie collective? Quelle *vie* supporte l'écriture de ces lignes ? Lire, autrement dit, en laissant s'ouvrir le sens, résonner le sens (Nancy, 2002), dépasser le cadre du livre et de ses intentions.

Par opposition à celles-ci, les pensées courtes (je fais surtout référence à la culture de l'article – voire du résumé, du titre et des sous-titres – qui domine parfois le monde académique) permettent d'opérer des percées verticales : approfondissement d'une question, d'une idée (la distinction entre communauté et espace public, par exemple; le rapport privé/public chez les féministes des années 70; etc.). Ces pensées courtes peuvent aussi prendre la forme d'errances transversales. Celles-ci forment des trajectoires nomades menées par l'intuition de la chercheuse : des moments où l'on semble percevoir quelque chose de nouveau, des liens nouveaux entre les choses, une nouvelle perspective. Il s'agit alors de mêler des choses entre elles qui n'avaient pas, logiquement ou du moins habituellement, à être mêlées. Elles correspondent à cette pensée du milieu que Deleuze et Guattari ont tenté de définir dans *Mille plateaux* : « 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. »<sup>50</sup> La pensée du milieu est intuitive, elle se situe au seuil de l'idée, avant le nom,

49 C'est une idée qui avait déjà séduit Michel Foucault : « Pourquoi vous ai-je suggéré que nous utilisions l'anonymat ? Par nostalgie du temps où, étant tout à fait inconnu, ce que je disais avait quelques chances d'être entendu. Avec le lecteur éventuel, la surface de contact était sans ride. Les effets du livre rejaillissaient en des lieux imprévus et dessinaient des formes auxquelles je n'avais pas pensé. » Dans Michel Foucault, « Le philosophe masqué » (entretien avec C. Delacampagne, février 1980), dans *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.923.

50 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op.cit.*, p.36

avant la fixation. C'est par elle que peuvent naître de nouveaux concepts, de nouveaux percepts (Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?* 1987).

### *Lieu de choc entre les manières de faire, d'être et de dire*

Comme mentionné précédemment, le croisement de ces lectures longues et courtes, ou encore de ces pensées divergentes a aussi été mis en tension avec des expériences artistiques, avec des paroles d'artistes et avec des moments de création. Ce déplacement critique a été systématique : surtout, ne jamais occuper la même place, mais percevoir l'espace public à partir de manières de faire, d'être et de dire étrangères les unes aux autres.

Nous ne pensons pas que la confluence de concepts de diverses disciplines constitue un « sacrilège théorique ». Au contraire, l'histoire de la philosophie, des sciences, des techniques, s'opèrent toujours moyennant de nombreux métissages, non seulement entre différents courants philosophiques et scientifiques, mais aussi entre la méthodologie et la pensée rationnelle, entre l'art et les technologies, entre l'imaginaire le plus ludique et le calcul le plus strict.<sup>51</sup>

Ainsi, le 4 juin 2015, en pleine écriture du deuxième chapitre de cette thèse, j'ai décidé de quitter le clavier pour participer à une nouvelle marche d'écoute dans la ville orchestrée par Andra McCartney et David Madden dans le cadre de la série d'actions/déambulations intitulée *La Marche (est haute)* dont le commissariat avait été assuré par Eric Mattson. Je suis revenue à l'écriture avec le corps aux aguets; la mémoire des sensations ressenties durant l'écoute à fleur de peau; et la pensée ancrée dans cette expérience d'écoute collective : comment faire abstraction de la différence existant entre l'avant et l'après? Comment l'écriture (et la ville) peut-elle ne pas être teintée de toutes ces sonorités qui m'habitent, des rues de Montréal qui par l'écoute brouillent les frontières entre moi et le monde? Comme Hildegard Westerkamp, je m'interroge sur cette expérience déstabilisante qu'est l'écoute réelle : « [I]stening in fact

51 Félix Guattari, *art. cit.*

implies a preparedness to meet the unpredictable and unplanned, to welcome the unwelcome.  
How do we reach such a state of listening, *why would we want to?* »<sup>52</sup>

52 Hildegard Westerkamp, *art. cit.*

## LE SONORE ET LE MONDE : MISE EN CONTEXTE HISTORIQUE ET THÉORIQUE

En ce début de 21<sup>e</sup> siècle, on assiste à la multiplication des pratiques se référant de l'adjectif « documentaire » (Balsom et Peleg, 2016) : qu'il s'agisse de « théâtre documentaire »<sup>1</sup>, de « narrations documentaires »<sup>2</sup> (Ruffel, 2012), de documentaire scénique (Émile Proulx Cloutier et Anaïs Barbeau-Lavalette, 2016<sup>3</sup>), de roman documentaire (Svetlana Alexievitch, Kirmen Uribe, ...), de « danse documentaire » (Jérôme Bel; Rimini Protokoll, Rachid Ouramdane) ou encore de l'entrée magistrale depuis les années 90 de la vidéo documentaire dans la sphère des arts visuels (Ardenne, 2004; Olivier Ressler, Esther Shalev-Gerz, Mark Boulos, Adrian Paci...), les œuvres qui en appellent d'une relation plus étroite avec leur contemporanéité dans sa dimension historique et concrète (politique?) occupent copieusement les espaces de l'art du 21<sup>e</sup> siècle. Peut-être y aurait-il encore à dire de toutes ces relations que l'art établit et entretient avec le réel ?<sup>4</sup> De la revendication de thèmes et de sujets issus du quotidien qui fût celle des peintres réalistes à la fin du 19<sup>e</sup> siècle aux interventions in situ contemporaines ; de l'adéquation entre le temps d'une vie humaine et l'oeuvre qui en résulte (Roman Opalka) à l'expérience du temps comme pratique artistique même (Tehching Hsieh) ; ou encore des panneaux brechtiens au *fieldrecording*, il existe tout un pan de l'histoire de l'art occidental qui relève de jeux de distance entre l'art et le réel, jeux allant de l'intégration à la négation, de la séparation au dialogue, voire du reflet à la proximité.<sup>5</sup>

1 Le «théâtre documentaire» est une expression qui a été utilisée par le dramaturge suédois Peter Weiss.

2 Lionel Ruffel « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », dans *Littérature*, (166), 2012, p. 13-25. Repéré à <http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-13.htm> le 8 avril 2016.

3 *Vrais mondes: documentaires scéniques* de Anaïs Barbeau-Lavalette, Montréal, Espace Libre, 2016

4 Celle-ci a été faite en partie par Paul Ardenne dans *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p.

5 Évidemment, il serait possible d'arguer que tout art est relation au réel et cela est effectivement le cas si on pousse l'idée de « relation » à son extrême. Mais dans ce grand ensemble qu'est l'art, il serait aussi possible de porter une attention plus spécifique à cette relation lorsqu'elle épouse non seulement les images (représentation) ou les lieux (pratiques in situ) du monde, mais l'ensemble que créent son contenu, ses espaces et ses *manières*.

Les débuts de ce que l'on nommera plus tard « sound art » (Hellerman, 1982<sup>6</sup>) occupent d'emblée le territoire de cette histoire singulière qu'est celle de l'imbrication art/monde : les premières expérimentations sonores qui ont délaissé le cadre du concert ou de la représentation musicale afin de s'intéresser aux contextes et aux modes d'écoute s'inscrivent et ce, dès le tout début, dans une volonté très claire de brouiller les frontières entre l'expérience de l'art et l'expérience esthétique que l'on a qualifié d'*ordinaire*, c'est-à-dire entre l'expérience de l'art et ce que l'on appelle plus communément *la vie*. Il n'est pas question ici de refaire encore une fois le parcours historique exhaustif précédant les gestes artistiques que l'on a postérieurement rangés sous l'appellation « art sonore », de nombreux chercheurs et chercheuses s'étant déjà chargés de retracer cette pré-histoire avec finesse et précision (Kahn, 1999 ; LaBelle, 2006 ; Darò, 2007 ; Licht, 2007). Il importe toutefois, pour une saisie de la mouvance dans laquelle s'inscrivent les pratiques sonores actuelles – et plus particulièrement celles qui font ici l'objet d'une étude plus approfondie – de situer certaines pratiques précurseuses qui annoncent l'intimité du lien qui se tissera entre la dimension sonore et le réel (LaBelle, 2006). Il me paraît nécessaire – pour le lecteur et la lectrice adisciplinaires de cette thèse – de poser les jalons d'une pratique ayant pris son envol par un désir d'affirmation du monde et de sa présence inaliénable.

Comme je tenterai de le démontrer plus loin, cette posture initiale de l'art sonore, par ses manifestations actuelles au sein de pratiques artistiques sonores contextuelles urbaines, me semble pouvoir correspondre à une certaine manière d'envisager et de concevoir ce que l'on qualifie de « politique » et donc, par le fait même, porter avec elle des enjeux esthétiques, éthiques et politiques singuliers, voire inédits, en ce qui a trait au rapport entre art et politique. Cette thèse s'intéresse donc à l'apport de ces pratiques en tant qu'éclairage sur la question

6 Le commissaire William Hellerman est le premier à avoir utilisé officiellement et publiquement cette expression lors de l'exposition intitulée « Sound/Art » qu'il a organisée au Sculpture Center à New York en 1984. Voir : <http://sculpture-center.tumblr.com/post/37037203282/from-the-archives-soundart-1984>.

politique, en tant que « pas de côté » permettant de mieux voir... ou peut-être de mieux entendre.

### *Les sons du monde*

Dès le début du 20<sup>e</sup> siècle, un intérêt se manifeste pour une musique « nouvelle », qui se voudrait plus perméable au monde qui l'entoure : une musique qui, notamment, parviendrait à faire siennes les sonorités associées à l'ère industrielle et à la machine. « Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits »<sup>7</sup>, écrit Luigi Russolo dans *L'Art des bruits*. Dans le sillon du travail amorcé par le musicien futuriste Francisco Batilla Pratella<sup>8</sup>, Russolo vient fonder, par son manifeste de la musique futuriste et les expérimentations bruitistes qui en découleront, un intérêt pour une création musicale novatrice, entièrement conçue à partir de ces bruits du monde que l'invention des *intonarumori* (« joueurs de bruits »)<sup>9</sup> se chargeront de reproduire par la suite. Pour le peintre futuriste italien, il est temps, en ce début de siècle marqué par Dada et les avant-gardes artistiques, de bousculer le champ sacré de la musique.<sup>10</sup>

Les peuples primitifs attribuèrent au son une origine divine. Il fut entouré d'un respect religieux et réservé aux prêtres qui l'utilisèrent pour enrichir leurs rites d'un nouveau mystère. C'est ainsi que se forma la conception du son comme

7 Luigi Russolo, *L'art des bruits*, Paris, Éditions l'Âge d'Homme, 1975, p.37

8 Ce dernier est signataire du *Manifeste des musiciens futuristes* en 1910 et auteur du *Manifeste technique de la musique futuriste* de 1911.

9 Les *intonarumori* sont des instruments créés par Russolo, sortes de boîtes de résonance munies, à la manière de gramophones, de pavillons permettant d'amplifier les sons. Ces « instruments » sont ceux que les « bruitistes » utilisaient lors de leurs concerts.

10 Comme nous le rappelle Alain Féron, aussitôt qu'en 1620, Michael Praetorius faisait de l'enclume un instrument de musique dans son *Theatrum instrumentorum*. Qu'il s'agisse de « la célèbre *Symphonie des jouets* » qui « use d'appeaux et de jouets musicaux » ou encore de « l'euphone, constitué de tubes de verre mis en vibration grâce au frottement par des doigts mouillés, (...) inventé vers 1800 par l'acousticien allemand Ernst Florenz Friedrich Chladni » ou encore de « Tchaïkovski [qui] fait appel à un canon pour son *Ouverture 1812* (1880) », les bruits attirent les compositeurs depuis bien longtemps déjà. Chez Russolo, en ce début de 20<sup>e</sup> siècle, c'est cette fois de la création d'une *nouvelle musique* dont il est question. *Encyclopædia Universalis*. Alain Féron. Paris: Encyclopaedia Britannica. s.v. « BRUIT, musique ». Page consultée le 17 mai, 2017, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/bruit-musique/>.

chose à part, différente et indépendante de la vie. La musique en fut le résultat, monde fantastique superposé au réel, monde inviolable et sacré.<sup>11</sup>

Selon Russolo, il urge de contaminer la musique par les sons-bruits, c'est-à-dire des sons qui tirent leur origine de bruits réels : « les portes à coulisses des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains »<sup>12</sup>. Ces bruits du réel, l'artiste ne doit pas se contenter de les reproduire, mais doit chercher à les mêler entre eux afin de donner naissance à une nouvelle gamme de sonorités, étrangères à celles que pouvaient produire jusqu'alors les instruments de musique traditionnels (Russolo, 1913)<sup>13</sup>. Dans ce texte qui se veut fondateur, il évoque tout autant le champ de bataille que le tonnerre, « la respiration solennelle et blanche d'une ville nocturne » que « les cris stridents des scies mécaniques » afin d'en appeler à un art qui ne se distancie plus des événements du monde qui l'entoure.

Chaque manifestation de notre vie est accompagnée par le bruit. Le bruit nous est familier. Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie. Le son, au contraire, étranger à la vie, toujours musical, chose à part, élément occasionnel, est devenu pour notre oreille ce qu'un visage trop connu est pour notre œil. Le bruit, jaillissant confus et irrégulier hors de la confusion irrégulière de la vie, ne se révèle jamais entièrement à nous et nous réserve d'innombrables surprises.<sup>14</sup>

Dès 1914, Russolo présentera le fruit de ses recherches devant le public du Teatro del Verme à Milan. Sous sa direction, 18 bruiteurs rempliront la salle des sonorités étranges jaillissant des *intonarumori*. Provocant et radical, le travail sonore de Russolo déplaît et choque une très grande partie de l'auditoire : on le hue, on le chahute, l'hostilité se transformant même en émeute. En rupture complète avec les normes musicales de l'époque, les titres des pièces présentées par Russolo - *Réveil d'une ville / On déjeune à la terrasse du Kursaal / Congrès*

11 Luigi Russolo, *op.cit.*, p.35-36

12 *Ibid*, p.38

13 *Ibid*, p.42 : « non par une succession de bruits imitatifs reproduisant la vie, mais par une association fantastique de ces timbres variés ».

14 *Ibid*, p.40



*d'automobiles et d'avions* – attestent et revendiquent à la fois sa préoccupation pour la dimension concrète de la vie quotidienne.

Bien que Luigi Russolo n'ait pas cherché à remettre en question les conditions de réception de cette nouvelle musique, c'est-à-dire les contextes et les manières de l'écoute qui appartiennent à la salle de concert, son manifeste vient ouvrir des passerelles entre l'univers clos et autosuffisant de la musique et l'actualité d'un monde en complète transformation. Par ses explorations bruitistes, il contamine la musique de sons associés aux objets et aux événements du monde anticipant dès lors les premières compositions de musique concrète de Pierre Schaeffer (*Concert de bruits – Étude aux chemins de fer* et autres études, 1948). À la manière dont un Courbet a pu choquer avec ses tableaux aux sujets que certains jugeaient « vulgaires », les revendications de Russolo pour une contamination bruitiste de la musique font entrer le réel, en tant que contenu – images, scènes, sons – réaliste, ordinaire – voire même trivial pour certains – dans la sphère musicale.<sup>15</sup>

### *Une musique « décorative »*

C'est le compositeur Erik Satie qui ouvrira la voie à des questionnements portant plus spécifiquement sur les conditions spatiales, sociales et esthétiques de l'écoute. Dès 1917, il compose deux pièces dont les titres descriptifs – *Carrelage phonique* et *Tapisserie en fer forgé*<sup>16</sup> – témoignent du désir de Satie d'inventer une musique qui habiterait l'espace à la manière du mobilier : une musique, dira-t-il de manière provocante, d'*ameublement*. Ces

15 Carlotta Darò nous rappelle toutefois que les revendications de Russolo s'inscrivent dans un mouvement déjà amorcé par d'autres : dès 1906, Charles Ives crée une pièce pour orchestre, *Central Park in the Dark*, dans laquelle les instruments devaient représenter les bruits pouvant être entendus la nuit, assis sur un banc de parc ; en 1922, à Baku, en Azerbaïdjan, le compositeur de l'avant-garde russe Arseny Avraamov crée la *Symphonie de sirènes*, une symphonie au sein de laquelle les sons des machines, de la foule, du port sont accompagnés des textes des poètes russes Gastev et Maïakovski. Voir Carlotta Darò, *La dimension sonore en architecture : l'expérience du "paysage sonore" (1969-1982)*, Thèse de doctorat. (Université Paris I, Panthéon-Sorbonne), 2007, p.49

16 Ces pièces ne seront toutefois pas interprétées du vivant du compositeur.

œuvres musicales sont pensées pour être jouées dans un vestibule ou encore dans une salle de réception alors qu'on y passe ou qu'on y discute. Satie s'intéresse ainsi aux conditions concrètes, c'est-à-dire au *comment* de l'écoute, et au lien que celles-ci entretiennent avec l'expérience esthétique quotidienne.

Il y a tout de même à réaliser une musique d'ameublement, c'est-à-dire une musique qui ferait partie des bruits ambiants, qui en tiendrait compte. Je la suppose mélodieuse, elle adoucirait le bruit des couteaux, des fourchettes sans les dominer, sans s'imposer. Elle meublerait les silences pesant parfois entre les convives. Elle leur épargnerait les banalités courantes. Elle neutraliserait, en même temps, les bruits de la rue qui entrent dans le jeu sans discrétion.<sup>17</sup>

Pour celui qui faisait de ses longues marches quotidiennes en solitaire un outil de composition (Biggs, 2009)<sup>18</sup>, il s'agit de mêler la musique à d'autres sons, de la situer, d'une certaine façon, en marge d'une écoute dirigée et contrôlée. Qu'est-ce donc, s'interroge-t-il, qu'écouter en faisant autre chose ? Ou mieux : qu'est-ce qu'une musique créée pour ne pas être *écoutée* ? Avec sa « musique d'ameublement », il esquisse une forme très singulière d'interaction entre la musique et le monde ; une musique qui pourrait côtoyer des activités diverses, une musique qui pourrait s'ouïr plutôt que s'entendre (Schaeffer, 1967)<sup>19</sup>, c'est-à-dire une musique qui serait là, en arrière-plan, alors que l'on vaque à d'autres occupations.<sup>20</sup>

17 Propos de Satie rapportés dans Fernand Léger, « Satie inconnu », dans Rollo Myers (dir.), *Erik Satie : son temps et ses amis*, Numéro spécial de *La Revue musicale*, Paris, Éditions Richard-Masse, 1952, p.137

18 Selon Biggs, Satie marchait près de 4h tous les jours afin d'effectuer l'aller-retour entre son appartement de la périphérie parisienne et Montmartre. La chercheuse voit dans ces répétitions de pas quotidiennes une structure ayant nourri la musique du compositeur. Elizabeth W. Biggs, *Everyone play: Sound, public space, and the (re)making of place*. Thèse de doctorat. (Université de Princeton), 2009.

19 Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris, Seuil, 2002 (1966). Dans le cadre de cette thèse, l'écoute n'est pas considérée en tant que « sélection » à travers l'ensemble des événements sonores ayant lieu dans un même temps comme c'est le cas chez Schaeffer. Je considère l'écoute en tant que posture d'attention et de disponibilité envers *tout* ce qui est présent. Cette définition de l'écoute se situerait quelque part entre « l'ouïr » et « l'écouter » de Schaeffer, c'est-à-dire qu'il s'agit à la fois de *tout* percevoir et de *porter attention* à ce que l'on perçoit sonorement.

20 Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, René Julliard, 1949.

Le 8 mars 1920, Satie tente une première expérience publique en collaboration avec le compositeur Darius Milhaud à la Galerie Barbazanges à Paris.<sup>21</sup> Leur proposition inusitée s'installe lors des entractes, intercalée entre les divers éléments d'une programmation bien remplie : représentation de la pièce de Max Jacob, *Ruffian toujours, Truand jamais*; interprétation d'une pièce de Les Six par Marcelle Meyer ; interprétation de *Berceuse du chat* de Stravinsky par Jacob. Satie et Milhaud disposent les instrumentistes – clarinettes, piano et trombone – à travers l'espace, dans les coins, au balcon, afin que la musique d'ameublement puisse être perçue de partout, sans point central, occupant l'ensemble de l'espace. Malheureusement pour Satie, le public parisien est loin d'être habitué à ce type de « non-écoute » que le compositeur exige de lui : « Mais parlez donc ! Circulez ! N'écoutez pas ! »<sup>22</sup> a beau supplier Satie face aux spectateurs qui regagnent rapidement leurs sièges... en silence. Ainsi, Satie explore, et ce pour la toute première fois, l'idée encore très étonnante à l'époque de ce que pourrait être une musique qui soit faite pour « décorer », comme l'écrit le compositeur. La musique d'ameublement va ainsi jusqu'à se distinguer de la notion d' « art » ; elle épouse le rôle des objets fonctionnels, de ces objets qui font partie de la vie quotidienne.

Nous, nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins « utiles ». L'Art n'entre pas dans ces besoins. La « Musique d'Ameublement » crée de la vibration; elle n'a pas d'autre but; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur & le confort sous toutes ses formes.<sup>23</sup>

D'une manière provocatrice, Erik Satie tente de bousculer notre rapport à l'écoute et de générer de nouveaux rapports à la musique, rapports impliquant tout autant des postures de corps dans l'espace qu'un certain type d'attention. Il est difficile d'entrevoir aujourd'hui, alors que nos oreilles sont surchargées de musique d'ambiance (restaurants, centres commerciaux, bars, rues), ce que pouvait signifier pour le public de l'époque ce déplacement de la musique,

21 Galerie dirigée par le célèbre couturier Paul Poiret de 1911 à 1928. Elle accueillera plusieurs expositions de l'époque associées aux avant-gardes artistiques. Ce premier lieu de diffusion témoigne aussi de la grande proximité existant entre les disciplines à l'époque des avant-gardes.

22 Darius Milhaud, *op.cit.*, p.138

23 Note autographe adressée à Jean Cocteau. Erik Satie, *Écrits*, réunis, établis et annotés par Ornella Volta, Éditions Champ Libre, Paris, 1977, p.190.

mais l'idée même d'une musique que l'on écoute non seulement en faisant autre chose, mais mêlée à toutes sortes d'autres sons est certainement venue chambouler notre rapport à l'écoute de manière complexe.<sup>24</sup>

On pourrait dire que Luigi Russolo et Erik Satie représentent les deux pôles d'expérimentation à partir desquels se déploieront les explorations sonores durant le 20e siècle : d'une part, une recherche musicale qui s'ouvre à la dimension sonore, pourrait-on dire, extra-musicale, c'est-à-dire les sons qui ne sont pas produits par des instruments de musique mais proviennent de sources autres (musique concrète, électroacoustique, *fieldrecording*, etc.) ; et d'autre part, une pratique conceptuelle<sup>25</sup> qui vient questionner l'acte même de l'écoute et le comment de sa manifestation (installation in situ, marches sonores, etc.). Ces deux expériences initiatrices ont ouvert la voie aux pratiques expérimentales qui, à partir des années 50, feront exploser les cadres habituels du concert et de la représentation musicale. Dans une thèse où elle tente de mettre en évidence l'histoire des relations entre la musique et l'architecture, Carlotta Darò évoque les nombreuses tentatives de spatialisation de la musique qui, à partir de l'invention du magnétophone en 1951, se multiplieront. Qu'il s'agisse des « nouvelles formules de spatialisation du son » proposées par Karlheinz Stockhausen telles que les orchestres multiples de *Gruppen* (1955 - 1958) et de *Carré* (1958 -1960) ; de la longue performance musicale de la Musik für ein Haus créée dans le cadre de la Darmstadt International Summer Courses for New Music ; ou encore du Pavillon Philips créé en 1958 pour l'Exposition universelle de Bruxelles par Le Corbusier en collaboration avec l'architecte-compositeur Iannis Xenakis et le compositeur Edgar Varèse, les expérimentations musicales dialoguent avec des formes spatiales qui en viennent à définir le type d'expérience esthétique qu'elles

24 Ce que l'on nomme aujourd'hui « musique d'ambiance » trouve son origine dans la musique diffusée par la compagnie Muzak, une entreprise américaine fondée par George Owen Squier en 1934 et spécialisée dans la diffusion de musique dans les lieux publics.

25 « By seeking to reflect upon the conventions of musical practice through the very process of producing music and establishing compositional methods as a way to articulate such reflection, Cage defines what can be called a « conceptual » approach, in that music is both the thing *and* a reflection on the thing. » Brandon LaBelle, *Background Noise : Perspectives on Sound Art*, New-York, The Continuum International Publishing Group Inc., 2006, p.4

cherchent à mettre en place (Darò, 2007). L'espace ou encore la disposition spatiale deviennent fondateurs au sein de l'expérience sonore. Comme l'affirme l'artiste sonore et théoricien Brandon LaBelle, la relation entre la dimension sonore et la spatialité est fondatrice de l'art qui, durant les décennies suivantes, deviendra l'« art sonore » : « [t]his no doubt stands at the core of the very practice of sound art – the activation of the existing relation between sound and space. »<sup>26</sup>

Cette relation si essentielle à l'espace pointe vers la question de l'*expérience* sonore d'un espace : il ne s'agit plus ici de situer un public face à un orchestre, mais bien de l'insérer dans une trame sonore qui le traverse et lui révèle l'espace dans lequel celle-ci prend forme et lieu.

### 4'33"

C'est à la pratique singulière de John Cage que revient toutefois la mise en espace d'expériences d'écoute au sein desquelles à la fois le contenu – les sons eux-mêmes – et la manière – comment écoute-t-on ? – s'imbriqueront l'un dans l'autre et prendront sens ensemble. En 1952, sa célèbre performance 4'33" marque un point tournant dans l'histoire de la musique: celle-ci intègre, d'un seul acte – radical – le champ sonore du réel/monde. Il s'agit d'une œuvre, une seule, à partir de laquelle il ne devient plus possible d'envisager de la même manière la relation entre le musicien et son auditoire ; entre la scène et la salle ; entre la musique et les sons ; enfin, entre ce que l'on appelle l'art et ce que l'on appelle la vie. Quand John Cage convie le public au Maverick Concert Hall à Woodstock dans l'État de New-York et que les spectateurs se retrouvent assis devant un pianiste (David Tudor) qui lui, se tient immobile et silencieux devant son piano, performant les partitions du silence de Cage devant un clavier, clavier qu'il ferme répétitivement au début de chacun des trois mouvements composant ces 4 minutes 33 secondes, on peut dire que le réel s'immisce dans la musique, transformant celle-ci en *expérience sonore*. Ce que les spectateurs devenus subitement acteurs entendent alors ce n'est non pas un « silence » qui serait synonyme d'absence de sons, mais

26 *Ibid*, p.ix

bien la rumeur de la salle, la ventilation, les soupirs, les mouvements des autres ; autrement dit, leur présence commune.

« When John Cage created his piece 4'33" he essentially set up conditions for such listening - astonishing the ears of concert goers by not in any way meeting their expectations of what the performance of a piece of music in a concert hall should be. And in doing so, he gently nudged the audience's listening attention to every other sound present in that environment. »<sup>27</sup>

Évidemment, la proposition choque par sa radicalité : la virtuosité du pianiste étant, d'une certaine manière, entièrement niée. John Cage s'attaque ici à l'édifice de la musique en tant qu'art de la représentation. L'oeuvre ne renvoie plus à un ailleurs qu'elle se chargerait d'évoquer ou de métaphoriser, elle met en place les conditions d'une expérience directe avec l'espace sonore et le contexte de la salle de concert ; elle agit comme révélateur de ce qui est là. Le compositeur transpose alors cette disponibilité à entendre, ce désir d'écoute qui est conditionné par la forme du concert à l'ensemble des situations quotidiennes, des situations ordinaires au sein desquelles il devient, tout à coup, possible d'écouter. Par cette performance, Cage vient aussi bouleverser la relation du spectateur à l'oeuvre, renvoyant ce dernier à son rôle de « musicien », c'est-à-dire à sa participation *potentielle* à l'événement sonore. Avec cette performance, « listening has been transformed into a more active and embodied process »<sup>28</sup>. De réceptif<sup>29</sup> qu'il était, le spectateur-acteur deviendra alors partie prenante de l'expérience de l'art: ce qui sera entendu durant la performance dépendra plutôt de l'action de chacun des participants, de ses gestes, de ses mots, de ses silences, de *ce qui est là* que de la prestation d'un musicien quelconque.

« For Cage sought the found environment, as space for altered and renewed listening within a musical framework. In doing so, he articulates what would

27 Hildegard Westerkamp, *art. cit.*

28 Toby Butler, « A Walk of Art: the Potential of the Sound Walk as Practice in Cultural Geography » dans *Social & Cultural Geography*, 7 (6), 2006, p.896

29 Ce qui, comme a cherché à le démontrer Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*, ne signifie en rien qu'il soit passif (Rancière, 2008).

become a driving force for the aesthetic project of the neo avant-garde throughout the sixties, which would increasingly aim for immediacy, past the artistic object and musical messages, seeking instead *the heart of the real*. »<sup>30</sup>

Chez Cage, la volonté de non séparation profonde entre l'expérience de l'art et l'expérience du monde l'amène à chercher le contact direct, la mise en présence du public avec *le sens*<sup>31</sup>, sans intermédiaire : « It behooves us to see each thing directly as it is, be it the sound of a tin whistle or the elegant *Lepiota procera*. »<sup>32</sup> Le rôle de l'artiste devient dès lors celui d'un effacement, effacement à partir duquel l'expérience peut avoir lieu. Dans *4'33"*, il n'est plus question d'un seul point de focus à partir duquel jaillirait la musique, mais d'une constellation de points d'écoute : la respiration du pianiste silencieux ; les portes de la salle de concert qui se referment derrière ceux et celles qui ont décidé de quitter ; les mouvements des spectatrices sur leur siège ; les chuchotements ; les exclamations des spectateurs. Sa proposition sonore sort l'auditoire de son écoute en solitaire. Chacun et chacune, par leurs gestes, leurs paroles, les sons qu'il et elle produisent, se lient aux autres par la dimension performative qui leur est nécessairement dévolue, l'écoute étant instantanément transformée par les événements sonores qu'ils ou elles engendrent.

### *Les débuts de l'art sonore*

En 1966, Max Neuhaus, un de ceux que l'on a nommés les pionniers de l'art sonore, prolonge la proposition de John Cage avec ce qu'il nomme ses « Lecture Demonstrations ». Cette fois-

30 Brandon LaBelle, *op. cit*, p.3

31 À noter que John Cage lui-même n'utiliserait pas le terme « sens » qu'il associe de manière assez restreinte à la « signification » et à la volonté de l'artiste. Parlant des sons, il dira : « « Ils sont là. Je m'intéresse au fait qu'ils soient là, plutôt qu'à la volonté des compositeurs. Le « sens » ne m'intéresse pas. Avec une musique-processus, il n'y a de « sens » nulle part. » (John Cage, *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Paris, P.Belfond, 1976, p.149) Pour ma part, j'utilise le terme « sens » en tant que *ce qu'il nous est possible d'atteindre* dans l'expérience sonore, d'une manière ouverte. Voir les propos de Jean-Luc Nancy à ce sujet dans les toutes premières pages de cette thèse (Avant-propos).

32 John Cage, *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005 (1961), p.276

ci, ce n'est plus la salle de concert qui fera oeuvre, mais la ville elle-même qui deviendra oeuvre : Neuhaus convie ses spectateurs sur le coin d'une rue<sup>33</sup>, mais lorsque ceux-ci se présentent, il estampille silencieusement le mot « LISTEN » sur leurs mains et les entraîne dans une déambulation silencieuse à travers un périmètre urbain préalablement circonscrit en raison de ses « qualités » sonores. C'est un mot, un seul, qui installe les conditions d'attention : à partir de la lecture du mot « listen », tout devient passible d'écoute pour le groupe de marcheurs. Les « Lecture Demonstrations » mettent l'accent sur l'*expérience sonore* (Di Scipio, 2016), donnant ainsi lieu à des interprétations multiples et désubjectivantes. Elles prennent la forme de dérives sonores qui, par l'écoute, appellent à de nouvelles saisies des lieux, de la ville et des multiples ambiances sonores traversées. Elles rappellent aussi la fameuse « visite-excursion » dadaïste de 1921 lors de laquelle un groupe d'artistes déambule et explore un terrain banal de Paris: « This was the first time art rejected its assigned places, setting out to reclaim urban space. »<sup>34</sup> Entre 1966 et 1976, Neuhaus réalisera plusieurs de ces marches dans des villes et des contextes d'écoute divers. Ses appels à l'écoute urbaine bousculent les attentes des spectateurs et spectatrices qui, comme c'était le cas avec 4'33", se transforment dès lors en acteurs : les bruits et les rythmes des pas sur les trottoirs participent aussi de la composition sonore qui se crée au fur et à mesure de la marche.

C'est aussi à Max Neuhaus que l'on doit ce que l'on a qualifié de première installation sonore, soit une intervention dans l'espace public intitulée *Drive in Music* (1967).<sup>35</sup> Elle aussi participe de cette tentative, de la part des artistes de l'époque, de sortir l'art des lieux qui lui étaient réservés afin, d'une part, d'anéantir ou du moins d'atténuer la frontière qui sépare l'expérience de l'art de l'expérience esthétique quotidienne ; et d'autre part, de soumettre leurs oeuvres au hasard de la vie publique:

33 La première de ses *Lecture Demonstrations* prit comme point de départ – et de rencontre – le coin de Avenue D et de West 14th Street à Manhattan. Site officiel de l'artiste : <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/walks/LISTEN/>.

34 Francesco Careri, *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Barcelone, Gustavo Gili, 2002, p.21

35 Brandon LaBelle, *op. cit.*, p.xiv : « With sound installation, and the works of Neuhaus and others, sound art finds definition, demarcating itself from the legacy of experimental music and entering into a more thorough conversation with the visual arts. »



« I wanted to make a work that was part of people's daily activity. Rather than something that they went to at a specific time, an event, I wanted it to be continuous. I wanted it to be something they could pass through at any time, not something they had to plan and go to. »<sup>36</sup>

*Drive in Music* s'adressait aux automobilistes qui circulaient à l'époque sur la Lincoln Parkway, une rue située tout près d'une artère importante de la ville de Buffalo. Étendue sur environ 1 km, une série de 7 radio transmetteurs (tous syntonisés à la même fréquence radio mais émettant une sonorité différente) était disposée dans les arbres qui bordaient la rue, entre la Albright-Knox Art Gallery et une artère résidentielle<sup>37</sup>. Une annonce diffusée dans les journaux de la ville précisait la fréquence qui devait être syntonisée ainsi que la zone géographique précise où il était possible de capter les différents sons. Ces derniers étaient modulés à la fois par les conditions atmosphériques et la vitesse de déplacement des voitures. Si Neuhaus fait partie de cette « myriad of practitioners that have developed attempted to use sound to draw attention to the urban landscape »<sup>38</sup>, il fait aussi partie des premiers artistes sonores ayant mis en place des propositions esthétiques qui articulent l'écoute urbaine et le déplacement à travers la ville.

Il serait à la fois impossible et déplacé de chercher à énumérer toutes les œuvres qui durant cette période féconde ont mêlé le sonore à des propositions contextuelles. Il serait même juste d'affirmer que l'art sonore, en tant que nouvelle pratique, se déploie à partir d'une relation étroite avec le contexte, et que c'est de cette relation même qu'émerge l'expérience esthétique recherchée (LaBelle, 2006). Ainsi, à la suite des expérimentations des années 60, les années 70 marqueront l'éclosion de très nombreuses pratiques qui s'insèrent dans le champ d'un art situé quelque part entre la musique et les arts visuels, pratiques qui cerneront le territoire d'investigation encore à venir de l'art sonore et des « sound studies ». Comme l'écrit Lilian Campesato,

36 Site officiel de Max Neuhaus, <http://www.max-neuhaus.info/bibliography/WilliamDuckworth.htm>.

37 *Ibid.*

38 Toby Butler, *art. cit.*

« [s]ince the late 1970s, somewhere between visual arts and music, we have watched the rise of an art form that has come to be referred to as sound art. Some of the main characteristics of this repertoire are its conception and use of sound, the absence of a narrative discourse, an approach that emphasises contextual aspects, the interaction with the public, and the connection between body, space and time. »<sup>39</sup>

Déjà inhérentes aux propositions sonores de John Cage, ces caractéristiques viendront marquer durablement le champ de l'art sonore. D'Alvin Lucier (*I am sitting in a room*, 1969) à Christina Kubisch (*Electrical Walks*, 2003-2017), en passant par la série *City-Links* de Maryanne Amacher (1967 à ...), les promenades sonores de Hildegard Westerkamp ou le *Dream House* de La Monte Young, le contexte dans lequel les œuvres prennent place et sens ne saurait être distingué du contenu et de la forme de l'œuvre, évacuant dès lors toute tentative de saisie de type strictement narratif. Le sens naît *par* et *dans* le contexte.

« The understanding that art brings with it the possibility to address the world, beyond an abstract or elusive category, can be seen to gain significance throughout the latter part of the twentieth century in the form of “site-specific practice” of the late 1960s and 1970s and subsequent forms of contextual practice. »<sup>40</sup>

Cette réflexion sur le comment, c'est-à-dire sur les manières de l'écoute (contexte, type d'attention, sources sonores multiples et spatialisées) ainsi que sur les rapports hiérarchiques<sup>41</sup> qui l'organisent (surtout le spectacle ou le concert dans ce cas-ci) sera au cœur de la pratique de Cage et donnera le ton à toute une série d'œuvres sonores (et visuelles aussi) qui se réclameront par la suite de la sienne. Lors d'une conférence présentée à Rome vers la fin de sa vie, le compositeur prendra le temps de revenir sur cette posture fondatrice qui l'a amené à déconstruire, au fil des œuvres, la figure du chef d'orchestre:

39 Lilian Campesato, « A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art » dans *Organised Sound: An International Journal of Music and Technology*, 14(1), 2009, p.29

40 Brandon LaBelle, *op. cit.*, p. xi

41 On parlerait aujourd'hui de « dispositif » (Foucault, 1975 ; Anonyme, 2004 ; Agamben, 2007).

Voilà ce dont je m'occupe. Dès le départ du chronomètre, chaque interprète est promu au rang d'individualité autonome. Quelqu'un doit faire partir le chronomètre : qui choisira-t-on ? Il me semble que l'on dépend à ce propos de l'exercice de la démocratie ; en fait, il importe assez peu de savoir qui a mission de déclencher le chronomètre : une fois les aiguilles en route, chacun est lui-même. Le privilège du déclenchement n'a pas tant d'importance : nous n'y sommes guère attachés que sous l'effet d'une définition passéiste du comportement. Nous persévérons dans l'idée qu'il importe davantage de présider plutôt que d'être un simple citoyen. Mais il faudrait envisager de mettre intelligemment à contribution un nombre croissant d'individus: offrir à chacun d'être son propre centre, au lieu de nourrir l'illusion qu'être au centre, c'est présider. Chacun d'entre nous devrait être lui-même.<sup>42</sup>

Il y a chez John Cage une grande cohérence entre sa pratique et sa pensée du monde, cohérence qui ne saurait être étrangère à une pensée politique telle qu'elle sera définie dans ces pages. Il n'existe pas chez lui de séparation entre le contenu et la forme, celui-ci déterminant celle-ci et celle-ci répondant à celui-ci par nécessité. Dans son *Journal: comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)*, cette imbrication de la forme et du contenu se manifeste par une structure déterminée par le hasard dans laquelle les contenus se mêlent les uns aux autres sans aucun souci d'organisation. La question du journal n'est-elle pas celle de comment rendre compte d'une pensée (ou d'une vie)? Cage y répond par une forme que détermine le hasard : des variations dans la typographie qui assurent une lecture a-catégorielle des thèmes et des idées développées dans le texte. Entre Buckminster Fuller et la cueillette de champignons; entre les promesses de réseau cybernétique et la guerre du Viêtnam, la pensée est mouvante, ouverte, créant des amalgames inédits entre des réalités souvent étrangères les unes aux autres. Le journal reflète son désir d'horizontalité et de transversalité : tout y est considéré sur le même plan, les typographies particulières s'associant à tous les types de contenu, l'intime se croisant avec le politique. En effet, ce qui importe avant tout au compositeur, c'est de parvenir à habiter la complexité, l'imprévisibilité et les contradictions de la vie elle-même.

42 John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer / le seul problème avec les sons, c'est la musique*, Paris, Main courante, 2002, p.34-35

Et malheureusement pour la logique, dira-t-il au philosophe Daniel Charles, tout ce que nous construisons sous cette rubrique « logique » représente une telle simplification par rapport à l'événement et à ce qui arrive réellement qu'il faut que nous apprenions à nous en garder. C'est cela, la fonction de l'art actuel : nous préserver de toutes ces minimisations logiques que nous sommes tentés à chaque instant d'appliquer au flux des événements. Nous rapprocher du processus qu'est le monde.<sup>43</sup>

Ce qu'il m'intéresse d'observer dans cette thèse, ce sont les enjeux esthétiques, éthiques et politiques soulevés par des pratiques sonores contextuelles qui, à la suite de John Cage, cherchent comment, par l'art, nous rapprocher de la complexité inhérente à ce que nous appelons la vie. Aux côtés de Brandon LaBelle, je propose « to take seriously what happens if we place sound at the center of our critical and creative thinking, not to mention as a way of being amongst others. »<sup>44</sup> Par leur manière de *faire avec* le monde, c'est-à-dire de se déployer dans et à partir de ce qui est là, concrètement, dans une situation; et de *tendre* le monde depuis cet ancrage situationnel et existentiel, les artistes sonores interviewés dans le cadre de cette thèse mettent en jeu ce que j'appellerais des *pratiques de l'attention au monde commun*. Comme l'écrivent les membres du Comité invisible, « [t]oute situation, pour peu qu'on s'y attache avec conséquence, nous ramène à ce monde et nous lie à lui, à ce qu'il a d'invivable comme à ce qu'il présente de failles, d'ouvertures. Il y va, dans chaque détail de l'existence, de la forme de la vie tout entière. »<sup>45</sup> C'est en ce sens que ces pratiques viennent soulever des questionnements en regard des rapports que peuvent ou que pourraient entretenir l'art et la politique, appelant aussi à une reconsidération de ce qui est entendu en tant que « politique ». S'inscrivant dans les espaces du commun, c'est-à-dire dans des espaces où le commun peut advenir en raison de l'accessibilité, l'imprévisibilité et la conflictualité qui caractérisent ces espaces, ces pratiques viennent aussi réaffirmer le rôle essentiel de ces lieux partagés en ce qui a trait à la question politique.

43 John Cage, *Pour les oiseaux*, Paris, P. Belfond, 1976, p.75

44 Brandon LaBelle, « Overhearing, Shared Space, and the Ethics of Interference », conférence présentée dans le cadre du Symposium international Invisible Places, Viseu, Portugal, juillet 2014.

45 Comité invisible, *À nos amis*, Montréal, Édition spéciale Québec, 2015, p.212

## Partie 1

Les espaces du commun :  
questionnements sur leur dimension politique



## CHAPITRE 1 - LA QUESTION POLITIQUE

il n'y a pas un seul de mes actes qui n'implique et n'entraîne avec lui mon monde

Henri Maldiney

### Se réapproprier la dimension politique de l'existence

Évoquer la dimension politique des pratiques sonores artistiques urbaines fait froncer les sourcils à plus d'un – chercheur, théoricien, artiste, philosophe, quidam ... – et ce, que ces derniers proviennent des champs de l'art, de l'aménagement, de l'urbanisme ou encore de ceux de la science ou de la philosophie politiques. « Y est-il question du gouvernement, de l'État? » « S'agit-il de revendications dont le contenu serait frontalement politique (droits des femmes, statut des immigrants, scandale gestionnaire étatique, etc.)? » « Y entend-t-on des slogans? » « Politique, mais en quoi? », répondra-t-on. À première vue, rien ne semble concerner la politique dans ces errances sonores urbaines : pas de revendications, pas de dénonciations, pas de critiques directes. L'observation des pratiques sonores urbaines par le biais de la question politique constitue pour plusieurs une posture surprenante ou à tout le moins inhabituelle qui entraîne d'emblée – et nécessairement – une redéfinition de ce qui est communément entendu comme la (ou le) politique<sup>1</sup>. C'est à cette redéfinition que s'attarderont les pages de ce chapitre.

1 Bien que de manière générale (ce qui exclut déjà plusieurs penseurs), les philosophes s'entendent pour considérer « le politique » en tant que ce qui a trait au pouvoir circulant au sein d'une communauté humaine et « la politique » en tant que tout ce que relève de l'organisation du pouvoir dans une communauté humaine, il n'existe pas de réelle définition consensuelle en philosophie politique autour des significations respectives attribuées à ce que l'on entend par « le politique » et par « la politique ». À titre d'exemple, pour Chantal Mouffe, le politique est « la dimension ontologique de l'antagonisme », l'« antagonisme qui est inhérent à toute société humaine » alors que la politique correspond plutôt à « l'ensemble des pratiques, discours et institutions qui visent à établir un certain ordre et à organiser la coexistence humaine » (Chantal Mouffe, « La démocratie dans un monde multipolaire : Une perspective agonistique », Conférence présentée à l'Université d'Ottawa, 12 avril 2012, [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=3i-t1BV5s6U> le 11 octobre 2015). Chez Rancière, la politique devient le lieu de manifestation du tort (par opposition à la police qui le fait taire, empêche sa manifestation) et c'est le rapport de la police et de la politique qui constitue le politique. Voir entre autres Carl Schmitt, *The Concept of the Political*, Chicago, University of Chicago Press, 1996 [1927], 111 p. ; Claude Lefort, *Essais sur le politique: XIXe-XXe siècles*, Paris, Seuil, 1986, 332 p. ; Jacques Rancière, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, 188 p. ; Chantal Mouffe, *On the Political*, Abingdon ; New York, Routledge, 2005, 144 p.

De prime abord, il est important de statuer que cette thèse s'intéresse à la question politique en tant que partie prenante du champ de la vie. Elle prend appui sur l'idée que la politique traverse le champ de toute expérience – ce qui ne veut pas dire pour autant qu'il faille réduire l'expérience à la seule dimension politique d'une part et, d'autre part, qu'il n'y ait pas des variations d'intensité significatives à travers ce champ politique. « Ontology is politics that has forgotten itself »<sup>2</sup>, écrit Johanna Oksala, une philosophe politique finlandaise, auteure de plusieurs ouvrages inspirés par la pensée de Michel Foucault, dont l'ouvrage *Political Philosophy: All That Matters* (2013). Elle y développe une réflexion qui fait de la politique un élément constitutif de l'existence : une dimension toujours présente et agissante. Se référant à la pensée de la philosophe Chantal Mouffe (*The Democratic Paradox*, 2000; *On the Political*, 2005), elle insiste sur le fait que c'est « the lack of understanding of 'the political' in its ontological dimension that lies at the heart of our current incapacity to think politically »<sup>3</sup>. Oksala s'inspire de la pensée foucauldienne selon laquelle ce que l'on appelle « la réalité » est déjà le fruit de luttes et de confrontations de pouvoirs; autrement dit, elle prend pour base de sa réflexion le fait que la réalité elle-même ne puisse, en aucun cas, se définir comme étant neutre. Elle pousse ainsi la perspective ontologique vers ses limites conceptuelles : « To put the problem in more provocative terms, purely ontological investigation turns out to be a political act itself, establishing the boundaries of the realm of proper politics. »<sup>4</sup> C'est en effet tout l'enjeu de la politique qui se joue ici : le fait de circonscrire ce qui est ou non politique, d'inclure ou d'exclure certaines dimensions de l'expérience du champ politique devenant en soi... un geste politique.

Pour la philosophe catalane Marina Garcés, « l'engagement envers les autres et envers le monde que nous partageons n'est pas une exigence éthique ou politique, mais un point de départ existentiel et ontologique, où nous nous trouvons par défaut, avant toute décision et

2 Johanna Oksala, « Foucault's politicization of ontology » dans *Continental Philosophy Review*, 43 (4), 2010, p.445

3 *Ibid*, p. 446

4 *Ibid*, p.446-447



tout choix, projet, entreprise ou idée »<sup>5</sup>. Autrement dit, nous sommes d'emblée engagés par la question politique par le simple fait d'exister dans un monde qui nous est commun. Ces réflexions contemporaines prennent ainsi leurs distances par rapport à la pensée politique libérale qui a fait naître et qui a dirigé ce que l'on a appelé les démocraties occidentales au 20<sup>e</sup> siècle. Elles tentent de penser la politique autrement, au-delà du cadre strict de l'organisation officielle du pouvoir. À cet effet, nombreuses sont les relectures des écrits de Hannah Arendt qui, en ce début de 21<sup>e</sup> siècle (Bragantini, 2013; Tassin, 1999 ; 2015 ; Quelquejeu, 2001 ; Lacey, 2013 ; Nouët, 2014 ; Widmaier, 2015) cherchent à y retrouver les bases d'une pensée du monde commun au sein de laquelle la dimension politique serait fondatrice. Dès les années 50, Hannah Arendt (*Les origines du totalitarisme, Qu'est-ce que la politique? Condition de l'homme moderne*) a cherché à repenser la politique afin d'élargir son champ, refusant de la réduire au seul fonctionnement de l'État ou d'un système politique quel qu'il soit. Pour Arendt, contrairement à des penseuses contemporaines comme Johanna Oksala (2013), Marina Garcés (2013) ou Chantal Mouffe (2005), la dimension politique serait étrangère à l'ontologie, l'homme<sup>6</sup> serait essentiellement a-politique, c'est-à-dire que l'homme d'avant l'être-en-commun serait a-politique (Arendt, 1961). Comme s'il était possible pour elle de se situer *avant*, comme si l'existence humaine pouvait connaître l'avant du « monde commun » (Garcés, 2013). Ce monde commun n'advierait, toujours selon Arendt, que lorsque l'on franchit la ligne qui sépare la sphère privée de la sphère publique, lorsque l'on quitte le domaine de la famille et des préoccupations personnelles. D'une manière qui peut parfois paraître contradictoire, tout en affirmant que la politique ne concerne que les affaires communes, Arendt insiste toutefois sur le fait qu'être humain implique d'emblée une existence en commun.<sup>7</sup> Pour Arendt, c'est le fait d'agir dans le monde qui fait de l'homme un être

5 Entrevue avec Marina Garcés. Repéré à [http://www.huffingtonpost.fr/marina-garces/engages-dans-un-monde-commun\\_b\\_6154318.html](http://www.huffingtonpost.fr/marina-garces/engages-dans-un-monde-commun_b_6154318.html) le 6 juin 2015.

6 J'emploie le terme « homme », plutôt qu' « humain » pour demeurer plus près de la pensée de Arendt.

7 « Car l'action politique, en tant qu'elle est élucidée par la notion de pouvoir, c'est-à-dire explicitée en son sens proprement constructif – voire constructiviste, ne renvoie pas à un invariant anthropologique. Sa condition de possibilité est minimale, c'est le seul fait de la pluralité humaine. » Clotilde Nouët, « Pouvoir et violence. Éléments pour une critique arendtienne de l'espace public habermassien » dans *Philonsorbonne*, (8), 2014, p.174

politique et, par le fait même, qui lui permet de vivre une vie qui, sans l'action, ne saurait être véritablement humaine :

Les hommes peuvent fort bien vivre sans travailler, ils peuvent forcer autrui à travailler pour eux et ils peuvent fort bien décider de profiter et de jouir du monde sans y ajouter un seul objet utile ; la vie d'un exploiteur ou d'un esclavagiste, la vie d'un parasite, sont peut-être injustes, elles sont certainement humaines. Mais une vie sans parole et sans action (...) est littéralement morte au monde ; ce n'est plus une vie humaine, parce qu'elle n'est plus vécue parmi les hommes.<sup>8</sup>

Autrement dit, l'homme d'avant le monde, l'homme dans son essence, ne connaîtrait pas la dimension politique : « [l]a politique ne tient donc pas à ce qui serait de l'ordre de l'ontologie de l'homme, mais au cadre contingent d'institution de la pluralité à travers la praxis de l'action. »<sup>9</sup> Arendt reprend ici la distinction heideggerienne entre l'ontologique et l'ontique, situant la politique du côté de l'ontique : la condition politique ne serait pas ontologique, mais ontique; elle concernerait l'étant plutôt que l'être, c'est-à-dire l'être concret dans le monde. Ainsi, Arendt réserve la question politique au domaine public, supposant une frontière imperméable entre ce qu'elle considère relever de la vie privée – le domestique, la souffrance, l'amour, ce qui ne peut être partagé – et l'expérience du monde commun qui, elle seule, permettrait à l'homme d'accéder à son humanité. Arendt conçoit son modèle politique en s'inspirant de la Grèce antique et de la pensée d'Aristote; elle y retrouve cette séparation stricte entre le domaine privé – associé au règne de la nécessité – et le domaine public – associé à l'expérience de la liberté (Arendt, 1961).<sup>10</sup> Selon elle, il faut toutefois entendre la politique au-delà de « son sens le plus répandu » qui est celui d' « un rapport entre

8 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983 (1961), p.232

9 Attilio Bragantini, « Pluralité et être en commun. Arendt confrontée à Heidegger » dans *Acta universitatis carolinae*, (1), 2013, p.72

10 Pour Arendt, « Être libre, cela signifiait qu'on était affranchi des nécessités de la vie et des ordres d'autrui, et aussi que l'on était soi-même exempt de commandement. Il s'agissait de n'être ni sujet ni chef. » Autrement dit, être libre n'était possible que loin du domaine privé, là où le père régnait en maître. L'égalité correspond pour Arendt à l'établissement des lois de la Cité et c'est elle seule qui permet l'expérience de la liberté : « Par conséquent, l'égalité loin d'être liée à la justice, comme aux temps modernes, était l'essence même de la liberté: on était libre si l'on échappait à l'inégalité inhérente au pouvoir, si l'on se mouvait dans une sphère où n'existait ni commandement ni soumission. » Hannah Arendt, *op. cit.*, p.70-71

gouvernants et gouvernés. »<sup>11</sup> Bien que Arendt soustraie la dimension politique de la sphère privée, elle n'en réduit pas pour autant la politique à l'État et à son appareil comme cela est très souvent le cas ; pour la philosophe d'origine allemande, l'expérience politique appartient à ce qui « est public », à « ce qui peut être vu et entendu par tous, c'est-à-dire à ce qui tolère la lumière du public, à ce qui peut être partagé à plusieurs »<sup>12</sup> – ce « plusieurs » ne s'étendant toutefois pas aux relations privilégiées et aux contextes familiers associés à la domesticité. Autrement dit, comme l'écrit le géographe et philosophe Jean-Marc Besse, « la politique commence au coin de la rue »<sup>13</sup>.

Bien que la pensée d'Hannah Arendt donne lieu à une définition de la politique qui se dissocie des seules structures gestionnaires, administratives, organisationnelles de l'État, il semble exister pour elle toute une sphère de l'existence qui ne serait pas concernée par l'expérience politique. Ce que les pensées de Michel Foucault, puis par la suite celles de Giorgio Agamben, Jacques Rancière, Chantal Mouffe, Johanna Oksala, Marina Garcés, Tiqqun, Santiago López Petit permettent de repenser – chacune à leur manière bien sûr et sans que cela soit toujours le focus de leur réflexion<sup>14</sup> –, c'est cette scission drastique dans l'expérience politique, cette frontière figée entre le privé et le public qui empêche de concevoir les rapports de forces comme quelque chose qui, non seulement va bien au-delà des institutions politiques, mais traverse l'existence, à des échelles et des intensités variables, et qui dès lors, devient accessible et passible d'appropriation. Pour Jacques Rancière, mettre en jeu, déplacer cette frontière est l'enjeu même de la démocratie : « C'est cela qu'implique le processus

11 Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?* Traduit de l'allemand par Carole Widmaier, Paris, Seuil, 2014, p.169

12 Attilio Bragantini, *art. cit.*, p.68

13 Jean-Marc Besse, « L'espace public : espace politique et paysage familial », conférence présentée lors des *Rencontres de l'espace public*, Lille Métropole Communauté Urbaine, 14 décembre 2006, p.3. Repéré à <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00191977/document> le 11 janvier 2014.

14 Je ne peux pas me permettre, dans le cadre de cette thèse, de détailler chacune de ces divergences, ni tout ce qui, si on pousse les raisonnements de ces penseurs, y devient contradictoire lorsque mis en relation avec la pensée d'un autre. (Je pense entre autres au rapport au conflit et à la violence ; à la distinction entre pouvoir et puissance ; au lieu même du pouvoir et à son lien avec l'institution politique ; etc.). C'est à travers cette tension que j'essaie d'esquisser un territoire de pensée qui permette de repenser la politique de manière plus appropriable, pour le dire simplement.

démocratique : l'action de sujets qui, en travaillant sur l'intervalle des identités, reconfigurent les distributions du privé et du public, de l'universel et du particulier. »<sup>15</sup> Pour le philosophe français, ce déplacement constitue le fondement d'une pensée de l'émancipation en tant qu'ouverture des possibles.

La conception du politique qui sera développée dans ces pages se situe dans la lignée de ces penseurs qui considèrent dans un même mouvement de pensée l'ensemble des relations d'assujettissement (ou des échelles d'assujettissement), que celles-ci traversent la personne (en tant que toujours liée au monde et aux autres) ou les systèmes qui influent sur la vie de ces mêmes personnes. Cette thèse opère ainsi un déplacement de la question strictement « politique », au sens le plus commun de « [l'a]rt et [la] pratique du gouvernement des sociétés humaines (État, nation) »<sup>16</sup> » vers celle de la politique en tant que « relations de pouvoir comme jeux stratégiques entre des libertés » (Foucault, 1984)<sup>17</sup>. Le pouvoir associé au commun devient ce qui circule à travers la politique, ce qui insère les relations dans leur dimension politique : il en va ensuite d'une certaine intensité – c'est-à-dire, souvent, d'un rapport à une certaine violence – pour qu'un type de relation traverse la frontière entre ce qui appartiendrait à la sphère de l'éthique et ce qui serait de l'ordre du politique. Comme l'écrit Michel Foucault,

quand on parle de pouvoir, les gens pensent immédiatement à une structure politique, un gouvernement, une classe sociale dominante, le maître en face de l'esclave, etc. Ce n'est pas du tout à cela que je pense quand je parle de relations de pouvoir. Je veux dire que, dans les relations humaines, quelles qu'elles soient - qu'il s'agisse de communiquer verbalement, comme nous le faisons maintenant, ou qu'il s'agisse de relations amoureuses, institutionnelles ou économiques -, le pouvoir est toujours présent : je veux dire la relation dans laquelle l'un veut essayer de diriger la conduite de l'autre.<sup>18</sup>

15 Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005, p.69

16 *Le Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert. s.v. « Politique ». Consulté le 8 mai 2015.

17 Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1547

18 *Ibid*, p.1538-1539

Foucault insiste à maintes reprises lors de ses cours au Collège de France, dans ses entrevues, dans ses écrits, sur le fait qu'il ne faille pas réduire les relations de pouvoir à leur stricte dimension négative. Bien que celles-ci engendrent parfois des effets néfastes (si l'on se situe du point de vue de la justice ou de l'égalité...) lorsqu'elles se figent dans ce qu'il appelle des « états de domination »<sup>19</sup>, elles peuvent aussi entraîner des effets positifs, c'est-à-dire engendrer de nouvelles possibilités, des espaces de liberté. C'est ce pouvoir « positif » (Arendt, 1961 ; 1970; Foucault, 1984) que des auteurs comme Aristote, Spinoza et Agamben préfèrent parfois nommer « puissance », pouvoir qui est lui aussi inhérent à la vie en commun (Arendt, 1961). Foucault insiste ensuite sur le caractère mobile de ces relations de pouvoir, mobilité qui est la condition nécessaire de leur transformation :

Ce sont donc des relations que l'on peut trouver à différents niveaux, sous différentes formes ; ces relations de pouvoir sont des relations mobiles, c'est-à-dire qu'elles peuvent se modifier, qu'elles ne sont pas données une fois pour toutes. (...) Ces relations de pouvoir sont donc mobiles, réversibles et instables.<sup>20</sup>

Pour Michel Foucault, il faut considérer « la politique comme une éthique »<sup>21</sup>, c'est-à-dire qu'il faut lier ce qu'il a appelé, durant les dernières années de sa vie, le « gouvernement de soi » et « le gouvernement des autres »<sup>22</sup>. En ce sens, on ne peut penser les systèmes qui organisent la vie en commun sans penser, dans un même mouvement, les rapports de l'humain avec lui-même, c'est-à-dire l'ensemble de ses assujettissements. Et cette exigence du théoricien se reporte aussi sur lui-même, dans un souci constant de cohérence : « il faut, dit-il, à chaque instant, pas à pas, confronter ce qu'on pense et ce qu'on dit à ce qu'on fait et ce qu'on

19 *Ibid*, p.1529-1530 : « Cette analyse des relations de pouvoir constitue un champ extrêmement complexe ; elle rencontre parfois ce qu'on peut appeler des faits, ou des états de domination, dans lesquels les relations de pouvoir, au lieu d'être mobiles et de permettre aux différents partenaires une stratégie qui les modifie, se trouvent bloquées et figées. Lorsqu'un individu ou un groupe social arrivent à bloquer un champ de relations de pouvoir, à les rendre immobiles et fixes et à empêcher toute réversibilité du mouvement - par des instruments qui peuvent être aussi bien économiques que politiques ou militaires -, on est devant ce qu'on peut appeler un état de domination. »

20 *Ibid*, p.1538

21 Michel Foucault, « Politique et éthique, une interview » dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1405

22 Référence aux cours offerts par Michel Foucault au Collège de France durant l'année 1982 – 1983.

est »<sup>23</sup>. Il en va de même dans la pensée de Hannah Arendt où la question éthique ne saurait être dissociée de la question politique, l'action ne pouvant être dissociée de la pensée politique. Judith Butler ira même jusqu'à dire, évoquant la pensée de Arendt, que : « it's not only that ethics is unthinkable outside the domain of the political, but that thinking itself depends on the complex intertwinement of the two. »<sup>24</sup> Ainsi, bien que Arendt occupe un statut à part dans le groupe de penseurs mentionnés ci-dessus, sa pensée demeurera fondamentale tout au long de cette thèse pour penser la relation entre l'un et le commun, relation qui, dans le monde aux ressources finies qui est le nôtre, est intrinsèquement politique.

Cette conception de la politique se confronte au besoin de clarification, voire de réduction, à cette quête systématique d'une « identité politique » qui permettrait à tous et à toutes de situer une pensée par rapport à un champ idéologique bien délimité : est-on marxiste? est-on libéral? est-on communiste? est-on démocrate? Le rapprochement opéré par Foucault entre la politique et l'éthique participe du refus « d'une théorie politique donnée, d'un système de valeurs considéré comme universel »<sup>25</sup>, c'est-à-dire d'un refus de toute totalisation (Foucault, 1984)<sup>26</sup>. Faisant référence à toutes ces « pratiques de liberté » ou, pour parler comme Deleuze et Guattari, ces « devenirs-révolutionnaires » qui ont émergé dans la foulée de mai 68, Foucault insiste sur la nécessité de développer une politique multiforme, c'est-à-dire ce qu'il appelle ici « le processus de création politique » :

Depuis le XIXe siècle, les grandes institutions politiques et les grands partis politiques ont confisqué le processus de la création politique ; je veux dire par là qu'ils ont essayé de donner à la création politique la forme d'un programme politique afin de s'emparer du pouvoir. Je pense qu'il faut préserver ce qui s'est produit dans les années soixante et au début des années soixante-dix. L'une des

23 Michel Foucault, *art. cit.*, p.1404

24 Judith Butler, « *Hannah Arendt, Ethics, and Responsibility* », conférence présentée à la European Graduate School Video Lectures, 30 septembre 2009, [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=vOwdsO6KkkI> le 21 juin 2015.

25 Lawrence Olivier, « Michel Foucault, éthique et politique » dans *Politique et Sociétés*, (29), 1996, p. 47

26 Michel Foucault, « Polémique, politique et problématisations » dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1410 - 1417

choses qu'il faut préserver, à mon avis, est l'existence, en dehors des grands partis politiques, et en dehors du programme normal ou ordinaire, d'une certaine forme d'innovation politique, de création politique et d'expérimentation politique.<sup>27</sup>

Dans le prolongement du « tout est politique » des étudiants français de 68 et du « le personnel est politique »<sup>28</sup> des féministes américaines du début des années 70, il s'agit de dissoudre les frontières qui nous empêchent de penser le champ politique ou la question du pouvoir dans une communauté humaine de manière plus complexe; d'engager notre expérience du monde dans le jeu des relations qui nous lient à nous-mêmes et aux autres. Foucault vient par son travail bousculer une conception de la politique que l'on pourrait qualifier de monolithique : une politique qui a trop longtemps correspondu à l'alignement rigide face à l'une ou l'autre des totalisations du 20e siècle : fascisme, communisme ou démocratie et qui, encore aujourd'hui, pour plusieurs, se réduit souvent à une élection ou à une prise de pouvoir.<sup>29</sup> Foucault a tenté d'extraire des lieux, des savoirs et de ce qu'il a nommé des « techniques » de pouvoir ou « technologies gouvernementales »<sup>30</sup> les rapports de force en puissance, de les ramener dans le champ de la vie pour mieux les saisir, les voir fonctionner et, éventuellement, pouvoir les transformer :

Je dis que la gouvernementalité implique le rapport de soi à soi, ce qui signifie justement que, dans cette notion de gouvernementalité, je vise l'ensemble des pratiques par lesquelles on peut constituer, définir, organiser, instrumentaliser les stratégies que les individus, dans leur liberté, peuvent avoir les uns à l'égard des autres.<sup>31</sup>

27 Michel Foucault, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité » dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1565.

28 Carol Hanisch, « The Personal is Political » dans Shulamith Firestone et al. (dir.), *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, New York, Radical Feminism, p.76-77. Repéré le 15 juin 2015 à [http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc\\_wlms01039/](http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc_wlms01039/).

29 Michel Foucault, « Polémique, politique et problématisations » dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1410 - 1417

30 Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1547

31 *Ibid.*

Les slogans situationnistes « Vivre sans temps morts, jouir sans entraves », « Ne travaillez jamais »<sup>32</sup>, qui sont devenus les emblèmes, voire les chants de résistance du mouvement étudiant français de 68 résonnent ici de manière très familière. En effet, l'Internationale Situationniste, sise, en quelque sorte, à la croisée des mondes de l'art et de la politique, a grandement participé à la réappropriation de la dimension politique de nos existences par sa « critique politique de la vie quotidienne » (López Petit, 2014). Le détournement, la dérive, la psychogéographie, les propositions d'un « urbanisme unitaire », ou les *Projets d'embellissements rationnels de la ville de Paris* ont participé à la création de nouveaux percepts (Deleuze, 1987) et ceux-ci ont pris lieu dans la ville, dans l'expérience du monde située hors de la sphère réservée de l'art contemporain.

Ouvrir le métro, la nuit, après la fin du passage des rames. En tenir les couloirs et les voies mal éclairés par de faibles lumières intermittentes. Par un certain aménagement des échelles de secours, et la création de passerelles là où il en faut, ouvrir les toits de Paris à la promenade. Laisser les squares ouverts la nuit. Les garder éteints. (Dans quelques cas un faible éclairage constant peut être justifié par des considérations psychogéographiques.) Munir les réverbères de toutes les rues d'interrupteurs ; l'éclairage étant à la disposition du public.<sup>33</sup>

Les situationnistes ont brouillé à l'extrême les limites qui cernent les champs de l'art et de la politique, allant jusqu'à dire que pour continuer de faire de l'art... il faut en finir avec l'art : « [n]ous sommes des artistes, diront-ils, par cela seulement que nous ne sommes plus des artistes. »<sup>34</sup> Ils ont cherché comment, en cette ère du spectacle (Debord, 1967), il pourrait être encore possible de créer, de faire expérience, de signifier. Pour créer, ils devront sortir l'art de sa sphère réservée, trouver de nouveaux lieux où il serait possible d'atteindre vraiment les choses, de s'extraire du spectacle. Cette nouvelle création aura dès lors le caractère du geste

32 Slogan écrit sur le mur d'un quai, rue de Seine; localisé par Guy Debord en 1952.

33 Internationale situationniste, *Projets d'embellissements rationnels de la ville de Paris*, Potlach, (23), 1955. Repéré à <http://www.larevuedesressources.org/projets-d-embellissements-rationnels-de-la-ville-de-paris.035.html> le 1<sup>er</sup> mai 2015. On notera que le projet *CityHack*, de SpaceKIT, un collectif formé de James Partaik, Julien Nembrini et Guillaume Labelle s'est chargé de transformer ce dernier souhait en réalité. Voir <http://jamespartaik.ca/index.php?projets/cityhack/>.

34 *Internationale situationniste*, no. 9, août 1964.



politique : n'est-ce pas politique que de repenser le sens? N'est-ce pas en repensant le sens, en questionnant comment il circule que les mondes prennent forme? Dans l'urgence d'un monde commun qui se transformait si rapidement, face à l'institutionnalisation déjà actualisée de la société de consommation, le monde réservé de l'art – sa séparation d'avec le monde commun, d'avec le monde de tous, de toutes – semblait tout à coup, pour les membres de l'Internationale situationniste, inapte et limité : « Ce qui change notre manière de voir les rues est plus important que ce qui change notre manière de voir la peinture. Nos hypothèses de travail seront réexaminées à chaque bouleversement futur, d'où qu'il vienne. »<sup>35</sup> Dans une perspective artisticopolitique, il fallait déplacer l'art vers la vie quotidienne et ce, au risque de lui faire perdre son nom ou, pourrait-on dire aujourd'hui, d'en inventer de nouveaux : interventions, art in situ, art furtif, *adaptive actions*<sup>36</sup>... Dans une entrevue réalisée par Jean-François Prost et Marie-Pier Boucher dans le cadre du projet *Heteropolis*, Michael Hardt se rappelle un passage de Marx, énigmatique selon lui, qui concerne l'idée d'appropriation. Hardt y évoque la tentative de Marx « de repenser à ce que nous pourrions faire pour développer une relation différente avec les sens – comment nous pourrions disposer de nouvelles manières de voir et de sentir »<sup>37</sup>. Il en va précisément ici du rapport entre art et politique, entre une pratique du monde sensible et des désirs d'émancipation : une praxis critique du monde qui doit sans cesse se réinventer, être vigilante, aux aguets, intrinsèquement liée au sort de ce qui est là, c'est-à-dire du réel.

Considérer comme politiques les seules sphères de l'existence dans lesquelles le pouvoir se retrouve figé, fixé, immobile empêche toute remise en question de celui-ci; cela correspond à la réduction du pouvoir à sa seule dimension négative, à ce que Foucault appelle « les états de domination » (Foucault, 1984). Au contraire, penser les rapports *au* et *de* pouvoir comme un aspect inhérent à l'expérience humaine, rapports possédant des échelles diverses (du rapport à soi-même au rapport entre l'État et des sujets politiques), permet de repenser les manières que

35 Guy Debord, « Rapport sur la construction des situations » dans Gérard Berréby (dir.), *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, Paris, Allia, 2004, p.21

36 Voir le site du projet *Adaptive Actions* : <http://adaptiveactions.net/fr/>.

37 Marie-Pier Boucher et al., *Heteropolis*, Montréal, Publications Adaptive Actions, 2013, p.26

nous avons de vivre ensemble et la manière dont nous envisageons ces lieux, ces espaces qui sont au cœur de notre expérience commune. « C'est à ce moment, écrit le politicologue Lawrence Olivier, qu'on peut saisir et comprendre la politique foucaultienne en tant qu'expérience d'une rupture radicale avec la politique. »<sup>38</sup> C'est en repensant de fond en comble ce qu'il en est des lieux et des *comments* de la politique que Foucault rompt avec la politique considérée dans sa seule dimension d'organisation officielle du pouvoir dans une société donnée. On retrouve ici toute la complexité du rapport à la politique d'un artiste comme John Cage : pour le compositeur, « qui dit politique, dit gouvernement » (Cage, 1976), mais ce qu'il entend par « gouvernement » ne saurait toutefois se limiter à la seule organisation de l'État :

D.C. - Vous avez un sens fort large du gouvernement : vous y incluez non seulement la politique, mais la bureaucratie.

J. C. - Oui, toutes les formes d'organisation, et tous ceux qui veulent ces formes, cette organisation.<sup>39</sup>

Pour Cage, « [l]a politique consiste à affirmer la domination et à la vouloir » et c'est en ce sens qu'il faut, selon lui, « en finir avec la politique ».<sup>40</sup> Il en va de la reconquête de la dimension politique de nos vies, de la re-politisation de l'existence (López Petit, 2014) – et de l'art (Stavrakakis, 2012) – dans le contexte des démocraties néolibérales actuelles. Cela exige de détacher la question politique de la seule question de l'administration de l'État ou même de l'État lui-même; de rapprocher la question politique de la vie dans toutes ses dimensions; de ne pas sortir la politique du champ de la vie (ce qui ne signifie pas que la vie ne peut, à un moment ou à un autre, s'associer à la sphère de l'État). Penser la politique dans d'autres lieux, à d'autres rythmes, dans d'autres situations sous la forme des rapports de force, des jeux stratégiques de pouvoir, c'est-à-dire sous des formes *qui ne nous sont plus étrangères*. C'est ainsi que l'on peut envisager les relations entre esthétique et politique et qu'il devient possible

38 Lawrence Olivier, « Michel Foucault : théorie et pratique. Réflexion sur l'expérience politique » dans *Revue québécoise de science politique*, (25), 1994, p.109

39 John Cage, *Pour les oiseaux*, Paris, P. Belfond, 1976, p.106

40 *Ibid.*

de concevoir la création artistique, elle aussi, comme « une condition politique de l'être humain en tant qu'elle définit et décide de sa vie avec les autres »<sup>41</sup>. Cette réappropriation de la politique en tant que relation, en tant que ce qui nous lie, nous oppose, nous mêle aux autres trouve aussi écho dans les mots du Comité invisible, dans un livre paru en 2014, dans plusieurs langues et par divers moyens d'édition intitulé *À nos amis* :

Au XIIIe siècle, lorsque Tristan et Yseult se retrouvent nuitamment et conversent, c'est un « parlement »; lorsque des gens, au hasard de la rue et des circonstances, s'ameutent et se mettent à discuter, c'est une « assemblée ». Voilà ce qu'il faut opposer à la « souveraineté » des assemblées générales, aux bavardages des parlements : la redécouverte de la charge affective liée à la parole, à la parole *vraie*.<sup>42</sup>

La politisation de l'existence correspond à la prise de conscience des rapports de forces qui nous lient au monde, aux autres et à nous-mêmes. Il ne s'agit pas ici de ce que Peter Slöterdijk appelle « la politisation de la pensée » (Slöterdijk, 1984), cette transformation au sein de laquelle « toute pensée est devenue stratégie »<sup>43</sup> et de laquelle toute critique réelle aurait disparu (Benjamin, 1928). Au contraire, la politisation de l'existence est une prise de contact directe avec le monde ; elle ouvre l'horizon à une reprise de notre puissance potentielle : de nos imaginaires, de nos corps; de nos manières d'être, de vivre, d'aimer, de penser; autrement dit, à sa libération.<sup>44</sup>

41 Traduction libre de : « una condición política del ser humano en tanto que define y decide su vida con otros » de Marina Garcés, *Un mundo común*, 2013, Barcelone, Bellaterra, 2013, p.82

42 Comité invisible, *À nos amis*, Montréal, Édition spéciale Québec, 2015, p.62

43 Peter Slöterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987, p.9

44 Ce qui n'empêche pas que cette politisation de l'existence puisse, éventuellement et dans certains contextes, mener pour certains vers une prise de pouvoir institutionnelle réelle. Les élections toutes récentes des maires et mairesses activistes/15M de Zaragoza (Pedro Santistevé), de Cadiz (José María González), de Madrid (Manuela Carmena) et de Barcelone (Ada Colau); l'élection d'un membre du Comité invisible comme conseiller municipal de Tarnac, petit village français (2014); l'élection, en 2012, de David Fernández, candidat de la CUP (Barcelone, Espagne) s'inscrivent dans la suite de cette politisation même.

## Manières d'être : politique et éthique

« Qu'est-ce que l'éthique, demande Michel Foucault, sinon la pratique de la liberté, la pratique réfléchie de la liberté ? »<sup>45</sup> Pour Foucault, les relations de pouvoir sont toujours liées à des possibilités d'action, à des mouvements, des espaces « libres ». Elles ne peuvent exister, en tant que *relations*, que dans des contextes où une certaine liberté est possible, si minime soit-elle.<sup>46</sup> Lorsque celle-ci se fait inexistante, ces relations de pouvoir se transforment en états de domination et limitent toute éthique puisque « [l]a liberté est la condition ontologique de l'éthique » et « l'éthique est la forme réfléchie que prend la liberté » (Foucault, 1984)<sup>47</sup>. Cette conception de l'éthique s'oppose à son assimilation à la morale au sens où elle ne concerne plus les termes du bien et du mal, mais bien la condition de liberté qui nous met devant la responsabilité de choisir ce qui est bon ou non, le bon étant ici entendu comme le fait d'être sa propre manière (Agamben, 1990)<sup>48</sup> : « Un être authentiquement libre, on ne le dit même pas libre. Il est, simplement, il existe, se déploie suivant son être. »<sup>49</sup>. Cet *éthos*, cette forme-de-vie (Agamben, 1993; Tiqqun, 2009), cette « manière d'être » (Foucault, 1984) trouve des résonances dans la pensée du philosophe Giorgio Agamben pour qui l'expérience éthique consiste précisément en « ce libre usage de soi » (Agamben, 1990) :

Le fait dont tout discours sur l'éthique doit partir, c'est qu'il n'existe aucune essence, aucune vocation historique ou spirituelle, aucun destin biologique que l'homme devrait conquérir ou réaliser. C'est la seule raison pour laquelle quelque chose comme une éthique peut exister : car il est clair que si l'homme était ou devait être telle ou telle substance, tel ou tel destin, il n'y aurait aucune expérience éthique possible – il n'y aurait que des devoirs à accomplir.<sup>50</sup>

45 Michel Foucault, *art. cit.*, p.1530

46 « Il faut bien remarquer aussi qu'il ne peut y avoir de relations de pouvoir que dans la mesure où les sujets sont libres. » *Ibid*, p.1538

47 *Ibid*, p.1531

48 Comme l'écrit Giorgio Agamben dans *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p. 37: « Ce n'est qu'en ce sens secondaire que l'impuissance, ou puissance de ne pas être, est la racine du mal. »

49 Comité invisible, *op. cit.*, p.127

50 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p.47

L'éthique correspond ainsi à la possibilité de choisir, à la possibilité d'être ou de ne pas être sa propre manière et cette possibilité qui fonde l'éthique, suppose, elle, un certain état de liberté. Il va sans dire que cette liberté vers laquelle Foucault et Agamben semblent pointer ne correspond en rien à celle que l'on associe au libéralisme et selon laquelle « [l]a liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres »<sup>51</sup> ou encore « [la liberté consiste à pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui »<sup>52</sup>; cette étrange liberté qui serait toujours associée à une perte. Au contraire, il s'agit d'une liberté créative, d'une liberté qui prend de l'expansion au contact des autres et des possibles qu'ils ouvrent, une liberté qui demeure étrangère à toute fixité. Il s'agit de cette même liberté à laquelle Hannah Arendt fait référence lorsqu'il est question pour elle de définir ce qu'est la politique : une liberté qui s'expose par la parole et par l'action, révélant le « qui » dans son caractère unique et possédant dès lors un caractère essentiellement imprévisible (Arendt, 1961).

Dans ce contexte, il importe de distinguer l'éthique de la morale afin d'éviter de confondre des pensées et des postures pour le moins antithétiques. Pour Chantal Mouffe, ce qui caractérise nos régimes actuels, c'est précisément la confiscation du politique par la morale, c'est-à-dire l'impossibilité du débat, avorté par la question du bien et du mal (Mouffe, 2003; 2005). Il s'agit d'une morale que l'on ne saurait associer à l'éthique telle que conçue par Agamben ou par Foucault : la morale n'a rien à voir avec la possible liberté qui est la condition de l'éthique; elle est impossibilité de mouvement, pur affrontement, guerre entre des positions figées. Dans des termes plutôt spinozistes, on pourrait dire, comme l'écrit Philippe Blouin que « [s]i la morale réside du côté de l'obéissance au Bien, l'éthique appartient au domaine de la connaissance du Bon »<sup>53</sup>, et ce « bon » ne saurait, en aucun cas, être absolu. En ce sens, la

51 Attribué à John Stuart Mill, *De la liberté*, 1859.

52 « Art. 4. La liberté consiste à pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui : ainsi, l'exercice des droits naturels de chaque homme n'a de bornes que celles qui assurent aux autres Membres de la Société la jouissance de ces mêmes droits. Ces bornes ne peuvent être déterminées que par la Loi. » *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. Repéré à <https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789> le 18 septembre 2016.

53 Philippe Blouin, *L'éthique dans la philosophie politique de Georges Sorel*, mémoire de maîtrise (Université de Montréal), 2011, p.89

morale est ce qui immobilise les différentes parties prenant part à une situation politique, c'est-à-dire une situation qui possède une certaine intensité en termes de rapport de forces en jeu; elle empêche le libre déploiement de la puissance qui devrait correspondre à la condition éthique.

« When politics is played out in the register of morality, antagonisms cannot take an agonistic form. Indeed, when opponents are defined not in political but in moral terms, they cannot be envisaged as ‘adversary’ but only as an ‘enemy’. With the ‘evil them’ no agonistic debate is possible, they must be eradicated. »<sup>54</sup>

Pour Mouffe, le caractère antagoniste du politique, c'est-à-dire son potentiel conflictuel, constitue l'un des traits fondamentaux du politique. Dans le cadre d'une démocratie qu'elle qualifie de « radicale », les conflits – ou antagonismes – devraient plutôt être envisagés sous la forme d'agonismes, c'est-à-dire sous la forme de jeux de pouvoirs entre adversaires qui reconnaissent toutefois la légitimité de l'existence des différentes positions. L'« agonistique » (Mouffe, 2010; 2014) est pour la philosophe la voie vers une démocratie plurielle, une manière d'envisager le politique autrement qu'en termes de consensus rationnel ou encore d'affrontement violent.

Antagonismes ou agonismes, pluralisme, « libre-jeu des formes de vie » (Tiqqun, 2009), une politique, qui serait aussi une éthique conçue en termes de « pratique de liberté », ne saurait être étrangère aux chocs des singularités, à leur confrontation. Cette dimension d'antagonisme, écrit Mouffe, « ne peut jamais être complètement éliminée » et « peut prendre des formes très variées et émerger dans des rapports sociaux très différents »<sup>55</sup>. À la fois chez Chantal Mouffe, Jacques Rancière, Michel Foucault et chez Tiqqun, la politique (ou le politique) se trouve toujours en tension avec le potentiel immanent des autres possibles : le fait que les choses pourraient, en toute situation, être autrement.

54 Chantal Mouffe, *On the Political*, New York, Routledge, 2005, p 76

55 Chantal Mouffe, « La démocratie dans un monde multipolaire : Une perspective agonistique », conférence présentée à l'Université d'Ottawa, 2012.

Nous ne pouvons pas nous mettre en dehors de la situation, et nulle part nous ne sommes libres de tout rapport de pouvoir. Mais nous pouvons toujours transformer la situation. Je n'ai donc pas voulu dire que nous étions toujours piégés, mais, au contraire, que nous sommes toujours libres. Enfin, bref, qu'il y a toujours la possibilité de transformer les choses.<sup>56</sup>

Cet aspect instable, en mouvement, toujours à refaire constitue le fondement même de l'expérience politique dans sa relation à l'éthique. Les conceptions de la (ou du) politique de ces philosophes, bien qu'elles divergent sur plusieurs aspects<sup>57</sup>, constituent des critiques radicales des pratiques du consensus rationnel issues des modèles de la démocratie délibérative et libérale (Hobbes, Habermas, Rawls). Pour Rancière, le consensus est précisément ce qui tue la politique, ce qui fait disparaître le litige constitutif de la politique même :

« The identification of democracy with consensus is the current form of this evanescence. Consensus does not mean simply the erasure of conflicts for the benefit of common interests. Consensus means erasing the contestatory, conflictual nature of the very givens of common life. It reduces political difference to police-like homogeneity ».<sup>58</sup>

56 Michel Foucault, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1558

57 Il ne serait pas pertinent de détailler chacune de ces divergences dans le cadre de cette thèse, mais quelques-unes de celles-ci se tiennent d'être mentionnées. Tout d'abord, il est important de noter que Rancière ne se situe pas spécifiquement dans la filiation de la réflexion foucauldienne sur les rapports de pouvoir. Selon Rancière, « [l]e concept de pouvoir permet de conclure d'un « tout est policier » à un « tout est politique ». Or la conséquence n'est pas bonne. Si tout est politique, rien ne l'est. S'il est donc important de montrer, comme l'a magistralement fait Michel Foucault, que l'ordre policier s'étend bien au-delà de ses institutions et techniques spécialisées, il est également important de dire qu'aucune chose n'est en elle-même politique, par le seul fait que s'y exercent des rapports de pouvoir. Pour qu'une chose soit politique, il faut qu'elle donne lieu à la rencontre, de la logique policière et de la logique égalitaire, laquelle n'est jamais préconstituée. » (*La Méésentente. Politique et philosophie*, p.55-56) Autrement dit, Rancière réserve l'adjectif « politique » au moment où une certaine intensité se fait sentir dans le rapport de pouvoir, mettant en jeu des visions du monde (ou pour reprendre son vocabulaire, des « partages du sensible ») divergents. À ce sujet, il est aussi important de mentionner que Foucault n'est pas du tout à l'aise lui-même avec le concept de pouvoir seul et il insiste aussi pour que les rapports de pouvoir ne soient pas conçus uniquement de manière péjorative. Enfin, la question de la violence est aussi le lieu d'une opposition significative entre les différents penseurs (ex. : agonisme (Mouffe) vs guerre civile (Tiqun)).

58 Jacques Rancière, « Introducing Disagreement » dans *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 9(3), 2004, p.7

Chantal Mouffe, pour sa part, évoque les démocraties consensuelles en termes d'une « dangereuse utopie de réconciliation »<sup>59</sup>. Ces dernières viennent nier la dimension politique qui est celle de l'antagonisme en tentant de démontrer que toutes les options peuvent être comprises à l'intérieur de ce consensus :

« What “consensus” means is not only a specific form of government using expertise, arbitrage and agreement in order to avoid conflicts. What “consensus” means is the agreement between sense and sense: I mean it is the agreement on what we can perceive and of the meaning of what we can perceive. As a way of government consensus says: there can be different interests, values and aspirations but there is only one reality that we can experience and there is only one sense that we can give to that reality. »<sup>60</sup>

Le consensus est ce qui vient écraser la conflictualité, ce qui vient taire le politique (Mouffe), *policer* le monde (Rancière). Comme l'écrit Habermas lui-même, le consensus ne saurait supporter une réelle « mésentente » (Rancière) ou un réel « antagonisme » (Mouffe), il suppose qu'une harmonie est toujours possible et nie, par le fait même, l'existence de rapports au monde fondamentalement opposés.

Aplanir les conflits entre forces sociales et rationaliser la domination politique par le moyen de la discussion publique suppose, comme toujours, la possibilité d'un consensus, d'un accord entre intérêts concurrents, réalisé selon des principes généraux et ayant valeur exécutoire.<sup>61</sup>

Le question politique chez ces philosophes y est tour à tour considérée en termes de « mésentente » ou d'« exposition d'un tort » (Rancière, 1995) ; d'agonistique, c'est-à-dire de « consensus conflictuel »<sup>62</sup> au sein duquel les ennemis seraient considérés en termes d'adversaires plutôt qu'en termes d'ennemis (Mouffe, 2010; 2014); ou même de « guerre

59 Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, Londres ; New-York, Verso, 2000, p.29

60 Chantal Mouffe, « *Agonistic Public Spaces: Democratic Politics and the Dynamics of Passions* », résumé d'une conférence présentée dans le cadre du symposium de philosophie de la Biennale d'art contemporain de Moscou, Russie, 2006. Repéré le 23 mai 2015 à [http://2nd.moscowbiennale.ru/en/mouffe\\_report\\_en/](http://2nd.moscowbiennale.ru/en/mouffe_report_en/).

61 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot et Rivages, 1978, p.243

62 Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, p.103



civile » (Foucault, 1973; 1976<sup>63</sup>; Tiqqun, 2009 ; Agamben, 2015). Bien qu'au sein de chacune de ces pensées, l'intensité du conflit (consensus conflictuel – mécontentement - guerre civile) ne soit pas du tout envisagée de la même manière, il n'en demeure pas moins que celui-ci y constitue le moment ou le fait de l'instauration du politique. Autrement dit, pour qu'une société demeure politique, il doit y avoir un peu d'espace pour le conflit, l'opposition, la confrontation de mondes différents.

Dans *La Mécontentement* (1995), Rancière s'interroge sur ce qu'il y aurait de « spécifique à penser sous le nom de politique »<sup>64</sup>. Pour Rancière, « [i]l y a de la politique quand il y a un lieu et des formes pour la rencontre entre deux processus hétérogènes » : le processus qu'il appelle « policier » et le processus « de l'égalité » qui est proprement celui de « la politique » (Rancière, 1995). Rancière revisite la théorie de la police, déjà revisitée par Foucault en 1981<sup>65</sup>. La « police », c'est tout ce qui assigne, situe, mais surtout tout ce qui fixe et fige, et ce, hors et dans l'État. En ce sens, il n'y a pas d'équivalence, chez Rancière, entre la police et l'État. Il s'agit d'un concept beaucoup plus vaste, ce qui ne veut pas dire, bien entendu, qu'il ne peut pas aussi englober les institutions politiques en tant qu'elles relèvent elles aussi de la logique policière :

La police est ainsi d'abord un ordre des corps qui définit les partages entre les modes du faire, les modes d'être et les modes du dire, qui fait que tels corps sont assignés par leur nom à telle place et à telle tâche; c'est un ordre du visible et du dicible qui fait que telle activité est visible et que telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre comme du bruit.<sup>66</sup>

63 Michel Foucault, « Il faut défendre la société » dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, p.124-130 ; Michel Foucault, « La société punitive » dans *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, p.1324-1338.

64 Jacques Rancière, *La Mécontentement. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p.15

65 « Quant à la doctrine de la police, elle définit la nature des objets de l'activité rationnelle de l'État ; elle définit la nature des objectifs qu'il poursuit, la forme générale des instruments qu'il emploie. » Et, plus loin : « Ce que les auteurs des XVIIe et XVIIIe siècles entendent par la «police» est très différent de ce que nous mettons sous ce terme. (...) Par «police», ils n'entendent pas une institution ou un mécanisme fonctionnant au sein de l'État, mais une technique de gouvernement propre à l'État; des domaines, des techniques, des objectifs qui appellent l'intervention de l'État. » Michel Foucault, « Omnes et singulatim » : vers une critique de la raison politique » dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.969 et 972-973

66 Jacques Rancière, *op. cit.*, p.52

En détachant les concepts qu'il considère fondateurs du politique – la police / la politique – de leur appartenance réservée aux institutions politiques, Rancière procède à une complète revalorisation du sens attribué à la politique : elle y devient, comme l'a très bien montré Christian Ruby, spécialiste de l'œuvre de Rancière, « acte d'interruption » (Ruby, 2009) au sein d'un monde distribué par la police. Pour Rancière, la politique *est* litige. Et c'est en premier lieu pour cette raison qu'il se montre très critique des philosophies du consensus; de ces visées pacificatrices, *policieuses*, voire occultantes qui tentent de faire de la politique le lieu d'une prise de décision rationnelle entre personnes privées. Chez Rancière, la politique est le moment, le lieu même du surgissement, la révélation d'un dissensus, d'une situation de tort : « La politique consiste à s'arracher aux distributions et dispositions habituelles de la parole, à déplacer des agencements afin de donner d'autres significations aux mots et aux choses, à inquiéter les horizons d'attente ordinaires. »<sup>67</sup> Autrement dit, la politique est *ce déplacement même*. Et la police, en ce sens, est ce qui *dépolitise* la politique.<sup>68</sup>

Pour Tiquun, dont la réflexion se situe, d'une certaine manière, dans le prolongement du travail entamé par Foucault dans « Omnes et singulatim » : vers une critique de la raison politique », la police possède un sens exclusivement péjoratif et n'est jamais complètement détachée de l'appareil d'État : elle en est plutôt son invisible et omniprésente extension sous la forme de l'Empire (c'est-à-dire de l'ensemble des dispositifs et des normes qui en assurent le maintien<sup>69</sup>). La police, sous la forme de l'Empire, est ce qui empêche le foisonnement et

67 Christian Ruby, « Le sens de l'action dans la philosophie de Jacques Rancière » dans *Le philosophe*, 2(29), 2007, p.172

68 Au cours de ce que l'on a appelé le Printemps érable (Québec, 2012), quiconque a pu vivre l'expérience comparée d'une manifestation « officielle », c'est-à-dire organisée par une organisation reconnue et dont l'itinéraire avait été divulgué à l'avance, et d'une manifestation de soir spontanée débutant à la Place Émilie-Gamelin est en mesure de témoigner de ce constat : les manifestations de soir, par la rapidité du pas des manifestants ; par le sens qui se dégageait de leur présence insistante, répétée, gratuite, engagée ; par l'imprévisibilité de l'itinéraire – c'est-à-dire par leur manière – installaient un réel rapport de forces dans la ville, mettaient en relation des conceptions du politique, de l'engagement et même de la vie humaine fort distinctes ; alors que les manifestations « officielles » reconduisaient des images, des gestes auxquels nous sommes habitués, devenus partie intégrante de la manière de gouverner de l'État. Dans le cas des manifestations de soir, on pourrait dire, au sens où l'entend Jacques Rancière, qu'il y avait bel et bien *politique*.

69 Tiquun, « Introduction à la guerre civile » dans *Contributions à la guerre en cours*, Paris, La Fabrique, 2009, p.59, « Il y a donc l'histoire officielle de l'État moderne : c'est le grand récit juridico-formel de la

l'épanouissement des formes-de-vie, leur plein déploiement sous la forme de « guerre civile », c'est-à-dire sous une forme qui ne serait pas celle de la domination et de la pacification forcée :

La police est cette force qui intervient «là où ça ne va pas», c'est-à-dire là où un antagonisme entre formes-de-vie, une saute d'intensité *politique* se fait jour. Sous prétexte de préserver de sa main policière un "tissu social" qu'il détruit de l'autre, l'État se présente alors comme médiation existentiellement neutre entre les parties et s'impose, par la démesure même de ses moyens de coercition, comme le terrain pacifié de l'affrontement.<sup>70</sup>

Chez Tiqqun, « [l]a guerre civile est le libre jeu des formes-de-vie, le principe de leur co-existence »<sup>71</sup>; elle correspond à la condition humaine en tant que pluralité. Il ne s'agit pas ici de la guerre civile des autres, celle qui porte un temps, un lieu et un nom précis : la guerre civile espagnole, la guerre civile américaine ou autres; chez Tiqqun, la guerre civile est un « fait originaire » (Tiqqun, 2009), c'est-à-dire l'état des choses, dans un monde politique. Elle est associée à la possibilité de mouvement, à la non fixation du pouvoir et à l'émergence des jeux de puissance; elle suppose une certaine liberté, assez d'espace pour que les formes-de-vie puissent, littéralement, prendre forme. Mais la reconnaissance de la guerre civile en tant que « fait originaire » se double aussi de la reconnaissance de la violence toujours présente, potentielle : « parce que, dans chaque jeu singulier entre formes-de-vie, l'éventualité de l'affrontement brut, du recours à la violence ne peut jamais être annulée »<sup>72</sup>.

souveraineté : centralisation, unification, rationalisation. Et il y a sa contre-histoire, qui est l'histoire de son impossibilité. Si l'on veut une généalogie de l'Empire, c'est plutôt de ce côté qu'il faudra chercher : dans la masse croissante des pratiques qu'il faut entériner, des dispositifs qu'il faut mettre en place, pour que la fiction demeure. Autant dire que l'Empire ne commence pas historiquement là où finit l'État moderne. L'Empire est plutôt ce qui, à partir d'un certain point, mettons 1914, permet le maintien de l'État moderne comme pure apparence, comme forme sans vie. »

70 *Ibid.*, p.50-51. C'est aussi en ce sens que la philosophe Marina Garcés peut affirmer que : « La victoria del capitalismo es la de una guerra permanente. » (*Marina Garcés: Más que una Gran Victoria, necesitamos una política paciente que sepa insistir y persistir*. Repéré à [http://www.eldiario.es/interferencias/Marina\\_Garces-Gran-Victoria\\_6\\_324477566.html](http://www.eldiario.es/interferencias/Marina_Garces-Gran-Victoria_6_324477566.html) le 3 juin 2015.

71 Tiqqun, *op. cit.*, p.20

72 *Ibid.*, p.20

Les membres de Tiqqun refusent la paix forcée du contrat social qui transforme une guerre réelle (affrontement entre les partis entendus comme formes-de-vie singulières) en fausse neutralité. La police, sous la forme de l'État moderne ou de l'Empire, par sa tendance à restreindre et surtout à fixer les formes-de-vie dans des identités précises et de plus en plus rares (Tiqqun, *Théorie du Bloom*, 2000), vient réduire la condition de liberté qui est celle de l'éthique (Foucault, 1984; Agamben, 1990; et Tiqqun, 2009)<sup>73</sup> et ce, sous couvert d'une absence de parti pris :

L'État moderne ne se définit pas comme un ensemble d'institutions dont les différentes sortes d'agencement offriraient l'occasion d'un intéressant pluralisme. L'État moderne, tant qu'il demeure, se définit éthiquement comme le théâtre d'opération d'une fiction bifide : qu'existeraient neutralité et centralité, en fait de forme-de-vie.<sup>74</sup>

Il y a une violence du consensus : c'est celle que sous-tend l'écrasement de toutes les formes-de-vie dont l'intensité menace son caractère lisse, pacifié. Le philosophe allemand Peter Slöterdijk fait remonter cette tension (qui n'est plus tension aujourd'hui, mais bel et bien effacement, voire anéantissement – Tiqqun, 2000; 2009) au 2e millénaire avant Jésus-Christ, chez les peuples d'Égypte ancienne dont les textes témoignent déjà d'« une certaine éthique de comportement face à la violence »<sup>75</sup>. Il évoque ce qu'il appelle « [l]e combat, au levant de l'histoire du monde, produit par l'antithèse entre le pouvoir – marqué par enracinement, affirmation, appareil, culture – et l'esprit – caractérisé par déracinement, résistance, anarchie, art » dont l'« extinction » marquerait, selon lui, la véritable « fin de l'histoire »<sup>76</sup>, si celle-ci existait. Il importe donc, aujourd'hui, de se réapproprier la violence en tant que fondamentalement *politique*, de faire nôtre la violence qui est celle des régimes politiques

73 « “Ma” forme-de-vie, écrit Tiqqun, ne se rapporte pas à *ce que* je suis, mais à *comment* je suis ce que je suis. » *Ibid*, p.17

74 *Ibid*, p.33

75 Peter Slöterdijk, *Finitude et ouverture : vers une éthique de l'espace. Sur les fondements de la société*, conférence présentée à l'Université de tous les savoirs, Université René Descartes (Paris 5), 25 novembre 2000. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=X6gABNCCLeM> le 27 mai 2016.

76 *Ibid*.

auxquels nous appartenons. Autrement dit, comme l'écrit Christian Ruby, il n'existe pas de politique sans violence :

On peut alors se demander s'il y a « politique » quand on ignore ou masque cette série de violences sous la solution du public ou s'il y a « politique » au contraire quand on la prend en main pour en faire quelque chose. Tranchons d'un mot : il n'y a pas de politique là où on occulte une violence existante en la muant en un problème technique; mais il y a politique, là où on s'empare de la violence pour la rendre féconde et en faire la source d'un mouvement historique. Si la politique ne doit pas nécessairement se penser sous la condition de la domination, elle ne peut se penser sans la présupposition du conflit et de la violence. (...) Tant que nous ne pensons pas la violence comme dépendant de nous, nulle politique n'est concevable.<sup>77</sup>

Comme l'écrit Rancière dans *Chroniques des temps consensuels*, « [i]l y a toujours au moins une autre chose à faire que celle qui est faite »<sup>78</sup> et c'est à la politique, en tant que manifestation d'un tort de montrer cette « autre chose », ces possibles, et de mettre ainsi les choses en mouvement. Il devient ici difficile de soutenir l'idée selon laquelle il y aurait une « bonne » ou une « mauvaise » police (Rancière, 1995) : le problème n'étant pas seulement ce vers quoi la police pointe, c'est-à-dire le type de partage qu'elle instaure – l'idéologie en place, le système de valeurs sur lequel il repose – comme si l'on avait à choisir entre communisme et démocratie, mais le fait même qu'elle ordonne, fixe, empêchant par le fait même le conflit, la confrontation, le pluralisme. Plus précisément, il ne pourrait exister de « bon » partage puisque, toujours, celui-ci dessinera la carte du possible et de l'impossible, de ce qui doit être ou non, laissant plus ou moins d'espace pour « mettre en cause le partage qui paraissait « naturel » ou « nécessaire » »<sup>79</sup>. S'il fallait penser un système politique au sein duquel existerait un pluralisme réel – de *réelles possibilités éthiques* – peut-être faudrait-il plutôt se demander, non pas s'il s'agit d'une « bonne » ou d'une « mauvaise » police, mais plutôt quelle est l'intensité de cette police; chercher à situer la police aussi loin que possible de l'absence

77 Christian Ruby, « Le public ou la violence politique absente » dans *Le philosophe*, 3(13), 2000, p.74-75

78 Jacques Rancière, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005, p.13

79 Christian Ruby, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009, p.22

totale de déplacement (l'impossibilité de la politique) et à se rapprocher du mouvement incessant (la condition politique)?

Reconnaître la violence potentielle de tout conflit (ce qui ne correspond pas du tout à désirer ou à laisser libre cours à toute forme de violence), c'est aussi accepter que la politique ne se résume pas seulement aux mots et que les mots ne constituent pas le seul vecteur du politique comme le proposent les théories de la démocratie délibérative ou consensuelle; c'est accepter qu'au-delà de la communication verbale existent des sphères d'échange qui sont affectives, spatiales, sensibles et que celles-ci participent du politique. En ce qui a trait à l'art et à ses manifestations, cette reconnaissance ouvre la voie à une saisie plus complexe de la question politique, intégrant dès lors des aspects de la vie humaine (et non humaine!) qui demeurent souvent non considérés, voire discrédités par les philosophies du consensus : les passions sous la forme de l'agonisme (Mouffe, 2003), les formes-de-vie en tant qu'« unité humaine élémentaire » (Tiqun, 2009), les gestes, les rythmes, les « capacités des corps », les « intensités sensibles » qui relèvent d'un certain « partage du sensible » (Rancière, 2000). Et, enfin, c'est aussi reconnaître que la neutralité n'existe pas : la pensée de Tiqun refuse ainsi toute hypocrisie et cherche à ne pas nous faire oublier que les conflits, lorsqu'ils atteignent une certaine intensité politique ne sont pas affaire de dictionnaires et de traductions, mais bien de matraques, de bombes et de drones.

## Vers une politique du monde commun

Pour la philosophe barcelonaise Marina Garcés, il faut non seulement étendre la question politique hors du cadre institutionnel et gestionnaire auquel elle est souvent réservée, mais aussi faire attention à ne pas réduire la politique au seul temps de l'événement : au moment d'interruption, de conflit, de déplacement (Rancière, 1995; 2000 ; Ruby, 2009).

Si une chose est sûre, c'est qu'avec le temps, j'ai compris et décidé de me situer philosophiquement et politiquement autour d'une idée très simple: nous sommes toujours engagés, que nous le voulions ou non, que nous vivions ou non en communautés. Nous sommes toujours impliqués dans un monde commun. Et les différentes positions que nous pouvons occuper dans le monde que nous partageons dépendent de la manière dont nous acceptons et donnons forme à cet engagement fondamental.<sup>80</sup>

Selon elle, les pensées de l'interruption comme celle de Jacques Rancière ou encore comme celle de Toni Negri (2000 ; 2010) font du politique quelque chose d'occasionnel et empêchent de concevoir la politique comme une dimension toujours présente, une dimension qui traverse l'expérience de la vie humaine : « le nous antagoniste ne supporte pas le passage du temps, il ne peut pas durer. Il demeure capturé par le temps du miracle, du « rare », de la fête, de l'intervalle, de l'exode... »<sup>81</sup>. Cette « exceptionnalité du politique » est, selon Garcés, « l'effet pervers qui résulte du fait d'avoir libéré la politique moderne de sa soumission à l'idée de *fin* »<sup>82</sup>. Elle est le contrepoids de cette libération à la fois face à l'éternel inachèvement de la Révolution et face à l'impossibilité de construire, concrètement et quotidiennement, une nouvelle expérience politique totalisante. Elle empêche de lier notre expérience quotidienne du monde à notre agir politique; elle réserve des temps, des lieux et des situations à la

80 Marina Garcés, *Engagés dans un monde commun*, 2014.

81 Traduction libre de « el nosotros antagonista no aguanto el paso del tiempo, no puede durar. Queda atrapado en el tiempo del milagro, de lo raro, de la fiesta, del intervalo, del éxodo... » Marina Garcés, *Un mundo común*, p.39

82 Traduction libre de : « el efecto perverso de haber liberado a la política moderna de su sumisión a la idea de fin ». *Ibid*, p.92

question politique. Il s'agit, selon elle, d'un des « déplacements les plus importants de la théorie et de la pratique politiques contemporaines » :

Ceci signifie que, pendant que la gestion et l'économie gouvernent la normalité, le politique possède des temps, des espaces et des langages qui interrompent tous les autres. Qu'on le conçoive comme création ou comme mise en suspension, comme nouveauté radicale ou comme dissensus, le politique – parole ou action – est conçu comme coupure ou comme déviation, comme quelque chose d'irréductiblement *autre* en regard des modes de fonctionnement du social.

(...)

Conçu comme activité linguistique sans œuvre, comme action séparée de ses effets ou comme geste radical, le moment du politique s'isole dans sa pureté, délimitant ses temps, ses lieux privilégiés et l'irréductibilité de sa propre logique.<sup>83</sup>

*Un mundo común*, un ouvrage de philosophie politique publié en 2013, consiste en un plaidoyer pour la réappropriation, par tous et toutes, de la dimension collective de notre devenir commun. Elle a conçu ce livre, écrit-elle, à partir du constat récurrent, fondamental : « que la certitude injustifiable en un monde commun est la base de la politique »<sup>84</sup>. Garcés y déploie une pensée permettant d'envisager la question politique au-delà d'une vision résistante empreinte de la seule négativité (détruire le système politique en place), au-delà de la politique du moment (« l'exceptionnalité du politique ») et au-delà des cadres d'action habituellement associés à la politique (État, gouvernement, partis politiques, etc.). Elle y défend une réappropriation du politique en tant que dimension fondamentale de notre existence commune, mais aussi une pensée de l'action politique qui s'ancre, de manière bien concrète, dans cette politique au quotidien : lente, longue, concrète, multiple, expérimentale, spatiale, à quelque échelle que ce soit.

83 Traduction libre de : Esto significa que, mientras que la gestión y la economía gobiernan la normalidad, lo político tiene unos tiempos, espacios y lenguajes que interrumpen todos los demás. Y sea entendido como creación o como puesta en suspensión, como novedad radical o como disenso, lo político – palabra o acción – es concebido como corte o como desvío, como algo irreductiblemente otro respecto a los modos de funcionar de lo social. (...) Concebido entonces como actividad lingüística sin obra, como acción separada de sus efectos o como gesto radical, el momento de lo político se aísla en su pureza delimitando sus tiempos, sus lugares privilegiados y la irreductibilidad de su propia lógica. » *Ibid*, p.40-41

84 Traduction libre de : « que la certeza injustificable en un mundo común sea la base de la política ». *Ibid*, p.14



Ce monde commun vers lequel pointe la pensée de Garcés trouve écho dans la conception tiqqunienne du communisme selon laquelle celui-ci correspondrait à une certaine manière de penser l'existence collective et non en un système de fonctionnement politique identifié, précis, défini. Le communisme chez Tiqqun se distancie ainsi des tentatives communistes avortées du 20e siècle; il s'agit plutôt d'une aspiration, d'une question toujours à expérimenter : comment laisser le libre-jeu des formes-de-vie s'exprimer tout en... vivant ensemble? Telle serait la question politique fondamentale.

Nous disons que le politique est un certain degré d'intensité dans le jeu des formes-de-vie, et que le communisme réside dans l'élaboration de ce jeu. Élaboration qui s'expérimente chaque fois que des mondes sensiblement distincts se mettent à communiquer entre eux, fût-ce en s'affrontant.<sup>85</sup>

Tiqqun ouvre ainsi un passage entre la politique « exceptionnelle » de Rancière et la politique (« comme une éthique ») foucaldienne. La question éthique n'y est pas séparée de la question politique, mais elle n'absorbe pas non plus entièrement la dimension politique. Tiqqun fait de la politique une question d'intensité : « Nous disons que tout ce qui a trait au jeu des formes-de-vie est susceptible d'élaboration collective. Et que là où ce jeu s'éprouve dans la souffrance réside une intensité qui en fait *d'emblée* quelque chose de politique. »<sup>86</sup> Dans *À nos amis* (2014), le Comité invisible questionne cette frontière entre l'éthique et la politique dans le contexte néolibéral actuel : « il y a, dans les insurrections contemporaines, quelque chose qui les [les révolutionnaires] désarçonne particulièrement : elles ne partent plus d'idéologies politiques, mais de *vérités éthiques*. »<sup>87</sup> Ce que les mouvements d'occupation des places, depuis le Printemps arabe jusqu'au Printemps érable, en passant par Syntagma, le parc Gezi (Istanbul), les 15M espagnols et l'ensemble des « Occupy » ont mis en évidence, ce ne sont effectivement plus des *programmes* politiques révolutionnaires, mais bien des manières de vivre, d'habiter le monde concrètement – et le monde commun en particulier.

85 Tiqqun, *Théorie du Bloom*, Paris, La Fabrique, 2000, p.145

86 *Ibid*, p.149

87 Comité invisible, *À nos amis*, p.44

L'expérience du 15M, comme elle a été vécue dans les villes d'Espagne à partir du mois de mai 2011, s'est présentée comme une tentative de dépassement de cette dichotomie : entre la prise des places et les assemblées de quartier, entre le « non ils ne nous représentent pas » et le travail concret des commissions, entre le oui et le non, entre l'action directe (fermetures de rues, occupation de maisons, d'hôpitaux, etc.) et l'élaboration de nouvelles pratiques de coopération sociale, on essaie de maintenir une tension vive, bien que très fragile, entre l'exceptionnel et le quotidien, l'affirmatif et le négatif, le visible et l'invisible.<sup>88</sup>

Selon Garcés, « le dedans et le dehors de la politique ont sauté »<sup>89</sup>. Il est temps de « politiser l'existence » (López Petit, 2014), de penser la politique au quotidien, la politique dans nos propres vies, dans nos lieux, dans notre chair (Garcés, 2013; López Petit, 2014) – et surtout, la politique comme champ de l'expérience de ce que *nous pouvons réellement faire*.

La politique, au singulier, n'est plus ce qui a lieu dans les parlements ou des formes déterminées d'organisation comme les partis ou les syndicats. La politique est ce qui exprime l'ensemble de la vie collective, à travers les différentes formes qu'elle prend pour s'organiser, se manifester, pour décider, protester, revendiquer et créer. La question n'est pas comment recueillir ou représenter tout ceci, mais plutôt comment l'articuler, prenant en compte le fait que la politique institutionnelle ne peut être qu'*un* des moments et fonctions de cette articulation vivante.<sup>90</sup>

Il y aurait donc quelque chose, en ce début de 21e siècle, de l'ordre du politique comme une expérimentation, comme quelque chose qui construit, qui avance, qui agit, sans demeurer

88 Traduction libre de : « La experiencia del 15M, tal como se ha vivido en las ciudades de España a partir de mayo de 2011, se ha planteado como un intento de ir más allá de esa dicotomía : entre la toma de plazas y las asambleas de barrio, entre el « no nos representan » y el trabajo concreto de las comisiones, entre el sí y el no, entre la acción directa (cortes de calles, ocupación de casas, hospitales, etc.) y la elaboración de nuevas prácticas de cooperación social se intenta hilvanar una tensión viva, aunque muy frágil, entre lo excepcional y lo cotidiano, lo afirmativo y lo negativo, lo visible y lo invisible. » Marina Garcés, *op. cit.*, p.39

89 Traduction libre de: « [e] dentro y fuera de la política han saltado » Marina Garcés, *Marina Garcés: Más que una Gran Victoria, necesitamos una política paciente que sepa insistir y persistir*, 2014.

90 « La política, en singular, ya no es lo que tiene lugar en los parlamentos o en determinadas formas de organización como los partidos o los sindicatos. La política es lo que expresa el conjunto de la vida colectiva, en sus diferentes formas de organizarse, de manifestarse, de decidir, de reivindicar y de crear. La pregunta no es como recoger y representar todo eso, sino cómo articularlo, teniendo en cuenta que la política institucional sólo puede ser uno de los momentos y funciones de esta articulación viva. » Marina Garcés, *art. cit.*

paralysé par l'impossibilité du Grand Soir ou même, par l'aspiration vers une solution générale, un système unique.<sup>91</sup> Une politique de la situation au sens où elle se déploie en relation à un contexte géographique, humain, éconosociopolitique et spatial particulier, mais qui prend lieu dans le temps, qui s'installe à travers un ensemble d'actions non coordonnées, non programmées : des « vérités éthiques » qui s'inscrivent réellement dans le monde.

« La politique n'est pas faite de rapports de pouvoir, elle est faite de rapports de mondes »<sup>92</sup>, écrit Rancière dans *La Méésentente*. Ces « rapports de mondes » sont des rencontres entre des manières de vivre, de penser le commun, d'en dessiner les frontières; des manières de lier les choses entre elles. Un « monde » est quelque chose qui se situe au-delà (et en-deçà) d'une idéologie politique, bien qu'il engage avec elle un dialogue évident. Un *monde*, c'est un certain « partage du sensible » (Rancière, 1995; 2000), concept-clé de la pensée politique rancérienne qui ouvre la voie à une saisie plus ample et plus complexe de la question politique :

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage.<sup>93</sup>

Le partage du sensible, c'est donc toutes ces formes, ces manières, ces idées, ces normes, ces discours, ces mots dits et non dits qui viennent circonscrire ce que serait la façon d'agir et d'être. C'est le fait qu'en tout lieu, bien que les choses peuvent être dites (ou pas), faites (ou pas), il existe un certain découpage des possibilités que la « police » – incluant, bien entendu,

91 Giorgio Agamben parlerait pour sa part de « puissance destituante » mais j'y reviendrai plus en profondeur au chapitre 3 de cette première partie.

92 Jacques Rancière, *La Méésentente. Politique et philosophie*, p.67

93 Fulvia Carnevale, John Kelsey et Jacques Rancière, « Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière », *Artforum International*, vol.45 (7), 2007, p.256-261

l'État lui-même – se charge de maintenir en place. Le partage du sensible, c'est aussi cet *a priori* selon lequel les ouvriers ne sont pas des poètes, *a priori* qui nous fait imaginer l'ouvrier dormir d'un sommeil épuisé alors qu'il veille, composant des vers dans la nuit sombre du 19<sup>e</sup> siècle (Rancière, *La nuit des prolétaires*, 1981)<sup>94</sup>. Le concept de « partage du sensible » en tant que ce qui situe et délimite le cadre de nos échanges, de nos rencontres, de nos imaginaires et de nos mouvements permet d'envisager la dimension politique comme quelque chose qui va au-delà du momentané, au-delà, même, de la politique interruptive telle que définie par Rancière lui-même. Inclure la dimension sensible du monde dans le champ de la politique, c'est, d'une certaine façon, commencer à percevoir le partage un peu partout, en tout temps, en toute circonstance : qu'est-ce que ces partages si ce n'est des positions par rapport aux choses, par rapport aux mots, par rapport aux places, par rapport au(x) sens, positions qui se font face, se confrontent et se rencontrent dans un réseau complexe de rapports de forces?

Ces « rapports de mondes » évoqués par Rancière trouvent aussi écho dans le concept d'hégémonie que Chantal Mouffe et Ernesto Laclau (1985) empruntent à Antonio Gramsci (*Quaderni del carcere*, 1975). Chez Mouffe, le caractère antagoniste du politique correspond à un affrontement entre des aspirations hégémoniques divergentes, plurielles. Il y aurait toujours derrière ces « rapports de monde » des désirs de domination, d'affirmation en tant que modèle unique, chaque rapport au monde relevant d'un désir, pourrait-on dire, d'*être* le monde et d'être le monde d'*une certaine manière*.

« As the temporary and precarious articulation of contingent practices, every order is the expression of a particular structure of power relations. What is at a given moment accepted as the natural order is always the result of sedimented practices. *Things could always have been otherwise and every order is predicated on the exclusion of other possibilities. This is why it is always susceptible to being*

94 La pensée politique de Rancière et sa conception de l'émancipation en tant qu'affirmation des capacités doivent beaucoup à la recherche qu'il a menée à travers les écrits des ouvriers-poètes français du 19<sup>e</sup> siècle (voir *La Nuit des prolétaires*). À travers cette recherche, Rancière fait face à ses propres *a priori* et se voit bouleversé par le fait que ces ouvriers occupent l'espace et le temps autrement, déjouent les rôles qu'on leur attribue habituellement. Non, ils ne s'écroulent pas de sommeil la nuit venue : ils écrivent. Et ils écrivent de la poésie.

*challenged by counter-hegemonic practices that will attempt to disarticulate it so as to establish a different hegemony.* »<sup>95</sup> (Je souligne.)

On retrouve ici quelque chose de la pensée de Deleuze et Guattari, cette idée du désir qui n'est jamais séparée d'un devenir : devenir-loup, devenir-femme, devenir-révolutionnaire, devenir-machine. « Désirer, dit Gilles Deleuze, c'est construire un agencement, c'est construire un ensemble »<sup>96</sup> et dans cet agencement, il y a déjà un certain état de choses, des styles d'énonciations, des territoires et « des processus de déterritorialisation, c'est-à-dire des manières dont on sort du territoire »<sup>97</sup>. Autrement dit, le désir est déjà et toujours engagé dans le « géographico-politique »<sup>98</sup>. « Un agencement, écrivent Deleuze et Guattari, est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions. »<sup>99</sup> L'aspiration, la tension vers quelque chose, c'est déjà la mise en rapport de plusieurs dimensions entre elles – incluant le politique – c'est un processus, quelque chose qui se construit sans nécessairement se savoir à la manière des mouvements politiques des dernières années qui inventent des mondes, des manières; font des agencements, et ce sans chercher à les identifier à une forme politique connue et reconnaissable.

C'est ainsi que les insurrections se prolongent, moléculairement, imperceptiblement, dans la vie des quartiers, des collectifs, des squats, des « centres sociaux », des êtres singuliers, au Brésil comme en Espagne, au Chili comme en Grèce. *Non parce qu'elles mettent en œuvre un programme politique, mais parce qu'elles mettent en branle des devenirs-révolutionnaires.*<sup>100</sup> (Je souligne.)

95 Chantal Mouffe, *Strategies of radical politics and aesthetic resistance*, 2012. Repéré le 31 juillet 2015 à : <http://truthisconcrete.org/texts/?p=19>.

96 Gilles Deleuze, « D comme désir » dans Gilles Deleuze, Claire Parnet, Pierre-André Boutang (réal.), *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Sodaperaga, 1995.

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*

99 Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Introduction : rhizome » dans *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.14

100 Comité invisible, *op. cit.*, p.43

C'est avec cette pensée de la politique en tant que pratique de liberté (éthique) qui peut, potentiellement, acquérir une certaine intensité (politique) – par exemple lorsqu'une singularité est remise en question par la « police » (Rancière, Tiqqun) – que j'entends faire dialoguer les pratiques sonores artistiques urbaines et observer comment et en quoi ces *pratiques singulières de la ville* s'inscrivent – consciemment ou non – dans cette ouverture du politique au devenir commun, cette réappropriation d'une certaine puissance d'être ensemble (Arendt, 1961; Garcés, 2013; Tiqqun, 2009; Agamben, 1990) qui passe par l'expérience réelle du monde. Comme l'écrit le philosophe Christian Ruby dont la pensée s'est tout particulièrement attardée aux enjeux soulevés par la présence de l'art dans les lieux publics :

Dans l'univers de la ville, qui est soumis à des rationalisations extrêmes (voitures, foules, etc.), des œuvres d'art public contemporain nous indiquent parfois que l'on peut encore fabriquer de l'hétérogène au milieu de l'identique de la mode, du lieu commun politique ou des moeurs médiatiques. Elles proposent de nous faire vivre l'expérience sensible d'une confrontation avec leur réalité physique inscrite dans l'espace. C'est leur façon de faire de la politique : lutter par leur présence contre les réifications (des corps, des regards, etc.), fût-ce seulement par le jeu (comme y incitent les meilleures œuvres ludiques).<sup>101</sup>

101 Christian Ruby, *L'art public dans la ville*, 2002. Repéré à <http://www.espacestems.net/articles/art-public-dans-la-ville/> le 9 mai 2015.

## *Une politique de la non séparation du « comment » et du « quoi »*

La question des rapports entre art et politique traverse le champ de la pensée du 20<sup>e</sup> siècle (Brecht, 1967; 1978; Debord, 1967; Deleuze, 1987 ; Agamben, 2015b) et prend une certaine *vitesse* (Deleuze et Guattari, 1980), pourrait-on dire, en ce début de 21<sup>e</sup> siècle : « Documenta 11 : où l'art se fait d'abord politique », 2002; 16<sup>e</sup> Biennale de Sydney : *Revolutions – Forms That Turn*, 2008; Manif d'art 7, Québec : *Résistance. Et puis, nous avons construit de nouvelles formes*; Biennale de Venise, 2015 : « Orchestré par Okwui Enwezor, l'édition 2015 mêle la politique à l'art »<sup>102</sup>...). Qu'il s'agisse de philosophie (Benjamin, 1936; Adorno, 1974; Arendt, 1972; Rancière, 2000; 2003; 2004; 2004a; 2008; Ruby, 1998 - 2015; Baqué, 2004; Agamben, 2015b; Zask, 2003 ; 2013; Mouffe, 2007; 2013; Garcés, 2013), d'histoire de l'art (Ardenne, 2000; Lamoureux, 2009; Groys, 2010; 2013; Bishop, 2004; 2012) ou de l'art lui-même<sup>103</sup>, les pensées et les pratiques qui s'intéressent aux rapports qu'entretiennent l'art et la politique pullulent. Elles mettent en mots, en images ou en espaces des conceptions, à la fois de l'art et de la (ou *du*) politique souvent divergentes et parfois contradictoires : il n'existe donc, à travers celles-ci, aucune unanimité sur le sens de ce qui serait art, ou encore sur ce qu'on entend par « la politique ». En ce sens, il n'y a pas *une* histoire des rapports entre art et politique, mais plutôt *des* histoires ou même des « moments de saisie » mettant en évidence, à chaque fois, la multiplicité des types de rapports instaurés entre ces deux sphères de pensée et d'agir, sphères qui vont parfois jusqu'à se confondre.

L'intention, par cette thèse, n'est assurément pas de parcourir ce champ extrêmement vaste afin de tenter d'en faire ressortir quelque chose qui ressemblerait à une synthèse, mais plutôt de trouver le point de rencontre entre une certaine définition du politique (et ce que celle-ci implique en regard des espaces communs) et les pratiques sonores urbaines qui font ici l'objet

102 Voir <http://info.arte.tv/fr/la-biennale-de-venise-entre-art-et-politique> et <http://www.labiennale.org/it/arte/2015/biennale-arte-2015-all-worlds-futures>.

103 Il est de toute évidence impensable d'énumérer ici l'ensemble des pratiques artistiques concernées par la question des rapports entre l'art et la politique.

d'une étude approfondie et ce, afin de participer à l'élaboration d'une *pensée politique de l'art* qui permettrait éventuellement de situer les pratiques artistiques en regard des rapports de forces en jeu là où (et quand) elles s'installent et s'éprouvent.<sup>104</sup> Ainsi, je ne m'intéresse pas spécifiquement à ce que l'on appelle l' « art politique »<sup>105</sup> (Ardenne, 2000) ou même à un art qui se dit « engagé » (Lamoureux, 2009), c'est-à-dire à un art qui se positionnerait clairement dans le champ de la politique comme le seraient les pratiques, par exemple, de Krzysztof Wodiczko ou de Hans Haacke. Ni à ce que pourrait être « la fonction politique de l'art » (Uzel, 2003) au sens de son instrumentalisation à des fins, quelles qu'elles soient. Je m'intéresse aux *effets* politiques de l'art *en général*, à la place de l'art dans le champ de la vie en tant qu'activité esthétique, mais aussi éthique et politique. Ainsi, je tiens à préciser qu'il n'est aucunement question de faire de la question politique la seule dimension significative en regard des pratiques artistiques, mais plutôt d'intégrer celle-ci de manière nécessaire et urgente au champ de résonance complexe chaque fois redessiné par les manifestations de l'art (œuvres, interventions, performances, actions, etc.). En écho avec la posture de Michel Foucault, je dirais qu'

[i]l s'agit donc de penser les rapports de ces différentes expériences à la politique ; ce qui ne veut pas dire qu'on cherchera dans la politique le principe constituant de ces expériences ou la solution qui en réglerait définitivement le sort. Il faut élaborer les problèmes que des expériences comme celles-là posent à la politique.<sup>106</sup>

104 Ce « là où » correspond évidemment à des lieux concrets, mais aussi à des contextes culturels, sociaux, économiques, technologiques bien précis.

105 « L'art politique, compris comme mode militant d'affirmation d'un principe, suppose au préalable l'émancipation et, en cela, il se fonde sur une conscience aiguë de la nécessité d'une réforme des valeurs de servitude afin de garantir une telle émancipation. » Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique : Écrits de circonstance*, Bruxelles, La lettre volée, 2000, p.34. Dans une conférence intitulée *L'art contemporain a-t-il une dimension politique?* Paul Ardenne identifie 3 logiques différentes associées aux « formes historiques d'art politique » : la tutelle (au service du pouvoir d'État), la collusion (soutenu, encouragé par les structures du pouvoir) et l'opposition (détaché des structures du pouvoir). Il s'agit pour lui de saisir quel type de rapport l'art entretient avec le pouvoir en place.

106 Michel Foucault, « Polémique, politique et problématisations » dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1413



Dans un contexte où les pratiques artistiques ou, plus largement, esthétiques (on inclurait ici le design qu'il importe toutefois de distinguer de l'art) qui prennent forme dans les lieux publics se multiplient (programmes d'art public, festivals, phénomène d'esthétisation des villes), il semble essentiel de poser la question de leur relation à la dimension politique de ces lieux qui sont *communs* afin d'éveiller une certaine pensée critique à la fois en regard de ce que l'art s'autorise et en regard des enjeux politiques qu'il soulève dans ces lieux qui ont la particularité de pouvoir accueillir nos présences en commun.

### *Repolitiser l'existence*

Dans de très nombreux domaines d'expérience, la question politique subit une réduction systématique par la séparation qui est opérée entre celle-ci et les autres sphères de pensée et d'action (Stengers, 2013; 2014 – science; Oksala, 2010a; 2013 – philosophie; Stavrakakis, - science politique, 2012 ; Mouffe, 2010 – philosophie; Laplantine, 2007 – anthropologie). Les œuvres, les recherches, les études se présentent comme « autonomes », libres de toute implication avec le monde commun et ce, au nom d'une prétendue objectivité. Le combat de la philosophe des sciences Isabelle Stengers participe de cet appel à une « repolitisation » de la recherche scientifique, repolitisation qui, pour elle, passe nécessairement par la considération politique des questions éthiques auxquelles font face les chercheurs :

L'écologie politique tente de mettre en politique ce qui, concernant le progrès, était mis hors politique, mais on devrait plutôt parler d'étho-écologie politique, car ce qui est central c'est l'éthos de ceux qui participent à une situation écologique. Toute situation est écologique, mais l'éthos des scientifiques aujourd'hui communique avec une écologie dominée par les rapports prédateur-proie. L'éducation des scientifiques, leur mode d'évaluation, le privilège donné aux faits qui prouvent par rapport à l'attention portée à tout ce que la preuve élimine, tout cela favorise un ethos de prédateur, la disqualification de tout ce qu'ils définissent comme « non scientifique ».<sup>107</sup>

107 Isabelle Stengers et Estelle Deléage, « Ralentir les sciences, c'est réveiller le chercheur somnambule » dans *Presses de Sciences Po, Écologie & politique*, 1(48), 2014, p.61 - 74.

Voir aussi : « Chaque science met en oeuvre un ensemble d'hypothèses ; ces hypothèses sont autant de décisions quant à la construction du réel. Cela est aujourd'hui largement admis. Ce qui est dénié, c'est la

Repolitiser signifie donc ici ramener toute question dans le champ de l'éthique : que signifie telle recherche scientifique dans le monde tel qu'il est, à quelle manière, posture, cette recherche est-elle associée? Quel est le *monde*, la forme-de-vie qui viennent avec elle? Comme l'écrivait déjà Hannah Arendt en 1958,

[u]ne organisation, qu'elle groupe des politiciens ou des savants ennemis de la politique, est toujours une institution politique; quand des hommes s'organisent c'est pour agir et se donner de la puissance. Nulle équipe scientifique ne fait de la science pure : ou bien elle veut agir sur la société et y assurer à ses membres une certaine situation, ou bien – comme c'était, comme c'est encore dans une grande mesure, le cas de la recherche organisée en sciences naturelles – elle veut agir de façon concertée, afin de conquérir la nature.<sup>108</sup>

En art, le caractère politique d'une oeuvre est très souvent associé à un contenu précis, un sujet – c'est-à-dire à un contenu explicable, transposable en mots; un énoncé qui se voudrait *clair* : « de quoi est-il donc question dans ces pratiques sonores urbaines, quelles en sont les revendications? » Dans d'autres cas, au contraire, on ne s'intéresse qu'à la forme, qu'à la manière que possède l'oeuvre de prendre place et ce, indépendamment de tout contenu. Chaque fois, il s'agit de circonscrire la dimension politique, de l'exclure du champ, plus vaste, qu'est celui de l'expérience du monde. Selon Yannis Stavrakakis, politologue, la ténacité de cette réduction opérée dans le champ de la politique est mutilante (Adorno, 1951) : « This schema reduces politics to an activity confined within strictly assigned boundaries and conceives of the artist as an apolitical solipsist, a practitioner of some sort of universal and neutral aesthetic ideal. »<sup>109</sup> Cette réduction participe d'un vaste système de neutralisation qui, d'un côté, fait de la politique une sphère à part, réservée, qui devient plutôt affaire de gestion

signification éthique de chacune de ces décisions, ce en quoi elles engagent une certaine forme de vie, une certaine façon de percevoir le monde (par exemple, éprouver le temps de l'existence comme déroulement d'un « programme génétique », ou la joie comme une affaire de sérotonine) ». Anonyme, *Appel*, 2003. Texte attribué au Comité invisible. Repéré le 19 juillet 2015 à <http://bloom0101.org/wp-content/uploads/2014/10/appel.pdf>.

108 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.342, note de bas de page.

109 Yannis Stavrakakis, « Challenges of Re-politicisation. Mouffe's Agonism and Artistic Practices » dans *Third Text*, 26(5), 2012, p.552

que de discussion, de tension ou de confrontation<sup>110</sup>; et de l'autre nous empêche de considérer la totalité des propositions artistiques sous l'angle du politique : il y aurait les œuvres dont les thématiques sont politiques d'un côté et toutes les autres, apolitiques, de l'autre. Cette neutralisation nie la dimension politique agissante, de même que la dimension artistique – l'art – que possèdent toujours, de manière potentielle, les œuvres des artistes; elle réduit l'art à des énoncés en annihilant sa dimension d'expérience.

Il n'est pas question ici de dire que toute œuvre aurait des prétentions politiques ou des prétentions à agir politiquement, mais que toute œuvre, qu'elle soit en galerie, dans la rue ou dans tout autre lieu, s'insère inévitablement – et souvent malgré elle – au sein d'un réseau de pouvoirs agissants : champs de savoirs, réglementations, normes, traditions, discours, engageant dès lors avec celui-ci, par *sa manière d'être art*, un certain dialogue, que ce dernier soit consensuel ou antagoniste.

« One cannot make a distinction between political art and non-political art, because every form of artistic practice either contributes to the reproduction of the given common sense – and in that sense is political or contributes to the deconstruction or critique of it. Every form of art has a political dimension. »<sup>111</sup>

C'est en ce sens qu'il est important d'insister sur le caractère *potentiellement* politique des œuvres, c'est-à-dire sur leur manière de mettre en espace, en lieu, en place une certaine conception du sens, du monde et des relations qui le composent, conception qui viendra par la suite interagir avec celles qui sont déjà agissantes, présentes dans un contexte spécifique. La proposition artistique qui s'installe dans le domaine public possède – tout comme l'action politique – le double caractère de l'imprévisibilité et de l'infinitude (Arendt, 1961). Autrement dit, cette action dans le monde engendre des effets que l'artiste – ou l'acteur politique – ne

110 Au moment où j'écris ces lignes (2015), le sommet européen tentant de débloquer l'impasse dans laquelle se retrouve actuellement la Grèce vient de démontrer à quel point le politique se cachait aujourd'hui derrière des mesures économiques : ou ne serait-ce pas plutôt l'inverse? celui-ci devenant une excuse à peine camouflée pour l'application de politiques d'austérité radicales.

111 Chantal Mouffé (en discussion avec : Rosalyn Deutsche, Branden W. Joseph et Thomas Keenan), « Every Form of Art Has a Political Dimension » dans *Grey Room*,(2), 2001, p.100

saurait envisager, ni contrôler. Cette potentialité politique que comportent les propositions artistiques qui se mêlent volontairement au monde commun<sup>112</sup>, s'installant dans les lieux de tous et de toutes et surtout, dans des lieux qui ne sont pas réservés à l'art, est d'autant plus présente et ce, même si l'artiste lui-même n'en prend pas nécessairement conscience.

C'est la puissance qui assure l'existence du domaine public, de l'espace potentiel d'apparence entre les hommes agissant et parlant. Le mot lui-même, son équivalent grec *dynamis*, comme le latin *potentia* et ses dérivés modernes, ou l'allemand *Macht* (qui vient de *mögen*, *möglich*, et non de *machen*), en indiquent le caractère « potentiel ». La puissance est toujours, dirions-nous, une puissance possible, et non une entité inchangeable, mesurable et sûre, comme l'énergie ou la force. Tandis que la force est la qualité naturelle de l'individu isolé, la puissance jaillit parmi les hommes lorsqu'ils agissent ensemble et retombe dès qu'ils se dispersent.<sup>113</sup>

En art, comme dans tout autre domaine, la neutralité ne saurait exister : chaque forme, chaque geste, chaque amalgame que nous faisons entre un contenu et une forme – ce que l'on pourrait appeler l'idée artistique – dialoguent avec un réseau de rapports de forces, c'est-à-dire avec un contexte qui possède une *potentialité* politique.

À maintes reprises au cours de cette recherche, j'ai dû justifier ce que je considérais naïvement comme une évidence : le contenu « politique » d'une œuvre d'art n'en fait pas pour autant une œuvre aux « effets politiques » (Ruby, 1998)<sup>114</sup>. C'est-à-dire, d'une part, que le simple fait qu'une œuvre ait pour sujet l'État, le gouvernement ou un régime politique spécifique ne signifie pas pour autant qu'elle affecte, modifie les rapports de forces en jeu et engendre des

112 Par opposition aux propositions artistiques présentées en galerie, lieu où les conditions d'imprévisibilité, d'infinitude et de pluralisme sont effectivement affaiblies.

113 Hannah Arendt, *op. cit.*, p.260

114 Christian Ruby, « Art en public ou art public? », dans *Le Débat*, 1(98), 1998, p.50 : « L'ère républicaine invente les lieux publics désacralisés, parmi lesquels la place du marché avec sa fontaine, en même temps que l'espace public politique (un et invisible). Laïque, elle confère à l'art public la fonction de présenter, par l'art, l'être et l'harmonie de la vie publique. Cet art – qui n'est pas politique quoiqu'il produise des *effets politiques* – ne se substitue pas à la statuaire royale, par un simple renversement, qui troquerait le Peuple à l'absolu défailant d'une transcendance. Il participe aux opérations par lesquelles le corps social démocratique présente son unité en public. À la question : « Qui sommes-nous? », la statuaire républicaine répond publiquement : « Voilà qui et ce que nous sommes. » » (Je souligne.)

conséquences concernant ces mêmes rapports de forces, et ce, à quelque échelle que ce soit : matérielle, affective, symbolique, organisationnelle, structurelle, etc. ; et, d'autre part, ce n'est pas parce qu'une œuvre ne s'adresse pas directement à « la politique », qu'elle n'engendre pas un bouleversement de notre rapport au monde commun. Pour plusieurs – qu'il s'agisse de spécialistes ou d'amateurs – quelque chose est « politique » lorsqu'il *traite* de politique, c'est-à-dire quand il a pour *sujet*, pour thème la politique entendue en tant que « ce qui est relatif à l'organisation et à l'exercice du pouvoir temporel dans une société organisée »<sup>115</sup> : pouvoir de l'État, décisions et organisation qui en découlent<sup>116</sup>. Une toile de la révolution cubaine représentant Fidel Castro, par exemple, serait politique. Une installation dans laquelle on malmènerait un drapeau – qu'il soit américain, canadien, algérien ou équatorien – serait située, d'emblée, dans le champ politique. Agir politiquement correspondrait donc, si l'on se fie à cette définition, à se situer ou du moins à dialoguer directement avec l'État – ses décisions, ses actions, son fonctionnement – ou tout autre système politique en place dans une société donnée. Selon le philosophe Jacques Rancière, « nous aimons encore à croire que la représentation en résine de telle ou telle idole publicitaire nous dressera contre l'empire médiatique du spectacle » et « [o]n suppose que l'art nous rend révoltés en nous montrant des choses révoltantes »<sup>117</sup>. Mais ces croyances relèvent d'une simplification et d'une banalisation qui affectent tout autant la potentialité agissante de l'art que celle de la politique : l'art y est réduit à un thème, un sujet précis de réflexion qui pourra par la suite être résumé en quelques mots, perdant ainsi toute sa puissance de résonance, sa complexité d'évocation; la politique,

115 *Dictionnaire historique de la langue française*. Alain Rey (dir.). Paris : Dictionnaires Le Robert. s.v. « Politique ». Consulté le 27 avril 2015.

116 Paul Ardenne, « L'artiste et l'engagement politique à l'ère du monde raté » dans *ESSE arts+opinions*, (51), 2004, p.2 : « Si toute création artistique est d'essence politique (quand bien même voudrait-elle échapper à cette fatalité ontologique : Flaubert tancé par Sartre pour n'avoir pas écrit un mot sur la Commune de Paris, un silence évidemment suspect...), il arrive aussi que l'artiste souhaite donner à son travail ce tour « engagé » qui va désigner l'œuvre d'art non d'abord comme forme « signe » (primat de l'apparaître) mais comme une forme où se superpose au « signe » un « énoncé » (primat du point de vue exprimé sur les choses). Telle est au demeurant, au sens classique, de David à Courbet et des avant-gardistes russes à John Dugger ou à la « Peinture politique » des années 1960-1970, l'essence de l'œuvre d'art « politique » se reconnaissant sous ce label : ajouter à la proclamation de la forme l'intensité d'une parole qui l'excède, faisant passer l'esthétique au rang d'éthique et la composition au rang de l'affirmation didactique. »

117 Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique » dans *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p.59 et p.57

elle, y devient aussi pur sujet et non plus processus en marche, rapport de forces en train d'être, conflictualité.

Ce n'est pas le fait qu'une œuvre *traite* de politique qui lui donne son intensité politique, mais bien le fait qu'elle s'insère d'*une certaine manière* dans un réseau de rapports de forces, qu'elle le veuille ou non. Comme l'écrit le philosophe Jacques Rancière, « [l]a politique n'a pas ainsi de lieu propre ni de sujets naturels. Une manifestation est politique non parce qu'elle a tel lieu et porte sur tel objet mais parce que sa forme est celle d'un affrontement entre deux partages du sensible. »<sup>118</sup> Autrement dit, pour que l'art se fasse « politique » et qu'il passe du statut de potentiellement politique à celui d'*effectivement* politique, il faut qu'il s'y passe quelque chose, qu'il y ait expérience; il faut que, comme l'écrit le Comité invisible, s'y affrontent des « vérités éthiques », c'est-à-dire que la proposition artistique appelle une forme-de-vie venant bousculer notre rapport lisse et consensuel au réel.

Il existe évidemment plusieurs exemples de propositions artistiques au sein desquelles le contenu de nature politique d'une œuvre – c'est-à-dire un thème, un sujet politiques – arrive à engager une forme de questionnement sur les rapports *au* et *de* pouvoir qui y sont évoqués (Wodisco, Gerz, Voïna...), mais, lorsqu'une œuvre parvient à *agir* politiquement, c'est-à-dire à avoir des effets politiques, ce contenu ne saurait être distinct d'une manière, d'un comment. Ce n'est jamais le thème seul qui fait d'une œuvre une expérience que l'on pourrait qualifier de politique : c'est l'articulation d'un certain contenu à une certaine manière – l'expérience de l'art – qui permet à une œuvre de se situer réellement dans le champ du politique. Présentée lors de la Manif d'art 7 à Québec dont le thème, *Résistance – et puis nous avons construit de nouvelles formes*, interpellait frontalement la question politique, l'installation *Fractures* du Groupe d'action en cinéma Épopée mêlait la forme documentaire à celle de l'installation vidéo tout en affirmant sa teneur résolument politique : l'oeuvre portait de manière très spécifique sur les manifestations ayant eu lieu lors de ce qu'on a appelé le Printemps érable, en 2012, au

118 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 1998 [1990], p. 245

Québec. Deux projections de grandes dimensions et d'une durée de plus d'une heure étaient placées dos à dos, mêlant les trames sonores de l'une et de l'autre et rendant impossible une saisie « autonome » de celles-ci. La mise en espace empêchait le spectateur de dissocier la dimension intime, personnelle des entrevues individuelles réalisées avec des manifestants durant les mois qui suivirent (*Ruptures*) de la dimension collective des manifestations (*Insurgence*). En tant que visiteuse, ma tentative, toujours avortée, d'isoler l'écoute, les mots, participait de la complexité de ma lecture. Dans les deux cas, les images nous étaient présentées frontalement : pas de mise en contexte des oeuvres, pas de noms associés aux interviewés, pas de dates associées aux manifestations, pas de commentaires, pas de génériques. La visiteuse se retrouvait seule, libre, parmi les associations. On supposait son intelligence et ses déplacements à travers la proposition.<sup>119</sup>

Il serait intéressant de comparer cette œuvre à l'installation *STRIKE* présentée par le collectif Claire Fontaine lors du même événement, événement artistique qui abordait la question politique frontalement, via le thème de la résistance. Il s'agit cette fois-ci d'une structure en métal supportant l'inscription en néon de grandes dimensions des lettres composant le mot « strike »<sup>120</sup>. Curieusement, l'illumination de celui-ci n'est pas liée aux mouvements des spectateurs, mais plutôt à l'absence totale de mouvement dans l'espace. Autrement dit, *STRIKE* s'allume quand on est immobile ou quand il n'y a personne dans l'espace et demeure éteint lorsqu'il y du mouvement dans l'espace. Selon le résumé accompagnant la présentation de l'œuvre, elle nous ferait « réfléchir sur le mouvement et ses effets », car « l'activité des corps autour de l'enseigne la désactive, alors que la solitude et le vide la font fonctionner »<sup>121</sup>. Elle stimulerait un questionnement sur le concept de « grève humaine » qui se situe au

119 Il est intéressant de noter que cette œuvre a été présentée à plusieurs reprises, dans des conditions spatiales différentes et que son efficacité artistique et politique n'a jamais été la même; les volumes, les dimensions, l'ajout d'autres éléments (Cinémathèque, 2016) ou le retrait de certains (*Encuentro*, Université Concordia, 2014) ont fait varier cette tension.

120 Claire Fontaine, *Strike*, (K. font V.I), 2007. Matériaux : tubes fluorescents, filtres gélatine rouges, cadre d'acier, détecteur de mouvements et disjoncteur. 650 x 170 x 40 cm.

121 Voir <http://manifdart.org/projets/manif-dart-la-biennale-de-quebec/manif-dart-7-2/programmation-manif-dart-7-2/espace-400e-bell/>.

fondement de la réflexion actuelle de l' « artiste collective » Claire Fontaine : cette idée d'une grève qui embrasserait la totalité de notre existence et non seulement une certaine sphère d'activité bien identifiée<sup>122</sup>. Bien que cette extension du concept de grève participe d'une repolitisation du monde, ce qui est à penser ici – en comparaison avec l'oeuvre *Insurgence/Ruptures* – c'est la position que les artistes réservent aux visiteurs; autrement dit, que présuppose effectivement cette proposition esthétique par rapport à la pensée du visiteur? Alors que la double projection du groupe Épopée nous confiait tout l'espace de l'interprétation, proposant un contenu de manière frontale, sans intermédiaire, l'oeuvre STRIKE nous oblige à participer à une parodie d'interaction – dans laquelle, malheureusement, la visiteuse ne possède aucune marge de manœuvre. Le mot « strike » en néon semble chargé de nous interpeler, de questionner notre rapport à l'envahissement de l'existence par la sphère du travail par son aspect dysfonctionnel (je fais référence ici au fait que le néon s'éteigne en présence d'un visiteur). Cette expérience de type « on/off » vient réduire une complexité potentielle associée à toute interaction (j'entends par là une certaine résonance du sens, une certaine *expérience*). Comme l'écrit la philosophe Marina Garcés, « [u]ne expérience dépolitisée de la liberté et de la participation est celle dans laquelle les options ne positionnent pas et les représentations du monde ne se discutent pas, mais se consomment. »<sup>123</sup> La vraie question ici demeure celle-ci : à qui s'adresse-t-on et d'où, à partir de quel lieu d'existence commune parle-t-on? Si nous acceptons l'idée que nous proposent les artistes selon laquelle ce jeu de tubes fluorescents éteints ou non, générerait un questionnement sur le rapport entre l'inaction (STRIKE s'allume) et l'action (STRIKE s'éteint), il faut admettre que celui-ci se limite au territoire de la salle d'exposition. À quelle

122 « Cela vient de l'idée que la sphère professionnelle a avalé beaucoup d'autres sphères de la vie donc c'est très difficile de la séparer des autres zones de l'existence humaine. Aujourd'hui pour se rebeller, pour transformer quelque chose dans sa vie, dans sa condition sociale, il faut imaginer une grève qui soit plus vaste qu'une grève générale et qui soit une grève qui puisse être pratiquée par n'importe qui. C'est donc une grève dont le terrain d'action se trouve dans les relations humaines, où se trouve la racine des relations professionnelles qui produisent l'exploitation. » Claire Fontaine: «*Bartleby ou la grève humaine*», entrevue. Repéré à <http://www.radio.cz/fr/rubrique/culture/claire-fontaine-bartleby-ou-la-greve-humaine> le 19 octobre 2015.

123 Traduction libre de : « [u]na experiencia despolitizada de la libertad y de la participación es aquella en la que las opciones no posicionan y las representaciones del mundo no se discuten sino que se consumen. » Marina Garcés, *Un mundo común*, p.78



intelligence ou sensibilité collectives s'adresse donc cette œuvre? Quel est le commun qu'elle convoque? Il semblerait que le « partage du sensible » (Rancière, 2000) qu'elle reconduit est bien celui de la division entre le monde de l'art et le monde réel, entre ceux qui ont le temps de jouer à l'art et ceux qui ne l'ont pas. Cette œuvre que l'on désire « éteinte » lorsqu'il y a spectateur et « allumée » lorsqu'il n'y en pas aurait tout gagné à troquer ses détecteurs de mouvement pour un système automatisé qui aurait réglé son illumination en fonction des heures d'ouverture de la galerie, du musée ou de tout autre lieu d'exposition. L'oeuvre se serait illuminée lors des heures de fermeture, pour les employés qui font le ménage, pour tout ce qui n'est pas le « montré » de l'art. Le jeu interactif serait demeuré au stade de la potentialité, permettant à la visiteuse d'associer le contenu « strike » à ce déplacement des *manières*, d'imaginer, de penser, de lier les temps et les objets entre eux, au lieu de le laisser impuissant et diverti par un simple jeu d'interruption qui, par sa malheureuse superficialité, vient empêcher toute résonance du sens.

Dans son plaidoyer pour une « anthropologie politique », François Laplantine déplore cette obstination (voire cette inaptitude) à considérer le langage – tout comme l'art – dans toute sa complexité : « C'est dans les *manières* de parler et d'écrire (manières dont on a vite fait de se débarrasser en les rejetant dans la sphère, une fois encore séparée, du « style ») que se joue en grande partie l'expérience et l'épreuve de la pensée. »<sup>124</sup> On procède ainsi très souvent à une séparation de la forme et du contenu lorsqu'il s'agit d'aborder la dimension politique des œuvres, séparation qui passe, entre autre, par la négation de l'importance relevant de l'articulation de l'oeuvre à son contexte spatial. En écho aux propos du Comité invisible, on pourrait dire qu'une intervention dans l'espace public n'est plus telle intervention, portant sur tel sujet, dans tel lieu, se manifestant de telle manière, mais devient, tout simplement, « une intervention artistique » :

Les gestes « révolutionnaires » ne sont plus appréciés à partir de la situation où ils s'inscrivent, des possibles qu'ils y ouvrent ou qu'ils y referment. On extrait plutôt

124 François Laplantine, *Le sujet : essai d'anthropologie politique*, Paris, Téraèdre, 2007, p.28

de chacun d'eux une *forme*. Tel sabotage survenu à tel moment, de telle manière, pour telle raison, devient simplement *un* sabotage.<sup>125</sup>

La controverse autour de l'oeuvre *Murs aveugles* d'Isabelle Hayeur<sup>126</sup>, une projection vidéographique réalisée sur un mur adjacent à un restaurant de la rue St-Laurent à Montréal, au cœur du territoire officiellement occupé par le Quartier des spectacles, controverse qui a entraîné le retrait de l'oeuvre de la programmation de la Biennale de Montréal<sup>127</sup>, montre bien en quoi c'est précisément l'agencement d'un certain contenu (dans ce cas-ci, un montage créé à partir « de graffitis, slogans, symboles et citations qui se superposent à la surface de projection pour former des murales virtuelles » inspirées de photographies prises lors d'Occupons Montréal (2011); et de nombreuses références à la gentrification, aux problèmes de logement, à la privatisation); à une certaine manière (une projection vidéographique monumentale dans un secteur où les projections vidéographiques sont fréquentes, mais souvent strictement formelles : jeux de formes avec l'architecture, paysages numériques abstraits<sup>128</sup>); ou, selon les cas, à un certain contexte (le Quartier des spectacles à Montréal, un secteur du centre-ville très vivement critiqué en tant que « privatisation de l'espace public »<sup>129</sup> et abondamment traversé par les manifestations étudiantes du Printemps 2012)) qui fait d'une oeuvre une oeuvre agissante politiquement.

125 Comité invisible, *À nos amis*, p.142

126 Il est possible de voir la totalité de la vidéo, projetée in situ, ici: <https://vimeo.com/104032665>.

127 Pour connaître la conclusion du procès qui eut lieu par la suite consulter <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/482534/isabelle-hayeur-indemniee>.

128 Commentaires d'Isabelle Hayeur sur ce projet singulier :«Ce projet se démarque de ceux qui sont habituellement présentés au Quartier des spectacles, écrit-elle. Il n'a pas été créé pour mettre en valeur un édifice, pour agrémenter une place publique ou pour divertir... Il relève des arts visuels, pas de l'animation urbaine. Son contenu interpellait réellement et suscitait la réflexion.» Et : «Montréal a besoin de plus d'oeuvres publiques de ce genre. L'art véritable dérange, bouleverse, émeut... Il n'est pas là pour rassurer, égayer ou endormir» ; et enfin : «Quel espace ménage-t-on pour ces réflexions dans nos villes et dans la vie politique d'aujourd'hui? Il me semble le voir se rétrécir à vue d'œil.» Voir <http://www.ledevoir.com/opinion/blogues/le-blogue-urbain/422674/l-art-qui-derange-a-t-il-encore-sa-place>.

129 Lyne Bernier, *L'évolution du capital immobilier au centre-ville de Montréal*, mémoire de maîtrise en études urbaines, (UQAM), 2011; Antonin Margier, *La cohabitation dans les espaces publics: Conflits d'appropriation entre riverains et personnes marginalisées à Montréal et Paris*, thèse de doctorat en géographie, 2013; Laurence Liégeois, « Espace labyrinthique et contrainte: Quelles stratégies d'aménagement pour les espaces publics? » dans Sylvie Miaux, *Corps urbains: Mouvement et mise en scène*, Paris, L'Harmattan, p.51-52

L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. *Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace.*<sup>130</sup> [Je souligne.]

Aborder la question politique par l'art implique ainsi tout un remaniement de la question du sens (où se trouve le sens?) et sa nécessaire association au champ des *manières*, du *comment*, c'est-à-dire de l'éthique. Selon Agamben, l'apport le plus significatif des écrits de Tiqqun, est cette synthèse brillante qui refuse de séparer les dimensions politiques et esthétiques. Tiqqun situe sa pensée dans le prolongement de Foucault, parvenant à nouer les deux stratégies de recherche que furent pour Foucault les « techniques de gouvernement » et les « processus de subjectivation » (Agamben, 2009). Il trouve le « point de jonction » entre ces deux stratégies, liant de manière indissociable le destin politique de l'être à sa propre condition éthique. Par une réflexion sur ce que Tiqqun appelle les « dispositifs » (Foucault, 1975 ; Tiqqun, 2009 ; Agamben, 2007), il intègre aussi la dimension esthétique<sup>131</sup>, faisant de celle-ci le cœur du fonctionnement « policier » contemporain (l'Empire) : c'est là ce qu'ils appellent la *synthèse esthétique*. C'est en ce sens que, comme le dira Giorgio Agamben, pour Tiqqun, « une théorie du sujet n'est possible que comme théorie des dispositifs »<sup>132</sup>.

Tout le travail de la métaphysique, toute l'œuvre de la civilisation, en Occident, aura été de séparer, à toute occasion, l'« humain » du « non-humain », la « conscience » du « monde », le « savoir » du « pouvoir », le « travail » de l'« existence », la « forme » du « contenu », « l'art » de « la vie », l'« être » de ses « déterminations », la « contemplation » de l'« action », etc. – nous mettons des guillemets car aucune de ces choses n'existe comme telle avant qu'on ne l'ait dissociée de son contraire, et par là *produite* comme telle. Une fois opérée cette

130 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p.36-37

131 « L'esthétique est la forme que prend la fusion apparente, dans la métropole, du capital et de la vie. » Et plus loin: « Esthétique, donc, est la neutralisation impériale, là où l'ON n'a pas directement recours à la police. » Anonyme, *Le bel enfer*, 2004. Repéré le 25 avril 2014 à <http://lafeteestfinie.free.fr/enfer.htm>. Texte attribué à Tiqqun.

132 Giorgio Agamben, « À propos de Tiqqun, *Contributions à la guerre en cours* », conférence, 2009. Repéré à <http://www.contretemps.eu/giorgio-agamben-sur-tiqqun/> le 14 novembre 2015.

séparation et produite chacune de ces unilatéralités, une *institution* se sera chaque fois vue confier la tâche de les maintenir dans leur séparation. L'institution muséale et son adjoint la critique d'art aura, par exemple, garanti d'un côté l'existence de l'art en tant qu'art, de l'autre celle du monde prosaïque *en tant que monde prosaïque*. Une certaine désolation, en tout lieu, s'en est suivie. L'esthétique survient alors comme projet d'*animer* cette désolation, de réunifier tout ce que l'Occident avait séparé, mais de le réunifier extérieurement, *en tant que séparé*.<sup>133</sup>

N'y aurait-il pas dans nos manières de bouger, de marcher, de regarder, de voir, d'entendre, d'écouter, de ressentir; dans les formes, les échelles, les matériaux, les technologies ; mais surtout dans leurs agencements de sens avec les différents contextes, des enjeux « politiques »? N'y aurait-il pas d'autres dimensions que celles de l'énonçable, de l'explicable et du clairement compréhensible associées au champ du politique? Selon l'ethnologue François Laplantine, nous nous devons de questionner :

les dualités, les polarités, la sempiternelle séparation occidentalocentrique du sujet de la connaissance et du sujet de l'action, mais aussi la distinction entre la pensée et le langage, cette opération identifiant un « contenu » qui pourrait être isolé d'une « forme » c'est-à-dire d'un absolu du « sens » qui aurait une existence en lui-même indépendamment des sens.<sup>134</sup>

L'art ne sait pas séparer les différentes manières du sens en termes de contenu, forme, contexte. L'art est présentation du sens, mise en contact du sens. L'art joue avec les *manières* du sens. L'art est sens par le tout, par l'oeuvre, par la proposition artistique dans son ensemble. L'art est *art*, pourrais-je même m'avancer à affirmer, quand le contenu n'est pas quelque chose que l'on arrive à isoler de la forme, de la manière, de l'existence de l'oeuvre en un certain lieu (ce qui ne veut pas dire ici qu'il faille rejeter toutes les œuvres qui tentent de s'en approcher mais faillissent à la tâche...). Ne pas tenir compte de ce mélange inextricable entre forme et contenu qui fait de l'art ce qu'il est constitue une réduction qui menace dangereusement la complexité d'une proposition artistique.

133 Anonyme, *op. cit.*

134 François Laplantine, *op. cit.*, p.16

En ce sens, on pourrait dire qu'une œuvre est *potentiellement* politique parce qu'elle agit, propose; parce qu'elle s'immisce dans le monde et engage dès lors une expérience dont la dimension politique en tant que rapport au monde commun, c'est-à-dire à un réseau complexe de pouvoirs, de règles, de lois, de normes, bien que souvent non consciente, non désirée par l'artiste lui-même, est incontournable. Une œuvre dont le sujet ne serait pas à proprement parler politique comme on l'entend ordinairement (ne revendiquerait pas, ne s'adresserait pas à la question du « gouvernement d'un peuple » directement) pourrait avoir des *effets politiques*, des implications politiques et, qui sait, peut-être, tout dépendant de l'échelle de lecture à laquelle on se situe, des conséquences politiques plus grandes en raison du déplacement qu'elle opère dans ce cadre sensible préétabli. Cette posture engage une remise en question radicale de ce que l'on entendrait par « le » ou « la » politique : « [i]l n'y a pas toujours de la politique, bien qu'il y ait toujours des formes de pouvoir. De la même façon, il n'y a pas toujours de l'art, même s'il y a toujours de la poésie, de la peinture, de la sculpture, de la musique, du théâtre ou de la danse. »<sup>135</sup> La politique, pour Rancière, implique une certaine intensité dans le rapport de forces, une mise en jeu de quelque chose qui vient déplacer les lignes de partage habituelles, qui prend place là où on ne s'y attend pas.

Ce qui vient d'être dit pourrait, pour certains, sembler contradictoire, mais il n'en est rien. Toute œuvre, qu'elle reconduise ou flatte le consensus (libéral, néolibéral, fasciste, nazi... selon les époques)<sup>136</sup> ou qu'elle cherche à le contredire, à le nier ou à s'y opposer, ne saurait s'extraire de sa condition politique. Par sa manière, par sa forme, par sa matière, l'œuvre propose une vision du monde qui s'inscrit en relation avec l'état même du monde, ce qui ne

135 Jacques Rancière, *op. cit.*, p.40

136 En ce sens, il faut faire très attention à des réflexions qui font de l'artiste un anti-système né et ce, tout particulièrement dans le contexte des sociétés néolibérales où l'art devient instrumentalisé par le tourisme, l'économie, la politique. À titre d'exemple : « L'art est depuis toujours une protestation énergique contre l'aliénation. C'est précisément parce que l'artiste cherche à transformer le monde et ses systèmes, parce qu'il n'est pas en marge de la société [Jan Patocka], parce qu'il connaît et exprime mieux que tout autre ce qui l'habite et ce qui nous habite, parce qu'il peut aussi remédier à la béance entre les individus et les inviter à se mettre en marche. » Éléonore Bak, *Habiter l'in-vu. Formes de visualisations sonores*, thèse de doctorat en architecture et aménagement de l'espace, (Université Grenoble Alpes), 2016, p.13

veut absolument pas dire, toutefois, que l'intensité de la relation que l'oeuvre établit avec le monde l'amène d'emblée sur le terrain du politique. Ainsi, il faut *à la fois* concevoir l'état de choses selon lequel « tout est potentiellement politique », mais aussi créer des distinctions au sein de ce tout afin de distinguer les propositions qui agissent réellement politiquement, c'est-à-dire qui engendrent de réels « effets politiques » (Ruby, 1998).

D'une part, il faut considérer que toute proposition artistique singulière porte en elle à la fois la possibilité de la (dé)stabilisation, du (dé)placement, du (dés)ordre des noms, des catégories, des normes, des identités, ce qui, évidemment, ne signifie pas que ce (dé)placement ait lieu ou même qu'il soit désiré. D'autre part, il faut aussi considérer qu'à travers l'ensemble de ces propositions potentiellement politiques, certaines acquièrent une intensité telle qu'on peut les qualifier de réellement politiques, c'est-à-dire d'agissantes politiquement : « [e]st politique, écrit le Comité invisible, tout ce qui a trait à la rencontre, au frottement ou au conflit entre formes de vie, entre régimes de perception, entre sensibilités, entre mondes dès lors que ce contact atteint un certain seuil d'intensité. »<sup>137</sup>

Face à l'ordre imposé du monde actuel – qu'il s'agisse du monde de l'art contemporain ou, plus largement, du monde néolibéral occidental –, les propositions artistiques n'ont d'autre choix que d'être situées, positionnées (et ce, même si les artistes n'en tiennent pas compte, voire n'en sont souvent pas conscients) : « l'artiste lucide ne peut épouser telle ou telle cause sans aussitôt faire l'épreuve de son assujettissement à une situation confuse voire contradictoire lui signifiant sa démission critique ou un point de vue complaisant ou trop court à l'égard de la réalité ».<sup>138</sup> L'art – tout comme la science, l'anthropologie et autres domaines de savoir – ne peut pas s'extraire du monde commun et feindre la neutralité.

Toute la pensée occidentale a pris une décision de base, au début de notre tradition intellectuelle, de vouloir neutraliser la question de l'accidentiel...

137 Comité invisible, *Maintenant*, Paris, La Fabrique, 2016, p.60

138 Paul Ardenne, *art. cit.*, p.2

c'est-à-dire, de la politique, pour ne s'intéresser qu'aux choses sérieuses, dites sérieuses, qu'on a appelées substantielles ou essentielles. Notre culture intellectuelle repose d'abord sur la fuite dans l'éternel.<sup>139</sup>

Comme mentionné précédemment, cet état de fait ne signifie pas pour autant que toutes les œuvres ou propositions artistiques agissent politiquement – d'où la contradiction apparente. Pour traverser la ligne entre le potentiel et l'*actualisé*, les propositions artistiques doivent aller au-delà de la seule référence, du seul contenu politiques et s'inscrire dans le monde par une manière, par une façon de lier le sens et les sens (ce qui équivaut aux deux sens de l'esthétique) qui viennent déplacer notre lecture lisse et consensuelle de l'espace de vie qui est le nôtre. La dimension politique d'une proposition artistique engage, inévitablement, cette complexité.

139 Peter Sloterdijk, *François Hollande et Peter Sloterdijk : "Refonder la démocratie"*, [Vidéo en ligne]. Repéré à [http://www.dailymotion.com/video/xsxnwgn\\_francois-hollande-peter-sloterdijk-refonder-lademocratie](http://www.dailymotion.com/video/xsxnwgn_francois-hollande-peter-sloterdijk-refonder-lademocratie) le 10 septembre 2015.

## Pratiques artistiques et politique

Que dire d'une sculpture éprouvée dans un musée qui viendrait perturber notre manière de nous situer dans l'espace? Que dire d'une œuvre qui nous amènerait à percevoir différemment le milieu dans lequel nous vivons? Que dire d'une œuvre qui révélerait à nos yeux, à nos oreilles, des réalités qui demeurent souvent invisibles, inaudibles ? Et que dire d'une œuvre ayant lieu dans et par la ville, se situant au cœur de nos échanges anonymes potentiels, et venant y dessiner une trajectoire inusitée, une certaine manière de les traverser dessinant par le fait même un espace commun singulier ?

Qu'est-ce qu'une proposition artistique si ce n'est une manière d'envisager les rapports entre le regard et l'écoute; entre le sens, les mouvements d'un corps, la matière (ou l'objet); entre l'espace et le lieu? Qu'est-ce qu'une œuvre d'art si ce n'est un certain rapport au monde qui suppose – consciemment ou non – certaines habitudes, certaines hiérarchies et un certain commun pour s'y rencontrer? Il n'est pas étonnant que Jacques Rancière et Chantal Mouffe se soient tous les deux intéressés aux relations qu'entretiennent l'esthétique et la politique (Rancière, 2000 ; 2003 ; 2004a ; 2008 ; ; Mouffe, 2005a ; 2007 ; 2008 ; 2012 ; 2013) : il y a, dans les pratiques artistiques actuelles (pas toutes, mais certaines, j'y reviendrai), quelque chose qui concerne le déplacement des noms et des manières, la mise en mouvement des perceptions, quelque chose que l'on pourrait rapprocher de ce que Rancière appelle « la politique » et quelque chose qui pourrait aussi trouver écho dans les « counter-hegemonic practices » dont parle Chantal Mouffe quand elle lie la question politique à la résistance esthétique. Comme l'écrit François Laplantine,

L'esthétique aujourd'hui s'oppose à un univers dans lequel on ne ressent plus le rythme des infimes variations du sensible qui tendent à être éradiquées, un univers anesthésié, c'est-à-dire sans souffrance mais sans plaisir non plus, sans désir, dans lequel tout est égal, indifférent. L'expérience éthique et esthétique



- l'*esthétique* – est susceptible d'introduire de la multiplicité dans le sujet et dans la manière dont on envisage non seulement la connaissance et la recherche, mais l'action. (...) *La multiplicité en devenir de l'éthique-esthétique déjoue des rapports de sens nécessaires qui sont des rapports de force. L'expérience esthétique, au sens grec d'aisthesis, est insubordination par rapport à cette conception intégriste du sujet uniformisé, normalisé et sous contrôle. Elle met à mal les simplifications en introduisant du trouble et de la discordance dans la pensée.*<sup>140</sup> (Je souligne.)

C'est en ce sens que l'esthétique et l'éthique se lient à la dimension politique : elles participent d'un déplacement dans le flot uniforme des manières de faire et des manières d'être, elles ouvrent des espaces de perception autres, inventent de nouvelles relations entre les choses, créent des percepts, comme dirait Gilles Deleuze (1987). Parce que l'on n'a prévu pour lui moins de gestes et de manières précises<sup>141</sup>, l'artiste est, depuis quelques décennies déjà et de plus en plus, celui qui, face à l'immensité des choses à faire, des lieux à habiter, des manières à inventer fait ceci, à cet endroit, de cette manière<sup>142</sup> : l'une fabrique de petites horloges desquelles l'on doit s'approcher pour entendre le frôlement de ce concert d'aiguilles qui

140 François Laplantine, *op. cit.*, p.150

141 Comme l'affirmait Félix Guattari : « Les artistes, surtout après les grandes ruptures conceptuelles introduites par Marcel Duchamp, par John Cage et un certain nombre d'autres, travaillent de plus en plus sans filet, sans bases. Ils n'ont plus de normes transcendantes. Ils travaillent à l'énonciation même du rapport esthétique. Et donc comme ça, ce sont des gens qui, d'une certaine façon, sont les noyaux les plus courageux dans ce rapport de créativité. Il y en a d'autres. Il y a les enfants à l'âge de l'éveil au monde. Il y a les psychotiques dont l'on a parlé. Il y a les artistes, il y a beaucoup de gens... Il y a les amoureux, il y a les gens qui sont atteints par le sida, il y a des gens qui sont en train de mourir... Ils sont dans un rapport chaotique au monde... Mais les artistes, d'une certaine façon, forgent des instruments, fraient des circuits, pour pouvoir affronter cette dimension de : « qu'est-ce que je fais là ? », « qu'est-ce que je fais dans cette planète, à quoi je peux me raccrocher ? », à rien de transcendant ! Tu peux te raccrocher aux processus immanents de créativité. Et alors la deuxième chose que je voulais dire c'est qu'à ce moment-là, le paradigme esthétique tombe en dehors de la production des œuvres esthétiques. C'est quelque chose qui travaille aussi bien la science que la pédagogie que l'urbanisme que la médecine que la psychiatrie... Parce que c'est cette méthodologie même, cette méthodologie existentielle, cette *micropolitique* existentielle qui est élaborée d'une certaine façon, travaillée, creusée par cette perspective esthétique. » Félix Guattari, *Félix Guattari à la télé grecque*, [Retranscription d'entretien télévisé], 1992. Repéré à <https://deterritorium.wordpress.com/2011/09/22/felix-guattari-a-la-tele-grecque-1992/> le 1<sup>er</sup> février 2016.

142 Bien évidemment, le monde de l'art est un monde dans lequel les codes, les habitudes, les manières existent évidemment aussi. Mais je m'intéresse ici aux pratiques elles-mêmes et aux artistes eux-mêmes; au choix face auquel ces derniers sont toujours placés dans le contexte de l'art actuel. « Under the regime of artistic freedom, every artist has a sovereign right to make art exclusively according to private imagination. The sovereign decision to make art in this or that way is generally accepted by Western liberal society as a sufficient reason for assuming an artist's practice to be legitimate. » Boris Groys, « Politics of Installation » dans *Going Public*, Berlin, Sternberg Press, 2010, p.57

tourment dans le vide, se jouant de nos échelles d'attention habituelles (Dalila Gonçalves, *Sustenido*, 2014<sup>143</sup>); l'autre s'engage à ne vivre qu'à l'extérieur, à ne prendre aucun moyen de transport et à ne posséder qu'un seul sac de couchage du 26 septembre 1981 au 25 septembre 1982 (Tehching Hsieh, *One Year Performance*, 1981-1982); l'autre estampille silencieusement « LISTEN » sur la main d'un public invité à un concert de percussions et les emmène, en silence, se promener dans un quartier new-yorkais (Max Neuhaus, *Lecture Demonstrations*, 1966); un artiste achète une parcelle de désert et mène la bataille juridique nécessaire afin de rendre cet espace réellement « public » (Amy Balkin, *This is the Public Domain*, 2003<sup>144</sup>) ; un couple, comme tous le savent, passe des années, voire des décennies à négocier avec les administrations municipales pour emballer successivement le Pont Neuf et le Reichstag (Jeanne-Claude et Christo, *The Pont Neuf Wrapped*, Paris, 1975-1985; Berlin, *Wrapped Reichstag*, 1971-1995); un artiste grave clandestinement les 2146 noms des cimetières juifs encore en fonction en Allemagne au début de la Deuxième Guerre mondiale sous les pavés de l'allée qui mène au château de Sarrebrück, site d'un Parlement provincial allemand et anciennement quartier général de la Gestapo (Jochen Gerz, *Monument contre le racisme*, 1993); une artiste s'amuse à toucher 1000 inconnus croisés dans la ville pendant une période d'un mois (Diane Borsato, *Touching 1000 people*, Montréal, 2001)... et ainsi de suite. L'artiste, confronté à tout ce qui est possible, choisit, propose un geste, une action, une œuvre qui charrient avec eux des manières d'être au monde. Comme l'écrit Christian Ruby, « la politique n'est pas non plus donnée d'avance. Elle doit, dans chaque situation, configurer son propre espace. Elle est « manifestation du dissensus », comme présence de deux mondes en un seul »<sup>145</sup>, Et c'est, il me semble, l'une des aventures vertigineuses de l'art (et de sa rencontre avec la politique) que de faire face à la décision de faire ça... que ça. De vivre la vie que ce projet exige. De vivre le trouble d'une forme-de-vie qui s'affirme dans la radicalité de ce choix. Et c'est aussi l'immense déception, face à un art qui ne choisit pas, de réaliser que l'artiste n'a pas choisi.

143 Dalila Gonçalves, *Sustenido*, 2014, documentation de l'installation :

<http://www.dalilagoncalves.com/sustenido-fundacao-calouste-gulbenkian-2/>.

144 Amy Balkin, *This is the Public Domain*, 2003, voir <http://thisisthepublicdomain.org/>.

145 Christian Ruby, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009, p.89

Ainsi, les propositions artistiques sont toujours « potentiellement » politiques puisqu'elles portent le possible d'une forme-de-vie pouvant se charger d'intensité. Comme l'écrit Marina Garcés, « tout se fait potentiellement politique, mais on ne sait ni comment, ni quand cela peut arriver »<sup>146</sup>. Il est nécessaire en effet d'insister sur cette potentialité du politique, car c'est elle qui permet de distinguer le « potentiellement politique » du « politique tout court » et ainsi de trouver, peut-être, le passage entre des pensées comme celle de Jacques Rancière, de Marina Garcés et celle de Tiqqun. Les pratiques artistiques, par le simple fait qu'elles proposent des « mondes », c'est-à-dire qu'elles mettent en relation des manières du sens et des sens; des lieux, des gestes, des possibilités de paroles ou non, des possibilités de penser ou non, sont *potentiellement politiques* : elles s'intègrent (plus ou moins) ou s'opposent (plus ou moins) à un réseau de rapports de forces, elles se situent – encore une fois, consciemment ou non – face à celui-ci. « From the standpoint of the hegemonic approach, artistic practices have a necessary relation to politics, because they either contribute to the reproduction of the “common sense” that secures a given hegemony or to its challenging »<sup>147</sup>, écrit Chantal Mouffe. Tel que mentionné précédemment, dire que toute proposition artistique est potentiellement politique ne correspond pas du tout à dire qu'elle *est* politique ou qu'elle *a* des effets politiques réels. Et la nuance est importante. Les œuvres réellement politiques, *c'est-à-dire qui agissent politiquement*, sont rares; mais toutes, sans exception, prennent position – consciemment ou non – face à un état de choses, un style d'énonciation, un territoire et de possibles mouvements de déterritorialisation (pour reprendre les termes géographico-politiques deleuziens)... qu'elles le veuillent ou non.

L'art est un des milieux depuis lesquels on a le plus insisté, dans les dernières années, sur la nécessité d'une repolitisation de la vie. Ses thèmes, tournés vers le réel, ses processus, chaque fois plus collectifs, et ses lieux, ouverts à l'espace public, semblent en témoigner. Mais ces transformations ne sont pas nécessairement la garantie d'une nouvelle rencontre entre la création et le politique. Nous voyons comment ces transformations reproduisent facilement de

146 Traduction libre de : « Todo se hace potencialmente político, pero no se sabe cómo ni cuándo puede acontecer. » Marina Garcés, *Un mundo común.*, p.41

147 Chantal Mouffe, *Strategies of radical politics and aesthetic resistance*, 2012.

nouvelles formes de banalité et de nouveaux espaces pour l'autoconsommation et la reconnaissance. Que les œuvres artistiques traitent de thèmes politiques n'implique pas que cet art traite honnêtement avec le réel. »<sup>148</sup>

Pour qu'une œuvre devienne politique, comme mentionné plus tôt, il ne suffit pas qu'elle évoque tel ou tel abus de pouvoir, ou tel ou tel système politique. Une œuvre crée un moment politique (un espace commun?) quand elle met des mondes en tension, quand elle confronte des visions du monde hétérogènes et non quand elle traite d'un sujet politique.

Il y a des conflits, il y a des rencontres, il y a des actions, il y a des prises de parole qui sont « politiques », parce qu'ils se dressent décisivement dans une situation donnée contre quelque chose, parce qu'ils portent une affirmation quant au monde qu'ils désirent. Politique est ce qui surgit, ce qui fait événement, ce qui fait brèche dans le cours réglé du désastre. Ce qui suscite polarisation, partage, prise de parti.<sup>149</sup>

Mais cette qualification, de politique, ne vient en rien effacer la dimension *potentiellement politique* de toute œuvre, c'est-à-dire sa dimension éthique qui, si elle atteint une certaine intensité, pourrait basculer vers la dimension politique. Je dirais même qu'il arrive – peut-être assez souvent d'ailleurs – que les œuvres réellement politiques ne traitent absolument pas de thèmes politiques : elles font politique par *leur manière d'être art*. Ainsi, selon Rancière,

l'efficacité de l'art ne consiste pas à transmettre des messages, donner des modèles ou des contre-modèles de comportement ou apprendre à déchiffrer les représentations. Elle consiste d'abord en dispositions des corps, en découpage d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants.<sup>150</sup>

148 Traduction libre de : « El arte es uno de los ámbitos desde los que más se ha insistido, en los últimos años, en la necesidad de una repolitización de la vida. Sus temas, volcados hacia lo real, sus procesos, cada vez más colectivos, y sus lugares, abiertos al espacio público, parecen atestiguarlo. Pero estas transformaciones no necesariamente son garantía de un reencuentro entre la creación y lo político. Estamos viendo cómo fácilmente reproducen nuevas formas de banalidad y nuevos espacios para el autoconsumo y el reconocimiento. Que las obras artísticas traten de temas políticos no implica que ese arte trate honestamente con lo real. » Marina Garcés, *op. cit.*, p.68

149 Comité invisible, *op.cit.*, p.59

150 Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique » dans *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p.61

Pour agir politiquement, une proposition artistique s'immisce au cœur d'un jeu de pouvoirs et de prescriptions (regarder de cette manière, comprendre de telle façon, bouger habituellement comme ceci, lier ceci et cela de telle manière...) que circonscrivent à la fois le monde de l'art<sup>151</sup> et le monde commun, en général. Elle vient brouiller, troubler ce partage, révélant la perception d'un ordre apparemment inébranlable et d'une réalité supposément homogène et ce, que ce brouillage agisse au niveau de la perception, de l'imaginaire ou même du pouvoir politique dans son sens le plus habituel. Elle dialogue avec ce que Rancière appelle « la distribution générale des manières de faire »<sup>152</sup>, c'est-à-dire, pour parler en termes rancériens, le « partage du sensible » que la « police » se charge de maintenir en place. Cette « efficacité de l'art » est donc à mettre en relation avec une certaine visée émancipatrice, c'est-à-dire avec ce que j'ai évoqué plus tôt en termes de pratique de liberté (Foucault, 1984).

La difficulté du politique ne vient pas seulement, comme on ne cesse de le répéter, du fait qu'il est de plus en plus rongé par l'économique et qu'il a renoncé à un projet utopique au profit de la gestion. Elle ne vient pas non plus de l'absence de référence, de la perte d'idéal (les idéaux, dans les sociétés contemporaines, sont bondés à craquer), mais de *l'idée que nous nous faisons de la réalité* ainsi que des images (publicitaires, télévisuelles, ...) que nous regardons, qui agissent comme une restriction du champ de la perception et de l'imagination.<sup>153</sup>

Mais qu'en est-il donc de toutes ces propositions artistiques qui se chargent de conforter l'hégémonie dominante? Peut-on les qualifier de neutres? Peuvent-elles s'extraire de la dimension politique? Qu'en est-il de ces œuvres qui, au début du 21<sup>e</sup> siècle, pensent, tout simplement, amuser le public, le divertir, voire le *rassembler*? Il serait important de revenir sur le sens vingt-et-unièmiste de l'affirmation selon laquelle tout serait, potentiellement, politique, affirmation qui prend un sens très différent aujourd'hui qu'en 1968. Au-delà de la dimension ontologique du politique (Oksala, Mouffe, Garcés), le fait que le politique, par le

151 Un exemple : « A conventional exhibition is conceived as an accumulation of art objects placed next to one another in an exhibition space to be viewed in succession. In this case, the exhibition space works as an extension of neutral, public urban space – as something like a side alley into which the passerby may turn upon payment of an admission fee. » Boris Groys, *op.cit.*, p.52

152 Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p.14

153 Laplantine, *op. cit.*, p.144

biais de la police – c'est-à-dire de l'ordre mondial actuel (Rancière), de l'Empire (Tiqun) ou de l'hégémonie (Mouffe) – ait envahi la totalité du champ de la vie; ait transformé l'alimentation en une lutte pour l'exploitation des ressources naturelles et le logement en une mise aux enchères internationales rend éminemment complexe la dissociation de *quoi que ce soit* de toute dimension politique : qui, dans le monde que l'on dit aujourd'hui global, pourrait dire que sa maison, son chez-soi peuvent encore s'extraire de la question politique?

La vie est un problème commun. Elle l'a toujours été, mais dans le monde dense et global dans lequel nous vivons, cette interdépendance s'est intensifiée et est devenue plus menaçante, un défi toujours plus important. Que la vie soit vivable ou non, elle concerne aujourd'hui l'humanité entière et, de ce fait, chacun de nous. C'est pourquoi, sans le vouloir, et même si nous nous efforçons de le nier dans chacune de nos attitudes autosuffisantes, nous vivons aujourd'hui entièrement engagés. Sur tous les plans de la vie, pas seulement ceux des institutions ou des politiques au sens le plus conventionnel, mais aussi sur ceux de l'alimentation, des ressources élémentaires, de la gestion des déchets, etc. Il n'y a pas de marge. Il n'y a pas d'échappatoire. Il n'y a pas de dehors. Pour le meilleur et pour le pire, nous vivons aux mains des autres.<sup>154</sup>

En référence à Foucault, on pourrait dire que la gouvernementalité propre aux régimes démocratiques s'imisce dans toutes les sphères d'existence et traverse aujourd'hui l'ensemble de l'expérience humaine.

Gouverner est une façon bien particulière d'exercer le pouvoir. Gouverner, ce n'est pas imposer une discipline à un corps, ce n'est pas faire respecter la Loi sur un territoire quitte à supplicier les contrevenants comme sous l'Ancien Régime. Un roi règne. Un général commande. Un juge juge. Gouverner, c'est autre chose. C'est conduire son troupeau pour en maximiser le potentiel et en orienter la liberté. C'est donc prendre en compte et modeler ses désirs, ses façons de faire et de penser, ses habitudes, ses craintes, ses dispositions, son milieu. (...) C'est en somme livrer une guerre qui n'en a jamais ni le nom ni l'apparence sur à peu près tous les plans où se meut l'existence humaine.<sup>155</sup>

154 Marina Garcés, *Engagés dans un monde commun*, 2014.

155 Tiqun, « Introduction à la guerre civile » dans *Contributions à la guerre en cours*, Paris, La Fabrique, 2009, p.64-65

Cette situation appelle à une repolitisation de l'art, à un réinvestissement politique du champ de l'art. Ce qui ne signifie pas du tout que tous doivent se mettre à faire de l'art à thèmes politiques ou de l'art se positionnant frontalement contre l'idéologie dominante, ou encore – pire – que la politique devienne le sujet premier de toute œuvre d'art, mais plutôt qu'il faille absolument tenir compte de la non neutralité des pratiques artistiques et mettre un frein à l'ingénuité actuelle en regard des relations qu'entretiennent l'art et l'idéologie. « Now, écrit l'historien de l'art Boris Groys, ideologically motivated art is not simply a thing of the past or of marginal ideological and political movements. Today's mainstream Western art also functions increasingly in the mode of ideological propaganda. »<sup>156</sup> Comme le font les pratiques politiques qui s'identifient à l'hégémonie du consensus, ces œuvres répètent, inlassablement que toute « rencontre semble être immédiatement démocratique »<sup>157</sup>. Elles mettent en situation et en espace les formes lisses du consensus politique, appelant à une réunion pacifiée qui se déploie souvent sous la forme d'une rupture avec le quotidien, de l'événement, du festival ou de la fête (Muray, *Après l'Histoire*, 1998).

Dans le contexte occidental actuel, comment considérer, d'un point de vue politique, des projets comme celui des *21 Balançoires* du collectif Daily tous les jours installé en plein cœur du Quartier des spectacles à Montréal de 2011 à 2016, proposition ludique que les créatrices qualifient elles-mêmes d' « exercice de coopération musicale »<sup>158</sup>? Il n'est pas question ici de remettre en question le plaisir qui pourrait être ressenti suite au jeu de balancement dans le centre-ville nocturne de Montréal. Ni les rires qui ont pu être échangés entre amis, voire entre inconnus, à l'occasion. Mais, comme l'écrit Adorno, « [s]'amuser signifie être d'accord. (...) S'amuser signifie toujours : ne penser à rien, oublier la souffrance même là où elle est montrée. Il s'agit, au fond, d'une forme d'impuissance. »<sup>159</sup> Et ce projet pourrait, d'une certaine façon, être envisagé sous la forme d'une réelle caricature de la pratique démocratique du

156 Boris Groys, *Art power*, Cambridge, MIT Press, 2013, p.7

157 Christian Ruby, *Quels lieux de rencontre démocratiques ? Des lieux de rencontre au lieu de la rencontre*, 2003. Repéré à <https://www.espacestems.net/articles/lieux-rencontre-democratique/> le 7 juillet 2017.

158 Site officiel du collectif : <http://www.dailytouslesjours.com/project/21-balancoires/>.

159 Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Kulturindustrie*, Paris, Allia, 2012 (1974), p.56

consensus. Comment, en effet, ne pas considérer comme « politique » une telle œuvre qui se présente elle-même comme « a giant collective instrument, a game where together we achieve better things than individually »<sup>160</sup>? Comment ne pas y voir une banalisation – voire une parodie – de la vie commune, collective; ou encore la pure négation de la complexité et de la conflictualité qui caractérisent l'expérience en commun? Comment faire abstraction de la dimension aliénante d'une telle entreprise? Une certaine catégorie de l'art contemporain que Christian Ruby appelle, de manière très générale, « œuvres d'art urbain » pourrait s'attacher aux *21 Balançoires* :

On y dénombre les contributions des artistes aux innombrables trompe-l'œil, peintures murales, décorations urbaines, qui embaument le réel sous l'apparence de la beauté, préservent une distance avec la réalité de la réification afin de ne pas l'affronter. Ce sont des œuvres d'esthétisation commerciale des lieux publics. Elles ont vocation plus ou moins spectaculaire aux yeux des passants d'ailleurs habitués à ce genre d'œuvres. En un mot, il y a là prolifération d'un art ludique. Répondrait-il par le divertissement à l'angoisse de néant traversant notre société ?<sup>161</sup>

Impossible aussi, de ne pas questionner *La Conspiration du bien*<sup>162</sup>, un projet de même nature présenté lors de la Biennale de Montréal, édition 2009, lors duquel :

les citoyens ont été invités à découvrir les éléments de cette conspiration et à devenir eux-mêmes conspirateurs en partageant des messages d'espoir via SMS, Twitter, courriel, messagerie vocale et billets d'échanges déposés dans un réseaux de commerces sur le boulevard Saint-Laurent entre les rues Sherbrooke et Mont-Royal. Dans des espaces délimités, sur le trottoir, les promeneurs pouvaient entendre le message positif laissé par un inconnu.<sup>163</sup>

160 Site officiel du collectif : <http://www.dailytouslesjours.com/project/21-balancoires/>.

161 Christian Ruby, *La réécriture du monde politique par l'art public contemporain*, conférence présentée dans le cadre d'un stage dédié à l'accompagnement des programmes limitatifs de l'enseignement de spécialité en arts plastiques, Lille, France, 2007, p.6 à 7

162 Voir *La Conspiration du bien*: <https://vimeo.com/8197069>. Page consultée le 28 septembre 2014.

163 Voir: <http://imaginationforpeople.org/fr/project/la-conspiration-du-bien/>. Page consultée le 28 septembre 2014.



Dans le contexte néolibéral qui caractérise nos sociétés occidentales, *La Conspiration du Bien*, écrivent les designers, « a l'ambition de communiquer à la ville, et [au] monde entier, un grand mouvement d'énergie positive. Pour ce faire, elle infiltre et détourne les réseaux de la communication contemporaine au nom du Bien collectif, donnant à chacun les moyens de partager de bonnes pensées dans l'espace public »<sup>164</sup>. En ce début de 21e siècle, nous aurions affaire ici à l'artiste romantique qui, du haut de sa sensibilité, de sa distance, entend sauver le monde par son art... et, bien sûr, un peu d'humour. Mais ce qui est particulièrement dérangent, dans le cadre de cette proposition créative, c'est l'aspect désolant du commun, ce vide qui se crée à l'écoute des phrases d'encouragement (il suffit de vivre l'expérience de notre déambulation, boulevard St-Laurent, et d'entendre un « bravo », un « je suis tellement fière de toi » sortir des haut-parleurs), ces quasi slogans de bonheur dépersonnalisés qui jaillissent au cours d'une errance urbaine. Les propos du Comité invisible selon lesquels « l'idéologie de la fête est la mort de la fête réelle » et « l'idéologie de la rencontre est l'impossibilité même de la rencontre »<sup>165</sup> semblent ici tout à propos. Le commun serait-il si désertique qu'il faudrait s'en remettre à de telles mises en scène superficielles? Supposer que le passant, la passante soit à ce point assoiffés de distraction laisse pour le moins songeur par rapport à la position depuis laquelle les artistes s'adressent à leur éventuel « participant ». Marina Garcés se montre elle aussi particulièrement critique des pratiques artistiques participatives dans lesquelles l'illusion du choix et de la rencontre s'estompent très rapidement :

Les deux principes de la politique démocratique sont expérimentés de manière non politique depuis la sphère culturelle : la liberté nous est présentée comme liberté de choix entre goûts, styles et visions du monde qui coexistent les uns à côté des autres, dans l'indifférence la plus complète. Et la participation consiste à assister, à être convoqué ou avoir consommé ces propositions qui nous sont offertes, avec plus ou moins de succès.<sup>166</sup>

164 *Ibid.*

165 Comité invisible, *À nos amis*, p.124

166 Traduction libre de « Los dos principios de la política democrática son experimentados de manera no política desde la esfera cultural : la libertad se nos ofrece como libertad de elección entre gustos, estilos y visiones del mundo que coexisten unos al lado de otros, en la más completa indiferencia. Y la participación consiste en asistir, ser convocado o haber consumido aquellas propuestas que se nos ofrecen, con mayor o menor éxito. » Marina Garcés, *Un mundo comun*, p.78

Ces propositions créatives de design urbain sont politiques à leur manière : elles s'installent en parfaite harmonie avec l'ordre hégémonique et viennent conforter le consensus imposé qui en découle. C'est pourquoi la critique et historienne de l'art Claire Bishop croit qu'il est primordial de reconnaître aujourd'hui « the urgency of examining each artistic practice within its own singular historical context and the political valencies or its era. »<sup>167</sup> Comme l'écrit la philosophe et historienne de la musique Carmen Pardo Salgado, « les moyens de diffusion et le type d'écoute qu'on veut induire ne sont pas extérieurs au fait qu'une musique donne à penser ou sert à enchanter et à soumettre » : ces deux types de musiques « ne font pas habiter de la même manière. »<sup>168</sup> Étant donné que « [I]es pratiques artistiques sont des « manières de faire » qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité »<sup>169</sup>, Christian Ruby, d'après sa lecture de la philosophie de Rancière, propose d'interroger les œuvres d'art en regard de leur participation au consensus ou à de nouveaux partages du sensible; puis ensuite, en fonction de l'écart qu'elles suscitent avec les régimes de visibilité dominants (Ruby, 2009) : en quoi ces œuvres viennent-elles tendre l'ordre établi? en quoi proposent-elles de nouveaux modes d'être dans le monde?

Bien qu'il s'agisse ici de « design », on ne saurait sous-estimer le fait que cette dernière proposition ait été présentée dans le cadre de la Biennale de Montréal, événement bisannuel consacré depuis sa création à « l'art actuel international »<sup>170</sup>. Pour Christian Ruby, les interrogations fondamentales concernant l'art public<sup>171</sup> - et j'ajouterais, concernant l'art, en général – sont celles-ci : « quelle représentation de leur espace d'inclusion nous proposent ces

167 Claire Bishop, *Artificial Hells*, Londres, Verso, 2016, p.40

168 Carmen Pardo Salgado, « Une musique pour habiter le monde » dans Makis Solomos et al. (dir.), *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde*, p.200

169 Christian Ruby, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, p.74

170 « La mission de La Biennale de Montréal est de stimuler, produire, interpréter et diffuser les pratiques d'arts visuels les plus actuelles par la présentation de l'évènement bisannuel BNLMTL. Ce faisant, La Biennale de Montréal offre à un large public une occasion privilégiée de s'appropriier les enjeux esthétiques et sociaux de l'art actuel. » Voir: <http://www.bnlmtl.org/organisme/historique-et-mission/>.

171 Le philosophe inclut ici dans l'art public tout ce qui est art en public et ne restreint pas sa définition au seul art subventionné par l'État.

oeuvres ? Quel est leur corps politique souverain de référence ? »<sup>172</sup> . Autrement dit, à partir de quel lieu commun ces œuvres existent-elles, qui est le spectateur ou la spectatrice qu'on leur suppose? Dans le cas de *La Conspiration du Bien*, qui est celle ou celui qui réagit, ressent, éprouve lorsqu'il entend une voix numérique la ou le féliciter anonymement via des haut-parleurs situés sur le boulevard St-Laurent?

Enfin, il serait important avant de conclure de préciser que l'art demeure politique *à la manière de l'art*, c'est-à-dire qu'il ne transforme pas soudain une dictature en communauté libre mais qu'il peut contribuer à mettre en place les conditions d'une transformation. Parlant de l'intellectuel, Foucault dira que « [s]on rôle, puisque précisément il travaille dans l'ordre de la pensée, c'est de voir jusqu'où la libération de la pensée peut arriver à rendre ces transformations assez urgentes pour qu'on ait envie de les faire, et assez difficiles à faire pour qu'elles s'inscrivent profondément dans le réel. »<sup>173</sup> En inventant de nouvelles relations entre le sens et les sens; en se liant à des contextes inusités, en faisant place au non dit, à l'invisible, les propositions artistiques cherchent à donner lieu à des *expériences*. Et, pourrait-on s'avancer à affirmer, seule l'expérience donne lieu à la fois à l'art et au politique.

172 Christian Ruby, *La réécriture du monde politique par l'art public contemporain*, p.9

173 Michel Foucault, « Est-il donc important de penser? » dans *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1000

## Conclusion

« J'espère que la Belgique va démontrer qu'elle est une championne du consensus et que nous pourrions finaliser cet accord prochainement. »<sup>174</sup> Comme l'illustre de manière quasi parodique ce souhait formulé par Donald Tusk, président du Conseil européen, au moment de l'imposition de l'Accord de libre-échange entre l'Europe et le Canada à la Belgique en 2016, nos sociétés occidentales ont l'habitude d'aplatir les divergences. La tendance à l'homogénéisation, à la culture de la « petite différence » afin de se préserver de faire face à des conceptions antagoniques du monde maintient la politique – tout comme l'art – dans des zones de « basse intensité » (Tiqqun). Comme l'écrit Rancière, « [t]he main enemy of artistic creativity as well as of political creativity is consensus – that is, inscription within given roles, possibilities, and competences. »<sup>175</sup> Cette critique est reprise par Claire Bishop dans le contexte plus spécifique de l'art actuel. Bishop y observe plus particulièrement les pratiques que l'on qualifie de « participatives », c'est-à-dire les pratiques qui s'immiscent dans la trame sociale (ex. : collectif turc Oda Projesi et Lorraine Leeson) et possèdent par le fait même une dimension éthique incontournable. *Artificial Hells* met en évidence les craintes de l'auteure quant à ce que l'on pourrait identifier comme un « virage moral », c'est-à-dire la disparition d'un art dont la singularité serait notoire, mais qui se voudrait dérangeant, conflictuel, radical – voire moralement inacceptable – au profit d'un art que l'on pourrait qualifier de « consensuel ».

« In insisting upon consensual dialogue, sensitivity to difference risks becoming a new kind of repressive norm – one in which artistic strategies of disruption, intervention or over-identification are immediately ruled out as 'unethical' because all forms of authorship are equated with authority and indicted as

174 Voir <https://www.ouest-france.fr/europe/ue/ceta-donald-tusk-espere-toujours-une-signature-du-traite-jeudi-4585140> ( page consultée le 22 avril 2018), cette citation ayant été retirée de la page de Radio-Canada <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/810905/union-europeenne-ue-canada-accord-economique-commercial-global-aecg-belgique-negociations> consultée le matin du 26 octobre 2016.

175 Fulvia Carnevale, John Kelsey et Jacques Rancière, « Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière », *Artforum International*, vol.45 (7), 2007, p.256-261

totalising. Such a denigration of authorship allows simplistic oppositions to remain in place : active versus passive viewer, egotistical versus collaborative artist, privileged versus needy community, aesthetic complexity versus simple expression, cold autonomy versus convivial community. »<sup>176</sup>

Elle met de l'avant le constat selon lequel « art enters a realm of useful, ameliorative and ultimately modest gestures, rather than the creation of singular acts that leave behind them a troubling wake »<sup>177</sup>. Dans ces pratiques au sein desquelles les bonnes intentions, les rapports équitables avec les participants et les participantes – autrement dit, les valeurs morales – sont encouragées, Bishop s'inquiète du fait que « idiosyncratic or controversial ideas are subdued and normalised in favour of a consensual behaviour upon whose irreproachable sensitivity we can all rationally agree. »<sup>178</sup>. L'auteure se pose conséquemment la question du « peuple destinataire », c'est-à-dire de ce que l'on suppose au préalable, avec de telles œuvres – ou plutôt est-ce *sans* certaines œuvres jugées trop dérangeantes – de la personne à laquelle l'œuvre s'adresse : « [i]t is striking that this argument seems to present the participants of collaborative art as dumb and fragile creatures, constantly at risk of being misunderstood or exploited »<sup>179</sup>. N'y aurait-il pas ici le risque du sacrifice de l'expérience, de l'art et de la politique au nom de la morale? S'interrogeant sur ce que pourrait être la dimension réellement critique de l'art, la philosophe Chantal Mouffe constate aussi ce glissement du politique vers le moral<sup>180</sup> « there is a marked tendency to replace aesthetic judgments by moral ones, pretending that those moral judgments are also political ones »<sup>181</sup>.

Lors de l'occupation de l'École des Beaux-arts de Paris, du 12 au 14 mai 2016, les étudiants se sont insurgés contre une pensée qui excluait l'art et les artistes de la sphère politique,

176 Claire Bishop, *Artificial Hells*, Londres, Verso, 2016, p.25

177 *Ibid*, p. 23

178 *Ibid*, p. 26

179 *Ibid*.

180 L'utilisation de l'adjectif « éthique » en anglais me semble recouvrir une portion beaucoup plus large du spectre des rapports humains et glisser, par le fait même, vers une sphère plus morale. Mon utilisation de l'adjectif éthique se fait dans le sens où l'entend Agamben, c'est-à-dire en tant qu'il est associé à la condition de liberté.

181 Chantal Mouffe, « Art and Democracy Art as an Agnostic Intervention in Public Space » dans *Open*, (14), 2008, p.13

revendiquant par le fait même le caractère essentiellement politique de cette exclusion : « le fait qu'il y ait des créateurs qui se disent a-politiques, c'est extrêmement politique »; « c'est voulu que les créateurs se désengagent des problèmes de la société et c'est voulu par qui, c'est voulu par le marché de l'art »; « que l'on formate une élite artistique à se désengager des problèmes de la société, c'est politique », « aujourd'hui, cela devient presque un blasphème d'aborder des sujets politiques ou sociaux, d'exprimer des revendications, d'essayer d'inventer un autre monde finalement, au travers des formes artistiques »<sup>182</sup>. Pour ces jeunes artistes, il va de soi que l'art ne saurait s'extraire de sa condition d'appartenance au monde, c'est-à-dire continuer à véhiculer des idées, des « percepts » comme dirait Deleuze, comme s'il était étranger au monde. Ils revendiquent la place de l'art dans le monde commun (Garcés), l'existence particulière de ce mode d'être au monde qu'est l'art dans la situation concrète qu'ils habitent.

Aucune pratique artistique, aussi inoffensive qu'elle puisse paraître – superficiellement du moins – ne saurait échapper à sa condition politique. Pour envisager la dimension politique des œuvres d'art, il importe donc de saisir la complexité de la situation dans laquelle elles prennent place, le type de dialogue ou de conflictualité (ou d'harmonie) qu'elles installent avec celle-ci et enfin la place qu'elles réservent à l'autre, au public, au peuple à venir de l'oeuvre. Il faudrait considérer à la fois le fait qu'une œuvre ou une proposition artistique, quelle qu'elle soit, s'insère au sein d'un réseau de rapports de forces – et que, par le fait même, elle ne puisse être politiquement neutre; et la question de l'intensité (en termes de rencontre, de confrontation, de conflictualité, voire de violence) du dialogue qu'elle soulève avec ce même réseau. Il serait évidemment possible d'élargir ici le constat de *politicit * à l'ensemble de nos gestes, de nos actions, mais il serait aussi faux de ne pas reconnaître, d'une part, que l'art, par sa nature « publique », c'est-à-dire en tant qu'activité qui se montre, qui se présente aux autres, qui se rend visible, acquiert une certaine intensité politique ; et d'autre part, que cette intensité se fait encore plus marquée lorsque l'art s'installe et se déploie dans les espaces

182 Voir le documentaire *Occupation de l'École des Beaux-Arts*, Doc du Réel, 17 mai 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=no7ZeU1JfBs>.

communs de nos villes. C'est en ce sens que pour mener à bien la recherche actuelle sur les pratiques artistiques sonores contextuelles, il devient nécessaire de saisir ce qu'il en est de ces espaces spécifiques en termes d'enjeux esthétiques, éthiques et politiques. C'est à ces questions que s'attardera le prochain chapitre.

## CHAPITRE 2 - RESPATIALISER LA POLITIQUE OU REPOLITISER LES ESPACES DU COMMUN

Mais où réside une relation quand elle ne s'actualise pas  
en une situation bien déterminée?

Henri Lefebvre, *La production de l'espace*

Le développement mené au chapitre précédent cherche à mettre en place une manière d'envisager la politique qui tienne compte de la complexité de notre expérience humaine dans ce monde et non seulement de la sphère rationnelle qui est celle de la discussion, de l'échange d'idées sous forme de mots, de discours et d'écrits comme le suppose le modèle libéral sous-jacent à la notion moderne d'espace public. J'ai tenté d'y développer une pensée de la politique se trouvant au-delà d'une simple confrontation d'idées *communicables* et *partageables*; de saisir la politique plutôt en termes d'affrontement de mondes, de manières d'être, d'expériences sensibles, de situations esthétiques dans lesquelles le contenu, tout comme la forme et le contexte, participent de l'émergence du sens. Cette manière d'envisager la question politique, tissée à partir des réflexions de Foucault, Arendt, Rancière, Mouffe, Tiqqun, Agamben, Garcés et du Comité invisible, met en lumière la dimension inévitablement politique des propositions artistiques prenant lieu dans les espaces communs de nos villes et, par le fait même, leur non neutralité – que celle-ci soit intentionnelle ou non – autrement dit, leur nécessaire insertion dans le champ de la politique. À noter qu'on ne saurait trop répéter qu'à l'intérieur de ce champ – la vie – traversé de bord en bord par la question politique, il existe toute une gamme d'intensités allant de la simple tension au conflit violent et qu'il ne s'agit en rien de banaliser les écarts entre ces intensités.



Dans le présent chapitre, il s'agira de démontrer comment cette manière de concevoir la politique engage dès lors une repolitisation de la dimension spatiale de l'existence, c'est-à-dire une prise en compte nécessaire des espaces concrets dans lesquels les humains sont amenés à se croiser, à se voir, à s'entendre, à se rencontrer : à vivre.

Or, comme sa temporalité, et relativement à celle-ci, la spatialité de l'émancipation est problématique. Selon l'implacable et spacieuse règle de la rareté, ce dont l'un fait usage manque toujours à un autre. C'est au regard de la spatialité du lien entre les monades qu'il faut tuer pour vivre. Il y a toujours danger d'abolition du temps de la collectivité. Cela est vrai même dans le cas des formes dérivées et exponentielles de l'usage de l'espace qui sont le propre de notre actuelle humanité (symbolisation de l'espace dans le capital), puisque tout ce dont on use en plus manque en plus – en ressources, en temps libre, en pouvoir d'être à sa guise.<sup>183</sup>

Cette thèse porte sur les espaces communs en tant que lieux concrets et vécus (Lévy et Lussault, 2003 ; Hénaff, 2008) ; des lieux où des familiers – peut-être – mais surtout des inconnus peuvent s'entendre, se voir, se frôler, se parler, s'affronter, se toucher, s'exposer, s'ignorer, s'embrasser, se blesser, se croiser, voire se rencontrer (Sennett, 1979). Des lieux, aussi, qui portent les traces de nos passages, s'habitent de nos histoires, se chargent des paroles et des gestes qui y ont pris forme : des lieux de l'expérience sensible. Elle porte sur ces espaces communs qui se vivent, s'expérimentent, se font, se traversent dans des lieux que l'on dit parfois *publics* (rues, parcs, places) au sens où ils relèvent de l'administration de l'État, et parfois *privés* (restaurants, cafés, terrains privés vacants réappropriés, occupés) au sens où ils appartiennent à des personnes *privées* (physiques ou morales). Selon qu'on les nomme « publics » (Ruby, 2003a ; Paquot, 2008<sup>184</sup>), « communs » (Hénaff, 2008 ; Lussault, 2007 ; 2009) ou encore « urbains » (Delgado, 1999 ; Choay, 2006 ; Paquot, 2009), les enjeux esthétiques, éthiques et politiques qu'ils engagent diffèrent et il devient dès lors important de

183 Dalie Giroux, « L'espace, le temps et l'émancipation. Essai sur la parole. » dans *Revue canadienne de science politique*, 41 (3), 2008, p. 552

184 Thierry Paquot, « De « l'espace public » aux « espaces publics ». Considérations étymologiques et généalogiques », dans Yona Jébrak et Barbara Julien (dir.), *Les temps de l'espace public urbain : construction, transformation et utilisation*, Montréal, MultiMondes, 2008, p. ix à xxii

prendre en considération ce que recouvrent ces diverses manières de qualifier les espaces que nous avons en partage.

### *Respatialiser la politique*

Lors de la période de questions faisant suite à la conférence intitulée *Finitude et ouverture : vers une éthique de l'espace* qu'il présenta en 2000 à l'Université de tous les savoirs, le philosophe Peter Slöterdijk se défend de ne pas considérer la dimension temporelle de l'existence humaine : « je n'oublie pas le temps, je le mets de côté », précise-t-il. Slöterdijk dit s'être efforcé, à travers sa fameuse trilogie aux métaphores spatialisantes<sup>185</sup>, « de refonder et de reformuler le concept d'individu comme un *effet social* », laissant ainsi de côté toute transcendance afin de se positionner du côté de *ce qui est là*, de l'expérience concrète de la vie humaine sur Terre, c'est-à-dire de notre finitude.

Le 20e siècle a été le siècle d'une chronolâtrie immense. C'était le siècle qui a refoulé l'espace pour miser sur l'aspect temporel de l'existence humaine. On a pratiquement déspatialisé l'homme, ce qui représente une diète métaphysique parfaite, mais qui ne correspond pas tout à fait aux exigences des êtres finis qui vivent dans la finitude dont un des aspects primordiaux est l'extension et l'existence dans l'espace. C'est aussi un discours qui, pour être valable [*inaudible*]... dans un effort de résister d'une façon responsable au danger d'une mondialisation exacerbée qui est de nos jours probablement le plus grand danger en ce qui concerne le sentiment de vie des êtres humains qui doivent pourtant définir l'espace où ils sont. »<sup>186</sup>

Penser la politique dans la vie, ramener la dimension politique dans l'existence concrète, implique nécessairement une reconsidération de l'importance des lieux réels dans lesquels les êtres humains sont amenés à se croiser, à se voir, à s'entendre, à se sentir. Alors que l'aventure moderne aura été celle d'une déspatialisation de l'humain, de son arrachement aux conditions

185 Je fais ici référence à la trilogie *Sphères : Bulles*, 1998; *Globes*, 1999; et *Écumes*, 2004.

186 Peter Slöterdijk, *Finitude et ouverture : vers une éthique de l'espace. Sur les fondements de la société*, conférence présentée à l'Université de tous les savoirs, Université René Descartes (Paris 5), 25 novembre 2000.

matérielles dans lesquelles il demeure, inévitablement et absolument, imbriqué, plusieurs se dédient en ce début de 21<sup>e</sup> siècle à retrouver ce lien perdu avec l'espace, situant la spatialité au cœur de l'expérience humaine et reconnaissant sa dimension politique incontournable (Slöterdijk, Latour, Tiqqun, Lussault, Garcés, Giroux, Berque...). Car l'espace ne saurait être réduit à une surface ou à un volume mesurable; il est le lieu de la réunion ou de la séparation des humains entre eux; la potentialité de leurs échanges sensibles. C'est en ce sens que l'espace se veut essentiellement politique : il correspond à l'organisation concrète du monde commun, au lieu même où se jouent les échanges, l'accumulation ou la perte de puissance (Arendt, 1961). Ainsi, pour le géographe Michel Lussault, « les luttes politiques sont toujours peu ou prou des luttes d'espaces, de distances, de limites, de places. »<sup>187</sup> Pour définir ce qu'il entend par un « fait spatial total » – concept qu'il crée en référence au « fait social total » de Marcel Mauss (*Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, 1925) – le géographe utilise un exemple qui sera aussi utilisé par Jacques Rancière dans *La haine de la démocratie* (2005) afin d'évoquer la création d'un « espace public », c'est-à-dire, chez Rancière, d'un moment *politique* où il y a révélation d'un tort. Ce fait spatial exemplaire, choisi à la fois par le géographe et le philosophe, correspond à un moment fondateur dans l'histoire de la lutte pour la reconnaissance des droits des Noirs aux États-Unis, celui où Rosa Parks refusa de céder son siège à un Blanc dans un autobus de Montgomery, en Alabama :

La jeune femme noire qui, un jour de décembre 1955 à Montgomery (Alabama), décida de rester dans l'autobus à sa place, qui n'était pas la sienne, décida par là même qu'elle avait en tant que citoyenne des États-Unis le droit qu'elle n'avait pas en tant qu'habitante d'un État qui interdisait cette place à tout individu ayant dans le sang un peu plus de 1/16 de sang « non caucasien ».<sup>188</sup>

Rancière et Lussault font tous deux référence par ce cas célèbre à une situation spatiopolitique précise qui ne peut être saisie et comprise en dehors de sa dimension intrinsèquement spatiale : le premier pour évoquer l'importance de l'espace dans la saisie d'une situation

187 Michel Lussault, *De la lutte des classes à la lutte des places*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009, p.29

188 Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005, p.68-69

politique complexe et le second pour parler de l'aspect émancipateur d'un geste d'affirmation qui prend place dans un lieu concret. Un « fait spatial total », écrit le géographe, est :

un assemblage dans une situation donnée, de réalités variées – des opérateurs humains et non humains, des énoncés, des matières mises en forme – dont l'arrangement, construit dans l'événement, institue un état spécifique du réel social qui donne à observer et à comprendre l'importance de l'espace et de la spatialité dans l'organisation et le fonctionnement des sociétés.<sup>189</sup>

En ce sens, il n'y a pas seulement Rosa Parks qui s'assoit dans un autobus en Alabama, mais toute la tension sociale raciale américaine qui traverse le jeu de distances entre les différents passagers de l'autobus : comme l'écrit Lussault, « lorsque les institutions s'emparent du champ pratique pour le normaliser, nous sommes au cœur de la question politique. »<sup>190</sup> Dans *L'homme spatial* (2007), Michel Lussault insiste sur cette nécessaire prise en compte de la spatialité dans notre compréhension du monde et, encore plus particulièrement, lorsqu'il est question d'envisager la dimension politique de notre expérience quotidienne. Il rappelle et paraphrase – comme le font souvent ceux qui sont des penseurs *spatialisés* – les mots de Georges Perec insérés en amont de son célèbre essai *Espèces d'espaces* :

Notre existence, à chaque instant et de bout en bout, est entièrement spatiale. Elle se compose au jour le jour des fractions d'espace que nous organisons pour parvenir à nos fins, elle impose que nous agencions ces différents espaces de vie les uns par rapport aux autres, que nous les ajustions dans nos actions pratiques. Et pourtant ces espaces multiples, qui nous paraissent évidents, s'avèrent impensés. Ils constituent un point aveugle de nos discours et de nos connaissances. Nous ne les analysons que très peu, nous nous contentons souvent d'en privilégier une approche descriptive, ce à quoi pourvoit la géographie classique, ou de proposer des ingénieries spatiales, celles de l'aménagement, de l'urbanisme, de la promotion immobilière, du commerce, du tourisme, etc., toutes utilitaristes et positivistes.<sup>191</sup>

189 Michel Lussault, *op. cit.*, p.19 -20

190 *Ibid*, p.36

191 Michel Lussault, *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 2007, p.7-8

Il n'existe pas, selon Lussault, de prise en compte première de l'espace dans nos manières de percevoir le monde qui nous entoure et ce, qu'il s'agisse de politique, d'économie, de sociologie ou d'anthropologie. Nos analyses et nos tentatives de compréhension du monde ont trop souvent tendance à faire abstraction de cette condition fondamentale qui est la nôtre en tant qu'êtres essentiellement spatiaux. Comme l'écrit Maurice Merleau-Ponty dans cet ouvrage qui demeure encore aujourd'hui une référence incontournable lorsqu'il s'agit d'envisager le lien essentiel qui lie notre corps – et notre humanité – à l'espace :

[q]uand je dis qu'un objet est *sur* une table, je me place toujours en pensée dans la table ou dans l'objet et je leur applique une catégorie qui convient en principe au rapport de mon corps et des objets extérieurs. Dépouillé de cet import anthropologique, le mot *sur* ne se distingue plus du mot « sous » ou du terme « à côté de »...<sup>192</sup>

Notre expérience du monde est essentiellement « corpospatiale », elle engage, à tout moment, des distances entre nous et les objets du monde; entre les objets du monde et d'autres corps; et entre ces autres corps et nous. À la rubrique « espace » de leur *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Françoise Choay et Pierre Merlin attirent eux aussi notre attention sur cet oubli généralisé de l'espace dans la pensée scientifique :

Kant avait montré que l'espace était une forme a priori de la perception des humains et avait développé la philosophie critique impliquée par cette affirmation. Pourtant, l'espace est resté quasi absent de certains champs d'investigation scientifique, les préoccupations spatiales apparaissant marginales, voire inexistantes, pour la plupart des économistes, des psychologues et même des sociologues.<sup>193</sup>

Comme si la pensée s'était permis, tout au long du 20<sup>e</sup> siècle, de faire abstraction de sa dimension située<sup>194</sup>; comme s'il était devenu possible d'envisager le monde, de le concevoir,

192 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.118

193 Françoise Choay et Pierre Merlin (dir.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 (1988), p.314

194 Il y a, évidemment plusieurs exceptions à ce constat généralisé : Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty et la phénoménologie, Hannah Arendt, les situationnistes, Georges Perec...

sans s'attacher aux limites que constituent notre incarnation – notre corps, notre sensorialité, notre échelle –, l'environnement physique dans lequel elle évolue et les relations tissées entre les deux. Le géographe Augustin Berque va jusqu'à parler d'« acosmie » (privation de monde, Berque, 2013; Fishbach, 2011); il évoque une « décosmisation du monde », c'est-à-dire un processus de détachement, voire d'arrachement de l'humain du monde qui l'entoure, une transformation complète des rapports qu'il entretient avec l'espace concret – milieu, écoumène, monde – dans lequel il se situe.

En termes ontologiques, c'est ce que Heidegger a rendu par le concept de « démondanisation » (*Entweltlichung*). On l'entendra ici au sens d'abstraction hors du *mundus-kosmos* où, du fait que les êtres et les choses y « croissent ensemble » (*cum-crescere*, d'où *concretus*), tout avait concrètement sa place. À l'inverse, la modernité tend à engendrer une acosmie générale : un manque radical de cosmicité qui, nous aliénant des choses, fait de celles-ci des systèmes d'objets indépendants de notre existence. Privé de sa place dans ce monde mué en objet, le sujet moderne tend en retour à absolutiser sa propre subjectivité, creusant ainsi toujours davantage le fossé qui le sépare des choses et de ses semblables.<sup>195</sup>

Pour le collectif Tiquun, cet oubli de l'espace devient aussi oubli de la politique, effacement du caractère nécessairement situé de tout rapport de forces. À travers les écrits du Comité invisible, la dimension spatiale s'affirme en tant qu'intrinsèquement liée à la politique, cette dernière ne pouvant être envisagée en dehors des conditions concrètes – des possibles et des impossibles – dans lesquelles nous sommes amenés à vivre, à nous rencontrer, à penser, à aimer.

Qu'une réalité politique puisse être essentiellement spatiale, voilà qui défie un peu l'entendement moderne. D'un côté parce que nous avons été habitués à appréhender la politique comme cette dimension abstraite où se distribuent, de gauche à droite, positions et discours. De l'autre parce que nous héritons de la modernité une conception de l'espace comme étendue vide, uniforme et mesurable dans laquelle viennent prendre place objets, créatures ou paysages. Mais le monde sensible ne se donne pas à nous ainsi. L'espace n'est pas neutre. Les choses et les êtres n'occupent pas une position géométrique, mais l'affectent

195 Augustin Berque, « Trouver place humaine dans le cosmos » dans *EchoGéo*, (5), 2008, p.1- 2

et en sont affectés. Les lieux sont irréductiblement chargés - d'histoires, d'usages, d'émotions.<sup>196</sup>

S'inscrivant dans le prolongement de la réflexion de Heidegger (démondanisation - *Entweltlichung*), Hannah Arendt évoque cette perte du monde commun, cette distance avec ce qui nous entoure en termes de « triomphale aliénation des temps modernes »<sup>197</sup>. Selon elle, l'invention du télescope et son utilisation par Galilée marquent un moment significatif dans ce processus de détachement qui caractérisera toute l'époque moderne (Arendt, 1961). Elle annonce le début de tous ces calculs et mesures qui permettront à l'homme de prendre de la distance par rapport au monde qui l'entoure : « Faire des relevés et arpentages, c'est une faculté dont le propre est de ne pouvoir fonctionner que si l'homme se dégage de tout attachement, de tout intérêt pour ce qui est proche de lui, et qu'il se retire, qu'il s'éloigne de son voisinage.»<sup>198</sup> En 2015, plus de 50 ans après Arendt, Bruno Latour revendique lui aussi la nécessité d'accorder une place significative à l'espace dans sa pensée, allant jusqu'à évoquer notre condition globalisée, mondialisée actuelle en termes de « drame » :

Il s'agit de revenir vers la terre, de retrouver le « sol », l'« enracinement » (Péguy) sans pour autant croire à un « retour à la terre ». Le drame de la situation actuelle, c'est le développement de la civilisation du « hors-sol », dont l'un des meilleurs exemples est le capitalisme financier.<sup>199</sup>

Les écrans à travers lesquels nous entrons en contact alors que nous sommes à des milliers de kilomètres les uns des autres; les portables qui, à tout moment du jour et de la nuit, nous lient dans la distance aux êtres qui nous sont chers ou encore à des inconnus avec qui nous échangeons mots, images et idées; la « mécanique de marché » (Berque, 2007) et la financiarisation du monde<sup>200</sup>; la multiplication de nos déplacements aériens et de nos

196 Comité invisible, *À nos amis*, Montréal, Édition spéciale Québec, p.197-198

197 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983 (1961), p.333

198 *Ibid*, p.318

199 Entrevue avec Bruno Latour et al., « Composer un monde commun » dans *Études*, (1), 2015, p.73. Repéré à : <http://www.cairn.info/acces.bibl.ulaval.ca/revue-etudes-2015-1-page-69.htm> le 5 juin 2016.

200 Voir ce compte-rendu de l'Institut de recherche et d'informations socio-économiques (IRIS) : <http://iris-recherche.qc.ca/blogue/quest-ce-que-la-financiarisation-de-leconomie>, consulté le 3 avril 2016.

dépendances alimentaires intercontinentales ne sont que le prolongement de tous ces dispositifs qui, peu à peu, viennent troubler la proximité de notre être avec l'espace concret dans lequel il se trouve. Il ne s'agit pas ici de se montrer nostalgique par rapport à une époque révolue, mais plutôt de questionner comment il serait possible, dans un tel contexte écono-politico-technologique d'intensifier notre contact et notre expérience du monde commun en tant qu'expérience fondamentalement politique.

Dans la foulée de tous les « mouvements des places » (Le Caire, Athènes, Barcelone, Madrid, New-York, Paris, Istanbul...) qui ont déferlé sur ce début de 21e siècle, cette thèse procède à une respatialisation politique du monde, c'est-à-dire qu'elle ancre sa réflexion politique dans et par l'espace et encore plus précisément dans sa dimension concrète d' « espace du commun », c'est-à-dire de ces lieux où peut, potentiellement, s'expérimenter et advenir le commun entre des êtres de corps, de chair et de sens. Comme l'écrit Henri Lefebvre, « le rapport de la théorie à la pratique n'est pas celui d'une abstraction transcendante à une immédiateté ou à un « concret » antérieur. L'abstraction théorique est déjà dans le concret. Il faut l'y déceler. »<sup>201</sup> Ces pages tentent de cerner – ou plutôt de *décélérer* – le sens politique des lieux de nos présences plurielles, collectives, de ces lieux qui portent le potentiel de nos passages et de nos mouvements, de notre fréquentation concrète, commune et souvent anonyme.

### *Les espaces du commun*

Il existe aujourd'hui, une panoplie de lieux différents auxquels pourrait correspondre l'appellation « espaces du commun », c'est-à-dire à des lieux où le commun constitue une potentialité : des lieux de croisement et d'échanges, lieux de coexistences situées : wikipedia, un café, une place publique, les facebook, twitter et autres médias sociaux numériques, une rue... Ils constituent tous, à leur manière, des situations spatiales de rencontre et d'échange de sens *potentielles* – qu'elles soient concrètes ou virtuelles – entre des personnes qui se

<sup>201</sup> Henri Lefebvre, « Espace et politique » dans *Le droit à la ville; suivi de Espace et politique*, Paris, Anthropos, 1972, p.29



retrouvent hors de la sphère rapprochée (famille, amis, collègues de travail, etc.). Ils dessinent tous, à leur manière, un certain jeu des distances et des proximités entre des inconnus ou, pour le dire de manière plus nuancée, des *non familiers*. Bien qu'il ne s'agisse pas ici de nier la dimension potentiellement « commune » des espaces virtuels, je m'intéresse plus spécifiquement, dans le cadre de cette thèse, aux espaces du commun dans leur dimension concrète et matérielle de lieux qui interpellent, non seulement la discussion rationnelle, mais aussi la complexité du monde sensible et de l'intercorporalité et ce, dans une perspective de reconquête politique des expériences et des espaces amputés depuis des siècles par la pensée dualiste occidentale (Berque, 1994; 2007 ; 2008). Il s'agit d'examiner l'apport des mises en présences, concrètes, physiques, sensibles aux échanges qui prennent forme dans les espaces que je nomme « du commun », mais que l'on a depuis très longtemps qualifiés de « publics » et de saisir les jeux de distances s'y établissant entre la singularité et le commun.

[S]i l'espace public est par définition un espace de pluralité, un espace de croisement des opinions et des valeurs, il faut le considérer également comme un espace de croisement des présences physiques. En d'autres termes, la liberté d'expression ou de parole, qui est caractéristique de l'espace public politique, présuppose un réglage spatial, présuppose une organisation concrète, physique, de l'espace, une forme de l'espace, même si cette forme n'est pas dessinée a priori. Ni trop près (car en ce cas c'est l'intime, c'est le fusionnel, c'est l'impossibilité de la différence), ni trop loin (en ce cas, c'est l'impossibilité même de s'entendre et de se voir, et c'est peut-être l'indifférence). L'action politique est aussi l'art de ce réglage physique des voix et des regards, et plus profondément encore l'art de la définition des bonnes proximités et des bonnes distances entre les gens, bref un art de l'espacement.<sup>202</sup>

Bien que l'on puisse fréquenter ces lieux avec des proches (famille, amis, etc.), les espaces que l'on a qualifiés de « publics » se distinguent des espaces que l'on a dit « privés » et de ceux que l'on a dit « sacrés » (Hénaff et Strong, 2001) par leur caractère ouvert, imprévisible, non médiatisé (Mitchell, 1995), portant ainsi le potentiel de la fréquentation par tous : on ne saurait dire – théoriquement du moins – ce qui peut s'y produire. En tant qu'espaces non

202 Jean-Marc Besse, « Le paysage, espace sensible, espace public » dans *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, 2 (2), 2010, p.278

réservés, voire non appropriés, ils possèdent la double potentialité de la solitude (Arendt, 2014 [1951]), associée à l'anonymat, et de la rencontre, associée à une promesse de communauté (Agamben, 1990). Qu'est-ce donc qu'un espace dans lequel on est à la fois seul et ensemble? D'une part, seul, au milieu d'inconnus (par opposition à une structure communautaire : famille, collègues de travail, groupes d'intérêts, etc.) et d'autre part, ensemble, entre humains, dans la rue, sur une place... dans le monde.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;<sup>203</sup>

Flâneur éternel, arpenteur de ville, Baudelaire a louangé à maintes reprises cette richesse de la rue et de nos présences anonymes qui s'entrelacent. Il a *poétisé* ce mélange inextricable de sensations, d'images, de sons, et de pensées. Parce qu'ils constituent des lieux de croisement, d'information et d'échange; des lieux de paroles, de gestes, d'odeurs, de signes, d'images, de mouvements, de formes, de symboles, de sons et parfois même de rencontres réelles; parce que l'on y agit au vu, à l'entendu, au *senti* et au su de tous et de toutes (que ce soit sur le moment ou *a posteriori*<sup>204</sup>); parce que tous et toutes ont – juridiquement du moins – le droit d'y être et de les fréquenter, les espaces du commun sont ceux dans lesquels advient la complexité de nos mises en présence : ils *discutent*, voire *fabriquent* le commun (Dardot et Laval, 2014) de « chair et de pierre » (Sennett, 1994). Faire un graffiti sur le mur d'une maison – que celle-ci soit à New York, à Rome, à Montréal ou ailleurs – ou faire un graffiti sur la façade d'un édifice étatique; marcher très, très, très lentement sur une artère commerciale de la banlieue nord-américaine ou dans une rue résidentielle parisienne n'engendre pas le même genre de *discussion* et ne concerne pas le commun de la même manière. Comme l'écrit Hannah Arendt, « [i]l n'est certes pas indifférent qu'une activité ait lieu en public ou dans le privé. Le caractère du domaine public change évidemment selon les

203 Charles Baudelaire, « À une passante (Les Fleurs du Mal) » dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954, p.164  
204 À titre d'exemple : les graffiti peuvent être vus *a posteriori*.

activités qu'on y fait entrer; l'activité elle-même, dans une mesure considérable, change aussi de nature. »<sup>205</sup>

Par nos présences ou les traces que celles-ci laissent en commun, nous construisons du sens, nous échangeons du sens, bien que celui-ci se situe hors de la sphère de la parole. Le domaine public, écrit encore Hannah Arendt, « ne peut accueillir ce qui est sans conséquence »<sup>206</sup> : autrement dit, agir et être dans cet espace ouvre toujours des champs de résonance signifiants entre nous, êtres humains qui partageons ces mêmes lieux, des champs de résonance qui, par le simple fait d'être situés dans l'espace du commun, s'adressent à la pluralité et vont bien au-delà de toute interprétation strictement biographique ou anecdotique. Les espaces du commun dans leur dimension de lieux concrets (places, rues, parcs, cafés<sup>207</sup>, etc.) sont des milieux de l'être en commun, des endroits où, sans cesse, se font et se défont la sensation et la perception de l'autre, des autres. Des lieux, aussi, dans lesquels des interdictions sont à la fois respectées et transgressées; des usages sont à la fois empêchés et permis : des lieux qui portent le potentiel de la manifestation et de l'expression de formes-de-vie multiples. Comme l'écrivait Georges Perec en introduction à son fameux essai *Espèces d'espaces*, « [n]ous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace »<sup>208</sup>. Dans le contexte de la vie humaine, c'est-à-dire d'une vie à travers laquelle nous traversons toutes sortes d'espaces, que sont et que signifient ces lieux qui pourraient correspondre à l'appellation d' « espaces du commun »? Quelle est la tension qui s'y joue entre l'unique et la pluralité? Et quel pourrait être le rôle de ces lieux en regard de cette tension qui est précisément celle du politique?

205 Hannah Arendt, *op. cit.*, p.86

206 *Ibid*, p.92

207 À noter que le « café » possède un statut plus ou moins commun selon les cultures, les villes, voire même les quartiers. Le café de coin de rue que l'on retrouve partout en Espagne et en Italie ne possède pas son équivalent en termes de « commun » en Amérique du nord ou alors, dans de très rares exceptions.

208 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 (1974), prière d'insérer.

Ceux et celles qui, en philosophie politique, ont tenté de saisir le sens des espaces de partage, de ces lieux dans lesquels certains types de rencontres peuvent prendre forme (rencontres dont les intensités et les échelles ne sont jamais les mêmes, il importe de le préciser) ont tous eu à esquisser un modèle des relations existant entre le *je* et le *nous* (Tassin, 1992; Patocka, 1988), entre ce que certains ont appelé l'intériorité bourgeoise (Habermas, 1978), d'autres l'individuation (Adorno, Dewey), le sujet (Foucault), la singularité quelconque (Agamben, 1990) ou les formes-de-vie (Agamben, 1993; Tiqqun, 2009), voire le « qui » (Arendt, 1961); et les espaces d'échanges entre ces êtres uniques qui eux ont pris tour à tour les noms de domaine public (Arendt, 1961, 2014), de « sphère publique politique » (Habermas, 1978), d'« espace public » (Tassin, 1992; Dacheux, 2008; Paquot, 2009; Rancière, 1995; 2005; Ruby, 2003), de communauté qui vient (Agamben, 1990), de multitude (Hardt et Negri, 2004), de commun (Dardot et Laval, 2010; 2014; Revel, 2007; 2010), de commune (Comité invisible, 2014) ou de « monde commun » (Garcés, 2013). Les espaces du commun se retrouvent au cœur de la question politique par la relation qu'ils entretiennent avec la perte ou l'accroissement de la puissance humaine; autrement dit par le potentiel de pouvoir que soutend la vie en commun (Spinoza, 1677; Arendt, 1961; Tiqqun, 2009) : « [le pouvoir existe quand les hommes agissent ensemble; il s'évanouit dès qu'ils se dispersent. (D'où la forte tentation de substituer la violence au pouvoir.) »<sup>209</sup>

Qu'est-ce qu'il se passe quand des inconnus se rencontrent? Qu'est-ce qu'il se passe quand des humains se retrouvent dans des lieux qui ne sont pas ceux de la pure propriété privée? Penser la politique, c'est, d'une certaine façon, tenter de trouver la forme idéale que pourrait prendre le « rapport de l'émancipation politique et de l'émancipation humaine »<sup>210</sup>, c'est-à-dire se demander comment on peut à la fois vivre ensemble et être/devenir soi : c'est tenter de trouver un lieu de rencontre – ou d'équilibre – entre ces deux émancipations fondamentales. Et ne pas tenir compte de la dimension spatiale qui est intrinsèquement liée aux possibilités et à nos

209 Hannah Arendt, *op. cit.*, p.26

210 Karl Marx, *Sur la Question juive*, Paris, La Fabrique, 2006 (1843), p.36.

manières d'être ensemble, c'est perdre de vue le caractère politique du monde humain, c'est-à-dire cette tension entre l'unique et le commun qui traverse le champ de la vie.

## L' « espace public » : un concept qui ne saurait dire la complexité du monde commun

En fait je crois que la division entre le privé et le public n'est pas préétablie dans cette société du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour une historienne comme moi, cette division n'existe pas.

Arlette Farge

Plusieurs ont déjà démontré comment la seule division privé-public n'était plus à même – l'a-t-elle jamais été (Farge, 1997<sup>211</sup>)? – de rendre compte de la complexité des relations que nous entretenons et expérimentons dans des espaces et des lieux dont les caractères et les frontières sont souvent mouvantes (Dacheux, 2008; Sheller et Urry, 2003; Rancière, 2005; Bassett, 2005) et poreuses (Garcés, 2014; Tiqqun, 2009; Comité invisible, 2014). Qu'il s'agisse des « situations privées-en-public » ou « publiques-en-privé » (Sheller et Urry, 2003), des arrimages complexes entre nos présences virtuelles en public et l'intimité du moment qui les caractérise (trackingtransience.net ; nocinema.org), du statut des images captées par les systèmes de vidéosurveillance installés dans des lieux dits « publics » (Surveillance Camera Players, 1996-2006) ou tout simplement de nos errances dans la ville (Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Francisco Careri (Stalker), Francis Alÿs), l'opposition privé-public ne saurait rendre justice à l'éventail des rapports de distance et de proximité qui s'établissent aujourd'hui entre nous. Comme le précisent Mimi Sheller et John Urry, les deux versants de cette opposition font référence à des réalités qui les dépassent largement :

« the characteristic ways in which the public/private distinction has been drawn, and the overwhelming concern with the problem of 'erosion' of the public sphere or 'blurring of boundaries' between the public and the private, fail to capture the

211 Arlette Farge, « Y-a-t-il un espace public populaire? », 17 juin 1997, [Entrevue]. Repéré à <http://www.multitudes.net/Y-a-t-il-un-espace-public/> le 21 juillet 2016.

multiple mobile relationships between them, relationships that involve the complex and fluid hybridizing of public-and-private life. »<sup>212</sup>

Lors d'une conférence intitulée *Desmarcar Barcelona*, présentée au Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en mai 2014, conférence qui anticipait avec justesse l'avènement d'une politique municipale barcelonaise foncièrement « commune »<sup>213</sup>, la philosophe catalane Marina Garcés prend aussi ses distances par rapport à la notion moderne d'« espace public » (Habermas, Arendt). Elle évoque « une notion de l'espace public non seulement dans le sens étroit d'espace urbain, non plus depuis la dualité espace public / espace privé, mais à partir de l'idée d'espace public en tant que *lieu commun ou ensemble de lieux communs* »<sup>214</sup>. Selon celle qui propose de « démarquer Barcelone », c'est-à-dire de se réapproprier, en tant que habitants et habitantes de cette ville, ses espaces, ses pratiques, ses manières, il est impossible d'envisager notre devenir commun à partir de la simple dualité de la sphère publique et de la sphère privée : « la vie collective se présente comme un problème commun précisément parce qu'elle traverse à la fois, et affecte, inséparablement les domaines publics et les domaines privés »<sup>215</sup>. L'utilisation de l'appellation « espaces du commun » pour qualifier ces lieux dans lesquels prend concrètement et sensiblement sens notre destin humain collectif s'inscrit ainsi dans un esprit de reconquête de la complexité associée à la « pluralité humaine » (Arendt, 1961), complexité dont l'adjectif « public » peine depuis longtemps à rendre compte.

212 Mimi Sheller et John Urry, « Mobile transformations of 'public' and 'private' life » dans *Theory, Culture & Society*, 20 (3), 2003, p.108

213 Je fais référence ici à l'élection de la mairesse Ada Colau, activiste barcelonaise portée au pouvoir en mai 2015 et soutenue par la plateforme Barcelona em Comú.

214 Traduction libre de : « una noción de espacio público no solo en el sentido restringido de espacio urbano, tampoco desde la dualidad clásica espacio público / espacio privado, si no desde la idea de espacio público como lugar común o conjunto de lugares comunes ». Marina Garcés, *Desmarcar Barcelona*, conférence présentée au CCCB, Barcelone, 23 mai 2014, [Vidéo en ligne]. Repéré à <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/desmarcar-barcelona/210419> le 18 octobre 2015.

215 Traduction libre de : « la vida colectiva se plantea como un problema común precisamente que atraviesa a la vez, y afecta, inseparablemente ámbitos públicos y ámbitos privados ». *Ibid.*

## *Une notion confuse*

Cet aspect réducteur, étroit, associé au terme « public » en tant qu'opposé au « privé » se double aussi d'une confusion grandissante autour de notions – opinion publique, espace public, « art public », place publique, *le public*, etc. – qui n'ont cessé, depuis les années 60, de chercher à se redéfinir (Habermas, 1978; 1993; Sennett, 1977; 1994; Delgado, 1999; Zask, 2013). Faute de pouvoir associer à l'« espace public » une signification précise et définitive, son emploi a très souvent été banalisé, voire galvaudé et ce jusqu'à se transformer parfois en simple synonyme du « dehors » urbain – les différents acteurs municipaux et nombre d'architectes, d'urbanistes et d'artistes sont à ce titre souvent les premiers à en faire un usage impropre et imprécis :

If you go to New York today, for instance, you see 'public space' written on every corner. As someone explained to me, when you build a new building you are required to have a public space. Those public spaces are in fact private. Of course, they are public in the sense that people can go there and sit and buy a coffee, but it is a complete travesty of what is a public space. This is not a public space: it is just something very private that goes by the name of public space.<sup>216</sup>

À cet effet, il existe très peu de publications, d'ouvrages, de comptes-rendus de recherche s'intéressant à la question de l'« espace public » qui ne commencent par une longue discussion autour de cette appellation même (Sheller et Urry, 2003; Paquot, 2009; Wolton, 1991; Fraser, 1992; Fleury, 2007; Besse, 2010; Tassin, 1992; Jacques Lévy et Michel Lussault, 2003; Dacheux, 2008; Ruby, 2003; Zask, 2013) et ce, à commencer par le célèbre ouvrage *L'espace public* de Jürgen Habermas, publié dans sa version originale allemande en 1962. Pour en parler, comme l'écrit Habermas, il faut toujours nettoyer le terrain, préciser l'emploi, dissocier celui-ci de son usage ordinaire ou vernaculaire, puis aussi, parfois, de son usage spécialisé.

216 Chantal Mouffé « Which Public Space for Critical Artistic Practices? », conférence présentée au Institute of Choreography and Dance (Firkin Crane) dans le cadre du *Cork Caucus*, Irlande, 2005, p.163. Repéré à [https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal\\_mouffé\\_cork\\_caucus.pdf](https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffé_cork_caucus.pdf) le 19 mars 2016.



Car le langage courant, et surtout ce langage qui est déjà imprégné du jargon de la bureaucratie et des *mass media*, n'est pas seul à s'en tenir à l'usage reçu; les disciplines scientifiques elles aussi, avant tout le droit, la politique et la sociologie, sont à l'évidence hors d'état de substituer aux catégories traditionnelles telles que « public », « privé », « sphère publique » et « opinion publique (*öffentliche Meinung*) » des définitions précises.<sup>217</sup>

En introduction de sa thèse sur la sphère publique bourgeoise, Habermas fait mention d'« un usage comme toujours confus de ces termes-là »<sup>218</sup>. Le géographe Jean-Marc Besse note, plus de 50 ans plus tard, qu'il s'agit d'un concept « ambigu »<sup>219</sup>. Le philosophe Christian Ruby et le géographe Vincent Berdoulay, bien que dans des contextes disciplinaires différents, insistent tous les deux sur la distinction fondamentale existant entre « lieux publics » et « espace public »<sup>220</sup> alors que le sociologue Dominique Wolton en parle en termes d'« espace symbolique »<sup>221</sup>. Enfin, Choay et Merlin s'interrogent sur le sens actuel de la notion d'espace public et insistent sur le fait que cette notion « appelle, de la part des urbanistes, une grande circonspection »<sup>222</sup>. Ainsi, évoquer « l'espace public », c'est toujours, déjà, en préciser le sens, nommer ce vers quoi il tend, situer celui-ci en regard d'une panoplie de contextes d'utilisation, que ceux-ci soient idéologiques, géographiques ou disciplinaires.

La première des confusions qui semble être cultivée – et très tenace – en ce qui a trait à l'espace public concerne la relation existant entre la notion moderne d'espace public tel qu'on la retrouve en philosophie politique (Habermas, 1962 (1978); Arendt, 1958 (1961) ; Tassin, 1992; Dacheux, 2008; Ruby, 2000; 2007a; Rancière, 1995; 2005; Tiqqun, 2000; 2009;

217 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1993, p.13

218 *Ibid.*

219 Jean-Marc Besse, *op. cit.*, p.272

220 Voir Christian Ruby, *Quels lieux de rencontre démocratiques ? Des lieux de rencontre au lieu de la rencontre*, 2003. Et : Vincent Berdoulay, « Le lieu et l'espace public » dans *Cahiers de géographie du Québec*, 41 (114), 1997.

221 Voir le site personnel de Dominique Wolton à la rubrique *Espace public*. Repéré à <http://www.wolton.cnrs.fr/spip.php?article67> le 29 novembre 2015.

222 Françoise Choay et Pierre Merlin, *op. cit.*, p.317

Mouffe, 2000; 2005; 2007) et ce que les urbanistes appellent « les espaces publics »<sup>223</sup> en se référant, de manière plus spécifique, aux espaces urbains extérieurs dont l'administration relève de l'État, mais aussi, très souvent, à l'ensemble des espaces urbains extérieurs qui sont fréquentés par *le public*. La notion d'« espace public » apparaît métaphoriquement dans le champ de la philosophie politique, en tant qu'espace abstrait, c'est-à-dire en tant qu'espace de paroles, d'idées et non en tant que lieu concret où s'échangent ces mêmes paroles et idées (Tomas, 2001) et ce, bien que l'adjectif « public » soit associé depuis longtemps déjà aux lieux et aux réalités auxquels tous peuvent avoir accès (Choay et Merlin, 1988; Ruby, 2005; Jacobs, 1961<sup>224</sup>).

Pour Jürgen Habermas, la notion de « sphère publique » (*Öffentlichkeit*) que l'on a par la suite traduite en français en termes d'« espace public » (*Öffentlicher Raum*)<sup>225</sup> renvoie à l'idée d'une

223 Notons qu'en anglais, l'emploi de l'expression « public space » pour désigner les espaces urbains extérieurs et de « public sphere » pour désigner l'espace public dans sa dimension abstraite vient ajouter à la confusion lorsqu'il s'agit de traduire les écrits des chercheurs en français.

224 Dans son fameux ouvrage *Death and Life of Great American Cities* (New-York, Vintage books, 1961), Jane Jacobs associe l'adjectif « public » à un nombre impressionnant de réalités : « public places », « public playground », « public view », « public confidence », « public authority », « public reception », « public functions », « public assembly », « public peace », « public safety », « public housing », « public behavior », « public street », « public use », « public crimes », « public rights », « public right and freedom », « public sidewalk », « public contact », « public identity », « public respect and trust », « public life », « public concern », « public character », « public projects », « public school », « public experts », « public conversation », « public footing », « public powers », « public opinion », « public money », « public administrators », « public policy », « public pressure », « public and quasi-public bodies », « public action », « public enterprises », « public housing », « public hearing », « public officials »... Mais elle limite l'utilisation de « public space » à son opposition directe avec « private space » : « there must be a clear demarcation between what is public space and what is private space » (p.35). Il est en effet étonnant de constater à quel point l'expression « public space » est rare dans son ouvrage alors que l'on pourrait dire que « l'espace public » constitue un aspect fondamental de sa réflexion.

225 Cette situation est particulièrement vraie dans le cas du français. À cet effet, la note de François Tomas concernant la traduction française de texte de Habermas semble pertinente : « Le concept que développe Jürgen Habermas, dans le texte en allemand, n'est d'ailleurs pas celui d'« Öffentliche Raum » mais bien celui d'« Öffentlichkeit » (*la sphère publique*), y compris dans le titre original : *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Le mythe d'une invention du concept d'espace public par Jürgen Habermas s'explique me semble-t-il par la convergence de deux données en partie reliées entre elles. Tout d'abord l'idée (du traducteur ? de l'éditeur ?) de donner à l'édition française le titre *L'espace public* à un moment où (nous sommes en 1978) non seulement le concept existe désormais, mais où il fait débat parmi les urbanistes et tous ceux que préoccupe le devenir des villes (géographes, sociologues, architectes, etc.). Ensuite parce que la crise des espaces publics (en particulier les places et les rues) est mise en relation avec celle, supposée, de la vie collective et de la démocratie, au point, même si c'est abusif et source d'ambiguïté, de les confondre. Dès lors on comprend le glissement de la « sphère publique » à l'espace public. » François Tomas, « L'espace public, un

sphère publique politique au sein de laquelle s'élabore une discussion rationnelle entre des personnes privées (société civile) qui font usage de leur raison en public. Hannah Arendt en parle plutôt en termes de « domaine public » qui, par opposition au domaine privé, serait le lieu de la liberté de l'action et de la parole entre égaux, espace politique par excellence. Des décennies plus tard, Jacques Rancière conçoit pour sa part l'espace public comme quelque chose qui est constamment à re-situer, à re-définir; il constitue, pour le philosophe français, un espace politique qui correspond au déplacement incessant qui fonde selon lui le « processus démocratique » (Rancière, 2005). Dans tous les cas, l'« espace public » demeure un lieu d'échange qui entretient un certain rapport de forces avec le pouvoir politique, que l'on situe ce pouvoir en marge de l'espace public comme c'est le cas chez Habermas; ou en tant que partie prenante de ce même « espace public » comme le font Arendt et Rancière<sup>226</sup>.

Dans le jargon aménagiste et dans le jargon municipal, l'« espace public » comme expression apparaît « au début des années 1970, lorsque certains auteurs éprouvèrent le besoin de créer le concept d'espace public pour désigner sous un même terme l'ensemble des lieux où les citoyens se croisent et se rencontrent »<sup>227</sup>. Il renvoie dès lors, de manière générale, aux espaces urbains extérieurs qui sont la propriété ou sous la juridiction de l'État, c'est-à-dire les rues ou autres espaces associés à la voirie, aux places et aux parcs publics. L'« espace public », en ce sens, c'est *dehors*, mais c'est surtout là où on n'est pas à la maison. Certains, comme le font Setha Low, Neil Smith, et Teresa Hoskyns à leur suite<sup>228</sup>, vont jusqu'à inclure les cafés, les restaurants, les magasins, les bars, lieux qui, d'un point de vue juridique, sont strictement privés, mais dont l'usage, lui, est toujours public (*Charte des droits et libertés de la personne*, Québec<sup>229</sup>). Ainsi, même au niveau juridique, la question entraîne une certaine confusion entre

concept moribond ou en expansion? » dans *Géocarrefour*, 76 (1), 2001, p.76

226 Nous verrons plus loin dans ce chapitre que l'espace public n'occupe pas toujours la même situation au sein de la géographie politique.

227 François Tomas, *art.cit.*, p. 75

228 « I define « public space » (following Setha Low and Neil Smith) as « anywhere that has public access ». This may be open space or buildings open to the public, and I also include virtual public space. » Teresa Hoskyns, *The Empty Space: Democracy and Public Space*, Londres, Routledge, 2014, p.4

229 À noter que même l'article 15 de la Charte des droits et libertés de la personne du Québec demeure confuse à ce sujet, faisant de lieux qui sont « privés » du point de vue de la propriété des lieux « publics » du point de

le caractère privé de la « propriété » et le caractère public de l'« usage », comme en témoigne cette définition de Choay et Merlin datant de 1988 :

D'usage assez récent en urbanisme, la notion d'espace public n'y fait cependant pas toujours l'objet d'une définition rigoureuse. On peut considérer l'espace public comme la partie du domaine public non bâtie, affectée à des usages publics. L'espace public est donc formé par une propriété et par une affectation d'usage.<sup>230</sup>

Les années 80 et 90 ont été marquées par de nombreuses tentatives d'arrimage entre une conception abstraite de l'espace public en tant que « sphère publique politique » et *les espaces publics*, c'est-à-dire les lieux concrets dans lesquels des échanges peuvent avoir lieu. La profusion d'écrits associés à ce que l'on a tenté de résumer sous le nom de « the end of public space thesis » (Sennett, 1979; Sorkin, 1992; Boyer, 1992; Mitchell, 1995; Davis (Mike), 1990) viennent circonscrire un moment significatif en regard des interactions entre ces deux sphères de pensée et d'action auxquelles l'usage indifférencié de l'expression « espace public » renvoie. Ces textes interrogent tous, les uns après les autres, la disparition progressive de ce qu'ils appellent l'« espace public »<sup>231</sup>, mais il s'agit cette fois-ci d'un espace public concret – terrains vagues, places, parcs – que les auteurs décident de charger des caractéristiques que la philosophie politique avait associées à l'espace public dans sa dimension abstraite. On accuse la gentrification (Boyer); la virtualisation (Sorkin); la surveillance et le contrôle (Mitchell) de bouleverser les assises qui garantissaient la dimension essentiellement *publique* des espaces urbains; l'accessibilité, la diversité, l'ouverture, l'aspect non médiatisé des échanges sont convoqués pour défendre l'importance de ces lieux « publics » dans les villes occidentales. Ce parallélisme entre des usages distincts d'une même expression signale une préoccupation

vue de l'usage : « 15. Nul ne peut, par discrimination, empêcher autrui d'avoir accès aux moyens de transport ou aux lieux publics, tels les établissements commerciaux, hôtels, restaurants, théâtres, cinémas, parcs, terrains de camping et de caravaning, et d'y obtenir les biens et les services qui y sont disponibles. » Charte des droits et libertés de la personne, voir <http://www.canlii.org/fr/qc/legis/lois/rlrq-c-c-12/derniere/rlrq-c-c-12.html>.

230 Françoise Choay et Pierre Merlin (dir.), *op. cit.*, p.317

231 Il s'agit de textes qui ont tout d'abord été écrits en anglais. Je précise encore que l'utilisation de « public space » en anglais fait référence de manière beaucoup plus systématique aux lieux publics, aux espaces publics concrets.

récurrente pour la fonction politique (Madanipour, 2003 ; Berdoulay et al., 2004) de ces lieux de rencontre ouverts, accessibles et non médiatisés (Mitchell, Boyer). Ce rapprochement, comme le souligne avec raison l'historien Stéphane van Damme, peut parfois devenir glissant, l'identification de l'un avec l'autre impliquant nécessairement des décalages, des inadéquations.

On ne peut qu'être frappé depuis la fin des années 1990 par la multiplication des études sur ces lieux qui s'interrogent de manière critique sur cette spatialisation de la notion d'espace public. En effet, si la dérive métaphorique est importante, elle souligne aussi la mobilité du cadre théorique et sa portée heuristique, sa capacité à séduire et à coloniser de nouveaux terrains historiographiques. Cependant, comme avec la notion de sociabilité, on risque toujours évidemment le point de rupture et la démonétisation totale du concept.<sup>232</sup>

Comme l'écrit Thierry Paquot en ouverture de son court ouvrage intitulé *L'espace public* : « *L'espace public* est un singulier dont le pluriel – *les espaces publics* – ne lui correspond pas. »<sup>233</sup> Alors que Paquot prend la décision d'analyser séparément le sens que l'on attribue à l'un et à l'autre, campant de manière affirmée le concept philosophique d'espace public dans la sphère de la communication (tout comme Habermas, Wolton, Dacheux<sup>234</sup>), cette thèse cherche plutôt à fouiller l'espace d'articulation existant entre ces deux réflexions qui sont à la fois étrangères, c'est-à-dire réfléchies à partir de champs disciplinaires distincts – la philosophie politique et les pratiques urbaines sonores – et concomitantes en ce qu'elles concernent toutes deux la question de l'échange hors de la sphère familière (maison, bureau, cercles d'amis) et la dimension politique qui pourrait lui être associée. L'ambiguïté qui accompagne l'utilisation de l'expression « espace public » participe d'une confusion qui pointe vers un manque, une réflexion encore à combler par des passerelles de pensée nécessaires entre ces deux sphères de

232 Stéphane Van Damme, « Farewell Habermas ? Deux décennies d'études sur l'espace public » dans *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], p.6. Repéré à <https://dossiersgrihl.revues.org/682> le 2 février 2016.

233 Thierry Paquot, *L'espace public*, Paris, La Découverte, 2009, p.3

234 Éric Dacheux, « Les trois dimensions de l'espace public » dans *Recherches en communication*, 2008, p.10-27 : « Tout d'abord, ce qui constitue le coeur actuel de l'espace public, les mass médias, obéit à une logique économique de profit et de concentration qui met souvent à mal la qualité des informations et le pluralisme de la presse. »

savoir et d'expérience. On pourrait en effet s'interroger, comme le fait Stéphane van Damme, sur ce qui semble se dessiner derrière ce désir de rapprochement : « Qu'est-ce qui est en jeu de cette attention portée aux lieux et aux espaces ? Une géohistoire de l'espace public ? Ou une interrogation sur les fondements mêmes de la société civile ? »<sup>235</sup>

Il n'est pas question ici de transformer en synonymes un espace de discussion et le lieu dans lequel celle-ci prend forme, mais plutôt de considérer quelles sont les autres dimensions possibles de l'échange, de la *discussion*, outre celle de la parole, c'est-à-dire outre celle de l'échange d'idées par la langue. N'y a-t-il pas d'autres manières d'échanger qui participent tout autant de la *discussion* politique? Vincent Berdoulay, géographe, insiste lui aussi sur la nécessité de penser l'espace public dans sa dimension matérielle, s'attardant à toutes ces autres manières de créer du sens en commun :

De fait, cette scène constitue une sorte de discours qui se construit à travers certains gestes, par la manière de se présenter (en groupe, seul, en famille etc.), par les activités choisies, par les images recueillies à partir de certains éléments comme les vêtements, par les comportements, la manière de parler, de se conduire face à la diversité des circonstances offertes par cet espace. Les itinéraires suivis, les parcours et les arrêts, sont également significatifs, démontrant des choix, une façon de différencier et de valoriser cet espace. En somme, ces manifestations de la vie sociale sont des façons d'être dans cet espace, capable donc d'unir une dimension physique de coprésence à une dimension plus abstraite de communication sociale. On se doit d'insister sur ce point de vue : l'espace public peut être considéré comme un lieu à la fois matériel et immatériel. Les principes et les conditions nécessaires à sa dynamique sont aussi les attributs de l'espace physique et matériel.<sup>236</sup>

Ce qui intéressait Jürgen Habermas, lorsqu'il a entrepris sa thèse de doctorat sur « l'archéologie de la Publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise », c'était de saisir les conditions d'apparition (et de disparition), ainsi que les caractéristiques d'une sphère publique politique par laquelle un espace de discussion rationnelle parvenait à se

235 Stéphane Van Damme, *art. cit.*, p.6

236 Vincent Berdoulay et al., « L'espace public ou l'incontournable spatialité de la politique » dans *L'espace public à l'épreuve: Régressions et émergences*, Bordeaux, Presses de la MSHA, 2004, p.5

constituer en tant que force politique par rapport à la domination de l'État. Il considérerait la sphère publique bourgeoise en tant qu' « instance de régulation » (Dacheux, 2008a) du pouvoir étatique. Ce qui m'intéresse ici c'est de penser le rôle politique des espaces concrets que nous avons en commun, de saisir l'échange au-delà de ce seul type d'échange qu'est la délibération rationnelle. Comme l'écrit Judith Butler, « the square and the street are not only the material supports for action, but they themselves are part of any theory of public and corporeal action that we might propose »<sup>237</sup>. Cette absence de rencontre entre ce que Habermas appelle « la sphère publique politique » et les espaces réels dans lesquels celle-ci prend forme témoigne d'un dualisme que ces pages espèrent mettre en question : comment serait-il possible d'envisager le monde commun dans sa dimension politique à travers le seul prisme de la discussion rationnelle critique entre individus (Habermas, 1962), c'est-à-dire sans tenir compte de cet autre type d'échange qui est celui de la dimension sensible et de la complexité de nos corporalités en commun?

*Autre confusion : « le public » vs ce qui est « public »*

À cette absence de correspondance entre un espace d'échange dont la dimension politique relève exclusivement de la sphère des idées rationnelles, c'est-à-dire des mots et des paroles échangés, et les lieux concrets dans lesquels des personnes se croisent, se fréquentent, s'observent, s'entendent, s'écoutent, vient aussi s'ajouter une absence de correspondance entre ce à quoi correspond « le public » et ce qui *est* « public ». C'est-à-dire entre ce qui correspondrait, selon les cas, à la foule, à un ensemble de spectateurs ou même parfois à l'ensemble des citoyens et ce qui relève de la propriété d'État. L'adjectif public serait employé indifféremment pour signifier un événement ou un lieu ouvert à toutes, accessible (un parc public), quelque chose qui est associé à l'ensemble des citoyens d'une démocratie (opinion

237 Judith Butler, *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*, 2011. Repéré le 25 mai 2016 à <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>.

publique) et un lieu (public), un ministère (public), un immeuble (public) qui relèvent, juridiquement et administrativement, de l'État lui-même.<sup>238</sup>

Nous qualifions de « publiques » certaines manifestations lorsqu'au contraire de cercles fermés elles sont accessibles à tous – de même que nous parlons de places publiques ou de maisons publiques (maisons de tolérance). Mais dire ne serait-ce que « bâtiments publics » signifie plus que le simple fait qu'ils soient accessibles à tous; ils ne sont pas même tenus d'être obligatoirement à la disposition du commerce public : ils abritent simplement certaines institutions d'État et, dans cette mesure-là, sont dits publics. *L'État est le pouvoir « public ».* Il doit cet attribut à la tâche qu'il assume : se préoccuper de l'intérêt général, public, de tous les citoyens – mais le mot revêt une autre signification lorsqu'on parle par exemple d'une réception publique; en de semblables occasions, c'est un certain pouvoir de représentation qui se déploie, et dans le caractère public de celle-ci il entre une part de reconnaissance publique.<sup>239</sup> (Je souligne.)

Comme semblent le suggérer le philosophe Pierre Dardot et le sociologue Christian Laval, cette ambiguïté persistante aurait souvent été instrumentalisée pour créer une équivalence entre ce qui relève de l'État, ce qui *est* « public » et ce qui relèverait de l'ensemble des citoyens, *du public*; elle aurait ainsi entretenu une vague identification entre le caractère ouvert, accessible, *démocratique* des lieux publics et son association à la propriété étatique, identification qui est pour le moins insidieuse.

Cette confusion tient à ce que le terme public peut ainsi être employé selon deux significations différentes, dualité qui perdure d'ailleurs dans de multiples langues. Le public s'oppose au privé, comme le commun s'oppose au propre. D'un côté, il s'oppose donc à tout ce qui relève du domaine privé mais n'est pas nécessairement relié à l'État : c'est ainsi que l'on parle de « lecture publique », c'est-à-dire faite devant tout le monde, ou que l'on parle encore aujourd'hui d'« opinion publique », laquelle n'est évidemment pas l'opinion d'État. D'un autre côté, le terme « *public* » désigne ce qui tient à l'État en tant que tel, à ses

238 Encore une fois ici, le public serait une entité changeante : une prestation publique correspondrait à quelque chose qui a lieu en dehors de la sphère familière ou privée, quelque chose qui se fait devant public, que celui soit restreint ou non; un café serait un lieu public dans le sens où un certain public peut le fréquenter; un édifice public comme la Grande bibliothèque à Montréal correspondrait à la fois à un lieu pouvant être fréquenté gratuitement par l'ensemble des citoyens et une propriété de l'État.

239 Jürgen Habermas, *op. cit.*, p.13-14



institutions et à ses fonctions : le *publicum* est le trésor de l'État, les *bona publica* sont les biens de l'État. *La doctrine politique romaine a légué un terme qui, pour renvoyer à la communauté des citoyens, a pu cependant être utilisé aussi pour magnifier et augmenter la domination de l'institution étatique sur les sujets politiques.*<sup>240</sup> (Je souligne.)

Pierre Dardot et Christian Laval suggèrent en effet que cette imbrication confuse entre ce qui viendrait du peuple ou de tous et ce qui relève de l'État, notamment par l'utilisation indifférenciée, voire intéressée de l'adjectif « public », peut être associée au phénomène qu'ils nomment « l'étatisation du commun » qui, selon les auteurs, s'amorce dès l'époque du Bas Empire romain.

Il est remarquable que l'usage du terme d'« utilité publique » soit de plus en plus souvent attesté dans les codes et les constitutions du Bas Empire pour signifier les intérêts spécifiques de l'État, distincts de ceux de la société, le terme se mettant alors à fonctionner pratiquement comme « un principe d'action politique des empereurs ».<sup>241</sup>

L'étatisation du commun correspond à la substitution progressive de ce qui correspondrait à l'intérêt du peuple par l'intérêt de l'État lui-même. Par l'identification confuse de l'État au « public », qui, lui, active une référence confuse au « peuple », le rôle de l'État passe progressivement de celui de protéger les intérêts du peuple à celui de protéger les intérêts de l'État, supposant une équivalence plus qu'ambiguë entre le peuple-public et l'État. Autrement dit, on assiste à la prise en charge progressive de ce que Cicéron appelait l'« utilité commune » (et qu'il prenait soin de différencier de l'« utilité publique »<sup>242</sup>) par le pouvoir étatique : « la doctrine de la souveraineté [qui] fait de l'État le détenteur du monopole de la

240 Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun : essai sur la révolution au XXIe siècle*, Paris, La Découverte, 2014, p.27-28

241 *Ibid.* Christian Ruby démontrera pour sa part comment la fréquence d'utilisation de l'adjectif « public » s'est accélérée. Voir Christian Ruby, « Le « public » contre le « peuple : une structure de la modernité » dans *Le Philosophoire*, 2 (25), 2005, p.102

242 Pierre Dardot et Christian Laval, *op. cit.*, p.27 : « Pour Cicéron, la législation et l'action gouvernementale devraient toujours être « pour l'utilité commune » (*communi utilitati*). Cicéron ne confond pas l'utilité de la « chose publique », qui s'impose à tous, et l'utilité « publique », au sens étroit des intérêts de l'État. Il ne saurait être question de justifier tous les actes de l'État à qui il peut arriver de défendre des intérêts spécifiques qui s'opposent à l'utilité de la société ».

volonté commune. La substitution de l'utilité publique, au sens étatique de l'expression, à l'utilité commune est un point fondamental de l'histoire politique occidentale. »<sup>243</sup> Dans un article intitulé « Le « public » contre le « peuple » : une structure de la modernité », le philosophe Christian Ruby développe cette même idée en l'appliquant toutefois plus précisément à l'époque moderne. Selon Ruby, « [l]e « public » se situe exactement au point de jonction de l'impératif de gouvernementalité et de l'élaboration de ses justifications (le « peuple »). »<sup>244</sup> En effet, c'est par « le public » qui, comme le rappelle Ruby, ne saurait être l'équivalent du peuple, que l'État travaille à fonder son propre pouvoir. Le philosophe insiste d'ailleurs, dans ses écrits, ses conférences, sur la nécessité de distinguer ce que l'on entend par « espace public » en tant que sphère publique politique et ce qui correspond plus concrètement à un lieu public, caractérisé à la fois par son ouverture, son accessibilité et son appartenance à l'État : « [d]istinction nécessaire, mais dont le pouvoir peut aussi jouer : lorsque des milliers de personnes sont accumulées dans la rue, cela ne fait pas un suffrage. « La rue ne commande pas », dit-on alors. »<sup>245</sup> Autrement dit, bien que ce qui relève de l'État (propriétés, services, interventions, etc.) corresponde à ce que l'on peut qualifier de « public », cela ne signifie en rien qu'il relève de tous, ni de l'ensemble des citoyens. L'ambiguïté qui perdure, dans nos démocraties occidentales, entre « public » et « de tous » contribue ainsi à légitimer le pouvoir de l'État par une fausse suggestion selon laquelle le fait qu'il « représente » *le* peuple en ferait automatiquement un pouvoir *du* peuple.

Il y a dans la notion de « public », le portrait d'un support et d'un sujet collectifs qui est érigé en corps politique à certaines occasions, bien délimitées, c'est-à-dire sous certaines contraintes de parole, de comportement, de relation. Celles que lui impose sa corrélation avec l'État, justement. D'une certaine manière, la référence au « public » ne peut se contenter de manifester une foi en la démocratie – le présupposé le plus fréquent concernant le « public » est de le considérer comme l'élément heureux par excellence des principes démocratiques – ainsi que l'accomplit souvent la référence au « peuple ». Elle a des accents plus concrets, plus organisateurs. Elle doit rendre compte, vivifier et rendre durable le rapport à l'État, le rapport entre individu moderne et autorité publique, entre le « tout » et le

243 *Ibid*, p.29

244 Christian Ruby, *art. cit.*, p.95

245 *Ibid*, p.104

territoire, l'ordre et l'obéissance, la prise de décision et la publicité. Ce qui en ce sens est certain, c'est que « public » a une fonction politique centrale, celle de résoudre le problème des collectifs destinataires (du droit et du goût), tout en restant soumise à des processus fluctuants puisque liés aux rapports de force en cours.<sup>246</sup>

Le Bas Empire romain (Dardot et Laval) et la monarchie française des 15e, 16e et 17e siècles (Ruby) ne constituent en rien des régimes politiques que l'on pourrait qualifier de démocratiques, cela va de soi, toutefois les recours fréquents à la légitimité « publique », par les autorités politiques en place au sein de ces régimes, correspondent à des pratiques qui sont encore très présentes dans le contexte des démocraties occidentales. Ce déplacement opéré par une équivalence pour le moins chancelante entre « peuple » et « public » trouve aujourd'hui écho dans les nombreuses références à la « majorité silencieuse », c'est-à-dire à tous ces gens qui ne s'expriment pas, mais que l'État suppose toujours de son côté<sup>247</sup> :

Dans la grave circonstance nationale que traverse notre pays, je tiens simplement à exprimer le point de vue que je sais être celui du plus grand nombre des étudiants, des travailleurs, mais aussi des Français et des Françaises, tout court. Ce plus grand nombre souhaite que l'ordre soit retrouvé et que les libertés soient protégées. (...) Jusqu'ici le plus grand nombre des Français, épris d'ordre, de liberté et de progrès, et qui n'accepte ni l'arbitraire ni l'anarchie, est resté silencieux. S'il le faut, il doit être prêt à s'exprimer.<sup>248</sup>

C'est en ce sens que Kristin Ross peut écrire, lorsqu'elle s'interroge sur l'état actuel de la démocratie en France (ou en Occident) que « [l]a « majorité silencieuse » surgit non pas quand le plus grand nombre s'exprime mais quand on s'exprime pour lui ».<sup>249</sup> La « majorité »

246 *Ibid*, p.94

247 Durant toute la durée de la grève étudiante de 2012 au Québec, le gouvernement libéral n'a cessé d'en appeler à cette instance invisible: « Le 1er août 2012, le gouvernement Jean Charest déclenche des élections générales et demande à la « majorité silencieuse » de s'exprimer sur la question des droits de scolarité en élisant pour un quatrième mandat son gouvernement. » Voir cette page, consultée le 22 mars 2016: <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/la-greve-etudiante-quebecoise-de-2012-et-la-loi-78/>.

248 Discours de Valéry Giscard d'Estaing, 19 mai 1968. Cité par Kristin Ross dans Giorgio Agamben et al. (dir.), « Démocratie à vendre » dans *Démocratie : dans quel état?* Montréal, Écosociété, 2009, p.75

249 *Ibid*.

prend ici la place du « public », une masse sans nom derrière laquelle l'État tente de légitimer la distance entre l'exercice de son pouvoir et les revendications du « peuple ».

Ainsi, il demeure, au cœur de l'emploi indifférencié du terme « public », quelque chose qui vient questionner l'essence et le lieu mêmes du pouvoir démocratique : où se situe donc – ou plutôt, où devrait se situer – le pouvoir dans une démocratie? Les points de rencontre (ou d'exclusion réciproque) entre le « public » et le « peuple » pointent vers des questions fondamentales lorsqu'il s'agit de penser le pouvoir d' « un peuple souverain » :

le peuple de la démocratie doit-il être réduit au « public » (au « public » et à « un » public) ? Si le « public » est un espace de participation au pouvoir, n'exclut-il pas le peuple ? Si le peuple ne se résout pas aux compétences du « public » (le lectorat et la publication) que devient-il ? Comment penser de ce « reste » ? Au demeurant, l'espace public peut-il (oui) mais doit-il (non) être réduit à la forme d'expression qu'autorise l'État ? Et en fin de compte, pouvons-nous penser et agir en dehors de cet espace de pensée et de l'espace d'action contrôlé ?<sup>250</sup>

Ce qui demeure encore à penser ici, c'est le rapport entre l'existence en commun et la question du lieu du pouvoir politique. La notion d' « espace public » traîne avec elle tout un bagage de confusion qui empêche le déploiement d'une réflexion nouvelle sur la relation pouvant exister entre les espaces du commun et la dimension politique de l'existence, ceux-ci demeurant empêtrés dans leur référence métaphorique communicationnelle. L'utilisation – toujours équivoque, voire plurivoque – de l'expression « espace public » rend difficile de circonscrire une pensée et exige des précisions systématiques quant au sens qu'on lui attribue, selon les différents contextes. On pourrait dire que l'usage indifférencié des termes entourant la question « publique » en a, d'une certaine façon, institutionnalisé la confusion.

Le domaine de l'art ne fait pas abstraction à la règle. Cette confusion habite avec autant de persistance le champ des pratiques artistiques que l'on a associées à un art dit « public » ou encore à un art prenant forme et lieu dans les lieux publics (Ruby, 1998; 2007a). Entre l' « art

250 Christian Ruby, *art. cit.*, p.93

public », c'est-à-dire l'art financé par l'État et mis à la disposition *du* public et l'art « en public », c'est-à-dire qui prend lieu dans des espaces accessibles à tous, ou encore dans des lieux sous le sceau de la propriété étatique (rues, parcs, édifices gouvernementaux), une imprécision tenace règne. Il est tour à tour question d'« art public », de « 1% »<sup>251</sup>, d'« art dans l'espace public » ou encore, comme le propose Joëlle Zask, de « *outdoor art* ». Afin d'éviter le piège de la confusion, la philosophe a recours à une expression anglaise, expression qui a l'avantage de situer géographiquement, les œuvres se référant d'une telle catégorisation : dans les espaces urbains extérieurs, les parcs, les places publiques; à la campagne, dans un champ, une forêt; sur la route. Prenant délibérément le parti de s'extraire du débat public/privé, Zask s'intéresse aux œuvres d'art extérieures qui entretiennent avec les lieux où elles sont installées des rapports d'*interaction*, contrairement à celles comme la statuaire urbaine classique qui ont plutôt tendance à s'imposer et à faire abstraction du contexte auquel elles s'intègrent (Zask, 2013); ou à celles qui, au contraire, s'effacent entièrement, « esthétiquement si faibles ou techniquement si inadaptées qu'elles n'ont ni consistance, ni résistance »<sup>252</sup>. Ainsi, les œuvres *outdoor* « sont en interaction avec des situations où l'on fait autre chose que regarder des œuvres d'art, et où se trouvent toutes sortes d'éléments, intégrables et non intégrables, prévisibles et intempestifs. »<sup>253</sup> Bien que l'usage, quand il est question de ce type d'oeuvre, renvoie habituellement aux expressions intégrant l'adjectif public, la philosophe préfère s'extirper de la polyphonie qui l'entoure :

que veut dire « public » dans l'expression « art public » ? Quels en sont les présupposés ? Il est d'abord sous-entendu que l'oeuvre d'art « publique » est placée dans un « espace public », situé dehors en général, qui est tel soit parce qu'il appartient à la collectivité, par exemple à la commune, soit parce qu'il

251 Le 1% réfère à la pratique aujourd'hui institutionnalisée dans plusieurs pays occidentaux qui consiste en l'attribution de 1% du budget global d'un nouveau projet de construction public, c'est-à-dire financé par l'État, à la création d'une ou de plusieurs œuvres d'art. « En 1981, le gouvernement du Québec affirme davantage son intérêt pour l'art public par l'adoption d'un décret officiel (révisé en 1996) obligeant la réalisation d'une œuvre d'art pour tous projets de « construction d'un bâtiment ou d'un site ouvert au public ». Voir: <https://www.ulaval.ca/lart-public/quest-ce-que-lart-public/lart-public/historique.html>, page consultée le 6 mars 2017.

252 Joëlle Zask, *Outdoor Art – La sculpture et ses lieux*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2013, p.7.

253 *Ibid*, p.10

n'appartient à personne, comme les espaces vacants, les abords des villes, l'air, l'espace formé par les branches des arbres, que certains artistes contemporains se plaisent à explorer. Remarquons au passage que l'espace public ouvert à tout le monde et l'espace public qui n'est à personne ne sont pas publics au même sens du terme. Outre ces acceptions, l'art dit public est logiquement financé par les pouvoirs publics, locaux ou nationaux. Il procède souvent d'une « commande publique » faite à un artiste par une collectivité. Enfin, une œuvre d'art est publique au sens où son accès n'étant pas réglementé, elle est visible, souvent gratuitement, par tous.<sup>254</sup>

Afin de pouvoir évoquer des œuvres qui créent des interactions significatives ou qui, comme elle l'écrit elle-même, *sont* « lieu »<sup>255</sup>, Zask choisit de prendre ses distances face à ce cumul de significations que charrie avec lui le terme « public », mais cette distance n'équivaut en réalité qu'à une manière de mieux distinguer ce qu'elle entend elle-même par une œuvre « publique » : « [p]arler d'un art *outdoor*, plutôt que public, n'est pas tourner le dos à toute fonction publique de l'art ; c'est un moyen d'agir sur la notion de public, du dehors précisément, afin de démêler l'écheveau compliqué de ses significations »<sup>256</sup>. Bien que les fondements philosophiques politiques qui définissent notre conception de l'espace public soient divergents<sup>257</sup>, c'est ce même objectif que je poursuis ici en déplaçant l'attention du public au commun. En m'intéressant à des pratiques sonores qui naissent de la fréquentation des espaces communs par les artistes et qui proposent des manières de les éprouver, d'en faire l'expérience, je questionne le commun mis en place par ces artistes, leur manière de se relier au monde et de créer un interstice de sens dans la ville. L'utilisation de l'expression « espace du commun » apparaît ici plus juste et plus précise; elle permet de pointer vers un nouvel horizon de pensée, de libérer la pensée embrouillée par la confusion entourant « l'espace public » afin de développer une pensée plus spécifique à l'objet de recherche dans le monde politique actuel :

254 *Ibid.*, p.14

255 « Au lieu d'être situées dans un lieu, les sculptures dont il s'agit sont alors elles-mêmes des lieux. » *Ibid.*, p.139

256 *Ibid.*, p.48

257 Joëlle Zask s'intéresse à ce que devrait être un espace public réel dans une démocratie libérale. Je m'intéresse pour ma part à ce que devraient être les espaces communs dans un contexte politique qui serait réellement pluraliste.

Nous sommes convoqués à penser autrement l'avenir, à penser avec de nouveaux concepts. Le « commun » n'est pas un spectre, il est une idée neuve. Le terme n'est pas un slogan simplificateur et commode, il désigne bien plutôt un espace de problèmes, il n'est pas une réponse, mais un champ de questionnement. Il veut dire tout à la fois un refus et une intention.<sup>258</sup>

Pour le philosophe Christian Ruby, « il est impossible, et d'ailleurs il n'est pas souhaitable de déterminer, de nos jours, un concept univoque d'art public »<sup>259</sup> étant donné la diversité des manières et des intentions qui animent les propositions artistiques ainsi que la multitude des problèmes et des enjeux que ces œuvres situées soulèvent. Il propose pour sa part d'interroger les nouvelles formes artistiques qui prennent lieu, depuis la fin du 20<sup>e</sup> siècle, dans les villes de France : il serait opportun selon lui de « substituer à la notion d'art public celle des « rapports entre les artistes et la ville » ou entre « vie urbaine et relations publiques », c'est-à-dire à abandonner, apparemment du moins, des macro-politiques au profit des appels du terrain, du temps du local et de l'urbain (Ruby, 2007a).

Quels enjeux soulèvent en effet ces pratiques quant aux espaces concrets, aux lieux que nous avons en commun, c'est-à-dire que nous traversons, expérimentons, habitons et surtout, dont *nous pourrions potentiellement tous et toutes faire usage*? Qu'est-ce que ce type de croisement ou, potentiellement, de rencontre dans la ville qu'est celle qui prend forme entre des inconnus? Que sont ces lieux en regard de notre expérience humaine et de la dimension politique qui lui est associée? Quel serait le lien entre ce mythe de la rencontre pluraliste qui hante l'Occident depuis les Lumières – l'espace public (Kant, 1784) – et sa dimension concrète de lieux publics (Ruby, 2003)? Et enfin, qu'en est-il de cet art qui s'installe dans ces lieux publics et en quoi est-il concerné par ou interpelle-t-il le politique?

258 Pierre Dardot, séminaire *Du public au commun*, proposition pour la séance du 3 novembre 2010 (avec Antonio Negri), Paris. Repéré à <http://www.a-brest.net/article6693.html>, page consultée le 7 avril 2016.

259 Christian Ruby, *La réécriture du monde politique par l'art public contemporain*, p.6

## Opérer le passage entre le public et le commun<sup>260</sup>

### *Espaces du commun*

Décider d'évoquer les espaces de circulation, les cafés, les ruelles (vertes ou non), les terrains vagues, les places publiques et tous ces autres lieux ouverts à tous<sup>261</sup>, inconnus que nous sommes, en termes d' « espaces du commun » constitue une prise de distance, un marquage de position certain par rapport à toute une littérature (Jacobs; Miles; Davis; Mitchell; Habermas, Choay, Wolton, Zukin, Sorkin, Tomas, Paquot, Dacheux ...) issue de nombreux champs disciplinaires (philosophie politique, aménagement, sociologie, communication, urbanisme, art, architecture...) qui a choisi de s'inscrire au cœur de ce paradigme libéral qu'est l'opposition entre la sphère publique et la sphère privée.<sup>262</sup> Cette recherche tente au contraire de s'extraire de cette dualité selon laquelle des frontières franches et hermétiques pourraient exister entre nos manières d'habiter le monde et de nous lier à lui et aux autres. Le vocable « commun » opère ici une sortie du territoire politique dominé par l'opposition entre la propriété publique – celle de l'État- et la propriété privée – celle des individus<sup>263</sup>; son utilisation permet de situer cette réflexion en deçà et au-delà de la question politique entendue dans son sens réducteur de « ce qui a trait au pouvoir de l'État ». Elle permet d'interpeler le cœur de la situation – le statut particulier, ouvert, accessible de ces lieux – plutôt que d'être embrouillé par la confusion

260 D'après le titre d'un séminaire animé par Pierre Dardot et Christian Laval duquel découle l'ouvrage *Commun : essai sur la révolution au XXIe siècle*.

261 Il va sans dire que l'on pourrait ici développer très longtemps sur le caractère réel de cette « ouverture ». Les auteurs associés à ce qu'on a appelé, dans les années 90, la « crise de la fin de l'espace public » ont été nombreux à remettre celle-ci en question : Boyer, Sorkin, Mitchell et autres. Plus récemment, d'autres ouvrages ont aussi démontré comment les nouveaux espaces dit « publics » associés à la régénération urbaine étaient devenus synonymes d'exclusion. Voir Monica Montserrat Degen, *Sensing Cities: Regenerating Public Life in Barcelona and Manchester*, Londres, Routledge, 2008, 225 p.

262 À noter que j'exclus Hannah Arendt de cette liste, la séparation qu'elle suppose entre le domaine privé et le domaine public ne reposant pas sur les mêmes bases. Il en sera question un peu plus loin dans ce chapitre.

263 Voir à cet effet le projet de Amy Balkin, <http://www.thisisthepublicdomain.org/> qui illustre l'extrême difficulté, dans notre système juridique occidental, à faire de quoi que ce soit une propriété commune permanente.



existant entre « le public » en tant que foule, spectateurs, passantes, voire citoyens et le « public » en tant que ce qui appartient à l'État.

L'utilisation du substantif « commun » rend aussi possible l'émergence d'une pensée des espaces, des lieux et des corps qui cherche à de dissocier des organisations institutionnelles qui auraient tendance à la circonscrire. Par le fait même, on pourrait dire que cette pensée se situe beaucoup plus du côté de *ce qui advient* ou de *ce qui pourrait advenir* que de celui de *ce qui n'a pas pu arriver*, c'est-à-dire des limites prescrites par des règlements, des lois, des normes d'utilisation que la seule référence à l'État viendrait ici justifier<sup>264</sup>. Non pas que ma réflexion fasse fi de ces limites opérantes et bien réelles, mais elle prend le parti du commencement, de la nouveauté; celui qui se permet de repenser le monde en prenant conscience de nos *a priori* puissants et nombreux.

S'il fallait, en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, inventer une nouvelle grammaire du politique, c'est-à-dire avant tout déconstruire toutes les catégories et tous les clivages qui ont structuré depuis plus de trois siècles la pensée politique moderne, et refuser ainsi l'opposition entre le privé et le public, entre l'individu et la polis, entre le particulier et l'universel, entre les coulisses du monde domestique et le théâtre de la pure représentation sociale, pour redéfinir – en pleine lumière - le commun comme un espace de vie à la fois singulier et partagé, comme invention sans racines et aux ramages multiples, comme produit de l'action des hommes et non comme fondement de leur supposée essence - bref : comme une nouvelle articulation entre les différences ?<sup>265</sup>

L'emploi de l'expression « espaces du commun » participe à la resignification collective et politique de ces lieux qui fondent nos rapports aux autres en tant qu'êtres différents partageant une même géographie. Il énonce l'impossibilité de délaisser l'empreinte et l'appartenance collectives que nous avons à ces lieux dans les seules mains de l'État (en général), mais aussi d'un État qui dans le contexte spécifique de nos démocraties occidentales prend très souvent la

264 Dans une perspective critique, il s'agit ici de ne rien prendre pour acquis et d'ouvrir la pensée des espaces communs à tout ce qui pourrait être.

265 Judith Revel, « Produire de la subjectivité, produire du commun. Trois difficultés et un post-scriptum un peu long sur ce que le commun n'est pas », *Du public au commun*, contribution pour la séance du 15 décembre 2010. Le site officiel *Du public au commun* ayant été piraté, je me réfère ici à cette transcription consultée le 18 juillet 2016 : <http://libertaire.free.fr/ERevel01.html>.

forme d'un pouvoir oligarchique (Rancière, 2005). Les « espaces du commun » réaffirment, autrement dit, l'expérience politique première qui est celle de nos formes-de-vie inextricablement mêlées les unes aux autres, c'est-à-dire de nos formes-de-vie en commun. Ils respatialisent la question politique, affirmant sa nécessaire insertion dans la géographie concrète que nous habitons. « [A]pprendre à habiter ce qui est là », c'est ce que les auteurs du Comité invisible appellent « sortir du paradigme du gouvernement » :

Il n'y a pas de vide, tout est habité, nous sommes chacun d'entre nous le lieu de passage et de nouage de quantités d'affects, de lignées, d'histoires, de significations, de flux matériels qui nous excèdent. Le monde ne nous environne pas, il nous traverse. Ce que nous habitons nous habite. Ce qui nous entoure nous constitue. Nous ne nous appartenons pas. Nous sommes toujours déjà disséminés dans tout ce à quoi nous nous lions.<sup>266</sup>

Enfin, préférer évoquer les lieux de nos échanges potentiels et de nos rencontres anonymes en termes d'« espaces du commun » plutôt qu'en termes d'« espaces publics » permet d'interroger ces géographies concrètes de manière directe ou, mieux dit, nue : que sont-elles? quel rôle jouent-elles dans nos existences humaines? qu'ont-elles à voir avec la question politique?

### *Le commun*

On ne doit surtout pas se dérober et poser de but en blanc la question : en quoi le commun, et non le public, est-il le véritable enjeu, et en quoi l'opposition du privé et du public n'est-elle plus aujourd'hui l'opposition pertinente ? Et en quoi la tâche est-elle bien de passer du public au commun, ce qui présuppose que le rapport du premier au second ne soit ni un rapport de pure et simple confrontation, ni un rapport de synonymie, de manière à rendre possible quelque chose qui soit de l'ordre d'une transformation pratique du public qui aille au-delà du public ?<sup>267</sup>

266 Comité invisible, *À nos amis*, Montréal, Édition spéciale Québec, 2015, p.75-76

267 Pierre Dardot, *Du public au commun*, proposition pour la séance du 3 novembre 2010 (avec Antonio Negri), Paris.

Dans cet ouvrage ambitieux paru en 2014 qu'est *Commun : essai sur la révolution au 21e siècle*, Pierre Dardot et Christian Laval, tentent de refonder le concept de « commun » en tant que principe politique définissant « un nouveau régime de luttes à l'échelle mondiale »<sup>268</sup> : « [l]e commun est un principe politique en ce sens qu'il ordonne, commande et régit tout de l'activité politique. En outre, au sens logique du terme, un principe est la prémisse d'un raisonnement ou d'une démonstration, c'est-à-dire une *proposition* »<sup>269</sup>. Autrement dit, ce que ces auteurs nous proposent, c'est de réfléchir à ce que serait la politique si on la pensait à partir du commun en tant que ce qui définit les manières, les formes et les contenus associés à la question politique.<sup>270</sup>

Pour ce faire, ils entreprennent une traversée à la fois archéologique, étymologique, historique et conceptuelle des différents usages de l'adjectif et du substantif « commun » à travers l'histoire occidentale, se faisant critiques d'« un certain nombre d'usages courants assez peu réfléchis et, pour tout dire, passablement amnésiques »<sup>271</sup>. Leur essai volumineux fait suite à deux années (2010-2012) durant lesquelles les auteurs ont co-animé avec le philosophe Antonio Negri et l'économiste Carlo Vercellone un séminaire intitulé « Du public au commun » dans le cadre des activités conjointes du Collège international de philosophie et du Centre d'économie de la Sorbonne, séminaire auquel ont participé un grand nombre de philosophes, d'historiens, de politologues, d'économistes, de sociologues et d'activistes. Le titre de ce séminaire n'est effectivement pas anodin : les enjeux soulevés par le passage du « public » au « commun » viennent ici appuyer toute la signification de la démarche entreprise par Dardot et Laval qui est celle de « penser les conditions et les formes possibles

268 Pierre Dardot et Christian Laval, *op. cit.*, p.49

269 *Ibid.*, p.579

270 Les ouvrages, les articles, les colloques et les conférences s'intéressant à la question du commun se sont multipliés de manière très significative durant les années 2010 : qu'il s'agisse de réfléchir aux liens entre l'esthétique et le commun afin de repenser l'espace public (<http://www.aisthesis.ca/fr/>); ou encore de le saisir « à travers ses espaces réels et symboliques de manifestation » (<http://www.celat.ulaval.ca/colloque-2015/>); de part en part du monde politique découlant de la pensée révolutionnaire, le commun se présente comme la seule alternative possible au désastre néolibéral (épuisement des ressources naturelles, crise des réfugiés, mondialisation et délocalisation).

271 Pierre Dardot et Christian Laval, *op. cit.*, p.22

de l'agir commun »<sup>272</sup>. Comme mentionné précédemment, les auteurs avancent l'idée que « le commun » aurait été peu à peu confisqué par « le public »; c'est-à-dire que ce qui résulte, ce qui apparaît, ce qui prend sens par notre agir commun aurait peu à peu été remplacé par ce qui importe à l'État, opérant ainsi une équivalence trompeuse entre ce qui serait fait au nom du peuple et ce qui le serait au nom de l'État. Cette « étatisation du commun », comme la nomment Dardot et Laval, bien qu'elle prenne forme dès la fin de l'Empire romain, s'accentuerait aujourd'hui dans le contexte démocratique occidental et néolibéral, ce qui rendrait nécessaire le retour effectué par les auteurs à la pensée d'Aristote, c'est-à-dire aux fondements de l'exercice démocratique tel qu'entendu en Grèce entre le 6<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> siècles av. J.-C.

La conception aristotélicienne du commun (*koinôn*) est matricielle pour leur nouvelle manière d'envisager la question politique : « elle fait de la pratique de mise en commun la condition même de tout commun, dans ses dimensions affectives et normatives. »<sup>273</sup> En continuité avec la pensée politique d'Aristote, il s'agit donc pour Dardot et Laval de retrouver le sens du « commun » en tant que co-activité de laquelle découle nécessairement une co-implication. En simultanéité avec un monde au sein duquel les revendications spatiopolitiques se font de plus en plus nombreuses, de plus en plus pressantes et concrètes (Place Tahrir, Le Caire; Parc Ghezi, Istanbul; Occupy Wall Street; ZAD, Notre-Dame-des-Landes; Place Émilie-Gamelin, Montréal; Révolution des parapluies, Hong Kong) liant, de manière indissociable, les lieux dans lesquels ces revendications prennent voix et corps et ces mêmes revendications, il apparaît de plus en plus pertinent, voire impératif, de penser ce co-agir en tant que fondement de la politique.

Les mouvements et les luttes qui se réclament du commun, et que l'on a vu surgir en différents points du monde en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, préfigurent à notre sens des institutions nouvelles par leur tendance à vouloir nouer forme et

<sup>272</sup> *Ibid*, p.16

<sup>273</sup> *Ibid*, p.24 : « Le commun d'origine latine résonne avec la conception de l'institution du commun (*koinôn*) et du « mettre en commun » (*koinônein*) chez Aristote. »

contenu, moyen et objectif, à se défier de la délégation à des partis et de la représentation parlementaire.<sup>274</sup>

Il y a dans cette nouvelle manière d'envisager la question politique un désir de penser à partir de *ce qui existe vraiment*, à partir de nos réalités concrètes, c'est-à-dire en dehors de toute abstraction nous condamnant à l'impuissance. Il en va ainsi d'une transformation complète de notre manière distante d'envisager la politique : une pensée du « commun » en tant que principe politique premier réinscrit la praxis au cœur de toute institution politique. Autrement dit, le commun ne saurait exister sans l'activité commune qui l'institue et en ce sens, le commun déplace et déstabilise l'entièreté de l'édifice que représente la pensée politique libérale, elle caractérisée par la stricte séparation entre la sphère privée et la sphère publique : « [l]e commun est à penser comme co-activité, et non comme co-appartenance, co-propriété ou co-possession. »<sup>275</sup> La question de la propriété, dans une pensée du commun, devient inadéquate : c'est la praxis commune qui donne lieu au commun et c'est cette même praxis qui engage les humains dans des rapports de co-responsabilité envers ce même commun.

Contre ces façons d'essentialiser le commun, contre toute critique du commun qui réduit celui-ci à la qualité d'un jugement ou d'un type d'homme, il faut affirmer que c'est *seulement* l'activité pratique des hommes qui peut rendre des choses communes, de même que c'est *seulement* cette activité pratique qui peut produire un nouveau sujet collectif, bien loin qu'un tel sujet puisse préexister à cette activité au titre de titulaire de droits »<sup>276</sup>

Il ne saurait donc être question de situer, d'une part, la philosophie politique ou encore la pensée politique et, d'autre part, l'action ou l'engagement politiques dans leurs dimensions concrètes. Le commun concerne l'existence humaine dans son entièreté; contrairement au « public », il ne correspond pas aux termes d'une séparation, mais plutôt à ceux d'un processus politique constant qui traverse le champ de l'expérience et au sein duquel la forme n'est jamais dissociée de son contenu :

274 *Ibid*, p.455

275 *Ibid*, p.48

276 *Ibid*, p.49

l'originalité historique de ces mobilisations contre les transformations néolibérales de l'université, contre la privatisation de l'eau, contre l'emprise des oligopoles et des États sur Internet, ou contre l'appropriation par les pouvoirs étatiques et privés des espaces publics, tient sans doute à l'exigence pratique qui s'impose aux participants de ces mouvements de ne plus séparer l'idéal démocratique qu'ils poursuivent et les formes institutionnelles qu'ils se donnent.<sup>277</sup>

Une pensée et une pratique politiques qui se déploient à partir du commun ne peuvent concevoir les moyens indépendamment des objectifs, les idées indépendamment des gestes; ceux-ci s'entremêlent à ceux-là et leur imbrication devient la raison d'être, le sens même du processus politique. Le principe du commun, non seulement dépasse les séparations réductrices associées à la propriété, mais ouvre vers une pensée politique au sein de laquelle le dualisme fondateur existant entre la sphère privée et la sphère publique ne saurait être maintenu. L'expression « espaces du commun »<sup>278</sup> renvoie ainsi au désir de penser la politique au-delà de toute séparation, en se situant au niveau des êtres sensibles qui partagent un lieu, une géographie, un territoire communs.

Cette prise de distance par rapport au concept moderne d'espace public ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse de balayer, par l'emploi de cette nouvelle expression, l'ensemble des réflexions qui ont tenté de cerner la fonction politique des lieux que nous avons en commun à travers ce prisme moderne de l'opposition entre privé et public. Au contraire, je m'attarderai, dans les pages qui suivent, à saisir ce qui, au sein des pensées de Jürgen Habermas et de Hannah Arendt, avait été mis en question et voir comment ces questionnements – et non les réponses qu'ont leur a trouvées – pourraient continuer d'être agissants et fondateurs pour penser les espaces du commun.

<sup>277</sup> *Ibid*, p.455

<sup>278</sup> Quand j'ai commencé à utiliser cette expression, je n'avais pas encore pris connaissance de son occurrence récente au sein de la pensée politique. À titre d'exemple, le colloque international du CÉLAT intitulé « Les espaces du commun » ayant eu lieu à Montréal en 2015 (voir: <http://www.celat.ulaval.ca/colloque-2015/> ) ou encore de son utilisation par Hugues Bazin (Voir « Les figures du tiers-espace : contre-espace, tiers-paysage, tiers-lieu », dans *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, [En ligne]. Repéré le 12 mars 2018 à : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=717>).

## Que reste-t-il de la pensée de « l'espace public »?

Entre 1958 et 1962, à très peu d'années près, deux Allemands publient des ouvrages denses, complexes et ambitieux qui s'intéressent à ce que l'on nomme depuis « l'espace public ». En 1958, Hannah Arendt, une jeune femme juive d'origine allemande exilée aux États-Unis, publie *The Human Condition* dans lequel elle réhabilite et redéfinit le concept d'action en philosophie politique en tant qu'activité humaine par excellence essentiellement liée à l'existence d'un domaine public, c'est-à-dire à ce monde commun occupant l'espace entre les humains. En 1962, Jürgen Habermas, un jeune étudiant allemand ayant étudié l'Université de Francfort auprès d'Adorno et Horkheimer, publie une thèse d'habilitation intitulée *Strukturwandel der Öffentlichkeit* qui porte sur l'apparition d'une sphère publique politique au sein de la société bourgeoise européenne au 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècle.

C'est à Hannah Arendt que l'on doit l'une des formules les plus justes concernant notre condition humaine : il s'agit, écrit-elle, de « la paradoxale pluralité des êtres uniques »<sup>279</sup>. Quelque chose est *politique* – « au sens large du terme », précise Arendt – quand on peut dire de lui qu'il est « un élément inhérent aux affaires humaines qui constituent l'espace où nous nous mouvons quotidiennement. »<sup>280</sup> Pour la philosophe, le fait de vivre en commun *tout en étant différents* est la raison d'être même de la politique. Sa philosophie est une philosophie qui se déploie au contact du réel, qui prend fait du monde commun, ce monde d'apparence situé entre les hommes et qui, par le fait même, prend ses distances par rapport à l'idée d'un modèle, d'un système ou d'une institution politiques spécifiques : elle s'intéresse à ce qu'il y a de spécifiquement politique dans le rassemblement humain.

La politique repose sur le fait de la pluralité des hommes. (...) C'est parce que la philosophie et la théologie traitent toujours de l'homme, c'est parce que toutes leurs déclarations resteraient vraies même s'il n'y avait qu'un seul homme, deux

279 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.232

280 Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?* Paris, Seuil, 2014, p.171

hommes, ou que des hommes identiques, qu'elles n'ont trouvé aucune réponse philosophiquement pertinente à la question : qu'est-ce que la politique?<sup>281</sup>

Comme cela a déjà été mentionné au chapitre précédent, Arendt développe une pensée de la politique dans laquelle ce qu'elle conçoit en termes de domaines – public et privé – constituent des sphères d'existence qui doivent demeurer distinctes, voire même hermétiques et dont les frontières se tiennent d'être préservées. Bien que la philosophe s'inspire du modèle grec et des deux pôles qu'y constituaient la maison-*oikos* (domaine privé) et l'agora (domaine public), sa pensée s'attarde plutôt aux traits caractéristiques de ces deux domaines plutôt qu'à leur localisation précise et concrète, c'est-à-dire géographique. Pour elle, le domaine privé relève du personnel, de l'anecdotique, du « sans conséquence » alors que le domaine public<sup>282</sup> – lieu du politique – est ce qui permet à l'homme de révéler qui il est, d'actualiser le fait de sa naissance et la pluralité qui en découle. Ce n'est pas dans le confort du foyer que l'humain s'expose et actualise le caractère unique de son existence, mais dans cet espace associé à la liberté qu'est la *Polis*, là où cette révélation devient un fait de courage, d'affirmation, voire un devoir.<sup>283</sup> Pour Arendt, et d'après sa relecture du modèle de la démocratie athénienne, le domaine privé ne saurait correspondre au lieu de la manifestation de l'être dans son unicité; celle-ci, pour se manifester, se révéler, nécessite l'existence d'un espace libre, c'est-à-dire un espace où les hommes ne sont ni les esclaves, ni les maîtres de ceux qui les entourent, là où ils peuvent parler et agir entre égaux.

Être libre exigeait, outre la simple libération, la compagnie d'autres hommes, dont la situation était la même, et demandait un espace public commun où les rencontrer - un monde politiquement organisé, en d'autres termes, où chacun des hommes libres pût s'insérer par la parole et par l'action.<sup>284</sup>

281 *Ibid.*, p.161

282 Pour Arendt, le mot « public » « signifie d'abord que tout ce qui paraît en public peut être vu et entendu de tous, jouit de la plus grande publicité possible » ; et désigne ensuite « le monde lui-même en ce qu'il nous est commun à tous et se distingue de la place que nous y possédons individuellement ». Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.89

283 Voir Michel Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II, cours au Collège de France, 1984*, Paris, Seuil ; Gallimard, 2009, 351 p.

284 Hannah Arendt, « Qu'est-ce que la liberté? » dans *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p.192



Ainsi, c'est par l'action et la parole dans le domaine public que l'homme révèle son caractère unique : « [a]gir signifie pour Arendt accomplir des actes et prononcer des paroles qui d'un côté révèlent aux autres qui nous sommes, de l'autre nouent des liens entre les hommes qui créent une dimension qui les concerne tous. »<sup>285</sup> C'est en ce sens que cette « révélation du qui » concerne la question du pouvoir (qu'il importe pour Arendt de distinguer de la violence<sup>286</sup>), c'est-à-dire ce qui peut naître par la mise en commun d'êtres différents. Le domaine public devient alors le lieu de coexistence de toutes ces révélations uniques qui, par leur caractère singulier, assurent le caractère pluraliste du domaine public.

À l'époque où Hannah Arendt écrit *Condition de l'homme moderne*, elle est exilée aux États-Unis depuis près d'une quinzaine d'années, réchappée du Camp de Gurs situé dans le sud de la France, un ancien camp de réfugiés espagnols transformé en camp d'internement juif à partir de 1940. Aux États-Unis, la société de consommation capitaliste est en pleine ascension, expansion, effervescence, mais elle ne saurait toutefois se comparer aux désastres homogénéisants de l'époque actuelle (Tiqun, 2000). Dans ces années où l'on prend conscience de l'horreur et de la réalité des camps, Arendt interroge tout d'abord l'échec cuisant des démocraties issues des Lumières, démocraties en lesquelles les révolutions américaine et française fondaient leurs espoirs (*Les origines du totalitarisme*, 1951). Poursuivant sa réflexion, elle retourne aux sources mêmes de la démocratie, interrogeant les fondements du modèle athénien afin d'y dégager quelques pistes de pensée pouvant lui permettre de comprendre le présent politique dans lequel elle se situe. Confrontée à l'impensable, l'inconcevable de la réalité des camps de concentration nazis, elle s'interroge sur le sens ultime de la vie humaine : comment une chose telle que les camps a-t-elle pu exister et ce, malgré les promesses des Lumières ? Comment le peuple a-t-il pu se trouver derrière le nazisme ? Comment se fait-il que les Allemands ne se soient pas opposés à l'horreur ? Son

285 Attilio Bragantini, « Pluralité et être en commun. Arendt confrontée à Heidegger. » dans *Acta universitatis carolinae*, (1), 2013, p. 67

286 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.26 : « Le pouvoir existe quand les hommes agissent ensemble; il s'évanouit dès qu'ils se dispersent. (D'où la forte tentation de substituer la violence au pouvoir.) »

analyse de la démocratie athénienne va de pair avec son expérience de réfugiée politique américaine et ce statut d'étrangère qui lui colle alors à la peau : « [l]a politique, écrit Hannah Arendt, traite de l'existence commune et mutuelle d'êtres *différents* »<sup>287</sup>. Cette dimension pluraliste est au cœur de sa pensée politique. Pour Arendt, il doit absolument exister un espace libre – le domaine public – qui puisse permettre à ces différences de se manifester et de se confronter : il s'agit pour elle de notre seule garantie contre le totalitarisme.

L'expérience des camps et la réflexion de Arendt sur le totalitarisme qui en découle sont fondamentales lorsqu'il s'agit de saisir le sens de la séparation nécessaire existant entre les domaines privé et public dans sa pensée. D'une part, le fait que l'on préserve le domaine public des affaires privées (associées à la nécessité) est ce qui permet d'assurer le caractère libre de la parole et de l'action qui y circulent; c'est ce qui permet d'en assurer la dimension plurielle et objective. C'est cet espace « libre » qui permet une réelle interaction entre des êtres différents et ce, contrairement au caractère contraignant et hiérarchique de l'*oikos*. D'autre part, le domaine privé est aussi celui de ce qui ne peut être partagé; c'est le domaine des « affaires privées », celui de la souffrance, de la mort et de l'amour, « la plus puissante, peut-être, de toutes les forces antipolitiques »<sup>288</sup> écrit Arendt. Il existe toutefois un espace à part dans la pensée de la philosophe, qui n'est ni celui du privé, ni celui du public, mais qui constitue l'une des conditions de la pluralité humaine et, d'une certaine façon, le point d'articulation entre ceux-ci :

même si je devais vivre complètement seul, je devrais, aussi longtemps que je suis en vie, vivre dans la condition de la pluralité. Je dois me supporter moi-même, et nulle part ailleurs ce Je-avec-moi-même ne se montre plus clairement que dans la pensée pure, qui est toujours un dialogue entre les deux-en-un.<sup>289</sup>

C'est l'espace de la solitude qui permet à l'humain de penser, c'est-à-dire de maintenir ce dialogue entre soi et le monde : « quand je suis engagé dans le dialogue de la solitude, dans

287 Hannah Arendt. *Qu'est-ce que la politique?* p.162

288 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p. 309

289 Arendt, Hannah. *Qu'est-ce que la politique?* p.69

lequel je suis strictement sans personne d'autre que moi-même, je ne suis pas complètement séparé de cette pluralité qui est le monde des hommes ».<sup>290</sup> C'est en ce sens que la solitude doit plutôt être conçue comme un état de *distance* par rapport au monde et non comme un *retrait* du monde (la nuance est importante) :

Toute pensée, à proprement parler, s'élabore dans la solitude, est un dialogue entre moi et moi-même, mais ce dialogue de deux-en-un ne perd pas le contact avec le monde de mes semblables : ceux-ci sont en effet représentés dans le moi avec lequel je mène le dialogue de la pensée.<sup>291</sup>

La solitude est donc l'espace du « deux-en-un », de ce dialogue entre soi et l'autre, entre soi et le monde. La solitude, que l'on doit distinguer de l'isolement qui « est cette impasse où sont conduits les hommes lorsque la sphère politique de leurs vies, où ils agissent ensemble dans la poursuite d'une entreprise commune, est détruite »<sup>292</sup> » ou encore de la désolation qui est « l'expérience d'absolue non-appartenance au monde »<sup>293</sup> – demeure essentielle pour la pensée : « [a]ucun homme, écrit Arendt, ne peut garder sa conscience intacte s'il ne peut entretenir le dialogue avec lui-même, c'est-à-dire s'il est privé de la solitude requise pour la pensée sous toutes ses formes. »<sup>294</sup> C'est à cette pensée que Arendt fait allusion lorsqu'elle évoque la « révélation du qui »; cette pensée qui naît du dialogue entre soi et le monde et qui aura, elle, à se manifester dans le domaine public.

À peine quatre ans après la parution de *Condition de l'homme moderne*, Jürgen Habermas rédige sa thèse d'habilitation à l'Université de Marburg en Allemagne, thèse qui porte spécifiquement sur ce qu'il appellera la « sphère publique bourgeoise » et dont la version originale allemande paraîtra en 1962. Habermas s'intéresse alors à l'apparition de l'espace de rencontre et de discussion qui se développe dans les journaux, les salons littéraires, les cafés

290 *Ibid*, p.71

291 Hannah Arendt, « Idéologie et terreur », dans *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, Paris, Gallimard, 2002(1972), p.308

292 *Ibid*, p.305

293 *Ibid*, p.308

294 Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?* p.74

et les pubs européens<sup>295</sup> du 17e et du 18e siècles en tant qu'espace *politique* et au déclin de celui-ci – contemporain à l'époque où écrit Habermas – qui accompagne l'avènement de la société de consommation et de l'État social. Ce contexte de rencontre inédit jusqu'alors, notamment en ce qui concerne les *coffee-houses* dans lesquels les classes sociales se croisaient et échangeaient, constitue aussi un point d'ancrage significatif pour la réflexion du sociologue Richard Sennett (*The Fall of Public Man*, 1977):

En tant que centres d'information, les *coffee-houses* étaient des endroits où se déroulaient de nombreuses conversations. Le parler y était régi par une règle cardinale : pour que l'information fût aussi complète que possible, les distinctions de rang étaient temporairement mises entre parenthèses; toute personne assise dans la *coffee-house* avait le droit de parler à une autre, de se mêler à n'importe quelle conversation, qu'elle connût ou non les gens, qu'elle fût invitée ou non à parler. Il était de mauvais ton de faire allusion aux origines sociales des interlocuteurs auxquels on s'adressait, parce que cela pouvait gêner le libre cours de la conversation.<sup>296</sup>

Tout comme chez Arendt, c'est le contexte spécifique d'un espace libre, ouvert, accessible, d'un espace où – dans ce cas-ci – les inégalités étaient temporairement suspendues qui permet l'émergence d'un espace commun que l'on peut aussi qualifier de *politique*.<sup>297</sup> Ainsi, selon Habermas, il se crée au 17e et au 18e siècles un espace de discussion critique public qui permet à la société civile de se positionner face à l'État et à son gouvernement. La sphère publique politique constitue l'ensemble des échanges, des discussions entre des personnes privées qui, dans le contexte de lieux publics – ici les *coffeehouses*, les pubs, les clubs, la presse – font usage de leur raison autour de questions communes. La *Publicité*, c'est-à-dire le fait que ces paroles soient échangées dans un contexte public, hors de la sphère familiale ou privée, au vu et au su du plus grand nombre, est précisément ce qui crée la relation de pouvoir avec l'État : « [l]e « règne » de la sphère publique signifie, conformément à l'idée même de

295 Ses observations sont liées à l'Allemagne, la France et l'Angleterre.

296 Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 1979, p.73 Il est aussi important de mentionner que les cafés, dès le début du 18e siècle « se mirent à éditer et à imprimer des journaux » et qu'« en 1729, ils en demandèrent le monopole. » (p.72)

297 Je reviendrai un peu plus loin dans ces pages sur la dimension idéaliste associée à cette suspension des différences.

*Publicité*, un règne où toute domination s'évanouit: *veritas non auctoritas facit legem.* »<sup>298</sup>  
C'est ce rapport de forces particulier créé par la *Publicité* qui permet à la sphère publique politique d'agir en tant que médiatrice entre l'État et la société.

Selon Habermas, l'émergence et l'expansion de cette sphère publique bourgeoise au sein de laquelle des avis, des points de vue sont affichés et discutés publiquement se font en parallèle avec le développement de la subjectivité de l'individu bourgeois qui elle se révèle et prend forme à travers l'échange épistolaire, la pratique du journal intime et la lecture romanesque qui se popularisent aux 17<sup>e</sup> et au 18<sup>e</sup> siècles au sein de la classe bourgeoise : « Ce n'est pas hasard si le XVIII<sup>e</sup> siècle est devenu le siècle de l'échange épistolaire, et c'est en écrivant des lettres que l'individu développe sa subjectivité. »<sup>299</sup> Pour Habermas, la sphère intime et la sphère publique politique apparaissent de manière contemporaine, parallèle, la seconde étant corrélative de la première : c'est le développement de la subjectivité dans la sphère privée, notamment à travers l'écriture de lettres et la lecture de roman, ainsi que les discussions littéraires qui en résultent en public (salons littéraires, sociétés de lecture, etc.), qui s'étend par la suite dans l'espace du café ou dans celui de la presse.<sup>300</sup>

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,

298 Habermas, *op. cit.*, p.92 : Le philosophe reprend ici cette maxime des Lumières : « c'est la vérité et non l'autorité qui fait la loi », s'adressant en même temps à la reformulation proposée par Hobbes dans *Le Léviathan* (1641), selon laquelle c'est l'autorité et non la vérité qui ferait la loi : *auctoritas non veritas facit legem.*

299 Jürgen Habermas, *op. cit.*, p.58

300 À cet effet, il est intéressant de constater que la maison bourgeoise elle-même allait bientôt refléter ce désir de « vie privée ». Comparant l'architecture d'une villa italienne de la Renaissance à une demeure bourgeoise du 19<sup>e</sup> siècle, Robin Evans s'intéresse aux valeurs sociales qui sous-tendent des attitudes extrêmement divergentes envers l'architecture : « The matrix of connected rooms is appropriate to a type of society which feeds on carnality, which recognizes the body as the person, and which gregariousness is habitual. (...) Such was the typical arrangement of household space in Europe until it was challenged in the seventeenth century and finally displaced in the nineteenth by the corridor plan, which sees the body as a vessel of mind and spirit, and in which privacy is habitual. » Robin Evans, « Figures, Doors and Passages », dans *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, Londres, Janet Evans and Architectural Association, 1978, p.88

s'accomplit comme une subversion de la conscience publique littéraire, déjà dotée d'un public possédant ses propres institutions et de plates-formes de discussion.<sup>301</sup>

Cette correspondance entre intériorité (sphère intime) et opinion publique (sphère publique) apparaît fondamentale pour le philosophe allemand : c'est dans l'isolement procuré par la lecture, par le retrait dans l'espace intime, au sein de la sphère dite privée, que l'individu est amené à réagir face à sa lecture et à développer sa pensée, dans un premier temps, littéraire (qui sera éventuellement partagée dans le contexte « public » des salons littéraires) et c'est par la suite cette pratique publique qui sera associée à une pensée qui concernera, de manière plus spécifique, la question du commun, c'est-à-dire la question politique (qui sera elle éventuellement partagée dans les cafés, les pubs, la presse écrite). Cette expérience subjective associée à la lecture amène le lecteur ou la lectrice à s'exposer, c'est-à-dire à partager ce qu'il ou elle pense dans un cadre élargi. Ce qui prendra plus tard le nom – plus que galvaudé aujourd'hui – d'« espace public », c'est donc l'ensemble de ces lieux et de ces moyens qui permettent aux individus d'échanger et de discuter; qu'ils prennent la forme très concrète du pub ou celle, plus abstraite, de la presse écrite. Ils correspondent aux lieux où s'exerce ce que Habermas appelle l'opinion publique : « L'opinion publique est le résultat « éclairé » de la réflexion publique, effectuée en commun, à propos des fondements de l'ordre social. (...) Elle ne gouverne pas, mais le despote éclairé est tenu d'en suivre les vues »<sup>302</sup> écrit Jürgen Habermas. L'opinion publique ne correspond en rien à la somme des opinions individuelles, mais plutôt au consensus sur les affaires du monde, élaboré en commun, par des individus faisant usage de leur raison.

C'est, toujours selon Habermas, le brouillage de cette tension, l'effacement de cette relation de corrélation entre la sphère intime et la sphère publique qui provoquera le déclin de « l'espace public »<sup>303</sup> :

301 Jürgen Habermas, *op. cit.*, p.61

302 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot et Rivages, 1978, p.105-106

303 L'avènement des loisirs correspond, selon Habermas, à un processus de « désintériorisation ». *Ibid*, p.167

Même dans le fait d'aller ensemble au cinéma, d'écouter ensemble la radio ou de regarder ensemble la télévision, rien ne subsiste des relations caractéristiques d'une sphère privée corrélative d'un public : la communication propre au public qui faisait un usage culturel de sa raison allait étroitement de pair avec la lecture qu'on pratiquait dans cette retraite qu'offrait la sphère privée domestique. Les occupations dont le public consommateur de culture meuble ses loisirs se déroulent au contraire au sein d'un climat social, sans qu'elles aient aucunement besoin de se poursuivre sous la forme de discussions : *la disparition de la forme privée de l'assimilation entraîne avec elle celle de la discussion publique sur ce qui avait été assimilé*. Et la tension dialectique qui liait l'une à l'autre se trouve neutralisée dans le cadre des activités de groupe. »<sup>304</sup> (Je souligne.)

On retrouve donc chez Habermas cette même scission dans l'expérience que chez Arendt, cette frontière ferme et fondatrice entre la sphère privée et la sphère publique, mais ces deux modèles comportent toutefois des nuances significatives en ce qui a trait, tout d'abord, à ce que représentent ces deux sphères au sein des modèles politiques démocratiques grec (Arendt) ou libéral (Habermas) et à l'articulation de ces sphères ou domaines entre eux; ainsi qu'en regard de la teneur du rapport établi entre le caractère unique de la personne et son adhérence au monde commun. Bien que, à la fois chez Habermas et chez Arendt, on retrouve cette idée du domaine ou de la sphère publics en tant qu'espaces libres, c'est-à-dire libérés de tout asservissement à la nécessité et fondés sur l'établissement d'une égalité entre des personnes différentes et inégales<sup>305</sup>, il existe une différence fondamentale entre cette structure poreuse (Dacheux, 2008a), non décisionnelle de la société civile (personnes privées rassemblées en un public) – l'opinion publique – qui vient faire contrepoids au pouvoir de l'État (Habermas) et une conception de la politique qui, chez Arendt, englobe à la fois le monde commun et l'État, c'est-à-dire l'ensemble des espaces communs (où potentiellement, pourrait se jouer la politique), par opposition au domaine privé. Autrement dit, l'espace public, chez Habermas, demeure associé à la sphère privée au sens où il concerne toujours les affaires privées (société

304 *Ibid*, p.171

305 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, 1993, p.168 : « l'usage que les personnes privées faisaient de leur raison, dans les Salons, les Clubs et les sociétés de lecture, n'était pas directement soumis au circuit de la production et de la consommation, ni au diktat des nécessités vitales; (...) au contraire, cet usage de la raison possédait, au sens grec d'une indépendance par rapport aux impératifs de la survie, un caractère « politique » . »

civile) dans leur rapport de force avec l'État. Comme le fait remarquer la philosophe Nancy Fraser, cette séparation fondamentale pour Habermas entre société civile et État favorisent les « publics faibles », « les publics dont les pratiques de délibération consistent exclusivement en la formation d'une opinion et n'englobent pas du tout la prise de décision »<sup>306</sup>. Afin de pouvoir envisager une société démocratique réellement égalitaire, selon Fraser, « [n]ous avons plutôt besoin d'une conception post-bourgeoise, qui permettrait d'envisager un rôle des sphères publiques (ou du moins de quelques-unes d'entre elles) qui dépasserait le cadre de la simple formation d'opinion autonome, soustraite au processus de prise de décision officiel ».<sup>307</sup> Selon Giorgio Agamben, « le problème à tout point de vue décisif, qui est celui du gouvernement et de son articulation au souverain »<sup>308</sup> constitue le cœur de ce qu'il nous incombe de penser aujourd'hui en regard de la question démocratique. Il urge de cesser de confondre la démocratie en tant que « forme de constitution du corps politique » et ce que Foucault et lui appellent « une technique de gouvernement »<sup>309</sup> afin de repenser le monde qui nous est commun.

Chez Arendt, le domaine public commence dès que l'on quitte la maison; il est ce monde d'apparence commun que nous partageons tous. Pour celle qui s'inspire du modèle athénien, le domaine public englobe tout autant l'*agora* (espace de marché, de commerce, etc.) que l'*ekklesia* (réunion des citoyens grecs sur la colline du Pnyx pendant laquelle se prennent les décisions), il apparaît là où les humains se rassemblent : « [f]or Arendt, the body is not primarily located in space, but with others, brings about a new space. And the space that is created is precisely between those who act together. »<sup>310</sup> Le domaine public est à la fois le lieu de l'émergence (mise en commun, développement de la puissance) et de l'exercice du pouvoir (prise de décisions); il n'y a pas de séparation stricte entre « espace public » et État, ni entre

306 Nancy Fraser, « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », dans *Habermas and the Public Sphere*, sous la direction de Craig Calhoun, Cambridge, MIT Press, p.147

307 *Ibid*, p.148

308 Giorgio Agamben et al. (dir.), *Démocratie : dans quel état?* Montréal, Écosociété, 2009, p.9

309 *Ibid*, p.7

310 Judith Butler, *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*, 2011.



lieu public et « espace public » : le lieu de discussion n'est pas étranger au lieu de décision, c'est-à-dire que l'espace public et l'espace politique (Wolton, 1991) participent tous deux du domaine public sous des modalités distinctes. Le modèle habermassien comporte pour sa part trois sphères distinctes – intime, publique (société civile), État – dont les interactions sont essentielles mais dont les limites sont aussi clairement définies : la subjectivité qui prend forme dans la sphère intime est ce qui assure le pluralisme dans la sphère publique, et l'opinion publique, qui transforme ce pluralisme en consensus, se confronte ensuite à l'État. En ce sens, l'espace public influence, voir même peut forcer l'État à agir, mais il ne constitue pas un lieu de décision politique. Dans le modèle athénien, les différentes manières de la politique – les échanges sous le porche (*stoa*) des philosophes et autres citoyens; les transactions de l'agora; et les réunions de l'assemblée – prennent sens ensemble, constituent une sphère d'échanges complexe au sein de laquelle ces diverses manières s'imbriquent (Hoskyns, 2014).

La sphère intime de Habermas devient le lieu d'épanouissement de la subjectivité, le retrait qui permet à la conscience de soi d'émerger, de se découvrir, de prendre forme. D'une certaine façon, pour Habermas, il faudrait se sortir du monde pour pouvoir se situer par rapport à lui. Dans la plus pure lignée des Lumières<sup>311</sup>, cette prise de conscience de soi dans la sphère intime est ce qui, pour Habermas, assure l'autonomie de la personne en public; l'apport de chacun à la discussion publique critique qui elle ne peut prendre forme que dans la sphère publique : « l'opinion publique correspond en principe à un savoir et à des aspirations qui ont été élaborées dans le milieu rationnel de la discussion collective; elle résulterait d'un processus émancipateur d'auto-éducation d'une société civile devenue consciente de soi comme du présent historique et raisonnant sur lui. »<sup>312</sup> En ce sens, il serait important de

311 « Sapere aude! » (Ose savoir !) est la devise des Lumières, mentionnée par Kant dans *Was ist Aufklärung?* (1784).

312 Stéphane Haber, « Quelques mots pour historiciser *L'espace public* de Habermas », dans Patrick Boucheron et Nicolas Offenstadt (dir.), *L'espace public au Moyen Âge : débats autour de Jürgen Habermas*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p.114 : « Dans la perspective des Lumières, penser par soi-même signifie penser tout haut, de même que faire usage de sa raison doit coïncider avec l'usage que fait le public de son raisonnement ».

distinguer la solitude dont parle Arendt de celle dont parle Habermas : chez Arendt, la solitude est une distance juste, qui permet d'envisager le monde, de penser le monde en y prenant part et de donner lieu à une pensée consciente et critique sans pour autant s'extraire de celui-ci; chez Habermas, la solitude est le retrait du monde qui permet d'assurer l'autonomie de chacun au sein de l'échange rationnel. Autrement dit, pour Habermas, c'est le retrait qui permet de « penser par soi-même », c'est le hors-monde qui permet la différence et assure l'autonomie (l'image à retenir serait ici le lecteur de roman assis dans un salon bourgeois) alors que pour Arendt, c'est le jeu de distance avec et dans le monde qui est celui de la solitude qui permet à une pensée singulière, voire différente de se déployer (l'image à retenir serait ici celle décrite par Richard Sennett (*La ville à vue d'oeil*, 1992) de la philosophe marchant seule dans les rues de New-York).

Chez Habermas, la mise en commun de ces subjectivités à travers une discussion rationnelle vise l'obtention d'un consensus qui, fort à la fois de sa fondation plurielle – et donc critique – et de son caractère unifié, créera un rapport de force significatif avec l'État. Contrairement à Habermas, Hannah Arendt n'insiste pas tant sur l'aspect consensuel, ni sur ce qui pourrait prendre la forme d'un « résultat » de la mise en commun de ces « révélations du qui »; elle s'intéresse plutôt au caractère fondateur, pour le domaine public, de ces manifestations singulières. Comme le précise, Carole Widmaier, spécialiste de l'oeuvre de Arendt, la philosophe s'intéresse plutôt à l'émergence, à la présence de la condition plurielle, en tant que préalable fondamental à la politique :

Mais l'enjeu n'est pas de formuler un discours conforme en tout point à une réalité unique et universelle, non contradictoire. Les faits contiennent pour ainsi dire une résistance à l'idée lorsque celle-ci exige d'eux la cohérence. Le principe logique de non-contradiction, sous sa forme universelle de critère de vérité, est au fond le résultat de la transformation que la philosophie fait subir à un principe doxique et politique, qui n'est pas critère de vérité mais de véracité. *On peut même supposer que c'est la recherche d'une non-contradiction absolue, à l'échelle de la totalité des discours, et visant donc à l'abolition de la diversité des opinions en faveur de*

*l'unicité de la connaissance, qui fait perdre la pluralité des manières d'apparaître du monde et, partant, l'exigence de cohérence doxique. »<sup>313</sup> (Je souligne.)*

Pour Arendt, ce n'est pas le consensus qui pourrait résulter de ces mises en présence plurielles qui importe, mais le fait qu'elles puissent coexister : la condition politique est cette diversité même et non ce que cette diversité parvient à obtenir de l'État ou du système politique en place. Arendt s'intéresse à la nécessaire (et inévitable) cohabitation des différences, à l'exigence de pluralisme, condition nécessaire de toute politique réelle. Elle valorise cette diversité, la considère comme une garantie de la liberté qui caractérise le domaine public. Sa réflexion politique ne vise en aucun cas l'écrasement des différences que constitue le consensus : elle se situe en amont, comme une condition préalable que les régimes totalitaires n'ont pas su entretenir ou, mieux dit, ont cherché à détruire. À cet effet, la philosophe accorde une grande importance à ce qu'elle appelle « l'imprévisibilité de l'action », c'est-à-dire à l'impossibilité de prévoir ce que peuvent engendrer la parole et l'action de chacun et de chacune dans le domaine public. Comme toute action engendre de l'inédit, comme il ne nous est pas possible de prévoir ce que sera la condition politique de demain, Hannah Arendt se concentre sur ce que pourraient être les caractéristiques d'un domaine public pluriel, la pluralité de celui-ci devenant pour elle, la condition qui nous empêchera de sortir de la politique. Ainsi, pour Arendt, il est plus important d'agir, de participer à la mise en commun des « qui » que de connaître le résultat de leur action.

Arendt, tout comme Habermas, s'entendent toutefois pour dire que c'est la disparition d' « une stricte séparation entre domaine privé et domaine public » (Habermas, 1978) qui est responsable de la désintégration de la politique qui leur est contemporaine.<sup>314</sup> Chez Arendt, 313 Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?* p.68 (note de bas de page de Carole Widmaier)

314 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, 1978, p.180 « Le rapport qu'entretenait à l'origine la sphère d'intimité à la sphère publique littéraire s'inverse: l'intériorité corrélative de la Publicité recule sans cesse face aux progrès d'une réification corrélative de l'intimité. Tous les problèmes qui se posent dans le cadre de l'existence privée sont dans une certaine mesure aspirés par la sphère publique, et, s'ils n'y sont pas réglés, ils sont du moins étalés au grand jour sous la haute surveillance d'instances publiques. Mais par ailleurs, les gens prennent une conscience plus aiguë de leur sphère privée, précisément à cause de cette « publicisation » qui confère à la sphère produite par les media certains aspects d'une intimité de second ordre. »

l'envahissement par le social est ce qui menace la dimension politique des affaires humaines (Arendt, 1961)<sup>315</sup> :

Toute la question est de déterminer le rapport entre le niveau proprement politique des espaces publics et les agents qui oeuvrent à leur création, c'est-à-dire l'articulation entre la lutte pour l'extension d'une expérience collective propre et l'identité (les intérêts communs) sur laquelle fait fond la bataille politique. Ce rapport ne peut s'élucider que politiquement – non socialement. En terrain arendtien, la société est en effet le nom d'un processus de naturalisation des rapports humains, qui vise à annihiler la dimension politique de l'action. Le membre de la société ne peut que défendre des intérêts déjà constitués, ceux qui sont censés être les siens du fait de sa situation dans un ordre fonctionnel, qui n'est plus même celui d'une société de classes, reposant structurellement sur des principes politiques. C'est l'ordre antipolitique de la reproduction de l'espèce humaine.<sup>316</sup>

Chez Habermas, c'est l'interpénétration des domaines privé et public qui empêche le maintien d'une sphère publique critique, c'est-à-dire de « personnes privées faisant usage de leur raison en public » au sein de la société civile (Habermas, 1978) : « une pseudo-Publicité privée de son caractère littéraire, en est réduite à n'être plus que l'espace où une sorte de superfamille retrouve un climat, non plus d'intimité, mais de simple promiscuité. »<sup>317</sup> Il n'est donc plus question d'individus qui, dans la solitude de la sphère intime, formuleraient un jugement autonome qui serait, par la suite, publicisé; la nouvelle publicité menace l'autonomie et, par le fait même, ne possède plus la dimension critique qui constituait sa raison d'être : « la « Publicité » permet de *manipuler le public*, en même temps qu'elle est le moyen dont on se sert pour se justifier *face à lui*. Ainsi, la « Publicité » de manipulation prend-elle le pas sur la *Publicité critique*. »<sup>318</sup>

315 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.84 : « Depuis l'épanouissement de la société, depuis l'admission de l'économie familiale et des activités ménagères dans le domaine public, une tendance irrésistible à tout envahir, à dévorer les sphères anciennes du politique et du privé comme la plus récente, celle de l'intimité, a été l'une des caractéristiques dominantes de ce nouveau domaine. »

316 Clotilde Nouët, « Pouvoir et violence. Éléments pour une critique arendtienne de l'espace public habermassien » dans *Philonsorbonne*, (8), 2014, p.174-175

317 Jürgen Habermas, *op. cit.*, p.170

318 *Ibid*, p.186

Ces deux modèles qui nous ont servi d'exemples depuis déjà plus de 50 ans en philosophie politique pour penser le concept d'espace public – la sphère publique politique (Habermas, 1978) ou le domaine public (Arendt, 1961) – s'inspirent de régimes politiques qui, dans les faits, ont la démocratie bien boiteuse... ou pour le moins inachevée, dans la mesure où le pluralisme nous apparaît comme une condition fondamentale de toute société réellement démocratique. Arendt réfère à ce moment politique « pur » de l'agora, où les hommes parlaient depuis un lieu qui serait intact, c'est-à-dire qui parlaient *en leur propre nom*.<sup>319</sup> Elle fait reposer une grande partie de sa théorie politique sur cette riche diversité des prises de paroles, ces actes de courage qui, par la parole en public, construisent le monde commun. D'où la menace imminente que représente l'homogénéisation – ou la dilution de ce pluralisme – et la critique véhémement qu'elle adresse aux démocraties occidentales des années 50 :

Le moyen le plus simple de se protéger contre les dangers de la pluralité est la monarchie, l'autorité d'un seul, dans ses nombreuses variétés, depuis la franche tyrannie d'un homme dressé contre tous, jusqu'au despotisme bienveillant et à ces sortes de démocratie dans lesquelles le plus grand nombre forme un corps collectif, le peuple étant « plusieurs en un » et se constituant en « monarque ». <sup>320</sup>

On a parfois rangé Hannah Arendt du côté de ceux et celles qui s'associent à l'idée du consensus démocratique, en raison, sûrement, de l'importance qu'elle accorde à la parole (quoiqu'elle ne sépare jamais celle-ci de l'action) et de l'absence de développement, dans sa pensée politique, entourant la dimension antagoniste du politique (Mouffe, 2007<sup>321</sup>). Pourtant,

319 Il est important de noter que Arendt ne s'attarde pas beaucoup aux conditions qui permettent à l'humain d'être qui il est ou encore de parler en son propre nom. Autrement dit, elle présuppose la singularité de chacun au sein du domaine public grec et associe le montée du conformisme aux démocraties modernes. Le tyran de l'*oïkos* peut dès lors se transformer en homme libre par le simple passage physique entre la maison et l'agora. Pour Arendt, c'est cet espace libre et le fait de côtoyer des hommes libres qui permet la révélation du qui.

320 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.283-284

321 « I also want to indicate that, despite the similar terminology, my conception of the agonistic public space also differs from the one of Hannah Arendt which has become so popular recently. In my view the main problem with the arendtian understanding of 'agonism', is that to put it in a nutshell, it is an 'agonism without antagonism'. What I mean is that, while Arendt puts great emphasis on human plurality and insists that politics deals with the community and reciprocity of human beings which are different, she never acknowledges that this plurality is at the origin of antagonistic conflicts. (...) Despite significant differences between their respective approaches, Arendt, like Habermas, ends up envisaging the public space in a

cette critique de la démocratie qui transforme le peuple en « plusieurs en un » résonne étrangement familière lorsque Rancière évoque la politique en tant que manifestation d'un tort, révélation d'un dissensus, c'est-à-dire en tant que *processus démocratique* même : « La démocratie signifie bien, en ce sens, l'impureté de la politique, la récusation de la prétention des gouvernements à incarner un principe un de la vie publique et à circonscrire par là la compréhension et l'extension de cette vie publique. »<sup>322</sup> Bien que la philosophie de Hannah Arendt ne mette pas de l'avant la dimension conflictuelle du politique (Mouffe, 2007) – quoiqu'il serait possible d'interpréter son ouverture à l'imprévisible en tant que fondamentalement conflictuelle –, il serait faux ou pour le moins réducteur d'avancer qu'elle s'inscrit dans la lignée d'une pratique consensuelle de la démocratie. Il faudrait plutôt concevoir l'apport de Arendt comme une réflexion sur le caractère essentiellement politique du monde commun et sur l'importance du pluralisme qui lui est inhérent. On pourrait en ce sens reprocher à Arendt (Nouët, 2014), tout comme à Foucault (Foucault, 1984<sup>323</sup>) et tout comme à Rancière (Garcés, 2013), de ne pas proposer de « solution politique », s'il faut entendre par celle-ci l'identification d'un système ou modèle politique dans lequel les différentes sphères de pouvoir seraient articulées de manière fixes et coordonnées.<sup>324</sup> En effet, ces pensées s'attardent plutôt à définir ce qu'il en est de la dimension politique de la vie, insistant sur le fait que ce mouvement, cette diversité, ce « nouveau », ces déplacements sont ce qui fonde, réellement, cette même vie politique.

« Arendt proposed no political utopias, but she remained convinced that our political dilemmas have no necessary outcome, that history has not and will not

consensual way. » Chantal Mouffe, « Artistic Activism and Agonistic Spaces » dans *Art and Research*, 1 (2), 2007. Repéré à <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html> le 18 mars 2015. À cet effet, il est aussi intéressant de constater que bien qu'elle reproche à Arendt de ne pas tenir compte de la dimension antagoniste de la pluralité, et bien qu'elle évoque la nécessité de « lutter », Chantal Mouffe en revient tout de même à écrire qu'il s'agit de lutter « according to certain forms which are accepted as the democratic rules at a given moment ». Chantal Mouffe, *Which Public Space for Critical Artistic Practices?* p.168

322 Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005, p.70

323 Voir les deux entretiens réalisés en 1984 : « Politique et éthique » et « Polémique, politique et problématisations », dans *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.

324 Hannah Arendt est connue pour être conseilliste. Toutefois, sa pensée me semble largement déborder le cadre d'un modèle politique précis.

come to a tragic end. Neither a pessimist nor an optimist, she wanted only to understand the world in which she lived in and to stimulate our thinking and acting in the present. It is always possible that radically new political constellations will come into our world, and responsibility for them will always be ours. If we wish to remain faithful to the spirit of Arendt's political thinking, then we must think and act politically without constraining our thinking and acting in terms of some pre-defined understanding of what politics 'is' or 'should' be. »<sup>325</sup>

Ainsi, selon plusieurs philosophes contemporains (Tassin, Nouët, Duarte), il semble délicat, voire même hasardeux, d'associer la pensée arendtienne aux démocraties libérales et délibératives, comme certains philosophes (Mouffe, Garcés, Oksala) ont tenté de le faire en ce début de 21e siècle<sup>326</sup>. Non seulement l'intérêt de Hannah Arendt pour le conseilisme est notoire, mais sa pensée de l'espace public ne saurait être réduite à des espaces de discussion au sein desquels la société civile échange, par la parole ou par l'écrit, afin de parvenir à des consensus visant à défendre leurs intérêts et ainsi, faire contrepoids au pouvoir de l'État (Habermas, Dewey, Rawls). Le fait que Arendt se soit toujours empêchée d'associer et de fixer un modèle précis de fonctionnement (système) politique à ses constats philosophiques ne saurait être pris à la légère ou considéré comme un manque (Widmaier, Nouët, Tassin). Sa manière d'envisager le domaine public fait de celui-ci, à travers l'ensemble de ses lieux (rue, médias, espaces officiels de délibération, place publiques, etc.) un espace de pouvoir, pouvoir qui ne saurait se limiter au seul rôle d'influence ou de rapport de forces sans réelles

325 Andre Duarte, *Hannah Arendt, Biopolitics and the problem of violence: from animal laborans to homo sacer*, Repéré le 17 novembre 2015 à

[http://www.academia.edu/243692/Hannah\\_Arendt\\_Biopolitics\\_and\\_the\\_problem\\_of\\_violence\\_from\\_animal\\_laborans\\_to\\_homo\\_sacer](http://www.academia.edu/243692/Hannah_Arendt_Biopolitics_and_the_problem_of_violence_from_animal_laborans_to_homo_sacer).

326 Dans cet article, Clotilde Nouët tente de trouver un autre fondement que la rationalité à la politique : « En présentant ainsi le problème d'une rationalité propre à l'espace public politique, il s'est agi pour nous, non de repenser en termes contextuels l'universalisme habermassien, mais d'interroger une autre genèse de la politique, qui ne soit pas suspendue à ses conditions de possibilité transcendantales. D'une genèse qui prenne en charge l'extériorité où prend corps la politique, à savoir la contingence, historique, à la fois déterminée et aléatoire, qui explique le caractère fondamentalement imprévisible de l'événement. » Clotilde Nouët, *art.cit.*, p.176. Parlant de Arendt, Marina Garcés suggère plutôt de « réviser la confiance que la philosophe contemporaine a maintenue respectivement au linguistique comme lieu privilégié de la politique ». Traduction libre de : « Por eso hay que revisar la confianza que la filosofía contemporánea ha mantenido respecto a lo lingüístico como lugar privilegiado de la política. » *Un mundo común*, p. 135

conséquences, mais qui peut, au contraire, incessamment et de manière imprévisible, devenir un espace de confrontation, voire même de confrontation violente. Il en va d'une conception fondamentalement différente de la politique : pour Arendt, ce qui importe réellement, c'est le pluralisme garant de la liberté; c'est l'espace de liberté qu'est le monde commun, cet espace qui, si on ne l'occupe pas, autrement dit, si on ne vit pas une « vie parmi les hommes » (Arendt, 1961), menace l'humanité même de notre existence.<sup>327</sup> Il s'agit d'une pensée politique qui se situe en amont des systèmes, en amont des organisations afin de penser les conditions même de son existence.

Bien que Hannah Arendt soient de celles qui défendent la stricte séparation entre les domaines privé et public, cette séparation se doit d'être pensée en d'autres termes que ceux qui structurent cette même séparation aujourd'hui et ce, pour deux raisons fondamentales. Tout d'abord, il s'agit de situer le contexte contemporain spécifique à partir duquel la philosophe a écrit et la signification que possédait cette séparation à l'époque de la Grèce antique, lieu où Arendt puise l'essentiel de sa pensée politique. En effet, celle-ci doit être resituée dans un contexte très précis, celui du sortir de la Deuxième Guerre mondiale et de l'avènement de la société de consommation et de son corollaire, l'État social. Elle prend racine dans l'expérience extrême que furent, de part et d'autre de la violence, la réalité des camps et celle du régime nazi; et se prolonge dans l'omniprésence de l'État social qui est contemporain de ses écrits. C'est à ce moment que Arendt ressent le besoin de réévaluer ce qu'il en est de la politique; et elle le fait en retournant aux sources de la *polis*. Il s'agit d'un contexte qui ne saurait être comparé à celui de l'ère néolibérale du capitalisme cognitif délocalisé au cœur duquel des auteurs comme Mouffe, Garcés, Oksala et Rancière situent leurs réflexions – et il demeure important de se le rappeler, afin de saisir la pertinence, toujours actuelle, de la pensée de Arendt.

327 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.232 : « Cette apparence, bien différente de la simple existence corporelle, repose sur l'initiative, mais une initiative dont aucun être humain ne peut s'abstenir s'il veut rester humain. »



Entre l'affirmation illimitée de soi et l'insécurité de son autoconservation défensive et atomisée, le « je » s'est fait aujourd'hui global, et ce tout en constatant à quel point ses conditions de vie se fragilisent. Ainsi, les partages qui structuraient l'espace public moderne se sont volatilisés : le particulier possède aujourd'hui une portée universelle et le privé est cela même qui articule l'espace public.<sup>328</sup>

En ce sens, le privé auquel Arendt fait référence ne correspond en rien au privé tel qu'on l'entend aujourd'hui et ne saurait être réduit en termes de propriété ou même d'intimité.

Vivre une vie entièrement privée, c'est avant tout être privé de choses essentielles à une vie véritablement humaine: être privé de la réalité qui provient de ce que l'on est vu et entendu par autrui, être privé d'une relation « objective » avec les autres, qui provient de ce que l'on est relié aux autres et séparé d'eux par l'intermédiaire d'un monde d'objets commun, être privé de la possibilité d'accomplir quelque chose de plus permanent que la vie. »<sup>329</sup>

Pour Arendt, le privé, c'est ce lieu où on est littéralement *privé* de la liberté associée au monde commun et d'une vie parmi les autres êtres humains. C'est ce qui relève de la nécessité et de l'absence d'égalité; ce qui relève des préoccupations de la maison, dans un monde (celui de la Grèce antique ou encore celui de l'après-guerre) qui n'était pas le monde hypermondialisé actuel : un monde dans lequel il devient très difficile d'isoler quoi que ce soit de la sphère des échanges économiques internationaux et au sein duquel le privé ne se qualifie plus qu'en termes de propriété. De même, le domaine public, dans les écrits arendtiens des années 50, ne saurait être comparé aux sphères complexes de relations spatio-politiques qui sont les nôtres depuis les années 90 : développement du tourisme de masse et transformation urbaines esthétisantes (Boyer, 1992; 1994; Delgado, 1999; 2007; 2011; Liégeois, 2009); omniprésence des réseaux sans fil (internet, téléphonie, etc.) et dématérialisation des lieux de rencontre (Sorkin, 1992; Bassett, 2005); surveillance généralisée de tous les lieux dits publics

328 Traduction libre de : « Entre la afirmación ilimitada de sí y la inseguridad de su autoconservación defensiva y atomizada, el yo se ha hecho hoy global a la vez que ve cómo sus condiciones de vida se fragilizan. Así, las particiones que estructuraban el espacio político moderno han saltado por los aires : lo particular es hoy de alcance universal y lo privado es hoy lo que articula el espacio público. » Marina Garcés, *op. cit.*, p.25

329 Hannah Arendt, *op. cit.*, p.99

(Anonyme, *Appel*, 2003); développement toujours plus agressif d'accords de libre-échange internationaux. Clotilde Nouët, doctorante en philosophie à l'Université Paris-1, parle de la pensée politique arendtienne en termes d'« une lecture souterraine à la tradition, nécessitant d'être réactualisée, comme un mode de constitution dynamique de rapports, comme une pratique ou un exercice collectif de l'action »<sup>330</sup>. Ce n'est donc pas dans son articulation étroite à l'actualité qu'il faut lire aujourd'hui Hannah Arendt, mais plutôt dans cet espace de sens qu'elle ouvre, entre l'unicité de l'être et son appartenance à un monde commun, comme l'ont fait plusieurs philosophes en ce début de 21e siècle (Butler, Tassin, Widmaier, Nouët, Duarte).<sup>331</sup> Comme l'écrit Lawrence Olivier en référence au modèle grec duquel s'inspire Michel Foucault, « [i]l ne s'agit pas, plusieurs l'ont déjà dit, de faire la même chose que les Grecs ou les Romains, mais de montrer qu'il est possible d'envisager le rapport à soi autrement qu'en opposition aux affaires de la cité. »<sup>332</sup> C'est selon cette perspective que cette thèse considère l'apport significatif de la pensée politique de Hannah Arendt en regard de notre condition politique occidentale contemporaine et de l'importance des espaces du commun en tant qu'espaces politiques.

Bien que Arendt et Habermas prennent tous les deux pour fondement un certain pluralisme, c'est-à-dire la coexistence, dans un même lieu (de parole, d'action) de personnes aux appartenances, aux systèmes de pensée et aux croyances multiples, ces deux modèles d'« espace public » s'ancrent dans des réalités démocratiques au sein desquelles l'exclusion est, comme plusieurs en ont déjà fait la critique, quasi fondatrice (Negt, 2007 (1972); Farge, 1992; Malcolm Miles, 2007 ; Landes, 1988, 1999; Fraser, 1992 ; Tiqqun, 2009)<sup>333</sup>. Dans un

330 Clotilde Nouët, *art.cit.*, p.174

331 La pensée de Hannah Arendt est ici convoquée en tant qu'aspiration à penser la politique autrement. Cela ne veut pas dire que celle-ci ne pose pas de questions qui demeurent sans réponse ou que le modèle qu'elle nous propose soit parfait. Nous n'avons qu'à penser à la différence d'échelle entre la démocratie athénienne et la nôtre pour savoir que les équivalences ou applications littérales sont impossibles.

332 Lawrence Olivier, « Michel Foucault, éthique et politique », dans *Politique et Sociétés*, 29, 1996, p.64

333 « En réalité, l'historiographie de Mary Ryan et d'autres démontre que le public bourgeois n'a jamais été le public. Au contraire, presque à la même époque, on a assisté à l'apparition d'une multitude de contre-publics concurrents, comprenant les publics nationalistes, les publics paysans populaires, les publics des femmes de l'élite et les publics de la classe ouvrière. Donc, dès le départ, il a existé des publics concurrents, et non pas uniquement à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, comme le sous-entend Habermas. » Nancy Fraser,

article intitulé *Repenser la sphère publique : : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement* paru en 1992 à la suite de la réédition de l'ouvrage de Habermas, la philosophe féministe Nancy Fraser tente de résumer l'ensemble des critiques s'étant attaquées à la thèse habermassienne. Elle y met en évidence l'aspect naïf, voir utopique d'une suspension temporaire des différences par la délibération<sup>334</sup>; cette suspension correspondrait plutôt à un idéal qu'à une réalité, idéal qui lui reposerait sur les valeurs et les privilèges de la classe dominante.

De manière générale, l'historiographie récente suggère une vision beaucoup plus sombre de la sphère publique bourgeoise que celle qui transparaît dans l'oeuvre de Habermas. Les exclusions et les conflits qui, chez lui, apparaissaient comme des ornements accessoires, deviennent constitutifs du point de vue des révisionnistes. Il en résulte un basculement gestaltiste qui modifie le sens même de la sphère publique. Nous ne pouvons donc plus supposer que la conception bourgeoise de la sphère publique n'était qu'un idéal utopique irréalisé ; il s'agissait aussi d'une notion idéologique masculiniste qui fonctionnait pour légitimer une forme émergente de règles de classes.<sup>335</sup>

Fraser met ici à profit la pensée de l'historien britannique Geoff Eley selon qui l'avènement de cette sphère publique bourgeoise marquerait une transformation fondamentale dans la manière d'envisager les rapports de domination : « [i]l s'agit du glissement d'un mode de domination répressif vers un mode hégémonique, d'une règle basée avant tout sur l'assentiment à une force supérieure vers une règle basée principalement sur le consentement et assortie d'une légère répression »<sup>336</sup>. Reprenant à son compte le concept d'hégémonie d'Antonio Gramsci comme les tenants de la démocratie radicale l'avaient fait auparavant

«Repenser la sphère publique: une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement», dans Craig Calhoun (dir.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, MIT Press, 1992, p.133

334 *Ibid.*, p.135 : « L'interaction discursive au sein de la sphère publique bourgeoise était plutôt régie par des protocoles de style et de décorum qui étaient eux-mêmes des corrélats et des marqueurs de l'inégalité sociale. Ils fonctionnaient de façon non-officielle pour marginaliser les femmes et les membres des classes populaires et les empêcher de participer en tant que pairs. »

335 *Ibid.*, p.133

336 *Ibid.*

(Laclau et Mouffe, 1985), Eley pointe vers cette négation du conflit et de la dimension agonistique inhérente au politique que les pratiques du consensus semblent oblitérer.

Dans ces conditions, l'articulation entre le concept d'espace public et la démocratie, lorsque celle-ci se pense en termes de démocratie radicale (Mouffe), ne peut qu'être chancelante et, j'ajouterais, mythique. L'âge d'or de la démocratie athénienne, ces années où l'*ekklesia* (ensemble des citoyens athéniens) se réunissaient sur l'agora pour discuter et décider ensemble du sort de la cité n'aurait jamais pu exister de manière aussi *lisse* sans l'exclusion préalable des femmes, des métèques et des esclaves de la discussion politique – c'est-à-dire de tous ceux qui possédaient des intérêts encore plus divergents que ceux des hommes propriétaires athéniens entre eux. De plus, l'idée d'une parole libre, si chère à Hannah Arendt, ne semble correspondre, si l'on en croit Michel Foucault, qu'à un très court segment de l'histoire de la démocratie à Athènes. En effet, lors du dernier cours qu'il a prononcé au Collège de France<sup>337</sup>, Foucault a tenté de démontrer comment, à l'époque d'Euripide (Ve siècle av. J.-C.), la *parrêsia*, le *dire-vrai* correspondait bien au privilège et au devoir des citoyens athéniens de faire preuve de courage en parlant, en témoignant de leur pensée devant tous et ce, parfois au risque de leur propre vie (Foucault, 1984), mais comment, aussi, à travers les textes du siècle suivant, on a vu la *parrêsia* devenir rapidement quelque chose de difficile, voire d'impossible au sein des institutions démocratiques athéniennes.

La *parrêsia*, dans les textes de la fin du Ve siècle et surtout ceux du IVe siècle (textes philosophiques et politiques pour la plupart), était apparue beaucoup moins comme un droit à exercer dans la plénitude de la liberté que comme une pratique dangereuse, aux effets ambigus, et qui ne doit pas être exercée sans précautions ni limites.<sup>338</sup>

D'après Foucault, le fait même de l'égalité démocratique, selon lequel, quiconque était habilité à prendre la parole en toutes circonstances, a peu à peu rendu impossible la

337 Michel Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*, Paris, Seuil ; Gallimard, 2009, 351 p.

338 *Ibid.*, p.34

« différenciation éthique »<sup>339</sup>, c'est-à-dire la possibilité, pour les membres de l'*ekklesia*, de distinguer entre une parole de vérité ou non. Comme le précise Arendt dans le texte qu'elle a écrit sur Socrate, « il n'y a pas de marque visible qui distingue la vérité de l'opinion »<sup>340</sup>. Il ne semble y avoir d'autre choix ici, que de transposer cet idéal démocratique dans le contexte démocratique nord-américain qui était celui de la philosophe au moment d'écrire *Condition de l'homme moderne* et de considérer son apport, non pas comme une application littérale des manières démocratiques antiques, mais bien plutôt comme une aspiration à préserver le caractère essentiellement politique du monde commun.

Le pluralisme de la sphère publique bourgeoise européenne des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles est aussi une vérité historique que l'on se doit de considérer avec précaution. Même si, comme le précise Richard Sennett (1977), on retrouvait une certaine mixité sociale dans les cafés parisiens et les pubs londoniens<sup>341</sup>, on ne saurait taire le fait que ceux-ci étaient fréquentés, en grande majorité, par des hommes (van Damme, 2007 ; Landes, 1988), et propriétaires de surcroît. Comme l'écrit Habermas lui-même,

les « personnes privées » sur l'autonomie desquelles (garantie sur le plan social par la propriété) s'appuie l'État constitutionnel, comme sur les compétences culturelles du public qui les rassemble, ne constituent en réalité qu'une petite minorité, même lorsqu'on additionne petite et grande bourgeoisie.<sup>342</sup>

Il en résulte donc une sphère publique passablement homogène<sup>343</sup> qui, bien qu'elle prenne position face à l'État en tant qu'organe de la société civile, porte déjà en son sein les marques

339 *Ibid.*, p.35

340 Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?* p.58

341 Sennett insistera toutefois sur la courte période de temps durant laquelle cette mixité était vraiment réelle : apparition des clubs; transformation des pubs; promenade publique. *The Fall of Public Man*, New-York, A. A. Knopf, 1977, 373 p.

342 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, 1978, p.94

343 Lorsqu'il est question de l'effritement de la sphère publique bourgeoise, il est intéressant de constater que Habermas lui-même considère l'homogénéité comme une dimension a-politique : « De plus, les discussions politiques restent cantonnées pour l'essentiel dans des *ingroups* (la famille, le cercle des amis, les voisins) qui de toute façon créent surtout un climat homogène d'opinion. » *Ibid.*, p.222

des futurs états oligarchiques que le monde occidental connaît aujourd'hui (Rancière, 2005). En ce sens, cet idéal de visibilité et d'exposition que le philosophe allemand associait à la publicité critique ne saurait être atteint, remettant dès lors en question la dimension proprement *politique* de l'espace public :

L'idée d'un accès ouvert à tous est à l'origine de la sphère publique bourgeoise, mais c'est aussi le principe sur lequel elle achoppe. Une sphère publique dont seraient exclus *ipso facto* certains groupes qui représenteraient une avant-garde ne serait pas seulement en quelque sorte incomplète, elle n'aurait plus rien, au contraire, d'une sphère publique.<sup>344</sup>

344 *Ibid*, p.95

## Conclusion

Ainsi, il ne sert à rien de s'épuiser à chercher la *crédibilité pratique* de ces modèles, ni de voir en quoi ils pourraient correspondre à la situation actuelle de nos régimes démocratiques occidentaux (système des lobbys de plus en plus puissants; société constituée de plusieurs générations d'immigrants; mixité sociale accrue; gentrification; mondialisation, mouvance identitaire associée au queer et autres questions sur le genre, etc.), mais bien plutôt de voir quels sont les traits particuliers, les traits forts, fondamentaux qui, dans ces modèles, pourraient aider à repenser aujourd'hui les lieux de rencontre de la pluralité humaine et leur fonction proprement politique. L'espace libre qui, selon Hannah Arendt, constitue le fondement du domaine public permet d'envisager, dans le cadre de cette thèse, un espace de pensée et d'action ancré dans un certain agencement du « qui » et du commun qui cherche, non pas à témoigner du passé, mais bien à cerner ce que pourrait être dans le présent un domaine public réel. Autrement dit, il s'agit d'identifier ce qui caractérise cet espace politique et de voir comment ces caractéristiques peuvent s'incarner dans un espace commun concret. Cet espace dit « libre » correspond chez Arendt à la teneur d'une certaine séparation entre le privé et le public (qui dans le contexte actuel devrait de toute évidence être repensée); au lieu de la révélation du « qui » de chacun et de chacune par l'action (qu'est-ce que ce « qui » qui est révélé?); et, enfin, à l'imprévisibilité qui découle de la mise en commun de l'action de chacun et de chacune. Au sein du modèle habermassien, ce qui apparaît constitutif de la dimension politique de la sphère publique, c'est la dimension critique, héritière de l'*Aufklärung*, que le philosophe associe à la *Publicité* qui caractérise la discussion entre personnes privées qui font usage de leur raison. Bien que chez Habermas la critique se fonde au cœur même de la tension entre la prise de conscience solitaire qui confère une certaine autonomie à chacun et la mise en commun de ces arguments rationnels individuels dans le bus d'obtenir un consensus, il semble intéressant de déplacer cette dimension critique dans le contexte des espaces communs, de ces lieux concrets dans lesquels se croisent des personnes

différentes et de s'interroger sur ce que deviendrait et ce que signifierait cette dimension critique dans un contexte où il serait plutôt question de visibilité, de sensorialité et d'intercorporalité critiques.

Enfin, cette démarche ne vise pas seulement à démontrer l'incapacité de ces modèles à rendre compte de la complexité qui recouvre toute tentative de saisir le sens de nos espaces communs (bien que cela soit une conséquence évidente de celle-ci), mais aussi à identifier des éléments fondateurs au sein de ces pensées qui permettront ensuite de mettre en place une pensée non dualiste des espaces du commun. L'intersection entre ce que Arendt nomme « la révélation du qui » et la dimension critique de la discussion entre personnes différentes que Habermas associe à la condition politique m'apparaît comme un point d'entrée toujours pertinent pour penser la dimension politique des espaces du commun, mais ces idées se doivent d'être repensées et approfondies aujourd'hui à la lumière d'une pensée du commun, pensée qui implique à la fois une remise en question radicale de l'individu, sujet autonome et libre des Lumières et une saisie plus complexe de ce partage entre singularités. En ce sens, je m'attarderai dans le prochain chapitre à saisir ce qu'il en est du rapport entre l' « un » et la pluralité et en quels termes ce rapport pourrait s'allier à une nouvelle pensée de l'émancipation.



### CHAPITRE 3 - LA SINGULARITÉ ET LE COMMUN

Dans le chapitre intitulé *Respatialiser la politique ou repolitiser les espaces du commun*, j'ai tenté de démontrer comment, en cohérence avec la conception de la politique mise en place dans le chapitre 1, la notion moderne d'espace public, lorsqu'il s'agit d'évoquer les espaces communs de nos villes occidentales, se devait d'être dépassée.<sup>345</sup> La notion d'espace public, telle qu'elle a été pensée au sein de l'État moderne, par la dichotomie fondatrice qu'elle installe entre la sphère privée et la sphère publique, restreint, voire empêche une réelle saisie de la signification politique, affective, commune des espaces dans lesquels les êtres sont amenés à se croiser, à échanger, à se rencontrer : à vivre ensemble. Dans ce chapitre, j'ai toutefois pris le parti de retraverser les pensées de philosophes comme Jürgen Habermas et Hannah Arendt, pensées fondatrices – et aussi divergentes – lorsqu'il est question d'aborder la notion d'espace public en philosophie politique; et ce, afin d'identifier des éléments significatifs de la relation entre, d'une part, le lieu du pouvoir et ce que l'on appelle espace ou domaine public; et, d'autre part, entre le caractère unique d'un être et l'organisation collective du monde commun, tension sous-jacente à chacun de ces modèles théoriques. C'est en cherchant à requestionner ces deux relations fondamentales lorsqu'il est question de penser les espaces communs en tant que *lieux politiques* que l'on peut mettre en place une réelle pensée des espaces du commun, c'est-à-dire de ces lieux où prennent sens nos existences nécessairement partagées et notre réalité commune.

Il y a deux aspects de la pensée politique de Hannah Arendt qui me semblent pouvoir, encore aujourd'hui, apporter un éclairage sur la question des espaces du commun; deux aspects de sa réflexion qu'il me semble possible de mettre en relation avec des pensées politiques radicales

<sup>345</sup> Je suis loin de prétendre être la première à énoncer cette nécessité de dépassement : cette recherche met en place le cadre théorique appuyant cette position afin de pouvoir envisager les pratiques sonores urbaines in situ par le biais de la question politique.

actuelles (Tiqun, Garcés, Agamben) afin de penser les enjeux éthiques, esthétiques et politiques que soulèvent ces espaces et ces lieux dans lesquels nous pouvons tous et toutes apparaître. Il s'agit, d'une part, de cette importance significative accordée par Arendt à la révélation du « qui » par l'action et la parole; et à son association, d'autre part, au caractère imprévisible de l'action, que Arendt ne cesse de réaffirmer. Qu'est-ce que signifie donc cet agir qui révélerait l'être mais dont il serait impossible de connaître les conséquences? Cette ouverture, proposée par Arendt, servira ici d'antichambre au développement et au raffinement d'une réflexion sur les espaces que nous avons en commun dans leur dimension concrète, c'est-à-dire à une pensée spatialisée de la tension politique s'installant entre la singularité et le commun.

## Espaces du commun : « qui », liberté et imprévisibilité

[I]e monde commun prend fin lorsqu'on ne le voit que sous un seul aspect, lorsqu'il n'a le droit de se présenter que dans une seule perspective

Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*

Dans *Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt trace les contours d'une figure de l'être qui se révélerait par l'action : le « qui ». Cette formulation ouverte et imprécise apparaît fondamentale pour la philosophe en regard de la question politique; on y perçoit quelque chose qui cherche à demeurer en suspens, quelque chose qui ne semble pas aspirer à la conclusion, qui ne cherche pas à se résoudre entièrement par le langage. Arendt parle en termes de « révélation du qui » lorsqu'elle s'intéresse à la question de la natalité, au fait d'être unique dans un monde qui a « le double caractère de l'égalité et de la distinction »<sup>346</sup>. Cette insistance de sa part sur l'exigence de paraître, de parler et d'agir en public; ce courage que l'on doit avoir de s'exposer dans notre monde d'apparence, ne sont jamais associés à une manière, à un contenu précis, à des positions idéologiques ou à des fins particulières : l'action demeure invariablement tournée vers l'imprévisible. La condition de pluralité, mêlée à la nécessité pour l'être d'exister à *sa* manière dans le monde commun, de prendre part à ce monde à travers *ce qu'il est*, sont, pour Arendt, garantes de la dimension politique du domaine public.

Si la politique s'articule aussi étroitement à l'espace public, c'est parce qu'elle est précisément dépourvue de fondement : elle s'actualise, dynamique, dans un rapport constant à ses frontières, aux éléments qui la nient ou la menacent. C'est en effet au voisinage de la violence que la politique se constitue comme telle.<sup>347</sup>

346 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983 (1961), p.231

347 Clotilde Nouët, «Pouvoir et violence. Éléments pour une critique arendtienne de l'espace public habermassien» dans *Philonsorbonne*, (8), 2014, p.173

En continuité avec la pensée d'Aristote, Arendt réaffirme la dimension plurielle du domaine public, son accession à une certaine réalité, par la cohabitation de multiples points de vue, par cette diversité nécessaire :

la réalité du domaine public repose sur la présence simultanée de perspectives, d'aspects innombrables sous lesquels se présente le monde et pour lesquels on ne saurait imaginer ni commune mesure ni commun dénominateur. Car si le monde commun offre à tous un lieu de rencontre, ceux qui s'y présentent y ont des places différentes, et la place de l'un ne coïncide pas plus avec celle d'un autre que deux objets ne peuvent coïncider dans l'espace. Il vaut la peine d'être vu et d'être entendu parce que chacun voit et entend de sa place, qui est différente de toutes les autres. »<sup>348</sup>

C'est à cette vie politique que Arendt accorde de l'importance et en aucun cas aux résultats entraînés par la révélation du qui, aux fins d'une action qui serait réalisée dans un but précis : « [l]'action, pour être libre, doit être d'une part libre de motif et d'autre part de son but visé comme effet prévisible. »<sup>349</sup> Pour Arendt, l'espace public demeure toujours fragile<sup>350</sup> : à faire et à refaire sans cesse. C'est la pluralité même qui engendre le caractère imprévisible de l'action; nul ne saurait prévoir ce qu'un geste, des mots, une action peuvent générer comme conséquences dans un espace caractérisé par la cohabitation d'êtres à la fois uniques et semblables. Arendt va jusqu'à évoquer l'action de l'homme en termes de « miracle », faisant ainsi référence à l'étonnement que l'action peut engendrer par sa complète nouveauté : « des interruptions d'une succession naturelle d'événements d'un processus automatique dans le contexte desquels ils constituent la chose totalement inattendue »<sup>351</sup>.

En ce sens, la commune est *l'organisation de la fécondité*. Elle fait naître toujours plus que ce qu'elle revendique. C'est cela qui rend *irréversible* le bouleversement qui a touché les foules descendues sur toutes les places et les avenues d'Istanbul. Des foules forcées pendant des semaines à régler par elles-mêmes les questions

348 Hannah Arendt, *op. cit.*, p.97-98

349 Hannah Arendt, « Qu'est-ce que la liberté? », dans *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p.197

350 Dans *Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt fait maintes fois référence à ce qu'elle appelle « la fragilité des affaires humaines », p.285.

351 Hannah Arendt, « Qu'est-ce que la liberté? », dans *La crise de la culture*, p.218

cruciales du ravitaillement, de la construction, du soin, de la sépulture ou de l'armement n'apprennent pas seulement à s'organiser, elles apprennent ce que, pour une grande partie, on ignorait; à savoir : que nous *pouvons* nous organiser, et que cette puissance est fondamentalement joyeuse. Que cette fécondité de la rue ait été passée sous silence par tous les commentateurs démocratiques de la « reconquête de l'espace public », voilà qui en atteste bien assez la dangerosité.<sup>352</sup>

Garder vivante cette activité qui engendre l'apparition d' « espaces publics » (Ruby, 2003) est ce qui apparaît comme le cœur de la vie politique pour Arendt : c'est elle qui permet d'échapper au fascisme, aux « systèmes totalitaires » (Arendt, 1972) et au « conformisme contre nature d'une société de masse »<sup>353</sup>. En effet, pour Arendt, la société nuit à l'action libre des êtres, elle participe à la destruction du domaine public, empiète sur celui-ci, prolongeant l'espace privé à l'extérieur :

L'essentiel est que la société à tous les niveaux exclut la possibilité de l'action, laquelle était jadis exclue du foyer. De chacun de ses membres, elle exige au contraire un certain comportement, imposant d'innombrables règles qui, toutes, tendent à « normaliser » ses membres, à les faire marcher droit, à éliminer les gestes spontanés ou les exploits extraordinaires.<sup>354</sup>

L'action, chez Arendt, demeure toujours ouverte; elle ne se restreint en rien à des plateformes officielles de prise de parole ou d'action politiques, ni à des types d'agir, ni à des formes précises. Elle se lie de manière indissociable à la liberté comme condition même de la politique : « la liberté (...) est réellement la condition qui fait que des hommes vivent ensemble dans une organisation politique. Sans elle, la vie politique comme telle serait dépourvue de sens. La raison d'être de la politique est la liberté, et son champ d'expérience est l'action. »<sup>355</sup> Dans la pensée de Arendt, la liberté ne correspond en rien au libre arbitre ou à l'idée d'être libre de choisir entre une option ou une autre : « l'homme est libre parce qu'il est un commencement », et il est un commencement parce qu'il agit *à partir de ce qu'il est*. Ainsi,

352 Comité invisible, *À nos amis*, Montréal, Édition spéciale Québec, 2015, p.214-215

353 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.98

354 *Ibid*, p.79

355 Hannah Arendt, « Qu'est-ce que la liberté? », dans *La crise de la culture*, p.190

agir, pour Arendt, c'est mettre en branle quelque chose de nouveau, commencer quelque chose. C'est par l'action que l'homme (*se*) commence en tant qu'être unique et c'est par l'action que l'homme est libre : « [l]es hommes *sont* libres – d'une liberté qu'il faut distinguer du fait qu'ils possèdent le don de la liberté – aussi longtemps qu'ils agissent, ni avant ni après; en effet, *être* libre et agir ne font qu'un »<sup>356</sup>. Cette conception de l'action permet d'envisager l'espace public en tant qu'espace où se croiseraient une pluralité de « qui-s », créant, par le fait même, un monde qui leur serait commun. C'est ce caractère de révélation du « qui », qui peut, spontanément, apparaître dans le monde commun qui fait du domaine public un lieu fragile, mais c'est aussi précisément en tant qu'espace dans lequel tout est incertain, imprévisible que le domaine public devient garant de la vie politique pour Hannah Arendt. Prise entre le souvenir du nazisme et le constat incontournable de l'homogénéisation du monde qui l'entoure, la penseuse ne s'intéresse pas à la question de l'organisation, c'est-à-dire à la manière de gouverner, elle se penche plutôt sur celle de l'agitation, du mouvement de liberté qui la précèdent. Cette vie politique ne correspond ainsi à aucun système ou organisation politique, elle est l'activité par laquelle les humains se font libres et égaux; chez Arendt, la politique est toujours à refaire et c'est en ce sens qu'elle devient le contraire de la domination. Comme l'écrit Nouët,

On ne gagne donc rien à indexer le pouvoir arendtien à un fondement ; c'est précisément ce caractère infondé qui explique l'élément d'une indétermination radicale : principe anarchique, au sens où le « commencement » qu'il annonce n'est pas déjà normé, quoique, s'entrelaçant immédiatement à des dispositifs normatifs, institutions ou valeurs éthiques, il motive la construction de nouvelles normes.

Ce que la pensée de Arendt met en place, c'est un lien très serré entre l'idée de pluralisme et celle de l'impossibilité de fonder le pouvoir dans une multiplicité humaine. Le fait même que l'humain arrive toujours dans le monde comme quelque chose de nouveau appellerait à un potentiel de transformation constant : « [i]l est de la nature même de tout nouveau

356 *Ibid*, p.198.

commencement qu'il fasse irruption dans le monde comme une « improbabilité infinie », mais c'est précisément cet infiniment improbable qui constitue en fait la texture même de tout ce que nous disons réel. »<sup>357</sup> Arendt pense donc ici à contresens de tout l'édifice de la philosophie politique moderne, hors de tout paradigme de gouvernement, ouvrant l'espace de la politique à une indétermination nécessaire<sup>358</sup> : « selon Arendt agir politiquement signifie la rupture de toute clôture de l'humain sur un modèle prévu, qui ne laisse pas de place à l'introduction d'une nouveauté imprévisible, qui est par contre le sens même de l'action. »<sup>359</sup> Ce qui, pour elle, est à penser avant toute chose, est le pluralisme; c'est-à-dire tout ce qui peut favoriser un domaine public dans lequel les « qui-s » peuvent se révéler aux autres, ceci impliquant, dès lors, l'assomption de l'instabilité inhérente à la condition de pluralité.

### *L'assomption de l'instabilité*

Cela vient de ce que l'homme,  
un beau jour,  
a arrêté  
l'idée du monde.

Deux routes s'offraient à lui :  
celle de l'infini dehors,  
celle de l'infime dedans.

Et il a choisi l'infime dedans.

Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*

Il y a quelque chose de grinçant dans le rapport entre la pensée politique moderne et la vie politique : un manque de cohérence entre l'idéal de pluralisme et l'assomption réelle de ce pluralisme. « [N]otre pouvoir dit démocratique se fonde sur l'absence de peuple », affirme

<sup>357</sup> *Ibid*, p.220

<sup>358</sup> « L'espace politique est fui en tant qu'il est porteur d'une fragilité qui le définit : toutes les philosophies politiques peuvent être interprétées comme des tentatives pour conférer une stabilité à un domaine par essence évanescent, au risque permanent de perdre ce qui constitue sa nature. » Hannah Arendt, « Socrate » dans *Qu'est-ce que la politique?*, Paris, Seuil, 2014, p.60 (note de bas de page)

<sup>359</sup> Attilio Bragantini, « Pluralité et être en commun. Arendt confrontée à Heidegger » dans *Acta universitatis carolinae*, (1), 2013,p. 67

Giorgio Agamben, (...) [l]a démocratie, par le mécanisme ridicule de la représentation, a capturé l'« adémie » en son centre, l'absence de peuple. »<sup>360</sup> Le peuple, c'est ici ce qui déborde, ce qui *ex-iste*<sup>361</sup>, ce qui ne marche pas tout à fait comme cela le devrait, ce qui n'arrive pas à se faire une place à l'intérieur des comportements prévus, des manières de vivre et des agissements toujours plus limités que l'on qualifie de civilisés : l'ensemble de ces « qui-s » dont le *commencement* n'a pas été prévu par le cadre démocratique.<sup>362</sup>

Nous avons bien vu comment, chez Habermas, ce pluralisme correspond à la diversité des paroles et des opinions échangées, c'est-à-dire à un échange rationnel de points de vue – que Habermas considère libre, voire pur<sup>363</sup> – entre personnes privées (société civile) qui tentent de trouver un consensus concernant leurs intérêts communs, consensus qui pourra, éventuellement, sous la forme de l'opinion publique, faire contrepoids au pouvoir de l'État. Bien qu'il nuance son propos dans la préface de la réédition de *L'espace public* et dans *Droit*

360 Giorgio Agamben, *Vers une théorie de la puissance destituante*, conférence présentée dans le cadre des journées d'études « Défaire l'Occident », Tarnac, France, 2013. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=ajpHg00GDOg> le 6 mars 2016.

361 « Exister : v. intr. A été emprunté (XVe s.) au latin *existere* ou *existere* « sortir de », « se manifester, se montrer », formé de *ex-* « hors de » et de *sistere* « être placé », qui se rattache à une racine indoeuropéenne *sta-* « être debout » comme *stare* » *Dictionnaire historique de la langue française*. Alain Rey (dir.). Paris : Dictionnaires Le Robert. s.v. « exister ». Consulté le 8 janvier 2016.

362 « La civilisation a de tout temps contribué à dompter les instincts révolutionnaires aussi bien que les instincts barbares. La civilisation industrialisée fait quelque chose de plus. Elle montre les seules conditions dans lesquelles nous sommes autorisés à vivre cette vie impitoyable. » Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Kulturindustrie*, Paris, Allia, 2012 (1974), p.74

363 Voir Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », dans *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1545-1546 : « L'idée qu'il pourra y avoir un état de communication qui soit tel que les jeux de vérité pourront y circuler sans obstacles, sans contraintes et sans effets coercitifs me paraît de l'ordre de l'utopie. C'est précisément ne pas voir que les relations de pouvoir ne sont pas quelque chose de mauvais en soi, dont il faudrait s'affranchir ; je crois qu'il ne peut pas y avoir de société sans relations de pouvoir, si on les entend comme stratégies par lesquelles les individus essaient de conduire, de déterminer la conduite des autres. Le problème n'est donc pas d'essayer de les dissoudre dans l'utopie d'une communication parfaitement transparente, mais de se donner les règles de droit, les techniques de gestion et aussi la morale, l'*ethos*, la pratique de soi, qui permettront, dans ces jeux de pouvoir, de jouer avec le minimum possible de domination. »

Et Nancy Fraser : « Néanmoins, cela suggère que la relation entre la publicité et la position sociale est plus complexe que Habermas ne le laisse entendre, et qu'il ne suffit pas d'affirmer qu'une arène de discussion doit être un espace où les distinctions sociales existantes sont suspendues et neutralisées pour qu'il en soit ainsi. » « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », dans Craig Calhoun (dir.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, MIT Press, 1992, p.132



*et démocratie*, tous deux parus en 1992, il demeure que Habermas suppose le consensus nécessaire, et il le suppose *au préalable*, ne tenant pas compte de l'aspect potentiellement irréconciliable, non seulement des points de vue, mais des manières profondément antagonistes de penser le monde (Mouffe, Rancière, Farge, Fraser, Negt).

C'est la raison pour laquelle la politique ne peut pas s'identifier au modèle de l'action communicationnelle. Ce modèle présuppose les partenaires déjà constitués comme tels et les formes discursives de l'échange comme impliquant une communauté du discours, dont la contrainte est toujours explicitable. Or le propre du dissensus politique, c'est que les partenaires ne sont pas constitués non plus que l'objet et la scène même de la discussion. Celui qui fait voir qu'il appartient à un monde commun que l'autre ne voit pas ne peut se prévaloir de la logique implicite d'aucune pragmatique de la communication.<sup>364</sup>

Il est toutefois intéressant de constater que, même dans ce cas précis où le philosophe restreint la sphère des échanges à celles de la parole (pubs, cafés, salons) et de l'écrit (presse), en posant le pluralisme au centre de sa pensée politique, Habermas fragilise la stabilité du système politique auquel cette même pensée s'associe (démocratie représentative et délibérative), c'est-à-dire que sa pensée pointe vers la difficile question de l'organisation politique:

[I]'intersubjectivisme philosophique de la discussion conduit ici au pluralisme pour qui l'universel est un problème, ne faisant au mieux que l'objet de constructions incertaines, i.e. à la fois difficiles, faillibles et fragiles. En partie à l'insu du philosophe lui-même, c'est ainsi l'idée d'une société sans centre, sans dernière instance et sans premier moteur non plus, qui se profile à l'horizon – sans que ce soit pour autant délaissé le projet politique englobant de l'autonomie.<sup>365</sup>

En effet, l'idée d'un monde au sein duquel existerait un espace politique réellement pluriel, c'est-à-dire marqué par des manières foncièrement différentes de communiquer, de penser, de

364 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998 (1990), p.244

365 Stéphane Haber, « Quelques mots pour historiciser *L'espace public* de Habermas », dans Patrick Boucheron et Nicolas Offenstadt (dir.), *L'espace public au Moyen Âge : débats autour de Jürgen Habermas*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p.9

croire et de se lier à ce même monde, doit nécessairement assumer la perte potentielle d'une certaine stabilité; celle-ci est inhérente à l'assomption du pluralisme. Pour la grande majorité – si ce n'est pour l'ensemble – des philosophes qui s'intéressent à la question du commun (Dardot et Laval, Ruby, Rancière, Tiqqun, Revel, Negri, Mouffe, Agamben, Garcés), la séparation stricte et figée, entre ce qui serait privé et ce qui serait public, séparation qui irait jusqu'à fonder l'État moderne selon certains (Tiqqun), est au cœur de cette impossibilité de la vie politique, c'est-à-dire de l'avènement d'un monde réellement commun. Le fait même que l'on puisse définir *définitivement* ce qui relève de la sphère publique – ce que l'on considère comme politique – et de la sphère privée – ce que l'on décide de considérer comme a-politique – vient nier ce qui constitue, selon Rancière, le processus démocratique même. Le public, lorsqu'il est pensé a priori, fixé à l'avance, est à penser *contre le peuple*, c'est-à-dire en tant que majorité *légitime* au sein de laquelle le peuple demeure nécessairement absent (Ruby, 2005) :

Cette notion de «public» correspond à l'idée d'un espace ou d'une visée sur des personnes, à l'idée d'un tout « neutre », dépolitisé, en tout cas exclusif du «peuple», sous prétexte de son devenir-foule redoutable. Comme si «public» et «peuple» étaient liés par un dessein d'exclusion réciproque.<sup>366</sup>

Ironiquement, l'actualisation d'une vie politique réelle dans le sens où l'entendait Hannah Arendt, c'est-à-dire en tant qu'espace de liberté dans lequel des êtres uniques sont amenés à se révéler aux autres en (*se*) commençant prend aujourd'hui l'apparence d'un « contre-[espace] public » (Fraser, 1992<sup>367</sup>); autrement dit, c'est en s'opposant à l'espace public en tant qu'espace neutre qu'un domaine politique commun parvient à prendre forme : « [le] «public» (...) ne peut paraître neutre que s'il repousse constamment de soi tout ce qui le met en question.»<sup>368</sup>

366 Christian Ruby, « Le « public » contre le « peuple : une structure de la modernité » dans *Le Philosophoire*, 2(25), 2005, p.89-90

367 « L'exemple le plus frappant est certainement le contre-public subalterne féministe nord-américain de la fin du XXe siècle, avec son large éventail de journaux, de librairies, de maisons d'édition, de réseaux de distribution de films et de vidéos, de séries de conférences, de centres de recherches, de programmes universitaires, de congrès, de conventions, de festivals et de lieux de réunions au niveau local. » Nancy Fraser, *art.cit.*, p.139

368 Christian Ruby, *art.cit.*, p.95

Ce « contre-espace public » devient alors le seul espace politique pouvant se déclarer « libre », comme en témoigne ce passage tiré de la revue virtuelle *Lundi.am* qui évoque l'agitation politique française du printemps 2016 : « Nuit Debout a permis à toutes sortes de déserteurs de se rencontrer, de se parler, de constituer un *contre-espace public*, mais surtout d'offrir une continuité à ce qui ne pouvait s'agrèger par des jours de grève ponctuels ou de simples manifestations. »<sup>369</sup> On retrouve dans la naissance de ce « contre-espace public » les qualités d'un commun à inventer par la co-implication et la co-activité (Dardot et Laval, 2014<sup>370</sup>); une vie politique qui exige la présence de chacun au sein du monde commun afin de dessiner les contours mêmes de celui-ci. En ce sens, le domaine public en tant qu'espace politique au sein duquel la liberté est synonyme de révélation de l'être serait constamment à refaire : «[c]omment revenir sur le différend suspendu, sur le fait que le public finalement est moins donné que « à refaire » (en extension et en qualité) constamment, en imposant de nouvelles orientations et des exceptions aux processus normatifs ? »<sup>371</sup>

Cette inadéquation constante entre les modèles et le réel; cette incohérence entre la pensée de l'espace public et la mise en pratique de celle-ci appellent à un questionnement sur le « qui », c'est-à-dire sur la teneur de l'être qui se révèle dans le monde commun. Elles pointent vers le dualisme sous-jacent à ces écarts : que signifie, politiquement, le fait de réduire une singularité politique à un être de paroles et de raison? Comment est-il possible, dans un monde « de chair et de pierre » (Sennett, 1994), de considérer les partages à partir de la seule sphère de la rationalité? Comment la vie politique peut-elle exclure la dimension sensible de l'expérience?

369 Voir <http://lundi.am/Julien-Coupat-et-Mathieu-Burnel-interrogés-par-Mediapart>, page consultée le 13 juillet 2016. Entrevue avec des membres du Comité invisible... rendus visibles bien malgré eux par ce qu'on a appelé les « événements de Tarnac ».

370 À noter que Pierre Dardot et Christian Laval n'approuveraient pas nécessairement cette association entre leurs idées et les propos habituellement tenus par cette revue. Et vice-versa.

371 Christian Ruby, *art.cit.*, p.

Selon Hannah Arendt, le divorce entre l'homme de pensée et l'homme d'action, « entre la philosophie et les affaires humaines » a son origine dans la métaphore employée par Platon pour évoquer la relation entre le philosophe et la *polis*.

C'est ce conflit que Platon rationalisa et généralisa en un conflit entre le corps et l'âme : alors que le corps habite la cité des hommes, la chose divine que la philosophie perçoit est vue par quelque instance divine elle aussi – l'âme – qui est d'une manière ou d'une autre séparée des affaires humaines.<sup>372</sup>

Selon elle, les lectures et interprétations de cette métaphore ont eu, à travers le temps, une influence énorme sur la pensée occidentale et ce, jusqu'à « occulter l'expérience fondamentale dont elle a surgi »<sup>373</sup>. Autrement dit, cette image créée par Platon a eu des résonances telles hors de la sphère politique que l'origine de cette scission a cessé d'être questionnée. Pour Arendt, il s'agit du moment où la politique délaisse l'action pour le gouvernement, où Platon scinde l'agir et le commandement (Mead, 2015). Dans les notes et commentaires qui accompagnent la réédition de *Qu'est-ce que la politique?* la philosophe Carole Widmaier pousse encore plus loin le constat de Arendt, insistant spécifiquement sur l'influence de cette séparation sur le rapport entre domaine public et « individu » :

C'est donc l'oblitération de l'expérience fondamentale par la spéculation philosophique qui a produit la scission entre pensée et action et a fait de la pensée une affaire antipolitique. Mais c'est cette même oblitération qui permet d'expliquer *la simplification consistant à appréhender l'espace politique de la pluralité à partir d'une conception de l'individu et des relations qu'entretiennent entre elles les différentes parties qui le constituent.*<sup>374</sup>

372 Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, p.77. Voir aussi : « La séparation platonicienne entre savoir et faire reste à la base de toutes les théories de la domination qui ne sont pas de simples justifications d'une volonté de puissance irréductible et irresponsable. Par la seule force de la mise en concepts et de l'illumination philosophique, l'assimilation du savoir au commandement, à l'autorité, et de l'action à l'obéissance, à l'exécution, annula toutes les expériences précédentes, toutes les articulations anciennes du domaine politique. » Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p. 288-289.

373 Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?* p.77-78. Hannah Arendt ira jusqu'à écrire, faisant référence au conflit opposant le philosophe à la polis, que « personne après Platon n'a eu autant conscience que lui de l'origine politique de ce conflit, ou n'a osé l'exprimer en des termes aussi radicaux. » *Ibid.*, p.78

374 *Ibid.*, p.78 (note de bas de page de Carole Widmaier). Et aussi, p.76 : « Depuis lors, la seule chose que les philosophes demandèrent à la politique était qu'elle les laissât tranquilles; et la seule chose qu'ils

Lorsque Kant ordonne, dans le fameux texte intitulé *Was ist Aufklärung?* publié dans la *Berlinische Monatsschrift* en 1784, texte qui servira d'assise à la notion moderne d'espace public : « Raisonnez tant que vous voudrez et sur les sujets qu'il vous plaira, mais obéissez! »<sup>375</sup>, il institue lui aussi, d'emblée, cette séparation très nette entre, d'une part, la possibilité de penser par soi-même<sup>376</sup> tout en faisant connaître cette pensée en public et, d'autre part, l'action qui pourrait découler de cette même pensée. Il limite l'*Aufklärung*, à la liberté de penser et de dire : « Or, pour ces lumières, il n'est requis d'autre que la liberté; et à vrai dire la liberté la plus inoffensive de tout ce qui peut porter ce nom, à savoir celle de faire un usage public de sa raison dans tous les domaines. »<sup>377</sup> Ainsi, la pensée libre et autonome des Lumières se distingue nécessairement de sa mise en pratique dans le monde commun : d'une part, les mots, les idées; et d'autre part, les gestes, l'action. Pour Tiquun, chez qui la cohérence entre la pensée et l'agir (c'est-à-dire la cohérence éthique) constitue une nécessité, la discussion publique ne saurait suffire à mettre en place une pensée politique... ou alors faudrait-il envisager un autre type de discussion. Ils voient dans le principe de *Publicité* qui sert de fondement à la sphère publique bourgeoise (Habermas, Kant) la démission de la critique par rapport au politique – c'est-à-dire à la possibilité d'*agir politiquement* :

La critique se voudra donc d'autant plus pure et radicale qu'elle sera plus étrangère à toute positivité à laquelle elle pourrait lier ses affabulations. Elle recevra ainsi, en échange de son renoncement à toute prétention immédiatement politique, c'est-à-dire disputer à l'État son monopole, en échange de cela, donc, elle recevra le monopole de la morale. Elle pourra sans fin protester, pourvu qu'elle ne prétende jamais exister sur un autre mode.<sup>378</sup>

C'est par la création de l'État moderne, enfant des Lumières, et des fondements à partir desquels il se déploie (prédominance de la raison, sujet autonome, libre arbitre) que, selon

demandèrent au gouvernement était qu'il assurât la protection de leur liberté de pensée. »

375 Immanuel Kant, *Was ist Aufklärung?*, 1784. Repéré le 8 juillet 2017 à :

<http://www.cvm.qc.ca/encephi/contenu/textes/kantlumières.htm>.

376 Le texte de Kant renvoie surtout à cette libération de la pensée de l'emprise religieuse.

377 Immanuel Kant, *art. cit.*

378 Tiquun, « Introduction à la guerre civile » dans *Contributions à la guerre civile*, Paris, La Fabrique, 2009, p.44

Tiqun, l'existence humaine se fend en deux : la pensée d'un côté et l'acte de l'autre. C'est là que l'Occident vient créer une béance entre l'être et le monde, entre ce qu'il *est* et la possibilité d'être ce qu'il est dans le monde :

[L]e geste fondateur de l'État moderne – c'est-à-dire non le premier, mais celui que sans cesse il réitère – est l'institution de cette scission fictive entre public et privé, entre politique et morale. C'est par là qu'il vient fêler les corps, qu'il broie les formes-de-vie. Ce mouvement de scission entre liberté intérieure et soumission extérieure, entre intériorité morale et conduite politique, correspond à l'institution *comme telle* de la vie nue.<sup>379</sup>

Il y aurait, donc, d'une part, des idées, des pensées du monde à partager en public – *une liberté d'expression* – mais un contrôle constant à exercer sur soi lorsqu'il s'agirait d'agir, de mettre en place les conditions concrètes de son existence. S'installerait à même nos désirs les plus profonds, une fissure nous empêchant de libérer la puissance qui naît de notre expérience du monde en tant que singularité politique. Cette séparation met en question l'existence même d'un espace politique réel : que reste-t-il de celui-ci s'il ne peut jamais s'actualiser, prendre une forme concrète, habitée, traversée, par des affects, des corps... des puissances?

Le libéralisme a posé en principe que tout devait être toléré, que tout pouvait être pensé, dès lors que reconnu comme étant sans conséquence directe au niveau de la structure de la société, de ses institutions et du pouvoir d'État. N'importe quelle idée peut être admise, son expression doit même être favorisée, dès lors que les règles du jeu social et étatique sont acceptées. Autrement dit, la liberté de pensée de l'individu privé doit être totale, sa liberté de s'exprimer doit en principe l'être tout autant, mais il ne doit pas vouloir les conséquences de sa pensée – pour ce qui concerne la vie collective.<sup>380</sup>

379 *Ibid*, p.42. Chez Agamben, la vie nue s'oppose à la forme-de-vie. La vie nue correspond ainsi au « simple fait de vivre commun à tous les vivants (animaux, hommes ou dieux) » (zoé) alors que la forme-de-vie correspond pour sa part à « la forme ou la manière de vivre propre d'un être singulier ou d'un groupe » (bios). Giorgio Agamben, « Forme-de-vie » dans *Multitudes*, 15 (1), 1993. Repéré le 18 mai 2014 à <http://www.multitudes.net/Forme-de-vie/>. Toute la réflexion d'Agamben sur la biopolitique se fonde sur cette distinction fondamentale.

380 Anonyme, *Appel*, 2003, Proposition IV. Texte attribué au Comité invisible. Repéré le 19 juillet 2015 à <http://bloom0101.org/wp-content/uploads/2014/10/appel.pdf>.

Pour le philosophe Peter Slöterdijk, « [c]'est l'interaction comprise de la *physis* et du *logos* qui est philosophie, et non ce qu'on dit »<sup>381</sup>. Sa *Critique de la raison cynique* (1987 [1984]) interroge l'échec de l'*Aufklärung*, de ces Lumières aveuglées par la raison au point d'en évacuer toute dimension sensible. Il tente de donner forme à une pensée de l'émancipation qui réhabiliterait une pensée vivante, libre, critique qui naît précisément de son interaction avec les contingences du monde. Pour Slöterdijk, tout comme pour Arendt, il faut revenir à l'Antiquité pour retrouver une sagesse qui serait fondée sur l'articulation de la pensée et de la vie concrète. Le philosophe allemand prend Diogène le Cynique, cet homme qui cherchait à vivre comme il pensait, comme contre-exemple de la séparation opérée par Platon<sup>382</sup> :

Chez le philosophe, homme de l'amour de la vérité et de la vie *consciente*, vie et doctrine doivent être en accord. Le centre de toute doctrine, c'est ce qu'en incarnent ses adeptes. On peut en donner faussement une interprétation idéaliste, comme si le propre de la philosophie était de mettre des hommes sur la trace d'*idéals* inaccessibles. Cependant si le philosophe est appelé à vivre en sa propre personne ce qu'il dit, sa tâche est, dans un sens critique, bien davantage : de dire ce qu'il vit. Depuis toujours, toute idéalité doit se matérialiser et toute matérialité doit s'idéaliser, afin d'être réelles *pour nous* qui sommes des êtres situés au milieu. Une séparation de la personne et de la chose, de la théorie et de la pratique n'entre pas du tout en ligne de compte dans cette perspective élémentaire – sauf comme signe d'un obscurcissement de la vérité.<sup>383</sup>

Hannah Arendt, pour sa part, refusait de se nommer « philosophe ». Elle préférait se dire théoricienne politique ou « phénoménologue de la théorie politique » (Mead, 2015). On peut imaginer qu'il y avait là une tentative de se dissocier d'une histoire à travers laquelle elle ne se

381 Peter Slöterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987, p.15

382 « (...) alors que, à partir de Platon, la « haute théorie » coupe irrévocablement les fils de l'incarnation matérielle pour nouer en échange les fils de l'argumentation d'une manière d'autant plus serrée qu'elle ambitionne à tisser des textures logiques, émerge une variante subversive de basse théorie poussant l'incarnation pratique à l'extrême, dans un grotesque pantomimique. (...) Avec Diogène commence dans la philosophie européenne la résistance contre le coup monté du « discours ». Désespérément joyeux, il se défend contre le « devenir-paroles » de l'universalisme cosmique qui a appelé le philosophe à son ministère. Que ce soit une « théorie » sous forme de monologue ou une « théorie » sous forme de dialogue, dans l'une comme dans l'autre, Diogène flaire la duperie des abstractions idéalistes et la fadeur schizoïde d'une pensée qu'on s'est fourrée dans la tête. » *Ibid*, p.140

383 *Ibid*.

reconnaissait pas, ne trouvait pas sa place en tant que femme de pensée qui pensait *au cœur du domaine public* et qui tentait, elle aussi, de vivre comme elle pensait.<sup>384</sup> À ces hommes de pensée, aux philosophes qui s'extraient du monde pour le penser, Marina Garcés oppose, elle, la figure de la philosophe qui s'immerge dans la réalité concrète de la ville pour penser *par, avec, dans* le monde qui l'entoure. Elle ancre sa philosophie dans le réel et ne saurait concevoir une pensée qui serait dissociée de l'expérience concrète et directe du monde :

C'est un art de rue qui se pratique en marchant par les places, buvant et souplant avec les amis, participant à la vie de la ville sans se laisser formater par elle. C'est seulement parce qu'il s'agit d'une pratique de sociabilité « déformatée » qu'elle est aussi, nécessairement, un exercice de solitude radical.<sup>385</sup>

C'est précisément cet aller-retour entre ce « plein » du monde et ce dialogue entre soi et le monde – le deux-en-un – qui est fondamental à la pensée selon Hannah Arendt (voir chapitre 2). Ce mouvement vient donner son assise à l'exercice de la philosophie. Comme l'écrivent Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie?* : « [p]enser n'est ni un fil tendu entre un sujet et un objet, ni une révolution de l'un autour de l'autre. Penser se fait plutôt dans le rapport du territoire et de la terre. »<sup>386</sup> Il s'agit d'un mouvement qui chez Garcés s'institue par la présence, une présence qui doit nécessairement prendre la forme d'une implication; seule manière de se laisser « toucher » (Garcés, 2013) et d'ancrer la pensée dans cette proximité avec les autres, avec le monde qui est le nôtre. Enfin, il va sans dire que cette conception de la pensée philosophique, encore une fois, ouvre l'espace à ce qui n'était pas prévu et prévisible, à des chemins de réflexion qui prennent sens par le contact établi avec le monde : une pensée vivante, mouvante et *située*.

384 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.285 : « Fuir la fragilité des affaires humaines pour se réfugier dans la solidité du calme et de l'ordre, c'est en fait une attitude qui paraît si recommandable que la majeure partie de la philosophie politique depuis Platon s'interpréterait aisément comme une série d'essais en vue de découvrir les fondements théoriques et les moyens pratiques d'une évasion définitive de la politique. »

385 Traduction libre de : « Es un arte de calle que se practica caminando por las plazas, bebiendo y cenando con los amigos, participando de la vida de la ciudad sin dejarse encajar en ella. Sólo porque es una práctica de sociabilidad desencajada, es también necesariamente un ejercicio radical de soledad. » Marina Garcés, *Un mundo común*, Barcelona, Bellaterra, 2013, p.100

386 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.



Nous situons le Point de renversement, la sortie du désert, la fin du Capital dans l'intensité du lien que chacun parvient à établir entre ce qu'il vit et ce qu'il pense. Contre les tenants du libéralisme existentiel, nous refusons de voir là une affaire privée, un problème individuel, une question de caractère. Au contraire, nous partons de la certitude que ce lien dépend de la construction de mondes partagés, de la mise en commun de moyens effectifs.<sup>387</sup>

Ce dualisme qui freine l'articulation entre le vécu et le pensé est au coeur du trouble entourant la dimension abstraite associée à la notion d'espace public. Comment réduire cet abîme entre nos manières de penser le monde et nos manières de l'habiter? Comment réhabiliter notre être-au-monde (Merleau-Ponty, 1945) afin de lui redonner la place politique qui lui revient?

### *La singularité : en deçà, au-delà de l'individualisme et de l'identité*

Mais ce miracle de l'intégration,  
cet acte de grâce permanent  
de l'autorité accueillant celui qui ne résiste plus,  
qui refoule toute velléité de rébellion,  
c'est du fascisme.

Adorno et Horkheimer, *Kulturindustrie*

Tu es le lieu d'une rencontre  
qui subvertit tout l'ordre établi.

Marina Garcés, *Un mundo común*<sup>388</sup>

Nous sommes plusieurs, par les temps qui courent, à confirmer et à reconfirmer l'impasse que constitue, du point de vue politique, l'idée d'un sujet raisonnable, autonome et souverain; et par le fait même, à tenter de reconfigurer le champ d'expérience en tension qui lie la question de l'être à celle du monde. On s'inquiète depuis de longues décennies déjà de l'aplatissement des différences (Tiqqun, Adorno), de l'homogénéisation des « comportements » (Debord,

387 Anonyme, *Appel*, 2003, Proposition IV.

388 Traduction libre de : « Tú eres el lugar de un encuentro que subvierte todo el orden establecido. » Marina Garcés, *op. cit.*, p.153

Arendt<sup>389</sup>), du conformisme des manières d'être (Pasolini), ce qui, si on le considère d'un point de vue politique, paraît tendre vers l'absence d'un pluralisme réel.

Ce n'est donc plus qu'un seul et unique champ, homogène mais diffracté en d'infinies nuances, un régime d'intégration sans limite qui travaille à contenir les formes-de-vie dans un jeu de basse intensité. Une insaisissable instance de totalisation y règne qui dissout, digère, absorbe et désactive a priori toute altérité.<sup>390</sup>

C'est ce que dont Adorno parlait lorsqu'il opposait l'individuation à ce qu'il nommait la « pseudo-individualité » : « c'est uniquement parce que les individus ont cessé d'être eux-mêmes et ne sont plus que les points de rencontre des tendances générales qu'il est possible de les réintégrer tout entiers dans la généralité. »<sup>391</sup> Dans ce contexte, la relation de l'être au monde, sa présence au monde commun prend de plus en plus la forme d'une dépolitisation généralisée (Tiqqun, Garcés)<sup>392</sup>. Comment ce « présupposé moderne d'une présence acquise, d'un être-au-monde garanti, étayé d'une nette distinction entre le moi et le monde »<sup>393</sup> peut-il engendrer une vie politique réelle, si le propre de la politique, tel que nous l'apprend Arendt est d'être ce « qui » *dans* le monde, d'exposer ce « qui » dans le monde commun?

Notre culture a commis une erreur fondamentale en parlant du sujet humain seul : elle est allée trop loin dans la volonté d'analyser. Il faut s'arrêter au « deux ». L'individualisme métaphysique des Occidentaux parle de l'être humain dans une terminologie qui convient plutôt aux étoiles, aux grains de sable, à des individus physiques qui ne connaissent pas l'extase de l'être-voisin...<sup>394</sup>

389 « Pour mesurer la victoire de la société aux temps modernes, substituant d'abord le comportement à l'action et éventuellement la bureaucratie, la régie anonyme au gouvernement personnel, il est bon de rappeler que sa science initiale, l'économie, qui n'instaure le comportement que dans le domaine d'activités relativement restreint qui la concerne, a finalement abouti à la prétention totale des sciences sociales qui, en tant que « sciences du comportement », visent à réduire l'homme pris comme un tout, dans toutes ses activités, au niveau d'un animal conditionné à comportement prévisible. » Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.84

390 Tiqqun, *op. cit.*, p.69

391 Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *op.cit.*, p.79

392 Je fais abstraction ici des agissements politiques qui ont marqué les années 2010 à 2016. Évidemment, ces moments de politisation intensifs viennent chambouler cet état de fait.

393 Tiqqun, « Métaphysique critique », dans *Contributions à la guerre en cours*, p.114-115

Ce que l'on a appelé « l'individu moderne », cette entité humaine qui se présentait comme un bloc hermétique, capable de se retrancher à l'intérieur pour retrouver son authenticité (Habermas, 1962), ne peut plus survivre dans un monde où tout – l'environnement / l'écologie (Latour, Stengers, Guattari), l'aménagement urbain, l'agriculture urbaine, l'éducation alternative – ne cesse de réaffirmer la condition commune essentielle et *nécessaire* de notre humanité. Cette question de la relation entre l'être – en tant qu'unique – et la manière d'organiser le monde commun – la politique – nous oblige à confronter des conceptions fondamentalement différentes de la liberté : une conception de la liberté qui s'associe au libre arbitre et à la volonté (théories politiques contractualistes : Hobbes, Locke, Rousseau); et une conception de la liberté en termes d'actualisation de la puissance (Spinoza, Arendt, Agamben, Deleuze et Guattari), c'est-à-dire en tant que liberté d'être ce « qui » que *nous* sommes, liberté qui se lie dès lors au sort des autres et du monde.

« Friend » et « free » en anglais, « Freund » et « frei » en allemand proviennent de la même racine indo-européenne qui renvoie à l'idée d'une puissance commune qui croît. Être libre et être lié, c'est une seule et même chose. Je suis libre *parce que je suis lié*, parce que je participe d'une réalité plus vaste que moi. Les enfants des citoyens, dans la Rome antique, c'étaient les *liberi* : c'était, au travers d'eux, Rome qui grandissait. C'est dire si la liberté individuelle du « je fais ce que je veux » est une dérision, et une arnaque.<sup>395</sup>

Selon Hannah Arendt, « [s]i les hommes veulent être libres, c'est précisément à la souveraineté qu'ils doivent renoncer. »<sup>396</sup> Cette affirmation catégorique de Arendt vient, à elle seule, révoquer les prémisses de la philosophie politique moderne : il n'existe pas d'individu – ou de citoyen – autonome et souverain, dont l'apport à la vie collective se ferait depuis un état d'indépendance par rapport à celle-ci. La souveraineté renvoie au fait, quand il s'agit d'une personne ou d'un peuple, de n'être « subordonné à personne » et, dans le cas d'un État, d'un

394 Peter Sloterdijk, *Le scandaleux; Entretien avec Elisabeth Lévy*, 2003. Repéré le 11 décembre 2014 à <http://www.lepoint.fr/actualites-chroniques/2007-01-19/peter-sloterdijk-le-scandaleux/989/0/52950>.

395 Comité invisible, *op. cit.*, p.127

396 Hannah Arendt, « Qu'est-ce que la liberté? », dans *La crise de la culture*, p.214

État qui ne serait soumis à aucun autre État.<sup>397</sup> Comme Arendt nous le rappelle, le seul moyen pour un État ou pour une cité d'assurer sa souveraineté est de dominer par la violence; autrement, s'il s'agit d'envisager les relations entre personnes et entre États *en tant que politiques*<sup>398</sup> : elles ne sauraient être expérimentées sous la forme de la souveraineté. Que ce soit à l'échelle de l'être, de la communauté ou d'une nation, la souveraineté s'oppose directement à la liberté conçue en tant qu'expérience fondamentalement humaine, c'est-à-dire qui existe par et avec les autres. En ce sens, l'être est à penser dans un rapport de non autonomie avec le monde; il faut le situer à l'intérieur d'un réseau de forces, d'influences, de courants qui le traversent et récuser cette fiction moderne de l'individu autonome (Garcés, Tiqqun/Comité invisible, Foucault) si l'on veut parvenir à penser la liberté en tant que puissance accomplie, révélée, exposée.

Politiquement, cette identification de la liberté à la souveraineté est peut-être la conséquence la plus pernicieuse et la plus dangereuse de l'identification philosophique de la liberté et du libre arbitre. Car elle conduit ou bien à nier la liberté humaine – si l'on comprend que les hommes, quoi qu'ils puissent être, ne sont jamais souverains – ou bien à considérer que la liberté d'un seul homme, ou d'un groupe, ou d'un corps politique ne peut être achetée qu'au prix de la liberté, c'est-à-dire de la souveraineté, de tous les autres.<sup>399</sup>

« Exister, écrit Marina Garcés, c'est être dépendant. »<sup>400</sup> Il n'y a pas de liberté qui ne soit une liberté par les autres et dans le monde. La liberté n'est pas quelque chose qui existe indépendamment du monde commun, elle prend sens à partir de notre condition d'être partageant, vivant et respirant une même situation, un même monde. En ce sens, « il existe une autre tradition émancipatrice qui traverse la modernité [*non pas seulement celle de la libération du sujet*] : celle qui associe l'émancipation avec la transformation libre et collective

397 Souverain : « qui, dans son domaine, n'est subordonné à personne » (1279; le peuple souverain);

souveraineté : « s'applique au caractère (d'un État) qui n'est pas soumis à un autre » *Dictionnaire historique de la langue française*. Alain Rey (dir). Paris : Dictionnaires Le Robert. s.v. « Souverain »

398 Il est important de préciser que Hannah Arendt ne considère pas la violence comme faisant partie de la sphère politique. Voir Hannah Arendt, *On Violence*, New York, Harcourt, Brace and World, 1970, 106 p.

399 Hannah Arendt, « Qu'est-ce que la liberté? », dans *La crise de la culture*, p.213

400 Traduction libre de : « Existir es depender. », Marina Garcés, *op. cit.*, p.146

du monde que nous partageons. »<sup>401</sup> D'après celle-ci, se libérer n'aurait rien à voir avec l'autonomie d'un sujet, mais signifierait plutôt « pouvoir créer et transformer collectivement nos conditions d'existence »<sup>402</sup>. Garcés se fait ainsi extrêmement critique des fractures et des séparations qui ont inventé « l'individu moderne » en tant que sujet autonome, indépendant et *volontairement* libre. Elle met à nu cette « fiction calculée »<sup>403</sup> qui a privé les êtres d'une relation essentielle avec le monde qui les entoure.

La fiction de l'individu moderne est construite contre les relations de dépendance. Tout ce qui a à voir avec la dépendance de l'autre a été relégué à l'intimité : avec le malade, l'enfant... La vie publique et la vie politique nous sont présentées depuis l'indépendance. Et en réalité, nous sommes interdépendants.<sup>404</sup>

C'est chez Merleau-Ponty que la philosophe barcelonaise retrouve les bases d'une philosophie qui propose de « conquérir notre liberté dans l'entrelacement »<sup>405</sup>, par ce lien constant avec le monde qui nous fait et que nous alimentons sans cesse : « [l]a vie, écrit-elle, est un problème commun. »<sup>406</sup> Pour Merleau-Ponty, le problème politique fondamental n'est pas la liberté enracinée dans l'individu, mais le vivre ensemble, la manière que nous avons de nous lier aux autres et de vivre et penser à partir de ce lien primordial (Garcés, 2013).

Autant la dimension publique que la dimension privée qui composent l'individu sont le fruit d'une même abstraction *privatisatrice*, qui naît d'une négation plus profonde : la négation des liens qui unissent chaque vie singulière avec le monde et avec les autres.<sup>407</sup>

401 Traduction libre de : « hay otra tradición emancipadora que atraviesa la modernidad : la que asocia la emancipación con la transformación libre y colectiva del mundo que compartimos. » *Ibid*, p.22

402 Traduction libre de : « Liberarse consistiría en poder crear y transformar colectivamente nuestras condiciones de existencia. » *Ibid*, p.22

403 *Ibid*, p.31 Elle fait référence ici à la « fiction calculée » que serait le contrat social.

404 Traduction libre de : La ficción del individuo moderno está construida contra las relaciones de dependencia. Todo lo que tiene que ver con la dependencia del otro ha sido relegado a la intimidad: con el enfermo, el niño... La vida pública y la vida política se nos presentan desde la independencia. Y en realidad somos interdependientes. » *Ibid*, p.146

405 Traduction libre de « conquistar nuestra libertad en el entrelazamiento », *Ibid*, p.140

406 *Ibid*, p.14

407 Traduction libre de : Tanto la dimensión pública como la dimensión privada que componen al individuo son el fruto de una misma abstracción privatizadora, que se da sobre una negación más profunda : la negación de

Cette manière d'envisager la relation de l'être au monde commun engage une révision complète de la question du sujet, voire un dépassement de l'idée même de sujet. « [Le sujet] n'est jamais donné, selon l'anthropologue François Laplantine, car il est cette aptitude à devenir lui-même en transformant ce qui lui vient des autres. »<sup>408</sup> Il devient impossible de penser l'être dans sa relation aux autres tout en maintenant le régime hermétique de l'identité et de l'appartenance, pour lequel l'altérité demeure irréductible. L'identité du « je suis blanche », « je suis artiste »; l'appartenance à un groupe, à une nation identifiés, nommés, constituent des frontières entre l'être et le monde, des ajouts qui limitent la circulation de sens et qui empêchent toute communauté réelle.<sup>409</sup>

Dans la culture européenne moderne, caractérisée par le dualisme cartésien, le sujet (*cogito*) est central puisque c'est de lui que découle l'objet. Le monde n'existe donc qu'à travers la focale d'une conscience individuelle. Au contraire, la culture japonaise donne au milieu, à l'ambiance et aux circonstances le pas sur l'affirmation du « je ». Le sujet dépend donc toujours de la situation dans laquelle il se trouve. À ce titre, comme je l'ai écrit en 1998 dans le chapitre sur la langue japonaise de l'*Encyclopédie philosophique universelle*, la notion de sujet ne convient pas à la culture nipponne ; il faudrait plutôt parler d'« ambient ».<sup>410</sup>

Selon Augustin Berque, il est nécessaire – voire urgent – de repenser l'être dans sa relation à son milieu, au monde concret qui l'entoure et avec lequel un jeu de création-recréation s'engage incessamment. Il nous faut penser avec, dans, par le monde qui nous fait, nous défait et nous refait dans un mouvement d'aller-retour constant. Il en va, selon Arendt, de la réalité même : « s'il n'y a point d'espace d'apparence, si l'on ne peut se fier à la parole et à l'action comme mode d'être ensemble, on ne peut fonder avec certitude ni la réalité du moi, de

los vínculos que enlazan cada vida singular con el mundo y con los demás. » *Ibid*, p.32

408 François Laplantine, *Le Sujet : essai d'anthropologie politique*, Paris, Téraèdre, 2007, p.96

409 Je ne réfère pas à la communauté en tant que groupe identitaire, c'est-à-dire à un groupe fermé sur lui-même (Étienne Tassin, « Espace commun ou espace public ? - L'antagonisme de la communauté et de la publicité » dans *Hermès: La Revue*, 1 (10), 1992, p. 23-37), mais plutôt à ce que Giorgio Agamben (1990) appelle « la communauté qui vient », c'est-à-dire la communauté des êtres quelconques, voir plus loin dans le texte.

410 Augustin Berque (propos recueillis par Thierry Paquot), « Histoire naturelle et histoire humaine » dans *Esprit*, (3), 2015, p.185-192. Repéré le 10 juin 2017 à : [https://www.cairn.info/load\\_pdf.php?download=1&ID\\_ARTICLE=ESPRI\\_1503\\_0185](https://www.cairn.info/load_pdf.php?download=1&ID_ARTICLE=ESPRI_1503_0185).

l'identité personnelle, ni la réalité du monde environnant. »<sup>411</sup> En ce sens, Berque s'interroge sur les conséquences ontologiques<sup>412</sup> et politiques que pourrait entraîner une reconsidération du sujet en termes d'« ambiant » : [l]e fait de ne pas se présenter comme un cogito cartésien mais comme un « ambiant », un être en relation avec le monde, ne suppose-t-il pas de réinterroger la relation à l'action, au projet, au devenir ?<sup>413</sup>

Je suis assise sur la terrasse qui surplombe le lac.  
À ma droite, à répétition, le pic-bois qui résonne, magnifique.  
En face de moi, de l'autre côté du lac, quelqu'un qui hurle au téléphone.  
Plus loin devant, vers la droite, une voiture qui arrive.  
À droite, un peu derrière, des coups de marteaux très faibles.  
Toujours à droite, près du lac, de ce côté-ci, des voix d'enfants.

À l'époque de la Grèce antique, écrit Arendt, « le domaine public était réservé à l'individualité; c'était le seul qui permettait à l'homme de montrer ce qu'il était réellement, ce qu'il avait d'irremplaçable. »<sup>414</sup> Le « qui » de Hannah Arendt avait un nom. C'était tel homme, telle femme, à tel moment, qui posait tel geste, réalisait telle action. Il était associé à une histoire, à l'histoire de cette vie-là, précise. D'une certaine façon, on pourrait dire qu'il était identifié, mais identifié en termes de *cette personne-là* et non en termes de groupes d'appartenance : origines, goûts, qualificatifs. La réflexion de Arendt ne s'étend pas sur ce que pourrait être le « qui », sur le lieu qui lui permettrait d'être en commun dans le monde : elle suppose cet être en commun par le simple fait d'agir et de s'exposer dans le monde commun. Chez Arendt, il n'existe donc pas de crainte face à l'impossibilité d'être en commun que pourrait sous-tendre l'identité lorsqu'elle est pensée en termes de « qui »; autrement dit, le nom ne vient pas empêcher le commun d'exister, il est la manière d'insister sur la distinction

411 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.269

412 Augustin Berque, « Lieu et authenticité », *Cahier de géographie du Québec*, 51 (142), p.59 : « Certes, nous commençons à en reconnaître quelque peu les effets écologiques; mais nous sommes loin encore d'imaginer à quel point il conditionne la totalité de notre être, dans notre rapport avec autrui, avec les choses, avec les lieux. »

413 Augustin Berque, « Histoire naturelle et histoire humaine ».

414 Hannah Arendt, *op.cit.*, p.80

étant le propre de la natalité<sup>415</sup>. Malgré tout, il est important de préciser que le « qui » arendtien ne correspond en rien au « qui » de l'identitaire : il n'est en rien une particularité. Le philosophe André Duarte, dans sa lecture de Arendt, va jusqu'à traduire le « qui » en termes de « singularité », insistant sur son « unicité » (*Einzigartigkeit*), donnant ainsi à la pensée de la philosophe la possibilité de résonner avec des pensées actuelles.

De la main d'Arendt, le mot de singularité aura été employé peut-être par la première fois dans la pensée politique contemporaine contre l'idée métaphysique substantialiste d'un sujet porteur de qualités ou de propriétés qui appartiendraient à l'essence ou à la nature humaine et qui nous permettraient de définir qu'est-ce que l'homme, son *quod* ou son *Was*. Dans ce sens la pensée d'Arendt confirme de façon exemplaire ce qui a [été] observé [par] Jean-Luc Nancy, c'est-à-dire qu'après la mort ou la fin du sujet c'est bien la question autour d'un 'qui' singulier qui fait son apparition théorique.<sup>416</sup>

Dans *La ville à vue d'oeil*, un ouvrage sociologique portant sur la condition urbaine contemporaine, Richard Sennett met à contribution la philosophie de Hannah Arendt – et certaines traversées de New-York à pied avec elle, amie avec qui il avait l'habitude de traverser la ville en marchant – afin de penser les rapports qui s'installent entre les passants, entre les inconnus qui fréquentent les mêmes rues, les mêmes parcs, la même ville. Il tente de comprendre cette relation complexe que Arendt entretenait avec la subjectivité, notamment par sa condition d'exilée qui, dans un monde nouveau, devait se chercher une base de vie commune avec les autres (Sennett, 1992). Selon le sociologue, « [l]e politique tel qu'elle [Arendt] le conçoit doit tendre à transcender les identités particulières. »<sup>417</sup> Il utilise le terme

415 Ne serait-ce pas une réponse directe à cet hymne au « qui » lancé par Arendt que ces propos de Tiqqun :

« Rien n'est plus hermétique au Bloom que ces hommes d'Ancien Régime qui prétendent participer pleinement, immédiatement à la vie, et qui exhibent à tout propos le ferme sentiment de leur incarnation, de leur existence et de la continuité de celle-ci. Pour nous, où que nous cherchions, nous ne trouvons nulle part ce moi massif, cette substance propre que l'ON nous prête si généreusement, dès que nous prétendons exister. » Tiqqun, *Théorie du Bloom*, Paris, La Fabrique, 2000, p.27-28. La nécessité de situer la pensée de Arendt dans son moment historique – c'est-à-dire avant l'époque postmoderne, le relativisme des opinions, la surcharge identitaire, etc. - apparaît évidente et représente une forme de réponse à ce qui pourrait paraître comme « l'impensé » du « qui ».

416 André Duarte, « Singularisation et subjectivation subjectivation éthico-politique. Arendt et Foucault autour de la question : qui est le nouvel acteur politique ? », 2012, p.3. Repéré le 1<sup>er</sup> juin 2017 à : [https://works.bepress.com/andre\\_duarte/41/](https://works.bepress.com/andre_duarte/41/).

417 Richard Sennett, *La vie à vue d'oeil : urbanisme et société*, Paris, Plon, 1990, p.167



d' « impersonnalité » pour qualifier cet état particulier de la distance qu'est celui qui, selon lui, doit prévaloir dans les espaces qui nous sont communs : « « impersonality in the sense of relating to others as unknowns, puzzles, presences rather than clearly labeled, fixed categories of « black » and « white » »<sup>418</sup>. N'y aurait-il pas ici un écart, un vide à combler, ou du moins un espace de pensée à fouiller entre la pure révélation de l'être (le « qui arendtien ») et ce que Richard Sennett saisit en termes d' « impersonnalité »?

« L'être qui vient est l'être quelconque »<sup>419</sup>, écrit Giorgio Agamben en ouverture de *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Dans ce livre où, à la suite à Blanchot (*La communauté des amants*, 1983), il anticipe avec une grande justesse la nouvelle manière d'interroger la politique qui caractérise les agitations et manifestations ayant marqué et continuant de marquer plusieurs grandes villes du monde depuis 2010 (Tunis, Le Caire, Damas, Athènes, Barcelone, Madrid, New-York, Montréal, Istanbul, Paris...), Agamben opère une fuite hors du régime de l'identitaire en tant que fondement de la communauté. Par sa pensée de la singularité quelconque, il cherche à mettre en place une nouvelle manière d'envisager la communauté en reconsidérant le rapport entre l'unique et le commun : « [l]a singularité renonce ainsi au faux dilemme qui contraint la connaissance à choisir entre le caractère ineffable de l'individu et l'intelligibilité de l'universel »<sup>420</sup>. Agamben cherche ainsi ce lieu à partir duquel il est possible d'être ensemble, de faire communauté, sans pour autant renoncer à la singularité de l'être.

Pour Spinoza, il n'y a pas d' « essence » de l'être en général; il y a l'essence d'un être singulier, « l'essence de celui-ci, de celui-là », mais pas une essence du genre humain.<sup>421</sup> La singularité quelconque est le fait, pour l'être, d'être sa propre manière, non pas comme une décision, mais plutôt comme un abandon : « [e]xister signifie se qualifier, se soumettre au tourment de l'être-

418 Richard Sennett, *The Conscience of the Eye : The Design and Social Life of Cities*, New-York, A. A. Knopf, 1990, p.147

419 Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p.9

420 *Ibid*, p.10

421 *Les cours de Gilles Deleuze*, « Spinoza, 21/12/1980, Ontologie – Ethique ». Repéré à le 4 février 2016 à [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com).

quel (*inqualieren*). C'est pourquoi la qualité, l'être-ainsi de chaque chose, est son supplice et sa source – sa limite. (...) Et chaque être est et doit être son mode d'être, sa manière jaillissante : être *tel* qu'il est. »<sup>422</sup> La communauté qui vient est celle des êtres dans leur pure présence, celle qui a lieu lorsque tombe le règne de l'appartenance. Elle s'élabore quand les êtres *sont là*, ni retranchés à l'intérieur, ni déplacés à l'extérieur d'eux-mêmes à travers des couches de noms et d'identifications. La communauté naît ainsi de ce qui se passe entre les êtres et non de leurs liens à des catégorisations : homme, sportive, punk, asiatique, jeune fille, entrepreneur, musulmane ou catholique.

Nous nous retrouvons  
en singularités quelconques. C'est-à-dire  
non sur la base d'une commune appartenance,  
mais d'une commune présence.<sup>423</sup>

Elle est celle qui existe une fois nos qualifications, nos prédicats devenus « inopérants ». C'est en ce sens qu'elle réunit et ne divise plus : elle se situe en amont des exclusions identitaires, comme en témoigne la réflexion contemporaine citée ci-dessous.

Mais la singularité du cortège de tête réside dans son caractère *générique*, soustrait à toute capture identitaire. (...) Toute détermination objective est ainsi rendue *inopérante*. Syndicalistes, étudiants, précaires, chômeurs, ouvriers, intellectuels, militants, artistes, jeunes des banlieues : le cortège de tête incarne la coalescence neutre et anonyme, le *devenir-quelconque* de toute cette multiplicité humaine dont les origines particulières se trouvent, localement et ponctuellement, suspendues.<sup>424</sup>

C'est dans la continuité de la pensée d'Agamben que Tiqqun viendra situer sa *Théorie du Bloom* qui fait de l'homme moderne celui « qui s'est rendu indifférent à l'événement des êtres, qui ne sait plus accompagner la venue en présence des choses, qui est *pauvre en monde*. »<sup>425</sup>

Pour Tiqqun, le Bloom est cet être vide qui incarne la crise de la présence, la fin de

422 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p.107

423 Tiqqun, « Comment faire? », dans *Contributions à la guerre en cours*, p.178

424 Voir Lundi.am : <https://lundi.am/L-emeute-indiscernable>, page consultée le 4 août 2016.

425 Tiqqun, « Métaphysique critique », dans *Contributions à la guerre en cours*, p.117

l'expérience; il est ce qui nous montre « [à] quel point la perte de l'expérience et la perte de la communauté sont une seule et même chose »<sup>426</sup>. Mais le Bloom est une figure complexe en ce sens qu'il est à la fois le constat de cet immense vide expérientiel et l'horizon qui permettrait d'imaginer une communauté réelle : la communauté des êtres totalement exposés, c'est-à-dire qui s'expérimentent dans l'absence totale de prédicats : être une béance entre le sujet et ses prédicats. Le Bloom, c'est ainsi l'impossibilité d'être en présence, c'est l'absence au monde, l'aboutissement du Spectacle décrit par Guy Debord dans *La société du spectacle* (1967). Tiqqun l'associe à une « Stimmung » particulière : « celle qui correspond au moment du retrait du sujet du monde et du monde du sujet, au moment où le moi et le réel se trouvent d'un coup suspendus, et comme abolis. »<sup>427</sup> Mais c'est précisément ce vide qui devient, pour Tiqqun, porteur d'une nouvelle communauté, de nouvelles possibilités politiques. C'est à partir de ce vide, cette désertion totale du monde identitaire, nommé, défini, que peut prendre forme une rencontre réelle, vraie, directe : « Seule une aliénation radicale du Commun a pu faire saillir le Commun originaire de telle façon que la solitude, la finitude et l'exposition, c'est-à-dire le seul lien véritable entre les hommes, apparaissent aussi comme le seul lien possible entre eux. »<sup>428</sup> C'est seulement une fois le sujet « désobjectivé », « déterritorialisé », « déstratifié », comme écriraient Deleuze et Guattari (*Anti-Oedipe*, 1972; *Mille plateaux*, 1980) pour évoquer ce qu'il reste de singulier une fois toutes les couches de « signifiant » et de « signifié » retranchées, que peut advenir la présence qui donne lieu à la rencontre.

Ce que certains philosophes – et l'ensemble des mouvements politiques qui ont occupé les places du monde depuis 2010 – nous invitent aujourd'hui à penser, c'est un être-en-commun qui aurait perdu toute appartenance et se maintiendrait dans un état d'exposition pure.

426 Tiqqun, *Théorie du Bloom*, Paris, La Fabrique, 2000, p.58

427 Tiqqun, *op. cit.*, p.24

428 *Ibid*, p.58, citation complète : « En deçà du Bloom, en deçà de la « séparation achevée », en deçà de l'abandon sans réserve qui est le nôtre, en deçà, donc, du parfait ravage de tout ethos substantiel, toute « communauté » ne pouvait être qu'un humus de faussetés – fausseté de l'appartenance à une classe, à une nation, à un milieu – et une source de limitation; sans quoi, au reste, elle n'aurait pas été anéantie. »

Avec la révolte émerge cette limite non dite, cette limite immanente à chaque situation, au-delà de laquelle la vie ne mérite plus d'être vécue. Cette limite de la mesure commune, anonyme puisque personne ne peut la faire uniquement sienne. Sur ce seuil ouvert par la force d'un « non » partagé, n'entrent déjà plus en considération les circonstances de chacun. De là, se conquiert un nouvel individualisme dans lequel chacun s'est converti en un arc tendu qui supporte, en luttant, une dignité que ne sera jamais seulement sienne mais qui dépend de chacun de nous.<sup>429</sup>

À la fois chez Tiquun (Bloom), chez Agamben (singularité quelconque) et chez Garcés (anonymat), la sortie hors de l'identitaire, la présence en tant qu'être dans la nudité de cette présence qui n'a pas de nom, constitue le possible de toute commun. Car une communauté réelle ne saurait se déployer à partir de retraits et d'exclusions – être Québécoise, ne pas être blanc, être homme, etc. – mais plutôt s'installer dans le vide de cette absence de nom, de ce régime d'appartenance à des attributs objectifs (Agamben, Tiquun) ou encore dans le plein de cette assomption profonde qui nous situe au-delà de ceux-ci (Garcés).

429 Traduction libre de : « Con la revuelta emerge ese límite no dicho, ese límite inmanente a cada situación, más allá del cual la vida no merece ser vivida. Este límite da la común medida, anónima porque nadie puede hacerla únicamente suya. En ese umbral abierto por la fuerza de un « no » compartido, ya no entran en consideración las circunstancias de cada uno. Desde ahí se conquista un nuevo individualismo en el que cada uno se ha convertido en un arco tendido que soporta, luchando, una dignidad que nunca será sólo suya pero que depende de cada uno de nosotros. » Marina Garcés, *op. cit.*, 53-54

## Le sensible et la politique : vers l'expérience esthétique

For politics to take place, the body must appear.

Judith Butler, *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*

La pensée de la politique est une pensée de la condition plurielle, de cette *condition d'êtres différents* qui est la nôtre. (Nul besoin de préciser que si les êtres humains étaient tous la même personne et ne possédaient pas ce caractère unique, la politique perdrait automatiquement sa raison d'être.) Ce que l'on a appelé « sphère publique », « domaine public », « espace public » et même, dans certains cas, « communauté » (Agamben, Tiquun, Nancy), ce sont des tentatives de penser le monde en commun, c'est-à-dire de saisir le sens des lieux – qu'ils soient abstraits ou concrets – dans lesquels des échanges anonymes, c'est-à-dire autres que ceux qui ont lieu dans l'intimité ou dans la sphère rapprochée de la domesticité, peuvent prendre place. La question du pluralisme, c'est-à-dire de la présence dans un même espace (café, place, rue, parc, ville, pays) de personnes dont les points de vue, les systèmes de pensée, les croyances diffèrent et potentiellement se choquent (à des échelles et des degrés variables, évidemment) est en ce sens inhérente à toute réflexion sur le sens des espaces du commun et tout particulièrement lorsque cette réflexion engage une reconsidération des visées émancipatrices associées à l'idée de la *Publicité* (Kant, 1784 ; Habermas, 1962).

À la fois chez Habermas et chez Arendt, le pluralisme constitue un *a priori* pour assurer la dimension critique de tout espace, sphère, domaine pouvant être qualifié de public : « [l]'existence politique implique au contraire la singularité de chacun des points de vue qui coexistent dans un espace; le commun qui est en jeu n'est pas de l'ordre de la généralité. »<sup>430</sup> Toutefois, on pourrait dire que leurs pensées, comme celles de plusieurs qui se sont intéressés à ces questions, ne s'attardent pas au contenu de ces échanges, ou, plus exactement, à la nature de ce qui est échangé. On prend souvent pour acquis, comme chez Habermas, que l'échange se situe dans la sphère du compréhensible, de l'explicable. Le consensus habermassien, c'est-

430 Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?*, p.161, note de bas de page de Carole Widmaier.

à-dire l'opinion publique, se résume toujours au « résultat » d'une discussion entre personnes privées qui font usage de leur raison, évacuant d'emblée l'ensemble des autres dimensions pouvant participer à l'échange : passions, émotions, odeurs, timbre de la voix, gestes, expressions corporelles, présences physiques, affectivité. Comme si la seule manière qu'avait le sens de circuler était le *logos* (Dacheux, 2007)<sup>431</sup>, et comme si les mots signifiaient toujours la même chose pour chacun de nous (Rancière, *La Méésentente*).

C'est là quelque chose que la théorie libérale ne peut pas admettre car elle envisage le pluralisme d'une manière inadéquate. Elle reconnaît que nous vivons dans un monde où co-existent une multiplicité de perspectives et de valeurs et elle accepte qu'il est impossible à chacun de nous de les adopter toutes, pour des raisons qu'elle croit empiriques ; néanmoins elle s'imagine que, mises ensemble, ces perspectives et ces valeurs constituent un tout harmonieux et non conflictuel. C'est pourquoi ce type de pensée est incapable de rendre compte du caractère inéluctablement conflictuel du pluralisme, qui découle de l'impossibilité de réconcilier tous les points de vue, et c'est ce qui la conduit à nier le politique dans sa dimension antagoniste.<sup>432</sup>

Lorsqu'il est question d'aborder la dimension politique pouvant être associée aux pratiques artistiques prenant lieu dans les espaces communs et plus particulièrement en regard de la définition de la politique déployée au premier chapitre ainsi que du passage d'une pensée de l'espace public à une pensée des espaces du commun, il devient nécessaire de questionner ce qui, dans ces espaces, est mis en partage. Autrement dit, de quelle nature peuvent être nos échanges dans ces lieux de croisement et parfois, de rencontre?

431 En référence à la pensée de l'espace public associé à la démocratie libérale et délibérative, Éric Dacheux insiste sur la nécessité de tenir compte de l'ordre symbolique agissant dans les sociétés démocratiques : « Or, d'une part, les travaux en sciences de la communication (que ne cite pas l'auteur), soulignent l'importance du non verbal et du para verbal dans les communications humaines et montrent ainsi que l'échange rationnel ne peut jamais complètement échapper ni à l'émotion esthétique ni à l'influence rhétorique, tandis que l'anthropologie de l'imaginaire (que l'auteur convoque) met en lumière l'importance empirique des images dans notre rapport au monde et remet en cause, d'un point de vue théorique, la réduction du symbole au signe. » « Les trois dimensions de l'espace public », dans *Recherches en communication*, 2008, p.10- 27.

432 Chantal Mouffe, « Politique et agonisme », dans *Rue Descartes*, 67(1), 2010, p. 20

### *Le qui arendtien : singularité et apparence hors de la sphère privée*

Comment définir le « qui » chez Arendt? De quoi est-il question à travers cette exposition de soi? Que partage-t-on réellement dans le monde commun? Autrement dit, de quoi – de mots? d'idées? d'odeurs? de paroles? de gestes? d'opinions? de sons? de mouvements? de formes? de présences? – est donc fait ce pluralisme qui assure la dimension critique de notre condition politique (Kant, 1784; Habermas, 1962)? Et qu'est-ce que serait un pluralisme réel, c'est-à-dire qu'elle serait le modèle de partage qui correspondrait à la définition de la politique mise en place dans les chapitres qui précèdent : une définition de la politique qui opère une sortie de la pensée dualiste et qui tienne compte de la dimension sensible de l'expérience humaine?

Pour Hannah Arendt, ce « qui » mis en relation avec d'autres « qui-s » ne saurait se résumer à ce que quelqu'un pense, à des idées ou à des qualifications précises. Le « qui » est quelque chose que l'on peut difficilement nommer :

Dès que nous voulons dire *qui* est quelqu'un notre vocabulaire même nous entraîne à dire *ce* qu'il est; nous nous embrouillons dans une description de qualités qu'il partage forcément avec d'autres qui lui ressemblent; nous nous mettons à décrire un type, un « caractère » au vieux sens du mot, et le résultat est que son unicité spécifique nous échappe.<sup>433</sup>

Bien qu'elle précise que l'action s'associe au commencement, qu'elle s'accompagne aussi, pas toujours, mais souvent de la parole, Arendt se garde toutefois de préciser ce qu'il en est *concrètement* de cette action. Elle laisse flotter l'action et son imprévisibilité, nous autorisant à penser que l'action pourrait correspondre à quelque chose de beaucoup plus large que le simple fait d'échanger des opinions – au sens actuel du terme – en public. Le « qui » pourrait alors se révéler, non seulement à travers le contenu de ses paroles, mais à travers un ensemble complexe de gestes, de mots et du comment de ces mots et de ces gestes, car comme l'écrit Marina Garcés, « [t]oute parole entraîne avec elle la matérialité du monde et s'incarne dans un

433 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.238

corps vulnérable »<sup>434</sup>. Dans *Qu'est-ce que la politique?* Arendt s'intéresse à Socrate, philosophe déambulant et discutant avec les Athéniens dans les lieux mêmes de la ville, à son usage singulier de la *doxa*, un mot qui trouve difficilement écho dans « l'opinion » que nous connaissons aujourd'hui :

En tant que tel, [le mot *doxa*] se rattache au domaine politique, qui est la sphère publique dans laquelle tout un chacun peut apparaître et montrer qui il est. Soutenir sa propre opinion signifiait être capable de se montrer, d'être vu et entendu par les autres. Pour les Grecs, c'était là le grand privilège attaché à la vie publique et refusé à la sphère privée du foyer domestique où nul n'est jamais ni vu ni entendu d'autrui.<sup>435</sup>

La *doxa*, en effet, a à voir, non pas avec la vérité, mais bien avec la véracité, c'est-à-dire quelque chose qui cherche à s'en approcher : [e]lle n'était donc pas un fantasme subjectif et arbitraire, pas plus qu'elle n'était quelque chose d'absolu et de valable pour tous »<sup>436</sup>. Autrement dit, il ne s'agit pas de penser que la *doxa* de chacun puisse exprimer la vérité, mais qu'elle apporte chaque fois une nuance, une perception par rapport à celle-ci; et c'est l'ensemble des *doxai* qui donne ainsi sa dimension réelle à notre monde commun, fondant ce que l'on pourrait appeler la « réalité ». Dans une note de bas de page qui accompagne ce passage, Carole Widmaier insiste sur la distance conceptuelle existant entre la *doxa* et l'opinion et sur l'écart *politique* que cette distance suggère :

On voit à quel point la conception de l'opinion actuellement la plus répandue, qui fait de celle-ci une affaire privée, est éloignée de l'idée grecque de *doxa*. Ce glissement de sens n'est rien de moins qu'un renversement, signe de la désertion citoyenne de l'espace public et de la glorification conjointe d'une intimité par définition non partageable.<sup>437</sup>

434 Traduction libre de : « [t]oda palabra arrastra consigo la materialidad del mundo y se encarna en un cuerpo vulnerable ». Marina Garcés, *op. cit.*, p.135

435 Hannah Arendt, « Socrate » dans *Qu'est-ce que la politique?* p.61

436 *Ibid.*, p.60-61

437 *Ibid.*, p.61, note de bas de page de Carole Widmaier.



Par cette imprécision qui entoure ce qu'engage le concept d'action, ainsi que par l'attention portée à l'apparence, à cette dimension de « l'être vu »<sup>438</sup>, Arendt met en place une pensée du pluralisme qui nous permet de penser la dimension sensible de l'existence comme partie prenante de l'espace politique; un espace au sein duquel les échanges entre les « qui-s » incluraient à la fois le *contenu* et la *manière*, la visibilité critique des corps qui agissent au vu et à l'entendu de tous et de toutes. En prenant bien garde de ne pas faire dire à Arendt ce qu'elle n'aurait jamais dit, il semble tout de même qu'elle nous pousse à penser le partage ayant lieu dans le domaine public comme un partage qui dépasse largement celui de l'échange rationnel d'opinions personnelles.

Ainsi, la « révélation du qui » implique une exposition de soi dans le monde commun, mais d'un « soi », d'une singularité, qui ne sauraient être confondus avec quelque dimension biographique ou « privée » que ce soit. Le « qui », en ce sens, ne concerne en rien la sphère privée; il ne correspond en rien à l'idée très répandue selon laquelle on exposerait notre vie, nos préoccupations personnelles, nos problèmes familiaux dans le monde commun.<sup>439</sup> Cette nuance entre ce que serait le « qui » et ce que l'on entend par « privé » est présentée avec finesse lorsque, dans le fameux abécédaire imaginé par Claire Panet, ancienne étudiante de Vincennes, Gilles Deleuze aborde la question de l'écriture, c'est-à-dire la question d'un acte d'expression qui serait amené à exister dans le domaine public. En effet, l'instigatrice de ce documentaire délibérément posthume y interroge Deleuze au sujet de son absence de préoccupation – à travers ses écrits, ses prises de parole – pour sa propre enfance et, plus généralement, pour son histoire personnelle. Ce que lui répond alors Deleuze est très éclairant en regard de l'élaboration d'une définition du privé; le « privé » pensé par le philosophe semblant s'opposer en tout point à la singularité du « qui » arendtien, c'est-à-dire à *ce qui en nous nous dépasse* :

438 « La révélation de l'agent exige que l'homme apparaisse, soit vu et entendu par d'autres. » Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.23

439 Cette conception de l'expression est largement répandue et ce, à la fois dans la sphère politique au sein de laquelle il s'agirait tout simplement de donner notre opinion, notre « goût » quant aux affaires du monde (Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005) et dans la sphère de l'art où il s'agirait de traduire notre existence privée – *l'expression* – via la forme.

Je considère que vraiment l'activité d'écrire n'a rien à voir avec son affaire à soi. Pas du tout qu'on n'y mette pas toute son âme! L'écriture a fondamentalement à voir avec la vie. Mais la vie, c'est quelque chose de plus que personnel. Tout ce qui, apporte dans la littérature, quelque chose de la vie de la personne, de la vie personnelle de l'écrivain est par nature fâcheuse, par nature lamentable puisque ça l'empêche de voir, ça l'empêche de, etc. ... ça le rabat sur, vraiment, sa petite affaire privée.<sup>440</sup>

Ce qu'il faut souligner dans ce passage, c'est précisément l'opposition entre « son affaire à soi », « sa petite affaire privée » et « y mettre toute son âme ». En effet, Deleuze dit ici, mieux que quiconque, l'abîme qui sépare la biographie de la révélation du « qui ». Il approfondit, par cette réponse, toute la question de l'expression, qu'on ne saurait confondre avec l'idée de raconter ce que nous vivons ou d'émettre des « opinions ». Deleuze cherche ensuite à développer sa pensée à travers l'exemple d'un écrivain relatant l'expérience d'avoir vu, enfant, mourir un cheval dans la rue avant la venue de l'automobile. Il évoque alors l'idée, bien avant Agamben, de l'enfant *quelconque*. « L'enfant que j'ai été, c'est rien », dit Deleuze, ce qui importe c'est comment évoquer l'enfance, comment parler au nom de notre enfance à tous et à toutes :

Mais je ne suis pas seulement l'enfant que j'ai été. J'ai été *un* enfant parmi d'autres. J'ai été *un* enfant quelconque. Et c'est toujours au titre de *un enfant quelconque* que j'ai vu ce qui était intéressant. C'est pas au titre de « j'étais tel enfant », non. J'ai vu un cheval mourir dans la rue avant qu'il y ait des automobiles. (Je ne parle pas pour moi, mais pour ceux qui l'ont vu.)<sup>441</sup>

Un écrivain, selon Deleuze, s'il est vraiment écrivain, se doit de délaissé son histoire personnelle, sa vie à lui, pour laisser *la* vie exister à travers son écriture. « Rejoindre cette zone impersonnelle d'indifférence, écrit Agamben dans *Le feu et le récit*, où tout nom propre,

440 Gilles Deleuze, « E comme Enfance », dans Gilles Deleuze, Claire Parnet, Pierre-André Boutang (réal.), *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Sodaperaga, 1995.

441 *Ibid.*

tout droit d'auteur et toute prétention d'originalité se vident de sens, me remplit de joie. »<sup>442</sup> C'est que l'expression de l'écrivain ne correspond en rien à l'idée de raconter qui il est, mais plutôt à cette manière d'être *qui* il est *par* l'écriture, au fait de laisser l'écriture le faire être qui il est. Et c'est en ce sens que Deleuze pourra conclure en disant qu' « [é]crire, c'est devenir. C'est devenir tout ce qu'on veut, sauf devenir écrivain. »<sup>443</sup> C'est précisément là, en ce lieu où la révélation du « qui » arrive à se lier à la vie comme quelque chose de plus vaste, à quelque chose qui n'est pas « sans conséquences » (Arendt) que l'on peut faire naître du commun : « toute singularité s'éprouve dans la manière et dans l'intensité avec laquelle un être fait exister quelque chose de commun. Au fond, c'est de là que nous partons, là que nous nous retrouvons. Le plus singulier en nous appelle un partage. »<sup>444</sup> L'enfant quelconque de Deleuze, c'est la singularité quelconque d'Agamben : c'est ce qui nous est à la fois le plus singulier au sens où c'est par nous, par ce que nous sommes que quelque chose advient; et le plus commun, parce que en-deçà et au-delà des qualifications et de l'identitaire.

Car si les hommes, au lieu de chercher encore une identité propre dans la forme désormais impropre et insensée de l'individualité, parvenaient à adhérer à cette impropriété comme telle, à faire de leur propre être-ainsi non pas une identité, mais une singularité commune et absolument exposée, si, autrement dit, les hommes pouvaient ne pas être ainsi, dans telle ou telle identité biographique particulière, mais être seulement le ainsi, leur extériorité singulière et leur visage, alors l'humanité accéderait pour la première fois à une communauté sans présupposé et sans objet, à une communauté qui ne connaîtrait plus l'incommunicable.<sup>445</sup>

Le concept de « qui » arendtien pourrait trouver une actualisation dans le geste de cette jeune femme inconnue qui a spontanément décidé de quitter New-York pour la Louisiane, dans le but de participer à la première manifestation de sa vie. Elle a décidé de faire ce voyage pour protester contre la mort d'Alton Sterling, un Noir américain tué par un policier de Bâton-Rouge. Sans y agir au nom de quoi que ce soit d'autre que le sien, Ieshia Evans, une jeune

442 Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2015, p.44

443 Gilles Deleuze, *op. cit.*

444 Anonyme, *Appel*, 2003, Proposition V.

445 Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p.67

femme de 28 ans, s'est avancée au premier rang; a confronté, en robe légère, l'appareil impressionnant des escouades anti-émeutes américaines. Elle n'y représentait aucun mouvement, aucune organisation, que la simple nécessité d'être digne, en tant que femme américaine, en tant que femme de race noire, en tant que mère.<sup>446</sup>

Politique de la singularité quelconque : dégager ces espaces où aucun acte n'est plus assignable à aucun corps donné.<sup>447</sup>

Dans cette action, d'emblée située dans le champ politique, il y a beaucoup plus que le simple fait de dire son refus catégorique face à la situation de racisme – et donc d'injustice - endémique à laquelle font face les Américains. Dans cette action, il y a une jeune femme qui n'est pas armée; qui est vêtue de manière estivale, légère. Il y a un corps qui se tient droit et fort face à une force armée que l'on sait meurtrière. Il y a, dans cette action, une présence anonyme qui parle en son propre nom : il y a une manière d'être dans le domaine public, tout un spectre sensible qui participe au sens de cette action. Et non seulement des mots, des paroles, des idées.<sup>448</sup> Comme l'écrit l'historienne Arlette Farge, c'est

« la rue comme lieu où se pratiquent des activités qui sont autant de systèmes de créations que de systèmes de défenses implicites. Ces activités dessinent aussi les usages esthétiques et émotionnels de la ville: la couleur des vêtements, les objets portés sur soi, les manières de se héler ou de s'affronter font écho aux conduites sexuelles, aux modes d'appropriation masculin et féminin de l'espace et répondent aux fragilités économiques des groupes familiaux.<sup>449</sup>

446 « Ieshia Evans, 28 ans, une mère et infirmière de New York. Selon le Daily Mail, la femme participait à sa première manifestation. Elle avait décidé de se rendre en Louisiane pour manifester, dans l'espoir que son geste aurait un effet positif sur l'avenir de son fils de 5 ans. » Voir: <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/international/2016/07/11/009-femme-photo-image-manifestation-dallas-black-lives-matters-symbole-embleme.shtml>, page consultée le 13 juillet 2016.

447 Tiquun, « Comment faire? », dans *Contributions à la guerre en cours*, p.180

448 « Présence innocente, « commune présence » (René Char), ignorant ses limites, politique par le refus de rien exclure et la conscience d'être, telle quelle, l'immédiat-universel, avec l'impossible comme seul défi, mais sans volontés politiques déterminées et, ainsi, à la merci de n'importe quel sursaut des institutions formelles contre lesquelles on s'interdisait de réagir. » Maurice Blanchot, « La communauté des amants », dans *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p.53-54

449 Arlette Farge, *Vivre dans la rue à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1992, p.11

Dans une note de bas de page de *Condition de l'homme moderne*, Arendt rapporte une anecdote relatée par Sénèque afin de témoigner de l'importance de cette visibilité « publique » en regard de la question du pouvoir : « [o]n avait proposé au Sénat de décréter le port d'un uniforme pour les esclaves, pour que dans la rue on puisse immédiatement les distinguer des citoyens. La proposition fut repoussée comme dangereuse, les esclaves en se reconnaissant pouvant prendre conscience de leur puissance virtuelle. »<sup>450</sup> En effet, comme l'écrit Judith Butler,

« For politics to take place, the body must appear. I appear to others, and they appear to me, which means that some space between us allows each to appear. We are not simply visual phenomena for each other – our voices must be registered, and so we must be heard; rather, who we are, bodily, is already a way of being “for” the other, appearing in ways that we cannot see, being a body for another in a way that I cannot be for myself, and so dispossessed, perspectively, by our very sociality. »<sup>451</sup>

En effet, la dignité de ce corps qui s'avance appelle les images d'autres corps anonymes, de leurs actions et de leurs retombées imprévisibles : comme celui de Mohamed Bouazizi, qui s'est immolé sur la place centrale de Sidi Bouzid, en Tunisie, le 17 décembre 2010, enflammant tout à coup tout un mouvement de protestation national qui engendrera le départ du président Ben Ali, à peine quelques semaines plus tard; ou encore celui de Dimitris Christoulas, ce pharmacien grec retraité de 77 ans qui s'est suicidé le 4 avril 2012 sur la place Syntagma, face au parlement grec, en plein cœur d'Athènes et dont la mort a engendré une série de manifestations violentes qui forceront la venue d'élections anticipées en janvier 2015.

On pourrait s'avancer à affirmer que l'impensé (ou serait-ce le trop pensé?<sup>452</sup>) de la politique moderne en ce qui a trait à « l'espace public » est précisément la dimension sensible de

450 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.280

451 Judith Butler, *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*, 2011.

452 Je fais référence ici à tout ce qui a mené Foucault et Agamben vers leur réflexion sur le biopouvoir et la biopolitique.

l'existence, notre expérience, de chair, de sens, de corps, immergés que nous sommes dans ce monde qui nous entoure et qui nous fait (Berque, 2000; 2008; 2014).

L'espace public, ce n'est pas seulement être en mesure d'argumenter de manière rationnelle, d'exposer plus ou moins paisiblement ses raisons et sa compétence devant des spectateurs, et d'entrer dans un échange rationnel de paroles. Le public, bien entendu, c'est cela, mais c'est aussi et peut-être d'abord une expérience plus directe, plus immédiate, celle de la présence de l'autre, et plus exactement de la présence de nous à l'autre, si l'on peut dire. Être dans l'espace public, c'est être visible. (...) La question de l'espace public est donc en tout premier lieu, avant d'être une question d'argumentaire politique, une question de sensibilité (de sensibilité morale) à l'autre, une prise de conscience de la présence de l'autre, un autre qui n'est pas seulement un être de pensée, un être abstrait, mais qui a un corps.<sup>453</sup>

### *Le corps : champ, nœud*

Comme l'écrit le Comité invisible, « [n]ul ne saurait dire ce que peut une rencontre »<sup>454</sup>. Par cette courte phrase, dans laquelle le Comité invisible vient paraphraser Spinoza, les auteurs installent une réciprocité entre l'impossibilité de prévoir ce qu'il peut advenir d'une rencontre et l'impossibilité dont témoignait Spinoza de déterminer « ce que peut le corps ». Pour ceux dont la pensée éthicopolitique s'ancre dans l'intensité sensible, ce parallèle, voire cette équivalence, est fondamentale : toute rencontre est nécessairement une traversée des corps. Ce fameux passage de *L'Éthique*, cité à maintes reprises depuis l'invention, par Deleuze et Guattari, du concept de « corps sans organes »<sup>455</sup>, ne peut s'empêcher ici de résonner dans le champ politique.

Ce qui, pour Spinoza, fait la spécificité du corps est précisément sa complexité, son caractère inexplicable : « personne n'a jusqu'à présent déterminé quel est le pouvoir du Corps, c'est-à-

453 Jean-Marc Besse, « Le paysage, espace sensible, espace public », dans *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, 2 (2), 2010, p.275-276

454 Comité invisible, *À nos amis*, p.43

455 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. I L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1992 (1972).

dire que, jusqu'à présent, l'expérience n'a enseigné à personne ce que le Corps est en mesure d'accomplir par les seules lois de la Nature, considérée seulement en tant que corporelle, et ce qu'il ne peut accomplir sans y être déterminé par l'Esprit »<sup>456</sup>. Le philosophe récuse toute forme de dualisme à commencer par l'opposition cartésienne du corps et de l'esprit; sa philosophie établit une corrélation constante entre ce qui traverse le corps et ce qui affecte l'âme : « [p]lus le corps est apte à être affecté de diverses façons et à affecter les corps extérieurs d'un plus grand nombre de façons, plus l'esprit est apte à penser. »<sup>457</sup> Le corps spinoziste se retrouve au cœur d'un réseau d'interaction avec le monde sensible et surtout, avec les autres corps; « [i]l y a, écrivent les membres de Tiquun, une opacité inhérente au *contact* des corps »<sup>458</sup> Cette intercorporalité donne lieu à une pensée éthique du corps : un corps qui se retrouve pensé dans sa relation aux autres corps; un corps qui possède, par le fait même de son appartenance au monde commun, une dimension politique.

Ce qui prédispose le Corps humain à être affecté selon de nombreuses modalités, ou le rend capable d'affecter les corps extérieurs selon de nombreuses modalités, est utile à l'homme, et cela d'autant plus que le Corps est par là rendu plus apte à être affecté et à affecter d'autres corps selon des modalités plus nombreuses; est nuisible au contraire ce qui réduit cette aptitude du Corps.<sup>459</sup>

Chez Spinoza, le corps est immergé dans un réseau complexe de forces qui l'affectent et sont affectées par lui à la fois; le corps est *dans* le monde et non pas séparé de lui comme l'est le « corps-individu » (Tiquun, 2000; 2009) de la pensée philosophique moderne : « [l]e corps, comme l'énonce l'anthropologue David Le Breton dans *Anthropologie du corps et modernité*, n'est pas un univers indépendant, replié sur lui-même à l'image du modèle anatomique, des codes du savoir-vivre ou du modèle mécaniste. L'homme, bien en chair (au sens symbolique),

456 Baruch Spinoza, 1990 (1677), *Éthique*, Paris, PUF, 3<sup>e</sup> partie, proposition 2, scolie, p.159

457 Jacqueline Lagrée. « La pensée du corps dans l'Éthique de Spinoza », dans *Le corps*, sous la direction de Jean-Christophe Goddard et Monique Labrune, Paris, Vrin, 1992, p.125

458 Tiquun, *op.cit.*, p.189

459 Baruch Spinoza, *op. cit.*, 4<sup>e</sup> partie, proposition 38, p.255

est un champ de force en puissance d'action sur le monde et toujours en instance d'être influencé par lui »<sup>460</sup>.

On voit se dessiner dans l'*Éthique* les contours instables d'un corps que Deleuze et Guattari qualifieront de « plein »<sup>461</sup>, un corps qui existe au-delà des organes, avant les organes : un corps qui s'inscrit au cœur d'un réseau d'interactions, de flux et d'échanges. La pensée spinoziste du corps sort ce dernier de la dichotomie corps-objet/corps-sujet afin d'en faire le siège de ce que Deleuze et Guattari nommeront plusieurs années plus tard le plan de consistance – un concept philosophique qui s'inspire du champ d'immanence défini par Spinoza au 17<sup>e</sup> siècle.<sup>462</sup> Le champ d'immanence, c'est l'ensemble des possibilités, des intensités présentes : les possibles au sein desquels se meut le « corps sans organes » (Artaud, 1947<sup>463</sup>; Deleuze et Guattari, 1980). En ce sens, le « corps sans organes » est un véritable plaidoyer pour la *déssubjectivation*, pour ce que Deleuze et Guattari appelleront la déstratification. Il s'agit, par le corps, d'arriver quelque part avant le mot, avant les prédicats (Tiqqun).

Tu seras organisé, tu seras un organisme, tu articuleras ton corps –sinon tu ne seras qu'un dépravé. Tu seras signifiant et signifié, interprète et interprété – sinon tu ne seras qu'un déviant. Tu seras sujet, et fixé comme tel, sujet d'énonciation rabattu sur un sujet d'énoncé –sinon tu ne seras qu'un vagabond.<sup>464</sup>

460 David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p.33-34

461 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 14.

462 « Finalement, le grand livre sur le CsO, ne serait-il pas l'Éthique? » Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p.195

463 Il faut « émasculer » l'homme, dit Artaud : « En le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie (...) Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous les automatismes et rendu à sa véritable et immortelle liberté. Alors, vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit. » Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, 1947, <http://www.ubu.com/sound/artaud.html>.

464 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op.cit.*, p.197



Pour Artaud, Deleuze et Guattari, le « corps sans organes » n'est pas un corps vidé de ses organes –un corps *inorganique*- mais bien un corps vidé de l'organisme, un corps dont cette articulation nommée organisme est en processus de démantèlement constant:

L'organisme n'est pas du tout le corps, le CsO, mais une strate sur le CsO, c'est-à-dire un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile.<sup>465</sup>

Pour Artaud, cette organisation des organes entre eux réduit le corps à sa seule dimension organique (le corps anatomique), à un corps résultat de recherches médicales et anatomiques qui n'a rien à voir avec le « véritable endroit » du corps (le corps atomique). Le « mal construit » du corps implique dès lors une possibilité de déconstruction que les auteurs de *Mille plateaux* définiront plutôt en termes de désarticulation. « Pourquoi ne pas marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre (...) »<sup>466</sup>, écriront-ils dans un chapitre-référence à Artaud intitulé « 28 novembre 1947 –Comment se faire un Corps sans Organes? ». Il faut « délivrer le corps de tous les automatismes », « le mettre à nu » : *déstratifier* le corps. Deleuze et Guattari, à travers cette quête du CsO, opposent la désarticulation à l'organisme comme articulation; l'expérimentation à la signification; le nomadisme comme mouvement de désubjectivation à l'édification du sujet : triple entreprise de déconstruction prônant l'impossible figement des choses. Il y a, dans cette idée de déconstruction du corps « mal construit », une tentative de retour – ou d'aller – vers une certaine primitivité du corps : un corps à inventer-retrouver. L'idée d'un corps « d'avant les organes », d'une vérité initiale se découvre sous des formulations comme « et cet envers sera son véritable endroit », « véritable et immortelle liberté » ou encore, chez Deleuze et Guattari : « Le CsO, c'est ce qui reste quand on a tout ôté. »<sup>467</sup> Retour ou aller, il s'agira plutôt ici d'un devenir-corps sans organes.

465 *Ibid.*

466 *Ibid.*, p.187

467 *Ibid.*, p.188

Sans ouvrir le possible d'un au-delà du « corps organes » et d'un dépassement de cette condition organique, comme c'est le cas chez Deleuze et Guattari, Marina Garcés convoque elle, pour penser cette complexité du corps, la phénoménologie de Merleau-Ponty, philosophe pour qui le corps constitue le fondement même de notre existence humaine : on y « rencontre l'autre dans les articulations anonymes d'un monde commun et dans l'opacité des corps qui se touchent sans se connaître ».<sup>468</sup> Ce corps ne saurait se résumer à ce pur complexe biologique que l'âme se chargerait d'animer : « [d]epuis le sujet, qui est un corps et non pas une conscience séparée mais un nœud de significations vivantes enlacé à un certain monde, il ne s'agit pas d'expliquer mon accès à l'autre mais notre coimplication dans un monde commun. »<sup>469</sup> Par sa pensée de l'être-au-monde en tant que condition ontologique, Merleau-Ponty opère un déplacement essentiel de l'intersubjectivité en tant qu'espace entre des *sujets* vers une « intercorporalité constitutive » en tant qu'espace entre des *corps* (Garcés, 2013)<sup>470</sup>, engageant dès lors une nécessité de repenser le sens de ces espaces dans lesquels les corps sont amenés à se croiser, à s'exposer dans le monde. Une pensée politique qui s'érige à partir de l'idée de ce tissu d'échanges sensibles est celle qui nous invite à habiter le monde, à penser à partir de lui, à partir de nos êtres sensibles, pris dans la dimension concrète de ce monde commun. Ce qui ne signifie en rien qu'il n'y ait pas de paroles échangées, mais que celles-ci prennent forme et sens dans la matérialité du monde :

Nous ne pouvons être en dehors de nous-mêmes que si nous demeurons disposés à être touchés par le monde. S'exposer au monde, c'est apprendre que la proximité n'est pas l'antithèse de la séparation. Jamais nous ne pourrions rencontrer l'autre s'il est réduit à la distance, posé face à nous, ni ne pourrions faire l'expérience nue de l'altérité. L'autre est dans l'air que nous respirons, dans l'accent de nos paroles, à travers les organes de notre corps, dans les objets que nous manipulons, dans n'importe laquelle de nos actions. S'exposer au monde, c'est perdre la peur de la proximité, la peur de la vie matérielle d'un nous qui excède le cadre de la communauté humaine idéale.<sup>471</sup>

468 Traduction libre de : « encuentra al otro en las articulaciones anónimas de un mundo común y en la opacidad de los cuerpos que se tocan sin conocerse ». Marina Garcés, *op. cit.*, p.138

469 Traduction libre de : « Desde el sujeto que es un cuerpo, es decir, no una conciencia separada sino un nudo de significaciones vivas enlazado a cierto mundo, no se trata de explicar mi acceso al otro sino nuestra coimplicación en un mundo común. » *Ibid.*, p.49

470 Traduction libre : « La verdadera intersubjetividad es nuestra intercorporalidad constitutiva. » *Ibid.*, p. 131

## *Présences anonymes*

notre monde – le monde qui est nôtre pour n'être à personne

Maurice Blanchot, *La communauté des amants*

La pensée de la communauté à venir (Tiqqun, Agamben), tout comme celle du « monde commun » (Garcés) sont des pensées qui se situent là où les noms perdent leur importance, voire même là où les noms deviennent des obstacles au partage inhérent à ce qui nous est commun. Déjà, dans ce magnifique texte d'introduction à l'oeuvre de Marguerite Duras, *La communauté des amants*, Maurice Blanchot multiplie les formules qui cherchent à dire, tâtonnent, s'approchent : « le familier-inconnu », « une spécialisation imprécise », « un commandement qui ne commandait plus rien », « l'immédiat universel » : « commune présence »<sup>472</sup>. Il en appelle de la poésie pour parvenir à évoquer ce mouvement qu'a été Mai 68; un mouvement hors-du-nom qui exige de nouvelles formulations, des inventions, des possibles s'ouvrant dans la langue même : « l'exigence d'être là, non comme personne ou sujet, mais comme les manifestants du mouvement fraternellement anonyme et impersonnel. »<sup>473</sup> Sur les places Tahrir, Catalunya, Syntagma, del Sol, Émilie-Gamelin, les forces de l'ordre n'ont cessé de réprimer ceux-là même qui manifestaient sans prendre la forme d'un groupe uniforme, sans se définir par une identité commune : ils manifestaient au nom de ce qu'ils étaient, de ces « qui-s » agissants. Comme Agamben l'avait bien prédit,

La singularité quelconque, qui veut s'approprier son appartenance même, son propre-être-dans-le-langage et qui rejette, dès lors, toute identité et toute condition d'appartenance, est le principal ennemi de l'État. Partout où des

471 Traduction libre de : « Sólo podemos estar fuera de uno mismo si estamos dispuestos a ser tocados por el mundo. Exponerse al mundo es aprender que la proximidad no es la antítesis de la separación. Nunca encontraremos al otro recortado a la distancia, puesto enfrente de nosotros, ni haremos una experiencia desnuda de la alteridad. El otro está ya en el aire que respiramos, en el acento de nuestras palabras, en los órganos de nuestro cuerpo, en los objetos que manipulamos, en cualquiera de nuestras acciones. Exponerse al mundo es perder el miedo a la proximidad, el miedo a la vida material de un nosotros que excede el ámbito de la ideal comunidad humana. » *Ibid.*, p.134

472 Formule que Blanchot emprunte au titre d'un recueil de poèmes de René Char publié en 1964.

473 Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, p.55

singularités manifesteront pacifiquement leur être commun, il y aura une place Tian'anmen et, tôt ou tard, les chars d'assaut apparaîtront.<sup>474</sup>

Il y a, dans ces présences anonymes, quelque chose qui cherche à dire au-delà du mot et qui, par le fait même, échappe à la réduction induite par toute récupération, récupération dont les gouvernements et les médias ont grande habitude. Elles sont là mais ne revendiquent rien d'autre que le fait d'être là et de devoir l'être. Elles répondent au vide de cette absence de projet (l'abandon d'une pensée politique téléologique) par leurs nécessaires présences physiques : inaliénables. Ne pas savoir nommer, identifier, ni ne savoir dire ou expliquer : voilà bien ce qui trouble les manières habituelles de l'ordre quand elles doivent faire face aux mouvements et actions politiques du début du 21<sup>e</sup> siècle.

(...)

ils descendent, ouvrent en grand la porte où leur mère a tapé, descendent les marches de l'escalier, descendent toujours plus bas dans le hall et dehors, et dehors ils se voient, tous descendus ensemble, mille, disons, prêts à ne pas attendre que la situation s'y prête.

(...)

C'est un peu ce que ton livre dirait, ce mouvement des mille vers le bas, ton truc ne cesserait pas de descendre, de dévaler une pente, de la suivre; mais quelle pente? Tu n'aurais pas seulement le temps de l'identifier, tout absorbée par la tâche – vraiment ce n'est pas le moment de lui chercher un nom, de donner un nom à ce type d'aventure, on verra plus tard.<sup>475</sup>

Bien que sa pensée s'inscrive dans le prolongement de celles de Blanchot, Agamben et Tiqqun en ce qui a trait à la question de l'anonymat, Marina Garcés refuse, elle, de manière radicale toute présupposition d'un « je » – quel qu'il soit – qui serait antérieur à un « nous ». Elle se fait critique des pensées de la communauté (Nancy, Agamben, Roberto Esposito, Bataille, Blanchot), y voyant des impasses qui jamais n'arrivent à lier le sort de l'être à celui du monde sans devoir faire face au mur de l'altérité radicale ou à celles de l'expérience-limite (Blanchot, Bataille) et de la finitude (Agamben, Tiqqun). Pour en arriver à dire « nous », il n'y a pas

474 Giorgio Agamben, *La communauté qui vient.*, p.90

475 Nathalie Quintane, *Descente de médiums*, Paris, P.O.L., 2014, p.10-13

seulement, selon Garcés, à vider l'être des strates de signification qui l'encombrent (Deleuze et Guattari), il y a à s'installer dans l'évidence de notre condition commune indépassable.

Sous peine de perdre le fondement de toutes mes certitudes, je ne peux révoquer en doute ce que m'enseigne ma présence à moi-même. Or, à l'instant où je me tourne vers moi-même pour me décrire, j'entrevois un flux anonyme, un projet global où il n'y a pas encore d'« états de conscience », ni à plus forte raison de qualifications d'aucune sorte.<sup>476</sup>

Et cette condition, tout comme chez les penseurs de la communauté, est une condition anonyme qui englobe non seulement les autres, mais l'ensemble du monde sensible : « [l']anonymat est la condition ontologique de notre continuité : des uns par rapport aux autres et de l'humanité en regard du reste des êtres vivants et des choses qui peuplent le monde »<sup>477</sup>. Ainsi, c'est à partir de ce « nous » anonyme que toute pensée de l'être-en-commun doit se déployer. Elle trouve les fondements de cette pensée du nous anonyme chez Merleau-Ponty, pensée qu'elle réaffirme avec d'autant plus de vigueur au sortir du mouvement des places qui a animé l'Espagne en 2011 : « Merleau-Ponty nous invite à penser la dimension anonyme qu'il y a en chacun de nous comme un champ relationnel qui ne nous dissout pas mais qui nous enveloppe et nous implique, qui ne nous uniformise pas, mais qui est précisément la condition de toute singularisation »<sup>478</sup>. On se retrouve dès lors très loin d'une conception d'un sujet fixe, identifié, nommé et d'une pensée de l'intersubjectivité paralysée par l'impossible communication (Bataille) : il n'est plus question de penser les relations entre deux ou plusieurs sujets déjà constitués, mais de se situer dans ce champ relationnel anonyme qu'est le monde sensible (Garcés, 2013) : l'autre est « la dimension par laquelle j'ai monde »<sup>479</sup>, affirme-t-elle.

476 Maurice Merleau-Ponty, « La liberté », dans *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.496

477 Traduction libre de : « El anonimato es la condición ontológica de nuestra continuidad : de unos respecto a otros y de la humanidad respecto al resto de los seres vivos y de las cosas que pueblan el mundo. » Marina Garcés, *op. cit.*, p.118

478 Traduction libre de : « Merleau-Ponty nos invita a pensar la dimensión de anonimato que hay en cada uno de nosotros como un campo relacional que no nos disuelve sino que nos envuelve y nos implica, que no nos uniformiza sino que precisamente es la condición de toda singularización. ». *Ibid*, p.131

479 *Ibid*, p.133

Ainsi, pour la philosophe Marina Garcés, « perdre la peur du monde, c'est apprendre à se situer dans ce qui n'a pas de nom »<sup>480</sup>. C'est être en présence, se laisser toucher par le monde... et penser à partir de cet état de présence même. Car le monde commun ne saurait se limiter à un échange de paroles rationnel comme le propose le modèle de l'espace public libéral, il est celui de nos présences sensibles, des corps qui se croisent, des images, des sons, des odeurs, des gestes qui se mêlent et c'est en ce sens, le monde commun est pur entrelacement. Ainsi, le corps se découvre pour Merleau-Ponty (et pour Garcés) comme le seul lieu à partir duquel il est possible d'envisager une dimension commune : « parce que mon corps, comme nœud de significations qui me transcendent, est ce qui rend possible le fait que je me pense depuis le « on », depuis un nous impersonnel. »<sup>481</sup>

J'ai besoin de devenir anonyme. Pour être présente.  
*Plus je suis anonyme, plus je suis présente.*  
J'ai besoin de zones d'indistinction pour accéder au Commun.

Pour ne plus me *reconnaître* dans mon nom. Pour ne plus entendre dans mon nom que la voix qui l'appelle.

(...)

Apprendre à devenir indiscernables. À nous confondre. Reprendre goût à l'anonymat, à la promiscuité.<sup>482</sup>

480 Traduction libre de : « [p]erder el miedo al mundo es aprender a estar en lo que no tiene nombre. » *Ibid*, p.136

481 Traduction libre de : « porque mi cuerpo, como nudo de significaciones que me trascienden, es lo que hace posible que me piense desde el « on », desde un nosotros impersonal. », *Ibid*, p.132

482 Tiqqun, *op.cit.*, p.179

« *Incarner la critique* »<sup>483</sup>

En faisant attention à ce qui peut être incarné,  
nous nous protégeons contre la démagogie morale  
et contre la terreur des abstractions radicales, non vivables.  
(La question n'est pas : qu'est-ce que la vertu sans la terreur?  
mais : la terreur, qu'est-ce d'autre qu'un idéalisme radical?)

Peter Slöterdijk, *Critique de la raison cynique*

La philosophe catalane fait partie de celles et de ceux qui arrivent à libérer, à ouvrir, aujourd'hui, le champ de la pensée et de l'action politiques. Prendre place, occuper l'espace, agir honnêtement, selon ce que nous sommes réellement, à partir de notre propre singularité. Ne pas se demander qui nous sommes au regard de tous les attributs qui pourraient, depuis l'extérieur être les nôtres, mais avancer en se liant au sort du monde. Comme l'écrit Peter Slöterdijk, « [d]écouvrir le corps vivant comme antenne du monde, c'est assurer son fondement réaliste à la connaissance philosophique du monde. »<sup>484</sup> À la fois chez Garcés et chez Slöterdijk (tout comme chez Rancière d'ailleurs), le projet de l'émancipation n'est jamais abandonné. Mais il y a recherche d'une nouvelle voie pour l'émancipation; d'une émancipation qui ne renonce pas à la dimension critique associée à la pluralité, restant fidèle en cela aux fondements de l'*Aufklärung*, mais qui ébranle sûrement la vision du sujet autonome, assignant à la critique de nouveaux champs d'expérience : le sensible, le corps, la matérialité. « Parce que la souveraineté des cerveaux est toujours une fausse souveraineté, écrit Slöterdijk, la nouvelle critique s'apprête à descendre de la tête dans le corps tout entier. »<sup>485</sup> Car, ce « problème commun » que nous partageons tous – la vie – « a *corporéisé* notre condition d'humains »<sup>486</sup>.

En 1978, lors d'une conférence présentée devant la Société française de Philosophie à Paris, Michel Foucault retrace l'origine de ce qu'il appelle « l'attitude critique », une attitude qui

483J'emprunte l'expression à la philosophe Marina Garcés.

484 Peter Slöterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987, p.16

485 *Ibid*, p.15

486 Traduction libre de : « ha corporeizado nuestra condición de humanos », Marina Garcés, *op.cit.*, p.65

apparaîtrait en Occident de manière contemporaine à « la multiplication de tous les arts de gouverner - art pédagogique, art politique, art économique » et de « toutes les institutions de gouvernement » au 15<sup>e</sup> et au 16<sup>e</sup> siècles. Il y esquisse alors une première définition de la critique en termes de « l'art de n'être pas tellement gouverné » : la critique, dit Foucault, c'est « l'art de l'inservitude volontaire, celui de l'indocilité réfléchie »<sup>487</sup>. En ce sens, elle n'est pas franche opposition au pouvoir, mais une « attitude limite »<sup>488</sup> prenant la forme d'une interrogation constante qui « aurait essentiellement pour fonction le désassujettissement dans le jeu de ce qu'on pourrait appeler, d'un mot, la politique de la vérité »<sup>489</sup>. En 1984, dans un texte que l'on a parfois qualifié de « testament philosophique » (Delruelle, 2009) intitulé *Qu'est-ce que les Lumières?*, il reprend son analyse de la critique, en procédant cette fois-ci à une relecture plus serrée du célèbre *Was ist Aufklärung?* publié par Kant dans le *Berlinische Monatsschrift* en 1784 dans lequel le philosophe allemand, par son appel à sortir de « l'état de minorité » pose les bases, selon Foucault, de la question philosophique du « présent ». Dans son texte, Foucault prend le parti de considérer la modernité, non en tant que période historique, mais en tant qu'*attitude*, c'est-à-dire en tant qu'attitude critique propre à la modernité. Il précise :

Par attitude, je veux dire un mode de relation à l'égard de l'actualité; un choix volontaire qui est fait par certains; enfin, une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche. Un peu, sans doute, comme ce que les Grecs appelaient un *êthos*.<sup>490</sup>

Il ouvre ainsi la voie à une pensée de la critique qui pourrait s'étendre hors de la sphère rationnelle à laquelle elle avait jusqu'alors été associée. Être fidèle à une pensée de

487 Michel Foucault, « Qu'est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung) », conférence de Michel Foucault, 27 mai 1978, Société française de philosophie, publiée dans *Bulletin de la société française de Philosophie*, 84<sup>e</sup>me année, n°2, avril-juin 1990.

488 « Cet *êthos* philosophique peut se caractériser comme une *attitude limite*. il ne s'agit pas d'un comportement de rejet. On doit échapper à l'alternative du dehors et du dedans; il faut être aux frontières. La critique, c'est bien l'analyse des limites et la réflexion sur elles. » Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », dans *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1393

489 Michel Foucault, « Qu'est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung) ».

490 Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », p.1387



l'*Aufklärung* consisterait alors en « la réactivation permanente d'une attitude; c'est-à-dire d'un *ethos* philosophique qu'on pourrait caractériser comme critique permanente de notre être historique » et non spécifiquement en l'usage critique et public de la raison (Kant, 1784; Habermas, 1962). Afin d'illustrer son propos, Foucault ne réfère d'ailleurs ni à un texte, ni à une discussion, mais plutôt à une figure artiste de la modernité : Baudelaire (Benjamin, 1982). Étonnamment, ce n'est pas le philosophe, ni l'historien, c'est le poète, l'observateur de la grande ville, de Paris à travers tous ses états, le dandy qui se réinvente, que Foucault convie pour rendre compte de ce que serait cette « attitude expérimentale » (Foucault, 1984) résolument moderne.

Pour l'attitude de modernité, la haute valeur du présent est indissociable de l'acharnement à l'imaginer, à l'imaginer autrement qu'il n'est et à le transformer non pas en le détruisant, mais en le captant dans ce qu'il est. La modernité baudelairienne est un exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte ce réel et le viole.<sup>491</sup>

Bien que pour Baudelaire, il n'apparaisse pas possible que cette réinvention de soi puisse avoir lieu sur un autre terrain que celui de l'art (Foucault, 1984), il semble que l'archéologue du présent qu'est Foucault lui-même nous suggère tout autre chose. La figure du poète maudit ouvre vers une réflexion sur la critique débordant, voire faisant fi du cadre de l'échange rationnel; elle engage une manière de vivre, de se comporter, d'agir, un *ethos* philosophique « propre à l'ontologie critique de nous-mêmes comme une épreuve historico-pratique des limites que nous pouvons franchir, et donc comme travail de nous-mêmes sur nous-mêmes en tant qu'êtres libres. »<sup>492</sup>

On pourrait dire que Foucault, par cette réflexion sur l'*Aufklärung* dans sa relation à la critique, met en place une pensée politique du « comment » (manières), par opposition au « quoi » (idéologie). Giorgio Agamben, avec son concept de « puissance destituante »

491 *Ibid*, p.1389

492 *Ibid*, p.1394

(Agamben, 2013b ; 2015a), viendra prolonger et approfondir cette réflexion, allant jusqu'à prendre le risque de faire disparaître toute trace de ce qui pourrait s'apparenter à un « quoi » (Didi-Huberman, 2017). Il est vrai que sa philosophie, comme le propose Didi-Huberman, se pose plutôt la question du « comment être ? » que celle du « que faire ? ». Le concept de puissance destituante traverse toute l'oeuvre d'Agamben (puissance de-ne-pas), mais a fait l'objet d'une attention plus minutieuse, plus pointue de la part du philosophe depuis quelques années. Inspiré par le constat d'Aristote selon lequel il y aurait « co-appartenance constitutive de la puissance et de l'impuissance »<sup>493</sup>, Agamben y cherche le lieu d'une résistance : « [c]elui qui possède une puissance – celui qui en a l'*habitus* – peut aussi bien la mettre en acte que ne pas la mettre en acte. La puissance – c'est la thèse géniale d'Aristote – est donc définie essentiellement par la possibilité de son non-exercice. »<sup>494</sup> La réflexion sur la singularité quelconque déployée par Agamben dans *La communauté qui vient*, c'est-à-dire sur cette manière propre à l'être de devenir « sa manière jaillissante » *en résistant*, c'est-à-dire en assumant pleinement sa puissance-de-ne-pas être (quelque chose), trouve sa continuité dans l'idée d'une puissance destituante. Il s'agirait, pour le dire très simplement, d'une manière de résister au pouvoir sans pour autant chercher à en fonder un nouveau : « [s]i au pouvoir constituant correspondent les révolutions, les soulèvements et les constitutions nouvelles, c'est-à-dire une violence qui pose et constitue le nouveau droit, pour la puissance destituante il convient de penser de tout autres stratégies, dont la définition est la tâche de la politique qui vient. »<sup>495</sup> Nous avons hérité, dit Agamben, du concept de « pouvoir constituant de la Révolution française »; pour sortir de ce « mécanisme » qui nous amène à renverser le pouvoir établi par un nouveau pouvoir, « on doit penser quelque chose comme une puissance destituante »<sup>496</sup>. Pour le philosophe italien, ce travail de la puissance qui cherche à ne pas être ne peut s'accomplir que par le déploiement, l'épanouissement d'une forme-de-vie. Concept essentiel à toute saisie de la pensée agambemienne, la forme-de-vie (*bios*) s'oppose à la vie

493 Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, p.49

494 *Ibid*, p.47

495 Giorgio Agamben, *L'usage des corps*, Paris, Seuil, 2015, p.363

496 Giorgio Agamben, *Vers une théorie de la puissance destituante*, conférence présentée dans le cadre des journées d'études « Défaire l'Occident », Tarnac, France, 2013. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=ajpHg00GDOg> le 6 mars 2016.

nue (*zoé*)<sup>497</sup>, en tant qu'elle est « une vie qui ne peut jamais être séparée de sa forme »<sup>498</sup>. « Elle définit une vie, poursuit Agamben, – la vie humaine – dans laquelle les modes, les actes et les processus singuliers du vivre ne sont jamais simplement des faits, mais toujours et avant tout des possibilités de vie, toujours et avant tout des puissances »<sup>499</sup>. « Désirer, dit Deleuze, c'est construire un agencement<sup>500</sup>, c'est construire un ensemble »<sup>501</sup>, c'est déjà, derrière l'envie de faire de la bicyclette, avoir l'image d'un monde et actualiser ce monde.

(J. C. : La forme, je la concevais à cette époque comme l'aspect de mystère que revêt quelquefois la vie d'un organisme. Quand on s'applique à l'organiser, on le tue ! De même, quand on imite la forme de quelqu'un d'autre, on est un peu *dans* la vie de l'autre. Un peu, mais pas complètement : on ne *possède* pas vraiment cette vie.

D.C. : La forme est unique, elle ne se répète pas.

J.C. : C'est mieux si c'est le cas.<sup>502</sup>)

Il y a toutefois quelque chose qui se tend dans cette pensée de la forme-de-vie en tant que puissance destituante. Contrairement à ce qu'en pense Didi-Huberman, il ne s'agit pas ici d'« amertume » et la « tâche paradoxale pour une politique à venir » ne se résumerait pas à l'exposition du vide au sein du pouvoir politique<sup>503</sup> mais serait plutôt à saisir dans la pleine assomption de la forme-de-vie, ce « beau pari philosophique »<sup>504</sup>. Comme l'écrivent les membres du Comité invisible, « c'est par leur plénitude que les formes de vie achèvent la

497 « Les Grecs n'avaient pas un terme unique pour exprimer ce que nous entendons par le mot vie. Ils utilisaient deux termes sémantiquement et morphologiquement distincts : *zoé*, qui exprimait le simple fait de vivre commun à tous les vivants (animaux, hommes ou dieux), et *bios*, qui signifiait la forme ou la manière de vivre propre d'un être singulier ou d'un groupe. » Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 13

498 *Ibid.*

499 *Ibid.*, p.14

500 « Un agencement, nous explique Deleuze, c'est à la fois un « état de chose (tel café) », des « énonciations (types, styles d'énoncés, d'énonciation) », des « territoires (l'endroit où je me sentirais le mieux) » et, enfin, des « mouvement de déterritorialisation ». Gilles Deleuze, « D comme Désir », dans Gilles Deleuze, Claire Parnet, Pierre-André Boutang (réal.), *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Sodaperaga, 1995.

501 *Ibid.*

502 John Cage, *Pour les oiseaux*, Paris, P. Belfond, 1976, p.28

503 Georges Didi-Huberman, « « Puissance de ne pas », ou la politique du désœuvrement » dans *Critique*, 1 (836-837), 2017, p.24

504 *Ibid.*, p.25

destitution »<sup>505</sup>. En effet, étant donné que le pouvoir (vs la puissance) correspond à l' « organisation » chez Agamben, et que l' « on ne peut pas organiser une forme-de-vie... elle est déjà complètement organisée », obéissant à une logique beaucoup plus profonde, c'est-à-dire celle de l'être lui-même, l'assomption profonde de notre forme-de-vie, notre abandon à elle, serait pure résistance.

La puissance n'est actualisée que lorsque la parole et l'acte ne divorcent pas, lorsque les mots ne sont pas vides, ni les actes brutaux, lorsque les mots ne servent pas à voiler des intentions mais à révéler des réalités, lorsque les actes ne servent pas à violer et détruire mais à établir des relations et créer des relations nouvelles.<sup>506</sup>

L'exemple de l'art, qui entretient une proximité évidente avec la pensée politique chez Agamben, semble pouvoir éclairer ici cette saisie de la forme-de-vie en tant que puissance destituante. Dans un essai intitulé « Qu'est-ce que l'acte de création ? »<sup>507</sup>, Agamben prolonge la discussion entamée par Deleuze dans une conférence éponyme présentée la fondation Femis en 1987, conférence lors de laquelle le philosophe français amorce une réflexion sur l'oeuvre d'art en termes d' « acte de résistance ». Deleuze y réaffirme encore une fois l'étrangeté profonde existant entre l'art et l'idée de « communication », laissant par contre supposer qu'il y aurait un lien entre cette distance que prend l'art avec la « communication » et l'oeuvre d'art en tant que résistance : « l'oeuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'oeuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'oeuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, en revanche il y a une affinité fondamentale entre l'oeuvre d'art et l'acte de résistance. »<sup>508</sup> Agamben, pour sa part, cherche à comprendre ce lieu de tension, à l'intérieur même de l'artiste, de l'écrivain où le combat entre puissance et puissance-de-ne-pas acquiert une dimension résistante :

505 Comité invisible, *À nos amis*, Montréal, p.76

506 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.260

507 Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, Paris, Payot & Rivages, 2015, p. 43-67

508 Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17 mai, 1987. Repéré le 14 février 2014 à <https://www.webdeleuze.com/textes/134>.

Il y a, dans tout acte de création quelque chose qui résiste et s'oppose à l'expression. Résister, du latin *sisto*, signifie étymologiquement « arrêter, tenir l'arrêt », ou « s'arrêter ». Ce pouvoir qui suspend et arrête la puissance dans son mouvement vers l'acte et l'impuissance, la puissance-de-ne-pas.<sup>509</sup>

Cette tension, c'est celle qui se joue entre l'idée artistique (Deleuze, 1987) et l'artiste lui-même, en tant que nœud où convergent les processus d'assujettissement (artistiques ou non), les pratiques de gouvernement (de soi et des autres, Foucault), les assignations (monde de l'art, monde de l'information, monde de la communication). « Il est possible, écrit Agamben, de penser l'acte de création dans cette perspective comme une dialectique complexe entre un élément impersonnel, qui précède et dépasse le sujet individuel, et un élément personnel, qui lui résiste obstinément. »<sup>510</sup> Cet élément « impersonnel », c'est l'idée, un idée qui naît, non pas d'une biographie, mais du fait d'être en contact avec une complexité du sens qui émerge d'un monde commun, anonyme. Ainsi, la puissance-de-ne-pas ne correspond en rien au vide ou à une absence, mais à un abandon à l'idée... ou à la forme-de-vie. En art, comme en politique, c'est cet abandon à une forme-de-vie qui permet de mener à bien « cette opération de destitution du pouvoir »<sup>511</sup>, de quelque pouvoir qu'il s'agisse.<sup>512</sup>

*La conspiration des corps.* Non des esprits critiques, mais des *corporités critiques*. Voilà ce que l'Empire redoute. Voilà ce qui lentement advient, avec l'accroissement des flux de la défection sociale. Il y a une opacité inhérente au *contact* des corps. Et qui n'est pas compatible avec le règne impérial d'une lumière qui n'éclaire plus les choses *que pour les désintégrer*. Les Zones d'Opacité Offensive ne sont pas à créer.

509 Giorgio Agamben, *op.cit.*, p.50-51

510 *Ibid*, p.54

511 Giorgio Agamben, *Vers une théorie de la puissance destituante*, 2013.

512 Il serait intéressant, dans un travail ultérieur que ces pages ne peuvent malheureusement pas contenir, de réfléchir aux liens que pourrait entretenir la puissance destituante avec une pensée du « juste avant », avec le « n-1 », ou l'idée de « penser par le milieu » (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 1980).

Elles sont déjà là, dans tous les rapports  
où survient une véritable  
mise en jeu des corps.<sup>513</sup>

Toute la philosophie de Marina Garcés s'insurge contre cette réduction qui fait de l'espace entre les êtres un espace exclusivement rationnel. Elle revendique la complexité des rapports pouvant exister entre nous et la nécessité de penser depuis notre condition sensible ontologique commune. Selon elle, un « espace public » réservé à l'échange rationnel ne saurait rendre compte de la complexité et de l'engagement attachés à notre exposition dans le monde commun : « de paroles qui ne disent pas toujours ce que l'on voudrait qu'elles disent et de corps qui font des choses que nous ne savons dire »<sup>514</sup>. Ainsi, pour elle, l'espace public, « c'est l'abstraction qui a dominé la pensée politique occidentale depuis l'image mythique de l'agora grecque, comme vide à l'intérieur duquel la communauté fait son apparition par la parole »<sup>515</sup>. Afin de passer d'une pensée de l'espace public à une pensée du monde commun, il est nécessaire de concevoir notre exposition dans le monde en tant qu'« implication » (Garcés, 2013). C'est en nous immergeant dans le monde sensible, en prenant la mesure et en ressentant ce monde qui nous est commun que la pensée prend forme et s'actualise. C'est en ce sens que Marina Garcés propose d'« incarner la critique », c'est-à-dire de faire de nos gestes, de nos déplacements, de nos manières d'être, concrètement dans le monde, le lieu réel de la critique :

Nos corps, comme corps pensants et désirants, sont imbriqués dans un réseau d'interdépendances à multiples échelles. Ainsi, pour changer la vie, ou pour changer le monde, ne nous servent plus les horizons émancipatoires et révolutionnaires dans les termes avec lesquels nous les avons hérités. Pour cela, les corps se déprennent des discours et commencent à faire ce que leurs paroles ne savent pas dire. Dans la crise de paroles dans laquelle nous nous trouvons,

513 Tiqqun, « Comment faire? », dans *Contributions à la guerre en cours*, p.189

514 Traduction libre de : « de palabras que no siempre dicen lo que queremos y de cuerpos que hacen cosas que no sabemos decir ». Marina Garcés, *op. cit.*, p.60

515 Traduction libre de : « Ésta es la abstracción que ha dominado el pensamiento político occidental desde la imagen mítica del ágora griega, como vacío en el que hace su aparición la comunidad a través de la palabra. » *Ibid*, p.134

assourdie par la rumeur incessante de la communication, *mettre le corps* se convertit en la condition indispensable, première, pour commencer à penser.<sup>516</sup>

Ce nouveau lieu de la critique, qu'il soit « corps » (Garcés) ou forme-de-vie (Agamben, Tiquun) s'arrache à la pensée dualiste et revendique une cohérence éthique nécessaire entre les mots et les gestes, entre la pensée de la politique et la politique elle-même.

Nous disons qu'il y a partout, à même le réel, à même les mots, à même les corps, à même les sons, les images et les gestes, de semblables points d'irréductibilité où les formes et la vie, l'homme et son monde, la perception et l'action, l'être et ses déterminations *ne sont pas* séparés.<sup>517</sup>

Il s'agit d'une critique incarnée, qui met en jeu nos manières de ressentir, d'habiter et de vivre le monde. Pour ce faire, il faut concevoir le corps, non pas comme « la démarcation d'une limite, un organisme ou une unité » (Garcés, 2013), mais concevoir plutôt que le corps « est hors de lui-même, dans le monde des autres, dans un espace-temps qu'il ne contrôle pas, et qu'il n'existe pas seulement comme vecteur de ces relations, mais aussi comme *ce* vecteur même »<sup>518</sup>. Ou encore faut-il, aux côtés de Tiquun, inclure le corps dans un champ plus vaste, qui est celui de l'éthique, Tiquun pour qui « l'unité humaine fondamentale n'est pas le corps », mais bien la forme-de-vie et celle-ci, comme chez Agamben, « ne se rapporte pas à ce que je suis mais à comment je suis ce que je suis »<sup>519</sup>. Cette ligne expérimentale, qui va de Foucault à Agamben, fait persister l'idée d'une « attitude limite », d'une attitude qui se tient aux frontières; une attitude qui serait *êthos* et engagerait ainsi l'ensemble de notre être dans

516 Traduction libre de : « Nuestros cuerpos, como cuerpos pensantes y deseantes, están imbricados en una red de interdependencias a múltiples escalas. Para cambiar la vida, o para cambiar el mundo, no nos sirven entonces los horizontes emancipatorios y revolucionarios en los términos en los que los hemos heredado. Por eso los cuerpos se desencajan de los discursos y empiezan a hacer lo que sus palabras no saben decir. En la crisis de palabras en la que nos encontramos, ensordecida por el rumor incesante de la comunicación, *poner el cuerpo* se convierte en la condición imprescindible, primera, para empezar a pensar. » *Ibid*, p.67

517 Anonyme, *Le bel enfer*, 2004. Repéré le 25 avril 2014 à <http://lafeteestfinie.free.fr/enfer.htm>. Texte attribué à Tiquun.

518 Traduction libre de : « está fuera de sí mismo, en el mundo de los demás, en un espacio tiempo que no controla, y no sólo existe como vector de estas relaciones, sino también como tal vector » Judith Butler, *Marcos de guerra. Vidas lloradas*, Barcelone, Paidós, 2009, p.82. Citée par Marina Garcés, *op. cit.*, p.48

519 Tiquun, « Introduction à la guerre civile », dans *Contributions à la guerre en cours*, p.17

une manière d'être est ce qui vient fonder la politique. « L'homme en tant que tel n'a aucune vocation biologique, sociale, religieuse ou de n'importe quelle nature qui puisse le définir essentiellement »<sup>520</sup>, écrit Giorgio Agamben. Autrement dit, l'homme n'aurait pas d'*ergon*, c'est-à-dire qu'il n'aurait pas d'oeuvre qui l'assignerait à une tâche précise<sup>521</sup>. C'est précisément cette condition de « désœuvrement » qui engendre, selon le philosophe, l'existence même de l'éthique et de la politique :

C'est pourquoi, en tant qu'il est un être de puissance, qui peut faire et ne pas faire, réussir ou échouer, se perdre ou se retrouver, l'homme est le seul être dans la vie duquel il en va toujours du bonheur, le seul être dont la vie est irrémédiablement et douloureusement assignée au bonheur. Mais cela constitue d'emblée la forme-de-vie comme vie politique.

520 Giorgio Agamben, *Vers une théorie de la puissance destituante*, 2013.

521 *Ibid.*



## Conclusion : Et l'art ?

La question du comment. Devenir attentif à  
l'avoir-lieu des choses, des êtres. À leur événement.

Tiqqun, « *Comment faire ?* »

Cette exigence de s'inventer soi-même dans l'articulation d'un rapport « attentif au réel » (Foucault, 1984), ce poids de l'éthique qui nous fait libres, devient pour Tiqqun une ouverture à l'expérimentation qui exige que l'on se situe, que l'on se mesure aux conditions concrètes du monde.

Non pas lutter contre l'état schizoïde dominant, contre notre état schizoïde, mais *partir de là*, en faire usage comme pure faculté de subjectivation et de désobjectivation, comme aptitude à l'expérimentation. Rompre avec la vieille angoisse du « qui suis-je vraiment ? » au profit de la connaissance de ma situation et de l'*usage* qui en est possible.<sup>522</sup>

Comme nous le rappelle Marina Garcés, la politique ne peut pas se limiter à l'exceptionnel de l'action héroïque (Arendt) ou de l'acte d'interruption (Rancière).<sup>523</sup> La question politique traverse notre existence : elle doit prendre plusieurs formes, s'étendre à toutes les manières et à toutes les sphères de la vie. Bien que Garcés n'aille pas jusqu'à substituer le désœuvrement au concept politique de l'action comme le fait Agamben, elle met toutefois en place une pensée politique qui exige de dépasser les termes avec lesquels ce concept avait été pensé jusqu'ici : « [i]l est nécessaire d'aller au-delà du dictat de l'activité, vers un concept plus ample de l'action qui inclut l'inactivité, les temps morts, les impasses, les détours, les erreurs, la fatigue, la désorientation, la nécessité de tout repenser. »<sup>524</sup> C'est encore une fois tout le registre de l'attitude qui est repris ici : la relation au monde commun ne pouvant plus se

<sup>522</sup> Tiqqun, *Théorie du Bloom*, Paris, La Fabrique, 2000, p.134

<sup>523</sup> Voir chapitre 1.

<sup>524</sup> Traduction libre de : « Es necesario ir más allá del dictado de la actividad, hacia un concepto más amplio de acción que incluya la inactividad, los tiempos muertos, los impasses, los desvíos, los errores, el cansancio, la desorientación, la necesidad de volver a pensarlo todo. » Marina Garcés, *op. cit.*, p.84

contenter de césures dans le cours de la vie quotidienne. Au 21<sup>e</sup> siècle, semble-t-il, ce sont les vies elles-mêmes qui se doivent de prendre des formes politiques.

C'est en ce sens que je me propose de considérer les pratiques artistiques : non comme des activités souterraines, privées, qui culmineraient par la présentation « publique » d'une œuvre ou d'une intervention, mais bien comme des formes-de-vie qui engagent un positionnement éthique *continu* face au monde commun et qui, dès lors, par le dialogue qu'elles installent avec les normes et « la distribution générale des manières de faire » (Rancière) acquièrent une dimension nécessairement politique : « 'art is art to the extent that it is something else than art' : that it is a sphere *both* at one remove from politics *and* yet always already political because it contains the promise of a better world »<sup>525</sup>. Ainsi, derrière chaque œuvre réellement singulière pourrait exister une forme-de-vie que l'œuvre nous permettrait d'entrevoir. Pour illustrer mon propos, je prendrai un exemple extrême, extrême parce qu'il s'agit d'un des rares exemples où un artiste a engagé la totalité de sa vie dans une œuvre, une seule, balisant ainsi très clairement le quoi et le comment de son expérience humaine : celui du peintre Roman Opalka qui, en 1965, a décidé de peindre la suite des nombres entiers et ce, jusqu'à la fin de sa vie.

Ma proposition fondamentale, programme de toute ma vie, se traduit dans un processus de travail enregistrant une progression qui est à la fois un document sur le temps et sa définition. Une seule date, 1965, celle à laquelle j'ai entrepris mon premier Détail.

Chaque Détail appartient à une totalité désignée par cette date, qui ouvre le signe de l'infini, et par le premier et le dernier nombre portés sur la toile. J'inscris la progression numérique élémentaire de 1 à l'infini sur des toiles de mêmes dimensions, 196 sur 135 centimètres (hormis les "cartes de voyage"), à la main, au pinceau, en blanc, sur un fond recevant depuis 1972 chaque fois environ 1 % de blanc supplémentaire. Arrivera donc le moment où je peindrai en blanc sur blanc.<sup>526</sup>

525 Claire Bishop, *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2016, p.27

526 Site officiel de Roman Opalka : [http://www.opalka1965.com/fr/index\\_fr.php](http://www.opalka1965.com/fr/index_fr.php).

Quand je fais face à un « Détail », je constate l’alignement répétitif des nombres entiers ; je m’étonne devant les figures qui apparaissent lorsque des « 1 » se présentent en série ; je prends note des ruptures, de l’épuisement progressif de la peinture sur le pinceau qui donne lieu à des rythmes. Mais je fais aussi face à la vie que ce peintre a choisi de vivre. À l’image de cet homme, seul dans son atelier, qui jour après jour, inscrit les nombres à la peinture blanche sur une surface blanche, jusqu’à leur disparition. Cette vie qu’il s’est inventée vient peu à peu troubler la mienne. Elle me met face à la radicalité de son choix, à la rupture que celle-ci installe avec la mienne. Elle ouvre, par l’imaginaire, des possibles d’expérience. Lorsque l’on doit se lever à l’aube pour capturer une certaine lumière ; lorsque l’on doit se tenir immobile et silencieux durant quelques heures pour entendre le son tant attendu (Julian & Max Stein, Udo Noll) ; lorsque l’on invite des inconnus à discuter sur une place publique (Devora Neumark, Sylvie Cotton) ; lorsque l’on tente de faire d’un bout de désert un « commun international permanent » (Amy Balkin), nous ouvrons des voies de traverse qui non seulement existent de manière événementielle – la présentation de l’oeuvre, la performance, l’intervention – mais impliquent, par le simple fait de leur existence actualisée, toute une série de gestes, d’attitudes, de relations au monde commun.

Le tiqqun est le devenir-réel, le devenir-pratique du monde; le processus de révélation de toute chose comme pratique, c’est-à-dire comme prenant place dans ses limites, dans sa signification immanente. Le tiqqun, c’est que chaque acte, chaque conduite, chaque énoncé dotés de sens, c’est-à-dire en tant qu’événement, s’inscrive de soi-même dans sa métaphysique propre, dans sa communauté, dans son parti. La guerre civile veut seulement dire : le monde est pratique ; la vie, héroïque, en tous ses détails.<sup>527</sup>

Il me semble évident que l’art en tant que manifestation d’une idée (au sens où Deleuze emploie ce mot<sup>528</sup>) qui prend forme (évidemment ici, les formes peuvent être multiples et aller de la toile – Rauschenberg ; au silence partagé – Cage) entretient une relation privilégiée à la « manière ». Le propre même de l’art étant cette indissociabilité de l’idée et de la forme, on

527 Tiqqun, « Introduction à la guerre civile », dans *Contributions à la guerre en cours*, p.97

528 Voir « I comme Idée » dans Gilles Deleuze, Claire Parnet, Pierre-André Boutang (réal.), *L’Abécédaire de Gilles Deleuze*.

pourrait imaginer qu'une réflexion engageant l'idée de corps tel que défini par Marina Garcés ou encore de forme-de-vie (Agamben, Tiqqun) y trouverait un territoire fertile. En effet, il n'est pas anodin que Foucault ait pris l'exemple de Baudelaire pour mettre en place une pensée de l'*éthos* critique : cette posture face au monde est, dans le cas du poète, complètement indissociable à la fois de sa manière de vivre et de son œuvre littéraire.

## Partie 2

Les pratiques sonores contextuelles  
en tant que pratiques de l'attention au monde commun

Dans la deuxième partie de cette thèse, je me propose, en quelque sorte, d'effectuer le chemin inverse de celui qui a été tracé jusqu'ici : observer, cette fois-ci, les pratiques artistiques sonores contextuelles dans leur rapport au réel, dans leur rapport à l'anonymat et dans le rapport qu'elle pourraient entretenir avec cette « attitude limite » qu'est celle de la critique du présent. Nul besoin – peut-être ? – de mentionner que l'articulation existant entre les pensées mises à contribution dans les premiers chapitres (une pensée de la politique, des espaces du commun et des rapports entre singularité et commun) qui s'y développe ne saurait prendre la forme de l'équivalence, encore moins celle de la légitimation (des pratiques ou des pensées) ; il s'agit plutôt de résonances et de « correspondances » (Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1857), d'une ouverture de la pensée qui nous fait voir dans le monde certaines idées en actes.

## CHAPITRE 4 : FAIRE AVEC LE MONDE

We observe for very long the site and the area.

Sam Auinger, artiste sonore

L'habitude que nous avons prise de vivre comme si nous n'étions pas au monde.

Anonyme, *Appel*

Ce que j'essaie d'approcher, c'est le son en lui-même, tel qu'il est.

John Cage, *Pour les oiseaux*

À l'inverse des pratiques artistiques qui se développent à l'écart, dans l'isoloir de l'atelier ou de la salle d'exposition, ou même d'un grand pan de ce que l'on appelle communément « art public »<sup>1</sup>, celles des artistes sonores interviewés dans le cadre de cette thèse déploient leur recherche en relation très étroite avec des lieux qui sont aussi des lieux de vie, des lieux où les usages se mêlent ; des lieux – aussi – où le commun peut prendre place et se manifester. Leurs propositions esthétiques s'installent dans l'espace de dialogue créé entre leur disposition au sensible et la réalité du contexte d'intervention.<sup>2</sup> À l'opposé d'une pratique du *White Cube* qui affirmerait l'autonomie de l'oeuvre d'art en tant que proposition de sens inaltérable – c'est-à-dire qui ne varierait pas en fonction des contextes d'exposition, qui serait la même à l'atelier ou au musée – les pratiques de Christina Kubisch, Andra McCartney, Udo Noll et des collectifs Audiotopie, NoTours, Soundwalk et Julian & Max Stein sont des pratiques situées, qui prennent sens et naissent de leur relation à un contexte spatial et même géographique très précis. On pourrait aussi dire de ces pratiques qu'elles sont des pratiques de « l'en-commun »

1 Comme Christian Ruby, Joëlle Zask, Paul Ardenne et plusieurs autres l'ont déjà démontré, ce n'est pas parce que des œuvres s'installent dans les lieux publics qu'elles engagent réellement un dialogue avec le contexte d'intervention. Elles s'imposent plutôt que n' « interagissent », en de nombreuses occasions (Zask, 2013).

2 Il va de soi que ces pratiques artistiques font partie de la grande famille de l'art in situ et loin de moi l'idée de les considérer novatrices à cet effet. Toutefois, l'intérêt de cette thèse n'étant pas de questionner l'existence de ces pratiques d'un point de vue historique, mais bien de voir en quoi elles peuvent éclairer une réflexion sur la question politique par son lien aux espaces du commun, je ne crois pas pertinent de m'attarder ici sur cet aspect.

(Arendt) - d'autres diraient publiques<sup>3</sup> – c'est-à-dire des pratiques qui s'élaborent dans des lieux traversés par d'autres agirs, d'autres gestes, d'autres fonctions : des lieux où les possibilités d'interférence avec d'autres sont multiples et imprévisibles. En ce sens, elles s'inscrivent en continuité avec l'ensemble des pratiques artistiques que l'on a nommées *in situ* ou, de manière plus générale, « site-specific » (« in situ », Daniel Buren, 1965 ; « site-conditioned installation », Richard Irwin ; 1976; « site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related », Kwon, 2002)<sup>4</sup>, mais encore plus intimement avec les pratiques que l'on a qualifiées de « contextuelles » (Ardenne, 2002 ; Świdziński, 1976) afin d'élargir la notion de site – qui relève plutôt des caractéristiques physiques du lieu<sup>5</sup> – à celle de contexte, insistant dès lors sur le fait que cette dernière englobe toute la sphère immatérielle associée à un lieu : histoire, politique, usages. Ces pratiques partagent aussi certains traits avec les œuvres que Joëlle Zask a désignées sous l'appellation « *outdoor art* »<sup>6</sup>, c'est-à-dire des œuvres qui interagissent avec leur contexte de présentation de manière à ouvrir l'expérience à une diversité d'usages, des œuvres qui « sont publiques dans la mesure où elles participent à la formation de lieux publics »<sup>7</sup>. Toutefois, les œuvres dont il est question dans cette thèse, se distinguent des exemples de sculptures extérieures présentées par Joëlle Zask dans *Outdoor Art : la sculpture et ses lieux*, car elles naissent d'un rapport encore plus serré, plus nécessaire avec le contexte dans lequel elles s'élaborent.

3 Voir chapitre 2.

4 Le caractère *in situ* d'une proposition artistique ne relève pas du type de lieu où celle-ci prend forme; les œuvres peuvent être situées en galerie, à l'intérieur, à l'extérieur, dans une maison privée, où que ce soit, ce qui importe, c'est la relation étroite que l'œuvre – l'intervention, la performance, la situation... – entretient avec le site (ou le contexte). Ex. : David Lamelas, *A study of relationships between inner and outer space*, 2015, [Vidéo en ligne]. Repéré le 5 avril 2016 à : <https://vimeo.com/128692728>

5 « Whether inside the white cube or out in the Nevada desert, whether architectural or landscape-oriented, site-specific art initially took the site as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of physical elements : length, depth, height, texture, and shape of walls and rooms; scale and proportion of plazas, buildings, or parks; existing conditions of lighting, ventilation, traffic patterns; distinctive topographical features, and so forth. » Miwon Kwon, *One Place after Another : Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2004 (2002), p.11

6 En écho, aussi, avec les écrits de Lucy Lippard : « Art Outdoors, In and Out of the Public Domain » (1977); *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973).

7 Joëlle Zask, *Outdoor Art – La sculpture et ses lieux*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond 2013, p.214



« How does the site present itself acoustically, visually and architectonically? What materials and objects dominate the site? What role does the site play in social life; how do people move on the site; what meanings are attached to it? What is the perception situation; what encounters take place there? What memory does the site have; what stories are associated with it? What socio-political references does the site have; what social relationship to nature defines the site? What conflicts are there in the site, concealed or conspicuous? »<sup>8</sup>

Aux côtés de l'artiste sonore allemand Georg Klein, je dirais que « I am not concerned with (more or less finished) works that are installed at a particular site but works that grow out of the site, both conceptually and in their execution »<sup>9</sup>. Ces propositions sonores engagent des processus artistiques qui se déploient en relation extrêmement étroite avec les espaces de la ville ; l'intensité de la relation *in situ* y acquiert une toute autre dimension en ce qui a trait au commun. Enfin, ces pratiques sonores mettent en place une relation inédite et critique entre la singularité – à la fois celle de l'artiste, mais aussi celle du visiteur – et le commun, engageant dès lors de nouvelles résonances sémantiques quant à la relation un/commun, fondatrice de la question politique. En effet, le type de relation qu'elles instaurent avec le monde semble spécifique au champ de l'art sonore et ce, depuis ses tout premiers balbutiements :

« Since the late 1970s, somewhere between visual arts and music, we have watched the rise of an art form that has come to be referred to as sound art. Some of the main characteristics of this repertoire are its conception and use of sound, the absence of a narrative discourse, an approach that emphasises contextual aspects, the interaction with the public, and the connection between body, space and time. »<sup>10</sup>

L'articulation entre un certain engagement critique du corps dans la ville (Garcés) , une ouverture à l'imprévisible (Arendt) – inhérente au commun – et une relation *nécessaire* au contexte, c'est-à-dire une relation par laquelle la proposition artistique est amenée à

8 Georg Klein, « Site-Sounds: On Strategies of Sound Art in Public Space » dans *Organised Sound: An International Journal of Music and Technology*, 14 (1), 2009, p. 101

9 *Ibid.*

10 Lilian Campesato, « A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art » dans *Organised Sound: An International Journal of Music and Technology*, 14(1), 2009, p.29

l'existence, fait des pratiques sonores interpellées par cette thèse un lieu de réflexion singulier en regard des rapports entre art et politique. Il ne s'agit ni des artistes les plus célèbres – à l'exception faite de Christina Kubisch – ni de pratiques artistiques spectaculaires. Il s'agit de pratiques artistiques – c'est-à-dire de manières de faire et de penser l'art qui engagent une forme-de-vie (voir Partie I, chapitre 3) – qui, par les manières à la fois visibles (corps qui écoutent) et invisibles (le sonore) et par les préoccupations constantes qui les habitent, me semblent pouvoir opérer des effets d'éclairage sur la question politique; et que la question politique, inversement, me paraît pouvoir illuminer. Je me suis intéressée à ces pratiques pour le réseau de sens qu'elles mettaient en place – de manière volontaire ou involontaire – entre l'artiste et le monde commun, entre la manifestation d'une singularité et sa condition nécessairement politique. Encore une fois, il n'est pas question ici d'observer ces pratiques d'un point de vue historique, c'est-à-dire du point de vue de ce qu'elles partagent ou non avec des pratiques antérieures ou postérieures dans le temps<sup>11</sup>, mais bien de voir en quoi, d'une part, elles peuvent nous permettre de mieux saisir la dimension essentiellement politique des espaces du commun; et en quoi, d'autre part, elles participent d'une redéfinition de la politique et des rapports pouvant s'établir entre art et politique.

11 L'art in situ ou contextuel n'a rien de nouveau, comme l'écrit Paul Ardenne : « l'artiste, de longue date, a choisi le lieu d'expansion de son art. Et a choisi, ce faisant, d'« illimiter » ce lieu », dans Sylvette Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, ESSE arts+opinions, 2005, p.112

## Présentation des artistes

*Christina Kubisch (Bremen, Allemagne, 1948)*

Après des études en peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Stuttgart, **Christina Kubisch** poursuit des études en musique qui la mèneront de Hambourg (Académie de musique de Hambourg) à Milan (Conservatoire de Milan) en passant par l'Académie de jazz de Graz, en Autriche et le Conservatoire de Zurich, en Suisse. Au début des années 80, elle entame des études en électronique à l'Université Technique de Milan durant lesquelles elle s'intéresse au phénomène de l'induction électromagnétique. Depuis 1974, elle réalise des performances, des installations et des promenades sonores à travers le monde. Entre 1994 à 2013, elle a enseigné l'art sonore à l'Académie des Beaux-arts de Saarbrücken en Allemagne. Christina Kubisch est associée à cette première génération d'artistes sonores héritière des expérimentations de John Cage, de l'art conceptuel et des pratiques expérimentales que l'on a qualifiée de pionnière.

Depuis 2004, elle a créé plus de 45 *Electric Walks*<sup>12</sup> à travers le monde dans tout autant de contextes géographiques (Cologne, Mexico, Hong Kong, Athènes, Montréal, Berlin...) <sup>13</sup>. Des casques d'écoute spécialement conçus afin de convertir les champs électromagnétiques de l'environnement urbain en signal audio permettent aux promeneurs d'accéder à cette couche invisible de nos villes à travers l'expérience de la promenade. Pour chacune de ces marches, l'artiste cartographie un parcours sonore, un certain territoire urbain au sein duquel le promeneur ou la promeneuse pourront dériver au gré des champs électromagnétiques. Sur cette carte minutieusement conçue, elle identifie des points d'écoute que l'on choisira ou non de traverser. Ces marches sonores durant lesquelles elle met le public en contact avec la couche invisible d'ondes électromagnétiques qui recouvre nos espaces urbains constituent le point central de mon intérêt pour sa pratique dans le cadre de cette thèse.

12 Voir : Christina Kubisch - Electrical Walks. An introduction to Christina Kubisch's "Electrical Walks" series of works, [Vidéo en ligne]. Repéré le 11 janvier 2013 à : <https://vimeo.com/54846163>.

13 Voir le site officiel de l'artiste : [http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical\\_walks](http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks).

Christina Kubisch

*L'entrevue avec Christina Kubisch a été réalisée le 28 septembre 2012, à Hoppegarten, en banlieue de Berlin.*

**Suggestions d'écoute :**

Cabinet Magazine, Electrical Walks: Samples of Raw Sounds

<http://www.cabinetmagazine.org/issues/21/kubisch.php#>

*(Il est nécessaire de télécharger RealPlayer.)*

et voir :

Christina Kubisch - Electrical Walks.

An introduction to Christina Kubisch's "Electrical Walks" series of works

<https://vimeo.com/54846163>

*Andra McCartney (Fleetwood, Angleterre, 1955)*

**Andra McCartney** est une artiste-chercheuse canadienne dont la pratique et la recherche portent spécifiquement sur les promenades sonores. Elle est professeure associée au Département de communication de l'Université Concordia à Montréal. Par son parcours interdisciplinaire (Baccalauréat en études culturelles (Cultural Studies), Université de Trent, Ontario; Maîtrise en éducation pour adultes (Adult Education), Université St. Francis Xavier, Nouvelle-Écosse), elle s'est intéressée à la dimension culturelle de la musique et de l'écoute. Sa thèse de doctorat à la Faculté de musique de l'Université York à Toronto portait plus spécifiquement sur la pratique de Hildegard Westerkamp, une artiste sonore associée au World Soundscape Project.

Son projet de recherche actuel, *Soundwalking Interactions*<sup>14</sup>, porte spécifiquement sur les promenades sonores et les œuvres pouvant être créées à partir de promenades d'écoute/enregistrement. Dans le cadre de ce projet, elle a réalisé et réalise toujours des marches d'écoute publiques qui sont généralement suivies d'une discussion amenant les participants et les participantes à réfléchir sur leur expérience d'écoute. Ce sont ces promenades d'écoute dans la ville dont Andra McCartney a, au fil du temps, raffiné et précisé les manières, ainsi que l'intérêt de McCartney pour l'écoute en tant que mode de connaissance qui justifient l'attention que je porte à sa recherche dans le cadre de cette thèse.

14 Voir Soundwalking Interactions: <https://soundwalkinginteractions.wordpress.com/>.

*Andra McCartney*

*L'entrevue avec Andra McCartney a été réalisée le 26 octobre 2012, à Montréal.*

**Suggestions d'écoute :**

*Journées Sonores, canal de Lachine*

<https://www.youtube.com/watch?v=gwMVF3RrKgk&list=PLIG92ZJmuTIXF4FpScYIXOOCBSNDpAna6&index=4>  
<https://www.youtube.com/watch?v=jfbUChE117U&index=7&list=PLIG92ZJmuTIXF4FpScYIXOOCBSNDpAna6>  
<https://www.youtube.com/watch?v=qh341k2f4IU&list=PLIG92ZJmuTIXF4FpScYIXOOCBSNDpAna6>  
<https://www.youtube.com/watch?v=d7vVoX1139g&index=9&list=PLIG92ZJmuTIXF4FpScYIXOOCBSNDpAna6>

*Udo Noll (Hadamard, Allemagne, 1966)*

**Udo Noll** est un artiste et programmeur berlinois. Diplômé de la Faculté d'information, des médias et d'ingénierie électrique de l'Université des Sciences Appliquées de Cologne, son parcours éclectique l'a amené à s'intéresser à la photographie, à l'optique, à l'électronique, à la programmation, au film expérimental, à la cartographie sonore, au fieldrecording, à la radio et aux nouvelles possibilités d'échanges générées depuis le début des années 2000 par l'existence d'internet.

Radio Aporee<sup>15</sup> est un projet ouvert et collaboratif de cartographie sonore mondiale, créé par Udo Noll en 2006.<sup>16</sup> À ce jour, plus de 37 500 sons, localisés dans plus de 32 900 lieux géographiques distincts ont été mis en ligne par des artistes sonores ou autres adeptes du fieldrecording.<sup>17</sup> Cette immense banque sonore peut être écoutée en ligne, mais aussi sous forme de radio via une application téléchargeable sur un téléphone portable. En 2011, Udo Noll a aussi créé une nouvelle application – *Miniatures for mobiles* – permettant à tous ceux et celles qui le désirent de créer des « projets sonores géolocalisés d'aur(é)alité augmentée dans l'espace public »<sup>18</sup> via sa plateforme numérique.<sup>19</sup> Enfin, à travers l'ensemble des projets et interventions qu'il réalise, il manifeste un intérêt soutenu pour les possibilités d'échanges et de rencontres entre des expériences/présences/événements sonores géographiquement situés et leur diffusion à travers des plateformes virtuelles et ouvertes.

15 Site web de Radio Aporee: <http://aporee.org/maps/>.

16 Il me semble intéressant de mentionner que la naissance d'Escoitar coïncide avec la naissance de Radio Aporee.

17 L'application envoie à l'ensemble des membres du réseau Aporee une mise à jour quotidienne des données liée à la carte. En ce samedi 29 avril 2017, l'application cumule : « 37853 sounds with a total lengths of 91d, 20h, 33min, 47sec at 32961 places ».

18 « miniatures for mobiles is a platform for location-based *augmented aur(e)ality* sound projects in public space » Voir: <http://aporee.org/mfm/>.

19 La liste des projets réalisés avec cette application est disponible ici : <http://aporee.org/mfm/web/>.

*Udo Noll*

*L'entrevue avec Udo Noll a été réalisée le 5 octobre 2012, à Prague.*

**Suggestions d'écoute :**

*Miniatures pour Mobile*  
berlin neukoelln walks (udo noll)  
MariborMaps for mobiles (udo noll)  
Kallidromiou market stroll (udo noll)  
<https://aporee.org/mfm/web/>

*Radio Aporee Maps*  
<https://aporee.org/maps/>

*Radio Aporee Stream*  
<http://radio.aporee.org/>



*Escoitar (2006 - 2016) / noTours (2009 - ...)*

**Membres du collectif Escoitar**

Julio Gómez  
Horacio González  
Chiu Longina  
Xoán-Xil López  
Berio Molina  
Jesús Otero  
Carlos Suárez  
Enrique Tomás

**Membres de noTours**

Horacio González Diéguez  
Xoán-Xil López Rodríguez  
Enrique Tomás

**Xoán-Xil López Rodríguez**<sup>20</sup> et **Horacio González Diéguez**<sup>21</sup> sont deux membres fondateurs du collectif galicien Escoitar et créateurs de la plateforme indépendante noTours (2009 - ...) qui constitue une extension des recherches menées par une partie du collectif Escoitar. On pourrait dire qu'ils représentent deux des pôles de ce collectif interdisciplinaire : Xoán-Xil López provenant des champs de la musicologie et de l'ethnomusicologie et ayant présenté une thèse sur les pratiques sonores à la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Vigo, Galice; et Horacio González ayant étudié les beaux-arts avant de s'intéresser plus spécifiquement à la création numérique et à la programmation, notamment à travers des études de doctorat en Design et Ingénierie à l'Université de Vigo, Galice.

Escoitar (*écouter* en galicien) est un collectif d'artistes et d'activistes sonores, de programmeurs, de musicologues et d'anthropologues s'étant intéressé à la dimension sonore de notre expérience spatiale, sociale, politique et géographique du monde. Intéressés par les questions de l'identité et de la représentation sonores des lieux géographiques, les membres du collectifs ont notamment mis en place une carte sonore publique de la Galice, carte ayant

20 Voir site personnel de Xoán-Xil López Rodríguez: <http://www.unruidosecreto.net/>.

21 Site où l'on retrouve la biographie de Horacio González Diéguez: <http://www.vhplab.net/spip.php?article252>

cumulé, entre 2006 et 2016, plus de 1200 sons mis en ligne par différents collaborateurs. En janvier 2016, les membres d'Escoitar ont choisi de créer une performance qui allait peu à peu faire disparaître les sons de la carte sonore de Galice.<sup>22</sup> Des ateliers visant à sensibiliser le public à la question sonore avaient aussi contribué, tout au long de ces années, à faire connaître l'existence de cette carte et stimuler la participation à ce projet collectif. Escoitar, par ses multiples actions, performances et projets (ex. : *El Macrófono*, 2010) a cherché à repenser le paysage et le rapport que l'on entretient à celui-ci par la relation à l'écoute et au sonore.

**noTours** se situe dans le prolongement esthétique de la réflexion menée par Escoitar sur la relation entre le territoire et le sonore. Il s'agit d'une plateforme et d'outils numériques permettant la création de parcours sonores artistiques géolocalisés. Les projets développés par noTours articulent l'expérience de l'écoute à des contextes spatiaux et géographiques précis.

22 Voir <http://www.escoitar.org/>

*Escoitar / noTours*

*L'entrevue avec Horacio González Diéguez et Xoán-Xil López Rodríguez a été réalisée par Skype le 13 juin 2013.*

**Suggestions d'écoute :**

*White Walk*, Tallinn, 2011, Escoitar/ noTours (extraits, enregistrements in situ):

<https://archive.org/details/nieveHeterodina>

*Field Notes*, 2012 – 2013, X.- X. López/H. González (montage, enregistrements in situ)

<http://www.unruidosecreto.net/audio/field-notes-athens-2013-2014/>

*Audiotopie (2008 - ...)*

**Membres fondateurs d'Audiotopie**

Yannick Guéguen, architecte paysagiste

Étienne Legast, musicien et concepteur sonore

David Martin, musicien et concepteur sonore

Édith Normandeau, architecte paysagiste, spécialiste des ambiances sonores

**Autres membres**

Thierry Gauthier, concepteur sonore

Au moment de l'entrevue, **Yannick Guéguen** et **Étienne Legast**, membres fondateurs, faisaient tous deux partie de la coopérative d'artistes Audiotopie. Au croisement de l'architecture de paysage et de la création sonore, Audiotopie a créé, depuis 2008, des parcours sonores qui se déploient en étroite relation avec le contexte dans lequel ils sont expérimentés. Leur pratique témoigne aussi d'un intérêt pour le savoir et la compréhension issus de l'écoute et de l'observation attentive des lieux qui en découle. Il importe toutefois de noter que la dimension entrepreneuriale de leur coopérative (offre de services, commandes, etc.) constitue un écart significatif par rapport aux pratiques artistiques faisant ici l'objet de ma réflexion.

## *Audiotopie*

*L'entrevue avec Yannick Guéguen et Étienne Legast a été réalisée le 10 septembre 2012, à Montréal.*

### **Suggestions d'écoute :**

*Réso-Électro I et II*

<http://www.audiotopie.com/reso-1/>

*Bêta-cité, Villa Maria*

<http://www.audiotopie.com/beta-cite/>

(Les parcours sonores peuvent être téléchargés à ces adresses.)

## *Julian & Max Stein*

**Julian** et **Max Stein** sont les instigateurs du projet de *Carte sonographique de Montréal* (*Montreal Sound Map*, 2008 - ...). En 2012, lors de l'entrevue, ils venaient tout juste de terminer leurs études en musique électroacoustique à l'Université Concordia. Depuis, ils ont tous les deux développé des pratiques artistiques personnelles tout en collaborant encore ensemble dans le contexte de certains projets sonores (*Music For Lamps*, 2014-2016; *Early Robotics*, 2014, en collaboration avec Adam Basanta).

Max Stein a créé depuis de nombreux projets qui prennent sens par la relation intime existant entre la ville et le sonore. Il a contribué à la réalisation de nombreuses cartes sonores à travers le monde (San Francisco (E.-U.), Belfast (RU), Inukjuak (Canada), Stockholm (Suède), Portland (E.-U.), Angola (Tsikaya), etc.) et poursuit actuellement une pratique sonore in situ en collaboration avec Jen Reimer (*Sounding the City*, *Wellington Tunnel*, etc.) au sein de laquelle il réalise des installations et des performances sonores ancrées dans les qualités acoustiques et visuelles des lieux urbains investis.

Julian Stein développe pour sa part une pratique multimédia au sein de laquelle les questions de la présence et du direct (realtime audio/video) occupent une place centrale. Qu'il s'agisse d'installations ou de performances, l'interaction entre des événements réels (ex. : mouvements des corps dans *Time Lenses*, Musée des arts et métiers, Paris, 2016; effet Larsen dans *Invisible Lines*, 2014) et des manipulations sonores et visuelles fonde le sens de ses propositions artistiques.

*Julian & Max Stein*

*L'entrevue avec Julian et Max Stein a été réalisée à Montréal le 18 septembre 2012.*

**Suggestions d'écoute :**

*Carte sonographique de Montréal*

<http://www.montrealsoundmap.com>

*Enregistrements in situ*

<http://maxstein.net/audio/tokyo-vent>

<http://maxstein.net/audio/lisbon-vent>

<http://maxstein.net/audio/montreal-dryer>

*Interventions sonores (Max Stein & Jen Reimer)*

<http://maxstein.net/audio/reimerstein-lisboa>

*Soundwalk (New-York, 1998-2000 - ...)*

### **Membres du Soundwalk Collective**

Stephan Crasneanski, artiste visuel et musicien, fondateur

Simone Merli, musicien

Kamran Sadeghi, musicien

**Soundwalk** est un collectif artistique fondé par Stephan Crasneanski à New-York au début des années 2000. Comme le témoignent les sites web distincts associés aux réalisations de Soundwalk ([soundwalk.com](http://soundwalk.com) / [soundwalkcollective.com](http://soundwalkcollective.com)), les membres tiennent à distinguer les deux types de pratiques qui les ont caractérisés jusqu'ici.

### **Les « soundwalks »**

À ce jour<sup>23</sup>, leur site web affiche 35 marches sonores (*walking tours*) téléchargeables, dont la moitié ont été créées dans les différents quartiers de la ville de New-York. Les déambulations sonores de Soundwalk témoignent d'une connaissance certaine – bien que très dirigée – des lieux et des contextes dans lesquels elles s'inscrivent. Elles se présentent comme des manières originales d'explorer un nouveau quartier, une nouvelle ville; une pénétration subjective de la ville à travers l'imaginaire d'une personne du quartier. Contrairement à l'ensemble des autres pratiques sonores faisant l'objet de mon attention dans le cadre de cette thèse, ces propositions sonores possèdent une dimension narrative évidente et empruntent plutôt à la forme cinématographique qu'aux pratiques sonores expérimentales. Étant donné l'importance accordée par ce collectif aux promenades sonores urbaines, il me semblait toutefois significatif de les inclure ici<sup>24</sup>, ne serait-ce que pour faire ressortir l'écart induit par la dimension narrative.

23 Voir: <http://soundwalk.com/works/>.

24 Je pourrais en dire tout autant de Janet Cardiff, une artiste internationalement reconnue pour des marches sonores au sein desquelles la dimension narrative est prédominante. Son travail de création sera aussi mis à contribution afin d'éclairer ma réflexion dans le chapitre 5 de cette thèse.



## Une pratique sonore multiforme

En 2009, Crasneanski et les autres membres du groupe entament une nouvelle série de projets sonores qui se dissocient des marches développées jusqu'à ce jour : production d'albums, performances, installations sonores. Ces projets partagent toutefois avec les « soundwalks » un intérêt soutenu pour la relation entre le géographique et le sonore : les sources sonores utilisées lors des performances et des installations proviennent d'enregistrements réalisés dans des lieux très précis : le pourtour méditerranéen - *Ulysses Syndrome*, 2009 – 2011; la mer morte – *Medea*, 2011; le désert Rub' Al Khali - *Empty Quarter*, 2010; Varanasi, Inde – *Death Must Die*, 2004-2009; etc.

## *Soundwalk*

*L'entrevue avec Stephan Crasneanski a été réalisée le 15 novembre 2012, à New-York.*

### **Suggestions d'écoute :**

Malheureusement, les marches sonores de Soundwalks ne peuvent être téléchargées gratuitement.

Il est possible de se les procurer ici.

<http://soundwalk.com/works/>.

À titre d'exemple, on peut toutefois regarder cette courte vidéo rendant compte de la *NYC Hasidic Soundwalk* de Williamsburg, Brooklyn :

<https://www.youtube.com/watch?v=aMIW1arX18>

## *Note concernant l'ensemble des artistes interviewés*

À la suite de mes recherches et entrevues, je n'ai pu faire autrement que de prendre note du constat selon lequel, l'ensemble des artistes interviewés dans le cadre de cette thèse possédaient des parcours académiques et professionnels multidisciplinaires (Audiotope), transdisciplinaires (Kubisch, McCartney, Soundwalk (Crasneanski), noTours, Stein), voire indisciplinés<sup>25</sup> (Noll), parcours qui les ont amenés à oeuvrer dans des champs de savoir et d'expérimentation multiples. Andra McCartney cumule des diplômes en musique, en « cultural studies » et en éducation; Christina Kubisch a fait des études en arts visuels, en musique (composition, flûte) ainsi qu'en électronique; Udo Noll touche à tout à la fois : au cinéma expérimental, à la physique optique, à la programmation, à l'électronique, à l'art sonore, à l'art radiophonique... Dans le cas des collectifs, l'apport disciplinaire de chacun se présente parfois sous la forme de l'addition, comme dans le cas d'Audiotope où Yannick Guéguen mêle son savoir d'architecte de paysage à celui d'Étienne Legast, compositeur et artiste sonore, ainsi qu'à ceux de l'ensemble de l'équipe (Simone D'Ambrosio, compositeur et concepteur, Pierre Moro-Lin, designer; David Martin, électronicien et percussionniste; Gilles Sirois, anthropologue<sup>26</sup>); ou encore celle de l'imbrication, comme dans celui de noTours/Escoitar (Horacio González, artiste et programmeur; Xoán-Xil López, musicologue et artiste sonore; Enrique Tomás, artiste sonore, musicien et programmeur (pour noTours et

25 L'artiste James Partaik utilise le terme « indisciplinarité » lorsqu'il s'agit d'évoquer sa pratique artistique : « Ce terme questionne la notion de « discipline », une branche de la connaissance ayant des spécificités et un ensemble de règles communes imposées qui créent des normes auxquelles il faut obéir. L'interdisciplinarité désigne la relation réciproque qui doit exister entre les différentes disciplines ou média artistique qui composent une œuvre d'art. Par contre, une attitude « indisciplinaire » profite de l'aspect indocile, insoumis et insubordonné de l'esprit indiscipliné. L'indiscipline provoque une rupture des normes, un déplacement vers le jeu et l'expérimentation, une carence de hiérarchie. Le terrain de « l'indisciplinarité » privilégie l'expérimentation sur le mélange de disciplines de l'interdisciplinarité. Ses caractéristiques sont le muable, le chaos, l'improvisation, le hasard. » James Partaik, « Dossier – James Partaik », *ESSE arts+opinions*, (40), 2000. Repéré le 29 avril 2017 à : <http://esse.ca/fr/article/40/Partaik>.

Dans sa thèse de doctorat en études et pratiques des arts, Héléne Doyon (du collectif Doyon/Demers) écrit : « c'est dans une pensée sans réelle préoccupation disciplinaire et dans une action sans discipline fixe que Doyon/Demers se manifeste », Héléne Doyon, *Hétérotopie: de l'in situ à l'in socius*, thèse de doctorat, (Université du Québec à Montréal), 2007, p.10

26 Il s'agit de l'actuelle composition de l'équipe, équipe dont Yannick Guéguen ne fait plus partie à ce jour (été 2017).

Escoitar); Julio Gómez, historien et chercheur sonore; Chiu Longina, anthropologue, musicologue et artiste sonore; Berio Molina, programmeur et artiste; Jesús Otero, ingénieur informatique et technicien de son; Carlos Suárez, compositeur et ethnomusicologue), groupes au sein duquel il y a plutôt un dépassement de la question disciplinaire en ce qui a trait au sonore même. Ainsi, tous manifestent un rapport au savoir qui passe par la multiplication des points de vue, par une certaine horizontalité de la connaissance et de l'expérience. Serait-ce l'écoute qui les a amenés vers cette posture qui tend vers l'a-disciplinaire ou encore la diversité de leurs parcours antérieurs qui les auraient amenés à l'écoute?

## Révéler ce qui est là : le temps du sonore

Les pratiques sonores contextuelles naissent de la relation développée par un ou une artiste avec un espace, un lieu, une situation, un contexte. Que les motivations esthétiques de l'artiste soient liées à des préoccupations spatiales (comment (ré)sonne cet endroit?), historiques (que s'est-il déjà passé dans ce lieu?), sociales (quelles sont les interactions possibles?), voire même politiques (qu'advient-il au commun lorsque j'interviens dans ce contexte?), elles ne sauraient se développer sans une connaissance intime des espaces liés à leur venue, connaissance exigeante s'il en est, car le temps du sonore est lent et doit être éprouvé.

L'écoute des lieux est chronophage. Mais d'une « chronophagie » nécessaire, cohérente, incontournable. Pour écouter, l'on se doit de traverser le temps de l'écoute. Il n'existe pas, dans l'univers sonore, de raccourci technique comme le serait la photographie pour la dimension visuelle. Le temps de l'enregistrement équivaut au temps de l'écoute; et l'enregistrement, pour en apprécier la teneur et les subtilités, il faudra non seulement le vivre une première fois, mais le ré-écouter, c'est-à-dire revivre ce moment sonore en durée et en contenu. Ainsi, afin de saisir avec finesse le contexte dans lequel ils interviendront par la suite, les artistes passent et repassent dans les lieux, les habitent, les vivent, les éprouvent à différents moments de la journée, à différents moments de l'année, l'oreille ou l'enregistreuse à l'affût. Dans le cadre du projet *Lachine Canal: Journées Sonores*<sup>27</sup>, un projet sonore basé sur la documentation, durant plusieurs années, des « modifications du paysage sonore du canal Lachine »<sup>28</sup>, Andra McCartney a arpenté, de jour comme de nuit, le matin, au crépuscule, seule ou accompagnée, les abords du Canal Lachine à Montréal. Elle a porté attention aux variations sonores qui, à travers le temps, témoignaient de la transformation

27 Exposition présentée au Musée de Lachine du 13 septembre au 14 décembre 2003. À l'occasion de cette exposition dans laquelle une installation sonore interactive permettait au public d'accéder au contenu sonore rassemblé à partir de plusieurs années d'enregistrement, Andra McCartney a aussi organisé des promenades sonores publiques, invitant les gens à venir écouter avec elle l'environnement sonore du Canal Lachine.

28 Voir Journées sonores, canal Lachine : [http://www.andrasound.org/archive/Canal%20de%20Lachine\\_FR.pdf](http://www.andrasound.org/archive/Canal%20de%20Lachine_FR.pdf)

radicale de la zone ou encore ouvraient ce contexte à des perceptions lui appartenant en propre. Elle a accumulé, au fil des ans, une quantité d'enregistrements impressionnante : « [W]e had something like four hundred hours of recordings », dit-elle<sup>29</sup>.

« I might start off, having certain assumptions about the place, but then, by going back repeatedly, I'd sort of go : "Oh, well, actually, it's not really loud at this point in time". You know, it was really... there's kind of a protected area here, and I hadn't realized that before. So, I would, uh, I would... It was a combination of soundwalk and sound journal, so each time I did a soundwalk I would make a journal entry. And then I could listen back, look back at the journal entries, and, you know, I started... to really pay attention to things that were different from the times before. So, um... and to try to understand those differences. » (Andra McCartney)

Ce temps de l'enregistrement correspond nécessairement à un temps d'écoute, à la présence, de ce corps-qui-pense dans ce lieu précis. Avec l'écoute, viennent des sensations de chaleur et de froid, des odeurs, des images qui se greffent au savoir généré par le sonore. La saisie du territoire se déploie ainsi à travers des moments d'entière disponibilité à ce qui pourrait advenir, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'aller tirer quelque chose de précis du site, mais plutôt de s'ouvrir de tout son être – sensations, perceptions, pensées, réflexions, associations... – à ce qui est là, de quelque nature que ce « ce » puisse être.

« Places reveal different aspects of their sonic life through time: if soundwalks are repeated daily, weekly, day and night, through seasons, over years perhaps, and with attention, much becomes apparent that evades the initial experience or recording. The soundwalk researcher can listen beyond stereotypical sound portraits to an engagement with sonic subtleties of a place, a stronger sense of its rhythmicity, and a deeper and richer listening experience that comes through hearing a place through hours and seasons. »<sup>30</sup>

29 Entrevue avec Andra McCartney.

30 Andra McCartney, *Meaningful Listening through Soundwalks*, conférence présentée dans le cadre du *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference*, Stockholm, Suède, 2012, p.3. Téléchargement de la transcription ici : [http://www.emsnetwork.org/IMG/pdf\\_EMS12\\_mccartney.pdf](http://www.emsnetwork.org/IMG/pdf_EMS12_mccartney.pdf).

Riche de ces nombreuses années à écouter la ville, la sienne, Montréal, ou encore d'autres, ailleurs dans le monde, Andra McCartney s'intéresse à ce qu'elle appelle des « moments écotonaux »<sup>31</sup>, c'est-à-dire des moments où les ambiances urbaines se transforment, des moments de passage, de changement. Elle emprunte à l'écologie le terme « écotone », cette zone où les écosystèmes se rencontrent, mêlant leurs caractéristiques et donnant ainsi lieu à une réalité singulière, distincte des zones limitrophes. Qu'il s'agisse du passage entre la nuit et le jour (« (...) very early in the morning, when they deliver the fish. (...) All those grocery stores that have everything inside. When they are setting up in the morning or when they're breaking down at the end of the night »<sup>32</sup>) ; ou de la transformation complète d'un quartier, ces moments où l'on peut, par le sonore, saisir quelque chose comme un décalage, une transformation. Lorsqu'elle prépare une marche sonore pour une ville étrangère, elle erre dans la ville, en quête de ces situations sonores d'une grande densité:

« I think I can find those ecotonal moments, doesn't matter where... So, often, I've been asked to do a soundwalk at a conference or something, and I get there two or three days ahead of time. So, I spend a lot of time walking around to find places and to find times when things do...where there are these kinds of shifts... » (Andra McCartney)<sup>33</sup>

Ce travail de repérage est au coeur de la pratique de tous les artistes interrogés dans le cadre de cette thèse. Tous, chacun leur tour et chacune à leur manière, évoquent ces longues heures d'écoute ou d'enregistrement, ces moments à saisir la ville, à tenter d'en comprendre les articulations, les forces, les mouvements : « I have so many recordings there that I could make

31 Entrevue avec Andra McCartney : « Ecotonal moments ».

32 *Ibid.*

33 Voir aussi: Andra McCartney, *Ethical questions about working with soundscapes*, 2010. Repéré le 20 mai 2015 à: <https://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/06/24/ethical-questions-about-working-with-soundscapes/>: « What would happen if we consider a concept from ecology as a metaphor to think with? The concept of ecotonality seems rich with possibilities. The ecotone is a marginal zone, a transitional area where species from adjacent ecosystems interact. Some species in an ecotone are from neither ecosystem but thrive here and do not live elsewhere, because of the rich possibilities contained in such regions, which have characteristics of more than one ecosystem. (...) It is also possible to think of the connection with sonic and musical tones, and tonalities, of shifts in time and spatial practices that become audible in sounding places. »

I don't know how many compositions just by the hundreds of hours I have recorded there »<sup>34</sup> note Christina Kubisch en se rappelant son séjour montréalais. Lorsqu'elle crée une nouvelle version des *Electrical Walks* dans une ville inconnue, l'artiste arpente la ville durant de longues heures avec ses casques d'écoute faits sur mesure pour convertir les ondes électromagnétiques en signal sonore. C'est à travers cette couche invisible que constituent les champs magnétiques qu'elle découvre les rues de la ville, sensible à la densité ou à l'absence, aux variations de ces ondes qui nous traversent : « I mean, I never (*laughs*) travel to cities just for tourism. (...) So really, all the cities I know very well, after the last ten years at least, are through these experiences. »<sup>35</sup> La marche électrique qui en résulte se déploie entre les limites d'une carte géographique qui vient cerner le territoire de la dérive sonore ; la carte devient une partition<sup>36</sup>, une manière d'organiser les sons dans l'espace. C'est un processus d'articulation des zones sonores/électromagnétiques et de la géographie qui lui prend en moyenne 2 à 3 jours à réaliser : de la promenade en solitaire, elle passe ensuite à la marche accompagnée, recevant les commentaires de promeneurs-testeurs afin d'ajuster la carte, réduisant ou élargissant le territoire, précisant des parcours possibles.

« For me the map is very important, it's not just a piece of paper, it's more, really, like getting you an idea of what is possible. And to do this map is really the difficult thing for me... and mostly it depends of course how much time I have. In Canada, I had a very little time, but I had help. I talked to the organizers of the festival, or museum or whatever and asked them: "What do you think could be interesting places, houses, city's structure?" ...and look at the city maps and then, normally I forget about all that, and I just walk for a half a day and I just look around and listen. And I get a general idea how the city is functioning. »  
(Christina Kubisch)

L'étude du contexte comprend aussi parfois par une étape de recherche préalable, à distance, par laquelle les artistes s'informent, collectent des informations sur le lieu d'intervention,

34 Entrevue avec Christina Kubisch.

35 Entrevue avec Christina Kubisch.

36 « The map of Electrical Walks, for me, is like a score », dans Christina Kubisch, *Walking in the City with Christina Kubisch*. Repéré le 25 février 2016 à <http://www.digicult.it/digimag/issue-045/walking-in-the-city-with-christina-kubisch/>.



comme le mentionne Horacio González du collectif noTours : « Quand on nous propose un projet, ce que nous faisons, c'est tout d'abord faire une recherche sur le lieu... sur quels éléments sonores sont présents là-bas, dans cette culture, cet espace. »<sup>37</sup> Chez noTours, cette approche du territoire se fait aussi à travers la tenue d'ateliers in situ avec les gens de la ville ou de la zone d'intervention. Durant 3 à 4 jours, ils explorent les espaces avec les participants et les participantes de l'atelier, présentent les outils technologiques permettant de lier la dimension sonore à l'espace (application mobile articulant le déclenchement des sons en fonction des coordonnées GPS) afin de voir quelles idées surgissent en lien avec les différents sites. Pour Horacio González, ces ateliers constituent une autre manière d'entrer en contact avec l'espace : « tu as comme un lien pour apprendre quelque chose à propos de l'espace »<sup>38</sup>. Ces ateliers attirent souvent des gens issus de diverses disciplines – art sonore, anthropologie, musique (composition), arts visuels – ce qui donne lieu à des lectures multiples et transversales de l'espace qui participent à la complexité des parcours sonores réalisés par la suite par le collectif.

Toutefois, comme le précisent Xoán-Xil López et Horacio González (Escoitar/noTours), les artistes ne possèdent pas toujours les conditions spatiotemporelles nécessaires au juste déploiement de leurs ambitions artistiques, et ce bien que cette exigence temporelle incontournable soit souvent garante de la qualité des propositions sonores. Dans le cas du projet de promenade sonore *White Walk* (2011) conçu spécifiquement pour la ville de Tallinn en Estonie, c'est à répétition que les artistes mentionnent à quel point le fait d'avoir pu étudier le site concrètement durant deux semaines pleines; puis d'avoir disposé de temps avant la présentation pour peaufiner le travail de montage; et, enfin, d'avoir pu réaliser des tests *in situ* une fois la version quasi finale produite, leur a permis de créer un projet cohérent, complexe, intrinsèquement lié au territoire investi.

37 Traduction libre de : « Cuando nos proponen el proyecto, lo que hacemos es investigar un poco previamente sobre el lugar... sobre que elementos sonoros hay allí en esa cultura, en ese espacio. » Entrevue avec noTours (Horacio González).

38 Traduction libre de : « tienes como un vínculo para aprender algo sobre el espacio ». Entrevue avec noTours (Horacio González).

« À Tallinn, nous avons demandé de demeurer sur place une semaine de plus: enregistrant, travaillant, observant l'espace – parce qu'il y a plusieurs problèmes avec le GPS selon les différentes zones. Nous avons parcouru plusieurs fois les lieux pour voir ce que nous suggérait chacun d'entre eux; et ensuite, tout le matériel que nous avons enregistré et recueilli, etc. etc... nous sommes revenus et restés ici [en Espagne] environ 2 mois... 2 à 3 mois, travailler, *processer*. Et ensuite, Kike [Enrique] est retourné là-bas 2 ou 3 jours avant l'inauguration; *pour le test final*. Pour ajuster le tout et faire le montage final. Et cela s'est fait avec plus de temps et de marge que... » (Xoán-Xil López)<sup>39</sup>

Les deux semaines passées sur place ont permis aux artistes d'acquérir une connaissance appropriée des espaces – images, sons, paysages, sensations, histoires et Histoire – et des gens qui occupent le territoire de cette zone de la ville de Tallinn et surtout, d'ajuster leur proposition sonore à la réalité du territoire dans sa dimension concrète (repérage GPS très précis, articulation des éléments visuels et des éléments sonores, etc.). Les nombreux aller-retours entre les salles de montage et les espaces extérieurs où devait avoir lieu la promenade ont permis de raffiner leur proposition, d'ajuster de manière fine et exacte le déclenchement des sons aux points géographiques afin de donner lieu à une traversée du paysage plus fluide.

Afin de réaliser le parcours sonore *Réso électro I* réalisé en 2010 à travers la ville souterraine de Montréal, le collectif Audiotopie s'était donné comme objectif d'observer le site sur une durée de 12 heures consécutives. Étienne Legast et Yannick Guéguen se sont ainsi partagé les « rondes » d'écoute active afin d'assurer une présence constante sur les lieux et prendre le pouls réel du site :

39 Traduction libre de : « En Tallín pedimos estar luego una semana mas, allí, grabando, trabajando, checkeando el espacio – porque hay bastante problemas con el GPS para varias zonas. Paseando mucho los espacios para ver que nos sugiere cada uno de ellos y luego todo el material que grabamos y recogemos, etc. etc. Nos venimos, estuvimos aquí como 2 meses... 2 o 3 meses, trabajando, procesando. Y luego volvió Kike [Enrique] para 2 días o 3 antes de la inauguración; para la prueba final. Para ajustar todo y hacer el montaje final. Y eso fue mas con tiempo y margen que... » Entrevue avec noTours (Xoán-Xil López). Et : « Fuimos, estuvimos 15 días allí. Hicimos un taller con gente para tener un poco... un contacto con la gente. Exploramos el espacio, grabamos. O sea que hubo mucho tiempo. » (Horacio González)

- Ça nous est arrivé, un des *Électros* par exemple, on s'était donné une journée... (...) on faisait des rondes de... de gardiens là. Puis on notait, on avait noté... On avait un cahier qu'on se partageait; on notait tout ce qui se passait, sur vingt-quatre heures... (Yannick Guéguen)
- C'était moins que vingt-quatre heures... (Étienne Legast)
- Euh, oui! douze heures, douze heures. (Y. G.)

Ils ont ainsi procédé à une analyse du lieu et de son ambiance à travers les variations d'usages, de fréquentation, de lumière. Pour être complète, celle-ci se devait de tenir compte des transformations qui se produisent au cours de la journée, de la semaine, voire du mois. Dans un premier temps, s'accordent-ils, il s'agit d'éprouver l'espace, d'en faire l'expérience, physiquement :

- C'est d'abord notre propre corps. On fait d'abord des... mesurer le lieu, enfin de notre propre corps... (Yannick Guéguen)
- Je dirais que pour commencer on va sur place pendant une journée, là, puis... nous errons. On n'erre pas, mais je veux dire on se balade, on prend des notes. (Étienne Legast)
- Une sorte de dérive là... (Y)
- Oui, c'est une dérive, je pense. Dérive est quand-même un bon terme... Puis on se laisse imprégner en fait. (...) Des fois, on y retourne plusieurs fois avant de finalement, établir quel parcours sera le bon. (É) »

Pour la réalisation du parcours *Audiotrace*<sup>40</sup>, les membres d'*Audiotopie* ont même fait varier les moyens de déplacement, appréhendant ce nouveau territoire à travers sa dimension humaine – histoires, anecdotes, faits divers racontés par les habitants – par le biais de la bicyclette ou de la marche : « À Ste-Thérèse, on faisait des parcours en vélo et à pied où les gens nous parlaient du lieu. Donc là, on enregistre en marchant, ou en se baladant... »<sup>41</sup>. Pour Yannick Guéguen, cet ancrage multidimensionnel au contexte – images, sons, paroles, récits – est fondamental : « Parce que le contexte amène des idées puis, au fond, plutôt que de parler

40 Voir le site officiel d'*Audiotopie* : <http://www.audiotopie.com/audiotrace>.

41 Entrevue avec *Audiotopie* (Yannick Guéguen).

sur plein de choses-là, on recentre par rapport au contexte »<sup>42</sup>. Ce terme englobe donc pour le collectif à la fois la trame sensible, mais aussi les souvenirs, les expériences qui l'ont qualifié.

Pour Julian et Max Stein, artistes à l'origine de la *Carte sonographique de Montréal*, l'écoute et l'enregistrement vont jusqu'à devenir des manières d'être dans la ville : « I can't really listen to music, like headphones or anything like, when I'm walking (...) I never really had that problem before, until I started doing recordings, and then.... And then you're kind of always listening.»<sup>43</sup> Dans ce projet d'archivage sonore ouvert à la participation de tous et de toutes, tout devient passible d'enregistrement : qu'est-ce que Montréal ? Où s'arrête Montréal ? Comment si mêlent les espaces communs et les espaces que l'on dit privés ? Le son d'un souper partagé entre amis sur la rue Clark fait-il partie de cette tentative de représentation ? Quelle que soit la manière de répondre à ces interrogations, on peut dire que le territoire sonore de Montréal est, d'une certaine façon, infini. Les heures à dériver dans les rues, les ruelles, les places de Montréal s'additionnent rapidement derrière les centaines de sons cumulés par le projet de carte.<sup>44</sup>

« I carry the recorder with me and then, if there is something interesting, I will record it. But sometimes, I just go to a specific location, over and over, and then, record there... (...) I usually, mostly, put my head closer to something and I'm always thinking: "I'll record for a while" and then, I usually edit just to start and stop. I usually record until something happens: I can't stop, because I don't like just adding fades on the end of it... » (Max Stein)

Max Stein raconte qu'il peut s'asseoir quelque part, puis décider de mettre l'enregistreuse en marche pour une heure, en quête de « quelque chose ». C'est souvent par la suite, lorsqu'il

42 *Ibid.*

43 Entrevue avec Julian et Max Stein (Julian Stein).

44 Bien que ce projet soit un projet ouvert à la participation de tous et de toutes via l'interface web, les instigateurs du *Montreal Sound Map* ont nourri celle-ci de très nombreux enregistrements (<http://www.montrealsoundmap.com/>). À propos : « La carte sonographique est une façon efficace d'archiver des environnements sonores. Cet outil recueille des données qui puisent dans les différents domaines politique, artistique, culturel, historique et technologique. L'objectif visé par la création de la carte sonographique de Montréal est de concrétiser une collection des sons enregistrés à la grandeur de l'île. Il s'agit d'un projet évolutif et continu permettant le partage et l'addition de nouveaux fichiers sonores. »

réécoute l'enregistrement hors-site qu'il isole certains moments sonores : « I guess when I edit it, it's different...I'm thinking more artistically »<sup>45</sup>. Comme plusieurs parmi les artistes cités dans le cadre de cette thèse, les frères Stein utilisent des microphones binauraux afin de capter les ambiances sonores. Ceux-ci ont la particularité de se fixer dans les oreilles de la personne qui enregistre, occupant dès lors l'espace des casques d'écoute que les preneurs de son utilisent habituellement pour amplifier la trame sonore durant l'enregistrement. Les artistes qui cherchent à reproduire le plus fidèlement possible la spatialité d'une ambiance sonore utilisent souvent ce type de micros afin de passer inaperçus et de se déplacer librement dans la ville. En plus d'être discrets (on a plutôt l'impression que la personne écoute de la musique... ou attend un téléphone), ces derniers ont la particularité d'épouser au plus près l'écoute humaine et donc de restituer la dimension spatiale du lieu de manière troublante. Cette méthode d'enregistrement exige aussi une certaine discipline corporelle : ne pas tourner la tête, se déplacer en respectant la gauche et la droite, porter attention aux sons de déglutition, aux cheveux qui pourraient frôler les oreilles. Les microphones induisent ainsi un rapport à l'écoute très intense, une acuité de l'attention engageant la totalité du corps de celui ou de celle qui enregistre dans l'acte volontaire de perception.

Soundwalk, un collectif créé par Stephan Crasneanski à l'aube des années 2000, a cumulé plus d'une trentaine de promenades sonores mises à la disposition du public<sup>46</sup> afin de découvrir *autrement* les quartiers de New-York, Paris, Berlin... Étant donné la nécessité pour l'artiste d'orchestrer un parcours dans la ville et une trame sonore, c'est-à-dire de s'assurer que ce que l'on entend et ce que l'on voit (l'endroit où l'on se trouve dans la ville) coïncident, l'articulation au contexte est ici aussi, nécessaire, incontournable :

Donc je marchais dans la rue et moi-même, je m'enregistrais – avec un bruit de pas – et en train de dire « tourne à droite, tourne à gauche ». Donc après, j'avais la bande et après je calculais exactement combien de temps je faisais entre droite et gauche, combien de temps ça prenait. (...) D'abord, je choisissais l'endroit

45 Entrevue avec Julian et Max Stein (Max Stein).

46 Les promenades sonores sont téléchargeables, quoique payantes, depuis le site de Soundwalk.

dans la ville ou dans le quartier, où je voulais aller. Après, j'écrivais un script par rapport à ça. Et après, si tu veux, j'allais voir un talent : un acteur ou un écrivain, un humain du moment qui m'intéressait, c'est pas grave. Et puis, je lui faisais lire le script. (Stephan Crasneanski)

Toutefois, la démarche de Crasneanski, apparaît ici comme distincte de l'ensemble des propositions mentionnées ci-dessus; bien que le temps du parcours soit minutieusement chronométré, il ne semble pas y avoir pour l'artiste de temps d'observation ou d'écoute essentiel au déploiement de sa proposition. Il pense à un endroit; invente une histoire qui permettrait de le faire découvrir de manière originale et subjective; puis calcule précisément la durée du parcours dans la ville. Ce repérage temporel, bien qu'il exige de parcourir les espaces de manière concrète, s'éloigne d'un processus au sein duquel la présence – et le temps qu'elle nécessite – au lieu serait fondatrice. Il y a bel et bien un temps *dans* la ville, mais non plus un temps *de* la ville. Je reviendrai dans les sections suivantes sur les enjeux divergents que cette pratique soulève.

Ainsi, cette présence à la ville exigeante, ce temps de l'écoute dans la ville viennent fonder pour la très grande majorité de ces artistes sonores un certain type de rapport aux espaces du commun. Ceux-ci ne sauraient être envisagés comme stricts lieux de passage ou de circulation : ils se transforment, à travers les oreilles sensibles des artistes, en lieux de vie, lieux d'arrêt, lieux d'expérience surtout, traversés par nos présences en commun. En écoutant, les artistes se laissent habiter par le flux ininterrompu des choses. La disponibilité des artistes à ce réel mouvant, concret, rappelle les propos tenus par la philosophe Marina Garcés en regard de notre devoir d'implication actuel, de corps, de pensée, dans le monde commun : « s'impliquer, c'est découvrir que la distance n'est pas le contraire de la proximité et qu'il n'y a pas une tête qui ne soit un corps. C'est-à-dire qu'il n'est pas possible de voir le monde sans le parcourir et que l'on ne pense que de manière inscrite et située »<sup>47</sup>. On pourrait dire que les artistes sonores se plongent dans ce monde commun qui est celui de tous et de toutes; et de

47 Traduction libre de : « [i]mplicarse es descubrir que la distancia no es lo contrario de la proximidad y que no hay cabeza que no sea cuerpo. Es decir, que no se puede ver el mundo sin recorrerlo y que « sólo se piensa de manera inscrita y situada. » Marina Garcés, *Un mundo común*, Barcelone, Bellaterra, p.74

personne à la fois. Ils se laissent submerger par les sensations de présence de ces autres corps, par ce jeu d'activités pêle-mêle qu'est la rue :

Est-ce donc si simple la rue, telle une image d'Épinal colorée, et sur laquelle courent les regards d'érudits patients, curieux ou explicatifs? Est-ce donc si simple la rue, c'est-à-dire ce qui dans une ville se laisse voir ou toucher, ce remuement constant de choses et de gens? En fait la rue, mouvante et complexe, est un espace qui échappe à toute définition, une réalité qui s'esquive à mesure qu'on croit l'appréhender.<sup>48</sup>

48 Arlette Farge, *Vivre dans la rue à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1992, p.18-19

## Faire avec ce qui est là : complexité et pensée de la situation

Il y a héroïsme quand on accepte la situation dans laquelle on se trouve.

John Cage, *Pour les oiseaux*

Quand je lui demande s'il se rappelle d'une expérience sonore récente, significative, riche, Xoán-Xil López, rappelant à lui les images du moment, évoque spontanément la complexité d'une écoute dans laquelle la situation toute entière est engagée :

Pour moi, parmi les derniers [sons], à Athènes, dans une rue latérale sur l'Acropole... Il y a une sorte de quartier qui est un quartier où sont allés vivre de nombreux de pêcheurs au moment de prendre leur retraite. (...) Le nom est Anafiótika. C'est plus haut que Pláka. Et il y avait une petite rue, comme ça, très... J'étais seul. Je suis sorti le matin pour faire des enregistrements et... Il y avait des arbres dont les feuilles étaient sèches, très fines, et quand le vent soufflait, cela faisait un son très spécial. Ce son fut comme ces sons qui, quand tu es là, tu ressens que le temps... Tu peux rester là durant trois jours silencieux à écouter, simplement. (Xoán-Xil López)<sup>49</sup>

Le son des feuilles sèches se retrouve ici au coeur d'un réseau de sensations et de réalités qui rendent impossible son détachement du contexte auquel il appartient. Il y a dans cette description des éléments de géographie urbaine, c'est-à-dire des éléments qui nous parlent de ce lieu dans sa relation à la structure concrète de la ville : un quartier en marge du célèbre Pláka, vieille ville d'Athènes située dans la descente du Parthénon et aujourd'hui mangée par le tourisme. Xoán-Xil réfère aussi à la dimension sociale du quartier, notant la présence significative de pêcheurs à la retraite. Il y a aussi un moment du jour, particulier. Il ne s'agit

49 Traduction libre de : « A mi de los últimos [sonidos], en Atenas, en una de las laterales del Acrópolis... Hay una especie de barrio que es un barrio donde se fueron a vivir muchos pescadores cuando se retiraban. (...) El nombre es Anafiótika. Es mas arriba de Pláka. Y había una pequeña calle, así como muy... Estaba yo solo. Salí la mañana a hacer grabaciones y... había unos arboles que tenían las hojas secas como muy finas, y cuando soplaba el viento hacia(n?) un sonido muy especial. Este sonido fue como estos sonidos que cuando estas allí de repente tienes sensación de que el tiempo... puedes estar allí durante tres días quieto escuchando simplemente.» Entrevue avec noTours (Xoán-Xil López)



donc plus du son des feuilles sèches, mais bien de ce son, dans ce quartier, à cette heure, avec tout ce que cela implique de mélange.<sup>50</sup>

Comme l'écrit l'historienne Arlette Farge, « [c]'est pourtant dans la rue que se repèrent et s'inventorier les mécanismes d'usage et d'appropriation de l'espace, les liens entre lieux et formes de communication, les échanges qui se créent puis se défont. »<sup>51</sup> Cette transversalité de la rue en tant qu'objet de réflexion et d'étude, trouve dans le sonore un lieu d'expérience qui lui correspond : « [c]ontrairement aux représentations visuelles, les enregistrements de sons ne cadrent pas de scènes ou d'édifices particuliers, mais soulignent des rapports entre sources différentes. »<sup>52</sup> Lorsqu'elle raconte l'histoire de cette cloche que les infirmières lui permettaient de faire résonner dans la grande salle de l'hôpital où, petite, elle était alitée<sup>53</sup>, Andra McCartney évoque elle aussi la complexité engagée par ce qu'elle considère être l'une de ses premières expériences sonores.<sup>54</sup> Il s'agit d'une cloche qui marquait, jour après jour, la fin de l'heure des visites de la famille, visites qui se limitaient à 30 minutes par jour. Ainsi, en faisant sonner cette cloche, la jeune enfant – fascinée – activait l'objet qui lui permettait d'entendre la résonance fascinante du tintement à travers la salle, mais mettait aussi fin à ce moment qu'elle recherchait par-dessus tout : la visite de sa mère. Le son de cette cloche se retrouvait ainsi au coeur de la structure de pouvoir même de l'hôpital.<sup>55</sup> Il articulait un ensemble d'éléments, dans le temps et dans l'espace : la dimension autoritaire, le rapport affectif, le rapport au temps, la beauté de la propagation du son dans l'espace.

« They had a bell, a school bell; imagine the room was huge, there were like, twenty kids all sleeping in this one room, this ward... And so the bell, was just echoing all over the place. And I would get so involved in the bell sound that I

50 Comme le dit un des membres du collectif galicien Escoitar : « « todos sabemos, por sentido común, que el sonido de un lugar, grabado hace 50 anos aporta muchos datos a la sociedad que vivia en esa época y a como funcionada las relaciones sociales en esa época ». Entrevue avec noTours (Horacio González).

51 Arlette Farge, *op.cit.*, p.9

52 Voir Journées sonores, canal Lachine: [http://www.andrasound.org/archive/Canal%20de%20Lachine\\_FR.pdf](http://www.andrasound.org/archive/Canal%20de%20Lachine_FR.pdf)

53 Entre 18 mois et 4 ans, elle a dû être hospitalisée à plusieurs reprises pour une dislocation de la hanche qui l'empêchait de marcher. Les séjours mensuels duraient entre 4 et 5 jours.

54 Entrevue avec Andra McCartney : « one of my first sound experiences ».

55 Entrevue avec Andra McCartney : « the whole power structure being asserted sonically ».

wouldn't notice my mom leaving. They would give me the bell to ring, to ring the end of visiting time... So, it's this weird psychological thing because I was kind of doing it to myself too, I was doing... I was, became the authority that was ending the visiting hour, that made me so unhappy, so very weird kind of psychological context, for a sound experience. But I remember, I mean, I'm still fascinated by the sounds of bells and metallic sounds more generally; but also, I have a memory of sound in that huge space and just being so... like ringing it, and being able to change the sound. Being... lacking power in a lot of ways, but having this amazing sound power that I could have just from that one spot. So, mobility and immobility, are big issues for me. And also, sound and space, you know... But it was my... It was a very strong connection with sound and space.» (Andra McCartney)

Le sonore vient nous rappeler que les divers éléments du monde ne sauraient exister indépendamment les uns des autres, qu'ils sont pris dans un réseau de sens que l'on se doit de considérer comme un ensemble. On pourrait aller jusqu'à dire que le sonore rend caduque toute entreprise de réduction, sa perception ne pouvant se dissocier d'un assemblage complexe. Comme l'écrit la musicienne et anthropologue Georgina Born, la « connaissance acoustique » est « an experiential knowledge based on the intimate relations between sound, space and place »<sup>56</sup>. Chez les artistes interviewés, le son n'est jamais conçu en termes de pur « objet sonore » (Schaeffer, 1952) qu'il se pourrait d'isoler d'un contenu – la cloche, ce qu'elle signifie –; d'une manière – tous les jours, à 18h30, afin d'annoncer la fin de l'heure de visite; par une enfant qui transforme l'objet autoritaire en jeu; d'un lieu – l'hôpital. Leur écoute se situe aux antipodes de ce que Pierre Schaeffer appelait « l'écoute réduite », c'est-à-dire une écoute qui ferait totalement abstraction du contexte pour ne privilégier que le son lui-même, détaché du monde :

l'écoute réduite se rapporte à une audition qui se désintéresse à la fois de la cause du son et du sens qu'il prend dans un contexte musical ; ces deux auditions étant celles auxquelles nous prédispose notre conditionnement culturel, seule leur mise

56 Georgina Born (dir.), *Music, Sound and Space : Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p.8. Elle cite Steven Feld (1996).

entre parenthèse, l'*epochè*, la réduction, nous permettent d'atteindre l'écoute réduite (ouïr et entendre).<sup>57</sup>

Comme le rappelle le musicologue Makis Solomos, cette opération correspond bel et bien à une réduction, c'est-à-dire qu'il s'agit d'extirper le son d'un réseau d'interactions complexes, le considérant ainsi en tant qu'entité autonome, afin d'en apprécier les qualités propres, les caractéristiques qui lui sont spécifiques. Il y a dans cette opération quelque chose qui ressemble à l'opération muséale qui, lorsqu'il s'agit d'apprécier une œuvre, exige de nous que nous fassions abstraction des gens qui vont et viennent dans l'espace; des voix qui murmurent derrière nous; voire même quelquefois des conditions spatiales de présentation. Cette opération esthétique qui nous est si habituelle correspond, dans le cas du phénomène sonore, à une réelle amputation : le son habite l'espace, vibre à travers nos corps et les objets qui nous entourent; il se déploie dans le temps (de sa résonance, de sa réverbération); enfin, il n'est jamais isolé d'un ensemble sonore qui le porte et le singularise. Pour le compositeur et théoricien italien Agostino Di Scipio, la nature même du son fait en sorte qu'il ne puisse se concevoir *en tant que séparé*.

Cependant, le son n'est jamais vraiment *objet*. Nous pouvons toujours le recevoir comme la trace auditive de certaines relations et interactions dans l'unité spatio-temporelle de l'expérience, l'ici-et-maintenant. Cela nécessite une attitude non objectivante et sensible à l'écologie des processus incarnés dont la perception est constituée. Il s'agit de quelque chose que le corps connaît bien, mais que *nous* avons désappris : le son est difficile à objectiver (le son synthétisé par voie électronique ne fait pas exception). Jamais vraiment *objet*, le son est donc toujours *événement*. Dans son déroulement temporel, dans sa propagation tridimensionnelle, le son se propage autour et à l'intérieur du corps de l'écoute, tandis qu'il s'étend également à travers le corps de la source. Quand il a lieu (et cela prend du temps), il prend aussi des connotations sémantiques de l'endroit : il s'agit d'un événement *dans* l'environnement et *de* l'environnement.<sup>58</sup>

57 Makis Solomos et al. (dir.), « Schaeffer phénoménologue » dans *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Buchet/Chastel-INA/GRM, Paris/Bry-sur-Marne, 1999, p.64

58 Agostino Di Scipio, « Objet sonore? Événement sonore! Idéologies du son et biopolitique de la musique » dans Makis Solomos et al. (dir.), *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, L'Harmattan, 2016, p.39-40

Pour Udo Noll, Christina Kubisch, Andra McCartney, Audiotopie, noTours, Julian et Max Stein<sup>59</sup>, le son n'est jamais considéré en tant que séparé du monde – de sa source, du milieu dans lequel il existe et de la relation entre lui et ce milieu; il se fait plutôt percée du réel, point d'entrée par lequel les formes, les manières, les enjeux, les sensations prennent sens. Leurs pratiques relèvent plutôt d'une pensée de l'événement sonore, c'est-à-dire d'une saisie du son en tant qu'expérience spatialement située ou, comme l'écrit Brandon LaBelle, en tant qu'« événement spatial » (spatial event) :

« This acoustical event implies a dynamic situation in which sound and space converse by multiplying and expanding the point of attention, or the source of sound: the materiality of a given room shapes the contours of sound, molding it according to reflection and absorption, reverberation and diffraction. At the same time, sound makes a given space appear beyond any total viewpoint: in echoing throughout the room, my clapping describes the space from a multiplicity of perspectives and locations, for the room I here, between my palms, and there, along the trajectory of sound, appearing at multiple locations within its walls (...) »<sup>60</sup>

Ces manières d'envisager le sonore font écho aux manières non dualistes d'envisager l'espace qui animent la pensée de géographes comme Augustin Berque ou Michel Lussault (voir chapitres 2 et 3). Elles en appellent à une saisie complexe d'une situation prenant sens et lieu dans et par l'espace. Le plaidoyer de Lussault en faveur d'une compréhension de l'espace et de la spatialité dans toute leur complexité implique une révision de nos manières d'appréhender la géographie humaine qui irait dans le sens d'une interconnexion des faits, des normes, des discours, des configurations, des formes et des matières, autrement dit de l'ensemble des forces en jeu qui affectent la saisie d'une situation spatiale. Dans le cas des pratiques sonores contextuelles, ce savoir n'est pas un savoir généralisable, ou totalisant. Il

59 Pour Stephan Crasneanski, la trame sonore qui structure ses marches est, bien entendu, en articulation avec la dimension visuelle du quartier traversé, mais n'a pas à s'y reconnaître et s'y identifier. La logique qui articule le visuel au sonore est cinématographique : il s'agit de s'immerger dans un espace imaginaire, subjectif et non de « s'impliquer » dans le monde. Je reviendrai plus loin dans ces pages sur le cas spécifique de Soundwalk.

60 Brandon LaBelle, *Background Noise : Perspectives on Sound Art*, New-York, The Continuum International Publishing Group Inc., p.x

s'agit plutôt d'une disposition à être traversé par la situation, à se laisser absorber par elle à travers l'écoute et à s'ouvrir aux connexions qu'elle suggère.

La puissance de la situation n'est pas une carte de possibilités mais n'est pas non plus une puissance en soi, « illimitement » ouverte. (...) c'est plutôt une relation déterminée entre les forces, entre consistances et inconsistances, points hauts et bas, mouvements, perspectives, lumières et ombres. La puissance d'une situation se présente comme une exigence qui nous fait penser, qui nous met dans une situation qui nécessite d'être pensée.<sup>61</sup>

S'intéressant à ce que pourrait être une « pensée de la situation », l'anthropologue François Laplantine évoque une pensée « qui accepte le caractère virtuel et événementiel du réel ».<sup>62</sup> Il s'agit d'une pensée qui serait plutôt tournée vers ce qui pourrait advenir, une pensée des liens qui se dessinent entre les choses, sans désir de résultat ou de grande conclusion : « Nous effectuons rarement de grandes découvertes, nous parvenons plutôt, et dans les meilleurs jours, à esquisser de minuscules liaisons. »<sup>63</sup> Il y a dans cette pensée que l'on pourrait dire de l'esquisse, une pensée de ce qui est *en train de se faire*; une ouverture à la résonance du sens. Encore une fois, je me permets de citer le court ouvrage de Jean-Luc Nancy intitulé *À l'écoute* :

Si « entendre », c'est comprendre le sens (soit au sens dit figuré, soit au sens dit propre: entendre une sirène, un oiseau ou un tambour, c'est chaque fois déjà comprendre au moins l'ébauche d'une situation, un contexte sinon un texte), *écouter c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible.* <sup>64</sup> (Je souligne.)

61 Traduction libre de : La potencia de la situación no es un mapa de posibilidades pero tampoco una potencia en sí, illimitadamente abierta. Como relieve, es más bien una determinada relación entre las fuerzas, entre consistencias et inconsistencias, puntos altos y bajos, movimientos, perspectivas, luces y sombras. La potencia de una situación se levanta como una exigencia que nos hace pensar que nos pone en una situación que necesita ser pensada. » Marina Garcés, *op.cit.*, p.12

62 François Laplantine, *Le Sujet : essai d'anthropologie politique*, Paris, Téraèdre, 2007, p.65

63 *Ibid*, p.70

64 Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p.19

Être *tendu vers un sens possible*, c'est percevoir quelque chose comme un début de liaison, c'est *ressentir* l'expérience du sens, c'est-à-dire le lien qui s'établit entre les choses, sans toutefois chercher à nommer ou à identifier ce qui serait en train d'apparaître. Dans la série d'entrevues que Daniel Charles a réalisées avec John Cage au début des années 70, le compositeur décrit avec une belle finesse cet état de la perception, propre à l'écoute, dans lequel il n'est pas question d'identifier, de reconnaître ou de nommer, mais bien plutôt de recevoir, d'accepter, de ressentir. Il cherche à rendre compte de ce contact avec le monde au sein duquel les présences sont encore vibrantes, agissantes : sur le seuil menant à leur statut d'objet.

Je puis accepter la relation entre une diversité d'éléments, comme nous le faisons lorsque nous regardons les étoiles, découvrons un groupe d'étoiles et le baptisons la « Grande Ourse ». Alors, j'en fais un objet. Je n'ai plus affaire à l'entité elle-même, visée comme ayant des éléments, des parties séparées. J'ai devant moi, à ma disposition, un objet fixe, que je pourrai faire varier précisément parce que je sais à l'avance que je le retrouverai identique à lui-même. De ce point de vue, j'obéis à ce que disait Schönberg : la variation est une forme, un cas limite de répétition. Mais vous voyez aussi qu'il m'est possible de sortir de ce cercle, variation et répétition. Pour cela, il me faut revenir à la réalité, à cette entité-ci, à cette constellation qui n'est pas encore, pas tout à fait une constellation. Ce n'est pas encore un objet ! Je puis fort bien voir comme un groupe de choses différentes et distinctes, cela même qui configure, sous une autre perspective, un objet unique. Ce qui fait de la constellation un objet, c'est la relation que je pose entre ses composantes. Mais il m'est permis de ne pas poser cette relation, de penser les étoiles comme séparées et cependant proches, presque réunies en une constellation unique. J'ai alors, simplement, un groupe d'étoiles.<sup>65</sup>

L'écoute se situe dans cet espace de la résonance du sens ; ce moment où l'on fait l'expérience du réel sans pour autant chercher à le circonscrire sous des formes identifiables et finies. Marina Garcés et Santiago López Petit affirment tous les deux la nécessité critique, actuelle, qu'est celle d'« interrompre le sens du monde »<sup>66</sup>, c'est-à-dire de se découvrir

65 John Cage, *Pour les oiseaux*, Paris, P.Belfond, 1976, p.73

66 Marina Garcés et Santiago López Petit, *Interrumpir el sentido comun del mundo*, conférence présentée au Centro de las artes de Sevilla, 14 décembre, 2012, [Vidéo en ligne]. Repéré le 7 juin 2017 à <https://vimeo.com/70027897>.

impliqué dans le monde commun, de s'abandonner à la présence de ce qui nous entoure et nous fait ; de nous laisser affecter afin de penser à partir de cet état de présence au monde : « être affecté, écrit Garcés, c'est apprendre à écouter en accueillant et en se transformant, rompant quelque chose de soi-même et se recomposant par des alliances nouvelles. »<sup>67</sup> L'écoute à laquelle s'adonnent les artistes interviewés n'est pas une écoute dirigée, qui chercherait à trouver ce qu'elle s'attendait déjà à trouver. C'est une ouverture au monde qui permet d'être en interaction avec les tensions qui l'habitent, les singularités, les courants qui le traversent.

67 Traduction libre de : « Ser afectado es aprender a escuchar acogiendo y transformándose, rompiendo algo de uno mismo y recomponiéndose con alianzas nuevas. » Marina Garcés, *Un mundo común*, Barcelone, Bellaterra, 2013, p.70

## Faire avec ce qui est là : connaître sans savoir

À travers les processus de création des 54<sup>68</sup> marches électriques qu'elle a réalisées jusqu'ici, Christina Kubisch déambule dans les rues des villes au gré des sons qui surgissent dans ses casques d'écoute. Elle développe un savoir de la ville qui se glisse entre les champs de connaissance ; une exploration ouverte qui donne lieu à des contradictions, des tensions et même parfois à des prises de conscience qu'elle ne cherche toutefois en aucun cas à imposer.

« You can come to a place which in itself is awesome or is terrifying but still, there's a lot of beauty about it. Around it. And I think Peter Cusack<sup>69</sup> said that about Chernobyl: that it's so beautiful in certain moments, that was just terrible. And the same thing is, in a smaller maybe, on a smaller level, it's sometimes with sounds...you have all these bancomats and some of them are just so funny and they sound so intriguing and so beautiful that you could stay there for quite a while listening to them. And some... all the security gates which become stronger and stronger now, because of the newer techniques, of course... Well, they have an influence in your body and they're very strong but, when you have different rhythms it's very interesting to listen to it. And some of the drones, we really have a drone in service centres, and I lately have been in several of them; (...) can be at the same time beautiful and terrifying, and you have to find out what it is about. » (Christina Kubisch)

Dans une entrevue réalisée pour Cabinet Magazine, Christoph Cox questionne Christina Kubisch au sujet des différentes caractéristiques sonores des villes qu'elle a pu explorer dans le cadre des *Electrical Walks*. L'artiste s'arrête sur des détails, chaque fois différents, chaque

68 Lors de l'entrevue, en 2012, l'artiste avait déjà créé 44 *Electrical Walks* à travers le monde. Son site web fait maintenant état de 54 marches. Voir [http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical\\_walks](http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks), page consultée le 3 mai 2017. « I'm now at walk number... I think the next one will be forty-four... And the next two are Moscow, which I'm very excited about, it will be difficult there but I'm excited, and Athens, they have no money but... [rises], it will be exciting as well.. And, um, so I have worked in Europe in many places, Asia, in the States, in Canada... » Entrevue avec Christina Kubisch.

69 Peter Cusack est un artiste sonore s'étant intéressé aux transformations sonores de sites ayant subi des dommages environnementaux important comme Tchernobyl ou les champs de pétrole de l'Azerbaïdjan. On retrouve plusieurs de ces enregistrements sur l'album intitulé *Sounds from Dangerous Places*. Cusack a aussi travaillé en étroite collaboration avec Udo Noll dans le cadre d'un projet de recherche sonore concernant les mines d'extraction de charbon à ciel ouvert en Allemagne (voir *Lignite Cloudscapes*, conférence, Prague, 2 octobre 2012, <http://www.tranzitdisplay.cz/en/node/668>).



fois spécifiques, qui rayonnent vers des savoirs multiples : technologiques, sociaux, politiques, économiques. Il n'y a pas de conclusion, ni d'affirmation définitive, seulement une mise à disposition de la complexité de cette trame électromagnétique devenue sonore par induction.

« In Bremen, there's a tram system that you hear all over the city, even when you're not near it. It's a kind of basic drone that's very present. And in Madrid, a really persistent sound is that of the mobile phones that people carry around. (...) You don't hear people talking, of course. But you hear when they dial—that moment when the information is being transported. It's a sort of short chirp: *dip, da-rip, da-rip, da-rip*, something like that. You hear that every moment, sometimes in duos or trios, because, in Madrid, everyone lives with their phones. In Taiwan, the sounds are very aesthetic. Maybe they have a new technology that's already very sophisticated. In Paris, you have some very heavy sounds, like in the train stations, where there is so much interrupted current. Train stations in general are very full, heavy, and dusty with sound. In the short time when I walked in New York, the sound came from everywhere, and a lot of it from underground. It was incredibly dense. Even a short movement of my head made big changes in the sound. There are some places that are always interesting, places where there is money: banks, shops, people working. In residential areas, you mostly find low sounds, not so many rhythms. »<sup>70</sup>

Musicienne, elle était fascinée par les nouvelles sonorités qui surgissaient de ses dispositifs capteurs d'électromagnétisme. Elle n'avait pas prévu l'invasion actuelle, la surenchère de réseaux électriques qui allait envahir les villes du monde. L'artiste – elle le répète à plusieurs reprises – n'est pas une chercheuse et ce n'est pas à elle d'étudier l'ampleur du phénomène : « someone should make some inquiries about that, but... I'm not the person »<sup>71</sup>. D'une certaine façon, on pourrait dire que le phénomène de l'invasion électromagnétique des villes occidentales est un phénomène qui *est venu à elle*. La singularité des sons devenait porteuse

70 Christoph Cox et Christina Kubisch, « Invisible cities: an interview with Christina Kubisch » dans *Cabinet*, (21), 2006, p.93-96. Repéré le 11 janvier 2014 à <http://cabinetmagazine.org/issues/21/cox.php>. Et : « Ah, every city is different... The city is what it is, I mean, some small cities are boring, so they sound boring [*rires*], but they have maybe their own little destinations and little places and highlights, it's like... some provincial cities are what they are, I cannot make them more interesting or better. And, cities like Montréal are, well, multinational fascinating cities with a lot of different sounds... » Entrevue avec Christina Kubisch.

71 Entrevue avec Christina Kubisch.

de sens, mais, encore une fois, d'un sens qu'elle désirait laisser ouvert, complexe, riche de ses contradictions : « I'm not a scientist, I'm not a doctor, I'm not there to say this is good or this is bad, I'm just there to... (...) to get a new knowledge of something, or open your mind »<sup>72</sup>. Par son travail, Christina Kubisch s'attarde à révéler une strate invisible de notre réalité, l'amène à notre perception. Son expérience de Košice, en Slovaquie, ville élue au titre de Capitale culturelle européenne en 2013, est un bon exemple de lecture transversale où la découverte des forces électromagnétiques de la ville va de pair avec une saisie plus ample: sociale, économique, politique.

« And, this was very interesting, because I mean, it's always a social experience as well, and this is a very old city which hasn't been damaged by the war. It's beautiful, and it has become part of the European Unity, only I think six or five years ago, so, people suddenly are... Well, lot of investment people are coming, a lot of shop owners are coming, a lot of political and mostly capitalistic interest is coming to the city. And the people are like, under shock, because they buy whole streets; they put out the whole shop owners; and they put their H&M and whatever shops there. I never saw so many bancomats like in this city! And, of course, the city looks different now, certain parts of the... certain streets look different. And I could show that by the walk. » (Christina Kubisch)

La carte géographique qu'elle dessine pour accompagner les marcheurs de Košice précise ainsi un certain parcours, à cheval entre la vieille et la nouvelle ville, situant les promeneurs au coeur de la transition urbaine qui leur est contemporaine, transition qu'il leur est tout à coup possible de percevoir à travers les nuances électromagnétiques qui hantent leurs casques d'écoute.

« I could go from the old part, through the new parts, through the shopping parts. They have built a huge shopping centre just at the corner, and a huge Hilton hotel... putting down a lot of houses... And I think my main interest was really to show this difference of the old and the new place, which is the same city, but within some years, it has changed drastically, and it would change much more. And I think some people are really shocked by... just listening to it... » (Christina Kubisch)

72 *Ibid.*

Il y a dans cette opération errante de balayage électromagnétique une exploration des couches invisibles qui occupent notre monde ; une tentative de saisir l'en-dessous, l'en-deçà de ce présent visible et accessible. Mais comme l'exprimait très bien l'artiste, cette exploration n'est ni morale, ni scientifique : il s'agit d'une expérience de perception ouverte, expérimentale qui donne lieu à des découvertes, des surprises, des incohérences et des moments de pure beauté sonore. Il s'agit d'un savoir qui ne se clôt pas sur lui-même, un savoir qui relève plutôt de l'acte de penser lui-même : « [q]uand quelqu'un dit « je ne pense pas », il veut dire qu'il préfère continuer à penser plutôt que d'arriver à une conclusion. Des observations sont faites, mais elles sont envoyées dans différentes régions de l'esprit. »<sup>73</sup>

Depuis quelques temps déjà, Andra McCartney réalise des marches d'écoute publiques dans le secteur du Stade olympique à Montréal, fascinée par les caractéristiques sonores et architecturales de l'endroit :

« it's a very weird area sonically, because it's so open, and because there are these big concrete areas. In the winter, there are these amazing sounds that you got through the revolving doors there... and a lot of people in wheelchairs – thinking of mobility – a lot of people in wheelchairs use that underground kind of concrete area as a way to get out of winter. » (Andra McCartney)

Lors d'une conférence présentée à Stockholm en juin 2012, l'artiste-chercheuse insiste sur la dimension transversale de la connaissance que l'on peut acquérir à travers l'expérience de la marche sonore : « A soundwalk is an exploration of a location through walking, in which listening becomes the primary source of information. (...) Soundwalks provide a way for people to think through the cultural, political, sonic and social meanings of everyday sounds in particular places. »<sup>74</sup> En tant qu'artiste-chercheuse, elle revendique cette autre manière de connaître, cette connaissance ouverte, exploratrice, voire expérimentale qui s'expérimente à travers les marches sonores et développe des méthodes de création et des méthodes d'analyse

73 John Cage, *op.cit.*, p.19

74 Andra McCartney, *Meaningful Listening through Soundwalks*, 2012, p.2

qui l'amènent à considérer l'écoute en tant qu'outil méthodologique permettant de lier entre eux ces différents aspects de la condition urbaine.

« AM : What does it say about parks, in general?... or other parks you've been to, and... I started asking people questions that were more, kind of going, ...rather than going back to the place, they were going out to other places, and thinking about, you know, what happens in parks and what parks are constructed of, and a...

JF: At that time, you already thought that through sound, you can have a very specific understanding of a place...?

AM: Yes. Yes, definitely. And... Yes, I think I had that intuition all along, but it was starting to make a lot more sense to me...yes..

(Andra McCartney / Julie Faubert)

Depuis 1995, Andra McCartney a réalisé plus d'une cinquantaine de ce qu'elle appelle des « marches sonores publiques », c'est-à-dire des marches d'écoute où elle invite le public à venir écouter avec elle, sur un trajet qu'elle a dessiné dans la ville. À force d'écouter les villes du monde, elle développe une attention à leurs différences, mais aussi aux récurrences qui témoignent de mouvements urbanistiques plus globaux.

« The way the traffic circulates, the kinds of engines, the density of the traffic, or those things... And, of course, I mentioned that first because traffic is the most ubiquitous sound anywhere... architecture of cities... But now a lot of Europeans, sort of, have this kind of... tourist's ghettos in the old parts of the city, and they also... they stopped traffic, in that area. So Barcelona is like that now. Riga is like that. Stockholm has an area like that... » (Andra McCartney)

Pour les membres du collectif Audiotopie, il va de soi que les trajets sonores qu'ils déploient dans la ville interpellent à la fois des questions historiques, esthétiques (design, architecture de paysage), sonores, sociales, anthropologiques, voire politiques. Les frontières entre les savoirs ne sont jamais tracées au sein des parcours; ceux-ci se mêlent entre eux, cohabitent, rendent compte ensemble.<sup>75</sup> Bien qu'il soit possible de questionner la dimension proprement

75 Entretien avec Audiotopie (Étienne Legast) : « Je pense que toutes ces questions-là sont interpellées dans le trajet qu'on choisit ».

artistique de certains parcours sonores réalisés dans le cadre de commandes, les créations d’Audiotope, tout comme celles des autres artistes interviewés, mettent en scène une réelle articulation des savoirs à travers l’expérience de l’écoute dans la ville. Que celle-ci soit abordée frontalement, comme dans le cas d’Audiotope (commentaires historiques, information botanique, etc.), ou indirectement, comme dans le cas, par exemple, de Christina Kubisch, cette articulation témoigne d’une lecture transversale du monde et d’une reconnaissance de sa complexité :

Cela implique d'attendre la complexité en s'éloignant du désir de céder à une fragmentation qui simplifie le monde pour mieux l'expliquer. S'il s'agit d'habiter le processus qu'est le monde, il n'est pas possible de l'encadrer par des petites parties qui offrent un sens unique. Il faut porter l'attention à la polyphonie du monde.<sup>76</sup>

Cette manière d’envisager le monde à travers la complexité de l’événement sonore est souvent mise en relation avec des approches écologiques (McCartney, 2010; Cage, 1976; Solomos, 2016; Di Scipio, 2016) ou encore écosophiques (Guattari, 1989; Criton, 2016; Salgado, 2016; Iliescu, 2016; Lacey, 2016<sup>77</sup>). L’écoute partage en effet avec l’écologie cette horizontalité transdisciplinaire nécessaire à une saisie du monde qui soit absente de réduction. Le sonore vient déjouer nos hiérarchies, nos catégorisations, nos *a priori* sur la ville, faisant place à des réalités qui passent inaperçues lorsqu’il s’agit de *voir*.

« It depends really on the place itself. I mean sometimes, really... and there are huge spaces and you hear this boring “hum” of something. We always made a joke in one place – I think in Chicago – it was a really hot political place and you could hear just boring “hum” [*rires*] and we said: “People are not working here!” ... But, of course there is a relation. Small places can have an incredibly mysterious and intense sound, and you look at it in different ways and... huge architecture which is there to impress you or to, I don’t know what... is not interesting to you because it hasn’t an interesting sound. So, your way of judging

76 Carmen Pardo Salgado, « Une musique pour habiter le monde » dans Makis Solomos et al. (dir.), *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde*, L’Harmattan, Paris, 2016, p. 202

77 Voir l’ensemble des textes composant l’ouvrage dirigé par Makis Solomos et al., *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde*, L’Harmattan, Paris, 2016.

becomes different; it's not only through the eyes, or what they want to... »  
(Christina Kubisch)

L'écoute partagerait beaucoup plus avec l'observation – avec l'attention qu'elle requiert – qu'avec le simple fait de voir : écouter, c'est déjà se rendre disponible au processus qu'est le monde. Pour John Cage, dépasser l'ordre hiérarchique des choses, penser le monde autrement que par catégorisations, « c'est l'art en tant que vie »<sup>78</sup>. C'est se mettre en phase avec l'imbrication des savoirs et des expériences inhérente au monde commun.

Comme l'écrit Carmen Salgado – en paraphrasant John Cage –,

L'art nous apprend à porter l'attention à notre milieu en nous rapprochant du processus qu'est le monde. L'art, comme la vie, n'est pas constitué d'objets, mais de processus. Quand on se trouve dans un processus, on est en contact avec la différence et la diversité, on est attentif aux singularités et aux diverses intensités. Cela nous met à l'abri du désir de soumettre toutes ces différences aux catégories qui unifient et qui prennent l'air d'une universalité.<sup>79</sup>

Il n'est pas étonnant que la référence à John Cage soit fondatrice pour nombre d'artistes sonores. Sa quête d'« une musique qui permette d'habiter le monde »<sup>80</sup>, est la quête d'une cohérence profonde entre son art, sa manière d'aborder la musique, l'écoute, et l'organisation du monde. Qu'il s'agisse pour lui d'épouser « les processus de la nature » ou encore de penser les rapports de domination que nous reproduisons sans cesse – notamment, dans le cas de Cage, à travers le retrait de la figure du chef d'orchestre<sup>81</sup> –, le compositeur ne pourrait concevoir une musique au sein de laquelle la forme pourrait être détachée de l'écoute : « Pour écouter la nature, il faut d'abord briser les liens entre l'action de dominer et celle d'habiter. »<sup>82</sup> Cage associe la politique à l'idée de gouvernement, mais à une conception du gouvernement

78 John Cage, *op.cit.*, p.81

79 Carmen Pardo Salgado, *op.cit.*, p.201

80 John Cage, *op.cit.*, p.216

81 John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, La Souterraine, France, La main courante, 2002, p.16. Conférence présentée à Pérouse en 1992.

82 Carmen Pardo Salgado, *op.cit.*, p.205

qui englobe « toutes les formes d'organisation, et tous ceux qui veulent ces formes, cette organisation »<sup>83</sup>, c'est-à-dire que « la politique consiste à affirmer la domination et à la vouloir »<sup>84</sup>. Il associe alors sa pensée à celles de l'architecte et écrivain Buckminster Fuller et de l'intellectuel Norman O. Brown, posant le problème de la relation entre la liberté et le monde commun comme la nécessité « d'en finir avec la politique »<sup>85</sup>. Ce faisant, il met en place l'exigence de repenser la politique comme *une sortie de la politique même*, politique qu'il conçoit en termes de police (Rancière, Tiquun) :

J'en ai après ce système d'organisation, c'est-à-dire de séparation des choses qui devraient n'être pas séparées. Nous catégorisons tout le monde. Nous envoyons les vieux ici, les jeunes là. Nous expédions les adolescents à la guerre. Nous envoyons tout le monde en prison, chaque jour : les enfants à l'école, les parents au bureau ou à l'usine, les musiciens le soir dans les salles de concerts. Et nous séparons les riches des pauvres. Qu'est-ce qu'un gouvernement ? Ce qui maintient toutes ces séparations.<sup>86</sup>

Tout comme, Merleau-Ponty et aujourd'hui à sa suite Marina Garcés, John Cage postule une trame commune antérieure à notre existence de sujet, trame qui englobe à la fois l'humanité, le monde vivant et l'ensemble des objets du monde : « Nous pensons en même temps que d'autres (animés, inanimés) pensent. Nous sommes intimes à l'avance avec quoi que ce soit qui va se produire. Pas de sang. Seulement des relations. »<sup>87</sup> Il annonce avant l'heure une pensée du « monde commun » (Garcés), pensée anonyme, hors de toute aspiration à la communication : une pensée qui se déploie plutôt en termes d'expérience.

83 John Cage, *Pour les oiseaux*, p.216

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*

86 *Ibid.*, p.106

87 *Ibid.*, p.13

## Faire avec ce qui est là : l'imprévisibilité du monde

### *La dimension contextuelle des pratiques sonores*

On a beaucoup commenté la relation de filiation qui aurait existé entre la fameuse composition silencieuse 4'33" de John Cage et les *White Paintings* de Robert Rauschenberg, œuvres réalisées lors de son passage au Black Mountain College en 1951 (Roberts, 2014; Diaz, 2014; Leach, 2014; Cullinan, 2013; Biggs, 2009; Jones, 2009; Potter, 2002; Wheeler, 1991). Cette série de propositions picturales composées de panneaux modulaires (entre 1 et 7, selon la version) entièrement recouverts de blanc trouverait, d'une certaine façon, son pendant musical dans la partition de silence créée par Cage au Maverick Concert Hall de Woodstock au début de l'année 1952. Rauschenberg voulait, par ces surfaces immaculées, représenter la pureté, le vide. Il disait même vouloir pousser à sa limite la possibilité, pour un objet, de signifier. Lorsque, en 1961, John Cage évoque publiquement ces peintures, il y témoigne de surfaces qui échangent avec le monde, voire naissent de leur contact avec celui-ci : « [i]n 1961, composer John Cage (1912–1992) famously referred to the *White Paintings* as airports for lights, shadows, and particles, establishing an enduring understanding of the series as receptive surfaces that respond to the world around them. »<sup>88</sup> Par les mots de Cage, les peintures de Rauschenberg viennent faire écho à ces mouvements en silence performés par David Tudor; et à la rumeur de la salle qui occupait soudain l'espace ouvert par la partition musicale : « Grâce au silence, les bruits entrent définitivement dans ma musique, et non pas une sélection de certains bruits, mais la multiplicité de tous les bruits existants ou qui adviennent »<sup>89</sup>. Au-delà du silence visuel que pourraient incarner les surfaces immaculées, ces deux propositions artistiques font état d'une interdépendance entre l'oeuvre et le contexte qui nie leur séparation du monde. En référence à la métaphore de la feuille blanche de Mallarmé,

88 Voir le dossier du San Francisco Museum of Modern Art portant sur les *White Paintings* de Rauschenberg, <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C>.

89 John Cage, *op. cit.*, p.112



Cage insiste pour sa part sur l'impossibilité du vide, du silence : « [à] la moindre tache ou éraflure, au moindre trou, au plus petit défaut ou avec le plus minuscule noir, on voit qu'il n'y a pas de silence »<sup>90</sup>. À la fois chez Cage et chez Rauschenberg, le sens des oeuvres ne saurait s'épanouir ailleurs que dans ce mouvement de va-et-vient entre l'oeuvre et le monde.

Dans un ouvrage intitulé *Background Noise : Perspectives on Sound Art*, l'artiste et théoricien sonore Brandon LaBelle s'intéresse à la synchronicité existant entre le développement de l'art sonore et celui des pratiques artistiques que l'on qualifie plus généralement, dans le monde des arts visuels, de contextuelles ou d'in situ:

« It is my view that such correspondence is not by chance, for the very move away from objects toward environments, from a single object of attention and toward a multiplicity of viewpoints, from the body toward others, describes the very relational, spatial, and temporal nature of sound itself. »<sup>91</sup>

LaBelle tente de démontrer à quel point, d'une part, ces pratiques que l'on a jusqu'ici considérées indépendamment l'une de l'autre – et ce, malgré leur contemporanéité – possèdent en fait une histoire commune ; et d'autre part, comment la relation que l'art sonore entretient avec les notions de site et de contexte est inhérente à la nature même du son en tant que phénomène essentiellement relationnel (LaBelle, 2006) : « Sound is intrinsically and unignorably relational : it emanates, propagates, communicates, vibrates, and agitates; it leaves a body and enters others; it binds and unhinges, harmonizes and traumatizes; it sends the body moving, the mind dreaming, the air oscillating. »<sup>92</sup> Il y aurait donc, selon LaBelle, une *nécessité* associée au développement de l'art sonore en tant qu'art contextuel, quelque chose qui relèverait de sa nature même et qui le distancierait d'une pensée du sonore en termes d'« objet » :

90 John Cage a longtemps travaillé avec une feuille de papier immaculée qu'il pliait et superposait parfois à une autre feuille blanche pour simuler des processus de hasard. *Ibid*, p.36

91 Brandon LaBelle, *op.cit.* p.xi

92 *Ibid*, p.ix

[d]ans sa manière de fonctionner, l'objet sonore tend donc à annihiler le sens relationnel et contextuel inhérent à un mode musical de savoir. Il affaiblit la conscience du son comme trace fragile des forces et des acteurs présents *hic et nunc*, appartenant à l'endroit et l'heure de l'expérience.<sup>93</sup>

Ce désir de liaison avec le monde, ce refus de l'exclure de l'expérience artistique constituent des pierres d'assises évidentes pour la plupart des artistes interviewés dans le cadre de cette thèse. En 2006, lors de l'allocution d'ouverture *A Personal History of Sound Art 1976–2006* présentée dans le cadre de la conférence *SoundAsArt : Blurring the Boundaries* à Aberdeen en Écosse, Christina Kubisch revisite trente ans d'art sonore, insistant sur ce lien fondamental ayant existé entre la dimension in situ et les œuvres qui ont été parmi les premières à dessiner le territoire de l'art sonore. En ce début de 21<sup>e</sup> siècle, alors que les pratiques sonores se multiplient quantitativement et qualitativement de manière impressionnante, l'artiste allemande réaffirme la dimension contextuelle en tant que dimension inhérente aux œuvres se référant de l'art sonore... ou du moins d'un certain art sonore : « she found it surprising that anyone who simply “put up a couple of speakers” now called themselves a sound artist », note Scott Wilson, professeur au Département de musique de l'Université de Birmingham.<sup>94</sup> Pour Kubisch, les « marches électriques » qu'elle réalise aujourd'hui à travers le monde dans des villes aussi différentes que Copenhague, New-York, Poitiers, Mexico, Tallinn, Milan, Reykjavik, Moscou, Hong Kong ou Montreal constituent le prolongement du travail in situ qu'elle a développé depuis les années 70 en tant qu'artiste : « Let's say my work has always been site-specific... And the new place – which was the city... that's the continuation of site-specific work. Besides that, I do not only do walks, I do other installations, as well, but.... That theme is a very strong theme in my work. »<sup>95</sup> Dès le départ, la pratique de Christina Kubisch se rend perméable aux phénomènes, aux accidents, à ce qui advient : l'espace public,

93 Agostino Di Scipio, « Objet sonore? Événement sonore! Idéologies du son et biopolitique de la musique » dans Makis Solomos et al. (dir.), *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, L'Harmattan, 2016, p.38

94 Voir le compte-rendu de la conférence de Scott Wilson: [http://econtact.ca/9\\_2/wilson.html](http://econtact.ca/9_2/wilson.html), page consultée le 28 juin 2017.

95 Entrevue avec Christina Kubisch.

pour elle, c'est « a space which influences us »<sup>96</sup>. Quand je l'interroge au sujet du parcours qui l'a menée de la flûte aux installations, puis des installations aux *Electrical Walks*, Christina Kubisch raconte comment l'idée d'une déambulation dans la ville, en quête de champs électromagnétiques qu'un dispositif mobile permettrait d'écouter s'est, d'une certaine façon, imposée à elle.

À l'époque, elle travaillait avec des bobines magnétiques comme on en trouve dans les appareils servant à amplifier le son d'un téléphone pour éviter de devoir se coller l'appareil à l'oreille. Sous la forme de petits cubes qui étaient à la fois capteurs et amplificateurs, elle les mettait à la disposition des visiteurs de ses installations qui pouvaient ainsi se déplacer dans l'espace autour de structures composées de câbles électriques dans lesquelles elle faisait circuler des sons. En se déplaçant autour des réseaux de câbles qui dessinaient l'installation, les visiteurs pouvaient faire l'expérience sonore directe et toujours changeante de cette transmission par induction électromagnétique. Très rapidement, Kubisch a constaté la présence de sons étrangers, d'une contamination sonore étrangère à ses propres compositions : les bobines magnétiques non seulement captaient les champs magnétiques associés aux structures de l'installation, mais elle captaient aussi ceux des infrastructures situées à proximité (réseau électrique de l'édifice, systèmes de sécurité, etc.). Le système de transmission mis en place par l'artiste se transformait ainsi en interface entre le visiteur et l'ensemble des champs magnétiques traversant la salle d'exposition; la composition qui traversait la structure de l'installation se trouvait ainsi parasitée par d'autres événements sonores jusqu'alors considérés comme indésirables.

« I noticed that I had a lot of strange sounds in the headphones, which were not of my own production. And that was the reason why I had other investigations (...) *Then the world, meantime, had become so full of magnetic waves, that I had to do something* [rires]... *I had to react to it.*  
(...) It was everywhere, I mean I couldn't do any installation without having disturbances which were mostly so strong that I could not do my own work.

96 *Ibid.*

Then, I said: “ok, if it’s like that, then, instead of rewarding something, I just have to face it, and I have to go into the city”. First, I did some inquiries, I went around, I listened to it and then, I talked to an engineer and said: “I want a headphone which... captures anything, which gets anything, no more limits of frequencies or something”, and he tried and so, I... with his new headphones suddenly I heard so many things and I was fascinated by it. *So, it was the city who offered me the walk, it was not me who said “now I have the technique to listen to it” : it was the other way around I would say.* » (Je souligne.) (Christina Kubisch)<sup>97</sup>

Par cette disponibilité à la ville, les artistes acceptent d’emblée son caractère imprévisible : « Moi j’aime bien sortir dehors de chez-moi et écouter la ville, puis faire : " Wow! il s’est passé... Attends un peu, il y a un évènement qui s’est produit..." Puis il y a des réactions qui se produisent et, oups! il y a une composition qui est en train de se dérouler devant moi... »<sup>98</sup>. Ils ou elles écoutent ce qui est là, inaugurent leur projet *par* ce qui est là. Comme l’écrit Hildegard Westerkamp, « By its very nature listening is a continual and gentle process of opening.<sup>99</sup> L’écoute implique cet état de disponibilité, car on ne saurait prévoir ce que l’on va entendre, l’amalgame qui, dans la complexité des innombrables sources sonores qui habitent les lieux d’une ville, pourrait advenir : « So I think it mostly happens like this, I accidently make recordings. I got fascinated by a sound or an environment and then... So mostly, I listen for a long time »<sup>100</sup>. Comme le fait remarquer la philosophe Joëlle Zask en citant Thoreau, « être dehors », c’est « être exposé aux intempéries » : « [ê]tre dehors est aussi se trouver en un lieu dont les paramètres ne sont jamais intégralement sous contrôle. Le monde qui se

97 *Ibid.* Voir aussi : « When I put on the headphones again after all these years, I heard so many strange sounds: humming sounds, rhythms, and all kinds of things that, of course, disturbed me, because I didn’t want them. Eventually, I realized that I no longer needed to put my sounds in cables because they were already out there. So I built a new generation of headphones that are especially sensitive to electricity and that don’t suppress or ignore all these electromagnetic fields but, instead, amplify them » Christoph Cox et Christina Kubisch, « Invisible cities: an interview with Christina Kubisch » dans *Cabinet*, (21), 2006, p.93-96.

98 Entrevue avec Audiotopie (Étienne Legast).

99 Hildegard Westerkamp, « The Disruptive Nature of Listening », conférence présentée dans le cadre de *International Symposium on Electronic Art*, Vancouver, Canada, 18 août 2015.

100 Entrevue avec Els Viaene.

trouve de l'autre côté de la porte quand on sort de la maison est un monde en partie inconnu. La nature et les gens y sont imprévisibles. »<sup>101</sup>

Inspirée par les recherches du World Soundscape Project<sup>102</sup>, Andra McCartney s'initie tout d'abord à la marche sonore en adoptant les méthodes du célèbre groupe d'investigateurs canadiens : « To go to the area, to design a specific route, to time it, and then to take people on that route, to tell them to be silent beforehand... And then, at the end, to point out to them, sonic aspects of the area, and to engage them in a discussion »<sup>103</sup>. À force de promenades, d'écoutes collectives et de contextes d'attention multiples, Andra McCartney devient de plus en plus sensible aux propos des promeneurs décrivant leur expérience une fois la marche terminée.

« I started to hear people talking about listening in these very different ways... And, so, to pay attention to that... So, what kind of listening is this person doing?... And, this woman loves the sound of her long lawnmower, because it reminds her of her grandfather, and the smell of the grass, from when she was a child; and this guy, hates the sound of her long lawnmower, because of some experience he had. Then, what kind of listening are they doing? What's happening in the conversation between them as they talk through, and they're both shocked by the other person's response to the sound? » (Andra McCartney)

McCartney s'éloigne ainsi des idéaux portés par les membres du WSP : « I started to become really uncomfortable about, then... I had to figure out why I was uncomfortable »<sup>104</sup>. Elle décide de ne plus imposer une posture d'écoute initiale lors de ses « public walks », cherchant plutôt à ouvrir les possibilités, en accord avec les expériences d'écoute collectives déjà réalisées. Elle s'émerveille devant la multiplicité des manières d'écouter, sans assomption

101 Joëlle Zask, *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, p.8

102 Le World Soundscape Project est une initiative de Raymond Murray-Schafer, voir <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>. Hildegard Westerkamp, une artiste sonore ayant eu une grande influence sur la pensée du sonore développée par Andra McCartney (sa pratique est même le sujet de sa thèse de doctorat), était elle aussi associée à ce groupe.

103 Entrevue avec Andra McCartney.

104 Entrevue avec Andra McCartney : « At that point, I realized that I was really moving quite far away from the World Soundscape Project ideals. »

préalable en regard de ce que serait *la* manière d'écouter. Elle développe ainsi une nouvelle méthodologie pour la réalisation de ses « soundwalks »<sup>105</sup> permettant de libérer l'écoute, l'ouvrant aux modes innombrables de l'attention acoustique.

« I started to keep track of all these different ways of listening and then, as I would introduce the walk, I would suggest to people, just what I have learned from other listeners, so that... how they might listen... And then, in the discussion at the end, try to... (I would like to do an interview I guess!)... try to ask questions that would open up possibilities rather than for me to inform people of what I thought the sound environment was about. But at the same time – I mean, not to completely censor myself – to allow myself to talk about my passions or, whatever, but not to have that be the only structure about this counting in the walk. » (Andra McCartney)

À la base des pratiques sonores contextuelles, il y a cet état de disponibilité à ce qui est là. Une attention d'une qualité non seulement rare, mais singulière, qui se détache des états d'attention habituels. L'écoute engage le corps-qui-pense, le corps-qui-ressent dans une expérience d'ouverture au sein de laquelle les séparations entre soi et le monde se dissipent pour laisser le réel pénétrer à l'intérieur. C'est en ce sens que Agostino Di Scipio insiste sur la nécessité de penser le sonore en termes d'événement, de s'éloigner d'une pensée de l'« objet sonore » qui nous condamnerait à une éternelle réduction de la complexité existant au sein de la trame relationnelle dans laquelle chaque son est inscrit.

L'événement sonore exprime les forces physiques et sociales desquelles il émerge. Il nous parle de notre propre relation à ce que nous entendons dans le son, et de notre propre relation à l'espace environnant. Ce qui se passe, au cours de son déroulement et de sa durée, c'est une micropolitique de présence, de proximité et de relations.<sup>106</sup>

105 Andra McCartney, *Meaningful Listening through Soundwalks*, 2012, p.1 : « In the Soundwalking Interactions project we pay particular attention to the framing of each soundwalk, discussing listening strategies before each walk and then leading a discussion after the walk which influences the creation of multimedia work that reflects on the soundwalk listening experience. »

106 Agostino Di Scipio, *art. cit.*, p.41

Écouter, c'est à la fois entendre les gens qui chuchotent sur le banc voisin, le son du vent sur la feuille de papier où l'on prend des notes, les portes de l'édifice situé au coin de la rue qui s'ouvrent et se ferment à répétition, le vol des outardes qui traversent le ciel, une sirène de police au loin vers l'est. Écouter, autrement dit, c'est avoir accès à la complexité engagée par la simultanéité des événements. Il n'y a pas, dans l'écoute, d'objet sonore isolé : les choses ne peuvent pas se détacher du lieu où elles naissent et existent, elles prennent sens par la complexité de leur imbrication : « l'écoute expérimente une spatialité très différente de l'oeil (...). La spatialité auditive ne relève pas d'un plan frontal, c'est un espace pluridimensionnel, capable d'associer simultanément le plus proche au plus lointain, le dehors et le dedans, le dessus et le dessous »<sup>107</sup>. Il y a donc, dans l'état d'écoute, quelque chose qui opère un décentrement, qui empêche le focus et la séparation d'avec l'ensemble. Le fait même qu'il y ait simultanéité entre l'outarde qui passe, très haut dans le ciel, et le passant qui échappe son téléphone par terre à quelques mètres de nous implique une saisie du monde qui ne saurait être réductrice : il faut, écrit la philosophe Marina Garcés, « habiter *co-impliquement* l'équivocité des faits »<sup>108</sup>. Les événements du monde prennent sens ensemble, dans un contexte auquel tous les plans – rapprochés (intime) ou éloignés (vue d'ensemble) – prennent part.

« I like the sound of empty spaces for example... No, no, no, wrong, not empty spaces, of distant things. That's one thing I really like... (...) So, for example, at night, when things are low, when you have... when you can listen to details, when things travel quite a while so, they're not in the direct sound field, but maybe, they're reflected at architecture surfaces, trees. So, they changed already and they, along their travel, they bring a lot of space with them... Because they bring the reflections with them. And so, they hit your ear, and not as a direct sonic energy, but as a broken one. So, you hear this distance, because that's how the ear works, that's how we use it all the time even without knowing. You know, we always, immediately have an idea about the space. If you close your eyes, and you could, even if you wouldn't have seen this hall here, you could say something

107 Pascale Criton, « L'écoute plurielle », dans Makis Solomos et al. (dir.), *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde*, L'Harmattan, Paris, 2016, p.22

108 Traduction libre de : « Habitar co-implicadamente la equivocidad de los hechos », Marina Garcés, *op.cit.*, p.143.

about its size. So, visibility, to make this conscious, and to listen into a space... (...) to get maybe some late-night activity, at a window, where you... some inside sounds, traveling through the night to your ear, and maybe connected... connecting your own experiences and your situation... your story, just triggered by these tiny little things, or this dimension of sound is interesting. (...) You hear incredible things if you listen deep into silent spaces... inhabited spaces... Cities or villages at night you know, even tiny details, a distant dog, and even a car can become interesting if there's no car at all, so, going in the distance or, some night birds, you know?... I mean, you know this echo? » (Udo Noll)

Dans cette description du « son des choses éloignées », Udo Noll chemine, se rappelle, associe les divers éléments entre eux. Il se laisse aller aux images sonores qui l'habitent, les laisse occuper l'espace du sens à venir : « peut-être faut-il que le sens ne se contente pas de faire sens (ou d'être *logos*), mais en outre résonne » écrit Jean-Luc Nancy au sujet de cette « résonance en tant que fond, en tant que profondeur première ou dernière du « sens » lui-même (ou de la vérité) »<sup>109</sup>. Le sonore, par sa dimension intrinsèquement relationnelle (LaBelle, 2006) restaure la relation qui nous lie au monde commun ; il habite l'espace « entre les hommes » (Arendt, 1961), en affirme la présence fondamentale et sensible. « [D]ans la réalité, écrit le géographe Augustin Berque, quelque chose dépasse l'objet, nous touche, mais aussi empreint les lieux où s'établit notre rapport avec les choses. C'est même à partir des lieux, qui jamais ne se laissent réduire à une collection d'objets, que ce rapport est le plus directement appréhendable »<sup>110</sup>. Ainsi, ces lieux où les objets du monde s'éprouvent avec d'autres acquièrent une importance fondamentale dans le rapport que nous établissons avec le commun. C'est là que nous pouvons ressentir la multiplicité de nos présences communes et des perceptions innombrables que nous avons des choses.

109 Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p.19

110 Augustin Berque, «Lieu et authenticité» dans *Cahiers de géographie du Québec*, 51 (142), 2007, p.54



### *Le sonore comme « bruit » (LaBelle, 2014)*

Pour Marina Garcés, « se découvrir impliqué, c'est interrompre le sens du monde »<sup>111</sup>. Une brèche s'ouvre par cette présence au monde qui permet au sens de circuler, d'entrer en résonance avec ce que l'on est. Pour expliquer comment cette implication donne lieu à notre engagement dans le monde commun, la philosophe raconte comment la présence d'un homme, tout ce qu'il y a de plus courant, de plus habituel – manière de parler, de marcher, de se vêtir – qui l'accosta dans la rue en lui disant « j'ai faim », et qui, malgré le fait qu'elle lui ait donné les pâtisseries qu'elle avait dans la main lui répéta, dignement, « je t'ai dit que j'avais faim » est venu bloquer toute possibilité pour cette journée de suivre un cours normal (Garcés, 2013). L'évidence de notre condition commune entre par cette brèche qui, selon Garcés, naît de notre implication dans le monde. En s'ouvrant au contact de la trame sensible des corps en présence, trame qui fonde le monde commun et qui constitue la dimension anonyme de nos espaces communs, la présence de l'autre vient enfin résonner à l'intérieur, trouve correspondance, écho :

se laisser toucher, être affecté par l'effet de vérité de nos paroles, cela a à voir avec cette relation entre le pas arrière et l'engagement. Se laisse toucher, ce n'est pas se livrer sans conditions, ce n'est pas une affirmation sans réserves. C'est un art de la distance capable de trouver la mesure la plus juste de la proximité.<sup>112</sup>

Dans une conférence intitulée *Overhearing, Shared Space, and the Ethics of Interference*<sup>113</sup>, l'artiste et théoricien sonore Brandon LaBelle propose de penser les espaces que nous partageons *par* le sonore ; il suggère « to take seriously what happens if we place sound at the

111 Traduction libre de : « descubrirse implicado es interrumpir el sentido del mundo », Marina Garcés, *op.cit.*, p.74

112 Traduction libre de « Dejarse tocar, ser afectado por el efecto de verdad de nuestras palabras, tiene que ver con esta relación entre el paso atrás y el compromiso. Dejarse tocar no es entregarse sin condiciones, no es una afirmación sin reservas. Es un arte de la distancia capaz de encontrar la medida más justa de la proximidad », *Ibid*, p.100

113 Brandon LaBelle, « Overhearing, Shared Space, and the Ethics of Interference », conférence présentée lors du Symposium international *Invisible Places*, Viseu, Portugal, juillet 2014. (Transcription généreusement offerte par l'artiste.)

center of our critical and creative thinking, not to mention as a way of being amongst others »<sup>114</sup>. Il y approfondit la réflexion sur la dimension intrinsèquement relationnelle du son entamée dans *Background Noise : Perspectives on Sound Art* (LaBelle, 2006) à travers la notion de « bruit » (noise) ; le « bruit » étant ici conçu en tant que « production du social », c'est-à-dire en tant que « generative experience by which we may share space »<sup>115</sup>. Tout comme Garcés, LaBelle cherche à penser ce seuil sur lequel s'établit notre contact avec le monde. Pour ce faire, il fait aussi appel à une anecdote personnelle qui, au fil des ans, est devenue essentielle à sa réflexion sur le sonore :

« Los Angeles, 1998: I'm at a club with a group of friends. We've gone out to see a band, and the place is packed. I'm standing a bit to the back, sandwiched between friends and strangers, drink in hand and the band in front, not too far, but not exactly close: it's a small club, and everyone is listening, focused, interested. All, except a few – to my right, about 6 or 7 meters away, a few guys are standing, drinking beers and talking, laughing, having a good time and rather oblivious to the situation – that is, that they are breaking the mood, disrupting the scene, causing a ruckus. »

C'est à ce moment, raconte LaBelle, qu'il commence à réaliser « what it means to listen »<sup>116</sup> : « [l]istening (...) is a process of confronting the expressive movements occurring around us, and which act to broaden one's attention, especially by force ». En effet, cette irruption d'un élément sonore indésiré dans le contexte – souhaité, prévu, choisi – qu'était celui du spectacle offert par un groupe de musique aimé devient pour l'artiste-théoricien un événement lui permettant de saisir le potentiel relationnel du son. C'est ancré dans le souvenir de cette expérience qu'il arrive à percevoir clairement la multiplicité inhérente à l'écoute et la richesse pouvant advenir par celle-ci en ce qui a trait à notre présence à l'autre : étranger ou différence. La dimension perturbatrice du chahut, du tapage, de l'agitation irrespectueuse devient tout à coup pour LaBelle, non pas une nuisance, mais une occasion d'approfondir notre « expérience du monde ».

114 *Ibid.*

115 *Ibid.*

116 *Ibid.*

Le « bruit » dans la pensée de LaBelle est l'interférence qui crée la brèche. Il s'agit, tout comme dans l'exemple cité par Marina Garcés, d'une expérience qui par la rupture qu'elle induit, ouvre l'espace *de* et *à* l'autre ; autrement dit, une brèche qui est aussi amorce de communauté. Le « bruit », en tant que phénomène sonore, permet d'envisager la rencontre entre l'un et le commun à partir d'une expérience spatiale, sensible, concrète. Cette création d'un « nous » par l'attention au « bruit » devient aussi une manière de concevoir nos espaces communs au-delà de la seule parole, au-delà du *logos* : « is it possible to understand interference or disruption as the beginning of a new public, one much more visceral than discursive? And dare I say: a unique production of togetherness? »<sup>117</sup> Comme pour le philosophe Jacques Rancière chez qui le dissensus est ce qui fait apparaître l'espace public (voir chapitre 1) ; chez LaBelle, l'aspect disruptif du « bruit » constitue « the beginning of confrontation, negotiation, and the appearance of the unwanted ». Le « bruit », comme le dit LaBelle, est ce qui initie la rencontre de « bodies meeting on the threshold of possible community »<sup>118</sup>. Pour Rancière, la politique « doit, dans chaque situation, configurer son propre espace. Elle est « manifestation du dissensus », comme présence de deux mondes en un seul ».<sup>119</sup> Le bruit, chez LaBelle, par la dimension d'étrangeté qui le caractérise, est ce qui ouvre à une saisie plus ample d'une situation, ce qui empêche toute réduction : « If you are trained, explique l'artiste Udo Noll, you can hear the activity of the sun in short wave noises.<sup>120</sup> En tant que générateur de rencontre, il devient ainsi le coeur d'une nouvelle manière d'envisager l'écoute en tant que relation au monde de laquelle la complexité, l'imprévisibilité et la contradiction peuvent émerger. En ce sens, le « bruit » ne se résume pas à la manifestation d'un dissensus (Rancière), mais constitue plutôt l'événement dissensuel à partir duquel s'ouvre le monde commun (Garcés).

117 *Ibid.*

118 *Ibid.* Dans une autre version de cette conférence, LaBelle précise : « Although I write « community », I am still searching for another word, and this very text must be understood as a search for this other, as yet unnamed, type of collectivity. » Brandon LaBelle, « On the Overheard » dans *Unlaute: Noise / Geräusch in Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900*, Transcript, Bielefeld, p.180

119 Christian Ruby, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, La Fabrique, Paris, 2009, p.89

120 Entretien avec Udo Noll.

Brandon LaBelle en appelle donc à développer une « écoute du bruit », écoute qu'il propose d'aborder à partir de trois « coordonnées » (LaBelle, 2014) permettant de saisir ce qui est en jeu dans cette manière d'envisager l'écoute. Dans un premier temps, LaBelle insiste sur la dimension multiple de l'écoute engendrée par le « bruit » (*acoustics multiplied*); il s'agit d'une écoute qui multiplie les lieux de perception, les éléments périphériques venant complexifier ce qu'aurait pu être une écoute dirigée ou frontale : « sound delivers *the outside* », écrit LaBelle, « connecting beyond what we often focus on – what may be underfoot, overhead, far away or suddenly so close »<sup>121</sup>. En ce sens, l'écoute du bruit empêche toute vision globale qui pourrait s'unifier dans un tout homogène; elle correspond à l'appel de Marina Garcés pour une « vision périphérique » qui nous permettrait de nous engager réellement dans ce monde qui nous est commun.

Face à la vision focalisée qui a dominé la culture occidentale, et qui se démarque par sa capacité à sélectionner, isoler, identifier et totaliser, nous avons besoin de développer une vision périphérique. Ce n'est pas une vision panoramique ou une vision d'ensemble. C'est la vision que possèdent les yeux du corps, inscrits dans un monde qu'ils n'arrivent pas à voir et qu'ils partagent nécessairement avec d'autres, même s'ils le font depuis le désaccord et le conflit.<sup>122</sup>

Pour LaBelle, le « bruit » ne correspond pas simplement à la multiplication des points de vue (d'écoute), mais aussi à l'apparition d'un doute, d'un déplacement au niveau du focus de notre attention (*supplement*) : « what I am expecting, what I am waiting for, is constantly supplemented by something else – by that sound there, and then, another there »<sup>123</sup>.

« I'm not a fan of digital radio in terms of a noise-free radio. I like these noises in between, these tiny different, very interesting little noises, it's...you know, from the perspective of sound – if you can say that – a kind of spatial patina. There's

121 Brandon LaBelle, « *Overhearing, Shared Space, and the Ethics of Interference* », 2014.

122 Traduction libre de : « Frente a la visión focalizada que ha dominado la cultura occidental, y que destaca por su capacidad de seleccionar, aislar, identificar y totalizar, necesitamos desarrollar una visión periférica. No es una visión panorámica o de conjunto. Es la que tienen los ojos del cuerpo, inscritos en un mundo que no alcanzan a ver y que necesariamente comparten con otros, aunque sea desde el desacuerdo y el conflicto. » Marina Garcés, *op.cit.*, p.83

123 Brandon LaBelle, « *Overhearing, Shared Space, and the Ethics of Interference* », 2014.

time and space connected to it, you know... It's like dust on things tells you things about time... » (Udo Noll)

Ce « supplément » ouvre un espace critique au sein de l'écoute, il vient, par son ajout, questionner le sens même de ce que nous pensions écouter. Il ouvre ainsi l'écoute à cet extérieur qui vient mettre en question ce qui semblait stable, voir immuable :

« A sort of appendix that in adding onto an "original" object or action or phenomenon, enacts a type of rupture, emptying out the seemingly stable presence of what we imagine as being complete, whole, or immutable. In this regard, the supplementing force of noise brings into question the stability of an event and the expectation of fulfilled listening by introducing a more than onto the scene. Yet in doing so it also pries open the original, to undo the appearance of a stable meaningful reference. The supplement, in other words, makes the original available for sampling, for appropriation, for critique and comment. »<sup>124</sup>

Enfin, par cette introduction d'un « outside » et d'une réalité sonore qui s'additionne au point focal de notre attention – comme dans l'exemple du concert où les perturbateurs sont venus ouvrir la situation, l'enrichir plutôt que la limiter – le « bruit » nous fait entrer en contact avec l'autre (*difference-making*) : l'étranger, l'imprévisible, l'inespéré, le conflictuel. Comme le mentionne LaBelle, « noise, as the over-here of the here, delivers a confrontation with the unexpected »<sup>125</sup>. Pour la compositrice et écologiste sonore Hildegard Westerkamp, la nature de l'écoute – quand elle est véritable – serait essentiellement disruptive : « Listening in fact implies a preparedness to meet the unpredictable and unplanned, to welcome the unwelcome<sup>126</sup>. L'écoute nous rendrait disponible à ce qui est vraiment là, nous ouvrant ainsi aux incohérences, aux surprises, aux contradictions.

« If we open our ears to this experience of sound unfolding as a continuous now it inevitably includes an opening to surprises, to the unexpected, to the difficult

124 *Ibid.*

125 *Ibid.*

126 Hildegard Westerkamp, *art. cit.*

and uncomfortable, to noise or potential discomforts with silence. It means staying with the sound for a time no matter what reactions it may elicit in us. »<sup>127</sup>

C'est vraiment ce qui fait la différence entre percevoir des sons et décider de les écouter, c'est-à-dire se laisser envahir par tout ce qui nous environne sonorement, être présent par l'écoute ; cet état qui fait dire à John Cage qu'il n'a « jamais écouté un son sans l'aimer »<sup>128</sup> : « tout ce qui est dissonant, je l'entends comme consonant »<sup>129</sup>, dit-il. Comme le précise Étienne Legast (Audiotopie), « c'est vraiment une question de vouloir entendre ou pas » et « c'est pareil pour tous ces sons de voitures... en fait, tu peux finalement les trouver agréables »<sup>130</sup>. Julian Stein abonde dans le même sens lorsqu'il raconte comment les machines d'une cimenterie sont devenues pour lui une pure expérience du rythme musical :

« I worked at a cement plant for a summer, years ago, I was like, a labourer... and there was, this kind of like... the machine rhythms... I used to spend all day listening to these things [*rises*]. So I think from that as well, it's sort of like... it's... actually, you listen to it in a really similar way for a while, because it's always sort of the same, but kind of different. So I think, it's, at first, like a really negative [*rises*] listening environment because it's so loud and abrasive, but then, after a while it's like... it's kind of the most interesting thing that happens there, so... » (Julian Stein)

Il y a comme un abandon à la situation, un « jeté » dans l'ensemble que composent tous les sons dans un lieu, à un certain moment. Et c'est précisément cette condition d'abandon qui nous propulse dans cette « écoute du bruit », nous permettant ainsi d'entrer en contact avec l'imprévisible.

« do we decide whether we open our listening *further* to the reality of that discomfort and try to affect changes - which is what I would call the disruptive nature of listening - or do we try to ignore it and psychologically shut it out -

127 *Ibid.*

128 John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer / le seul problème avec les sons, c'est la musique*, La Souterraine, France, La Main courante, 2002.

129 John Cage, *Pour les oiseaux*, Paris, P. Belfond, 1976, p.72

130 Entrevue avec Audiotope.

which is when the sound itself is in danger of disrupting our lives, stressing us, precisely because we are trying to shut out something that our ears and bodies are still receiving, still *perceiving*. »<sup>131</sup>

Comme chez Brandon LaBelle, cette « sur-écoute » (LaBelle, 2014) générée par le « bruit » est ce qui ouvre la perception à l'inconnu : « [o]ver-hearing should be understood as an expanded listening, one that specifically displaces place with an agitation: where what is in front is contrasted with what is beyond; over-hearing, as I will suggest, as a listening to more than, especially to what or who I do not know. »<sup>132</sup> Ainsi, l'écoute que suscite l'expérience du « bruit » ouvre des espaces de sens et des espaces de perception qui n'ont rien à voir avec le simple fait d'écouter quelque chose, de diriger notre attention acoustique à un certain objet sonore. L'écoute du bruit, au contraire, nous « jette en présence des autres » (LaBelle, 2014).

Dans le premier livre elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. Qu'ils étaient dans ce bruit public, exposés là, *dans ce passage du dehors dans la chambre*.

(...)

On pourrait dire là aussi qu'on reste dans « l'ouvert » de la chambre aux bruits du dehors qui cognent aux volets, aux murs, au frottement des gens contre le bois des persiennes. Ceux des rires. Des courses et des cris d'enfants. Des appels des marchands de glaces, de pastèque, de thé.<sup>133</sup>

Dans ce très beau passage de *L'amant de la Chine du nord*, c'est par le bruit que Marguerite Duras fait entrer la ville – avec tout ce qu'elle a de chaos, de vie – dans la chambre des amants, liant tout à coup leur destin à ceux de tous les autres, juste là, derrière les fenêtres de la garçonnière. On pourrait dire qu'il y a, dans ces pensées du sonore, une assomption profonde de l'imprévisibilité associée à l'espace-entre-les-hommes (Arendt, 1961) ainsi que des béances sémantiques auxquelles le réel nous soumet. « Mais le réel, qui est de l'ordre de l'événement imprévisible, est aussi, comme le dit Jean Oury (...) « ce qui met dans un état de

131 Hildegard Westerkamp, *art. cit.*

132 Brandon LaBelle, « *Overhearing, Shared Space, and the Ethics of Interference* », 2014.

133 Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, p.78-79

surprise permanente »»<sup>134</sup>, écrit François Laplantine. Écouter réellement (Westerkamp) ou « écouter le bruit » (LaBelle), c'est donc toujours s'ouvrir à ce qui n'avait pas encore été pensé, à ce que le réel contenait d'incohérence, de surprise, d'incontrôlable. Selon Marina Garcés,

Ouvrir les possibles, ce n'est pas juxtaposer des différences, mais assumer que ce n'est pas tout ce qui est qui se voit et que ce ne sont pas tous ceux avec qui nous comptons qui peuvent être comptés. Que nous ne pouvons pas tout voir, ni ne désirons le faire. Que le savoir est important, mais encore plus ce que nous ne savons pas. Que nous renonçons au contrôle, à l'identification, à la clarté des profils, des lieux, des géographies, des indices de référence...<sup>135</sup>

La pensée du sonore de Brandon LaBelle rejoint ici la pensée politique du monde commun de Marina Garcés : le « bruit » est ce qui à la fois nous situe dans l'extrême proximité du contact avec le monde et la juste distance nous permettant de lier ce « bruit » à d'autres « bruits » puis, de glisser vers une saisie de la situation en tant que complexité ressentie. À la toute fin de sa conférence, Brandon LaBelle interpelle la pensée du sociologue Richard Sennett qui s'est longuement attardé aux relations entre la spatialité et les différents types de rencontre dans la ville (*The Uses of Disorder : Personal Identity and City Life* (1970), *The Fall of Public Man* (1977), *The Conscience of the Eye: The design and social life of cities* (1991), *Flesh and Stone : The Body and the City in Western Civilisation* (1994)). Pour Sennett, la ville se doit d'accueillir la surprise, l'imprévu, la différence ; c'est ce qui assure sa dimension vivante, c'est-à-dire cette dimension qui assure un mouvement de va-et-vient entre soi et le monde. LaBelle tente ainsi d'établir une correspondance entre sa pensée du « bruit » et le rapport à la différence chez Sennett. Il étend ainsi sa réflexion aux conditions mêmes de nos rencontres – par et dans une certaine spatialité – dans la ville ; c'est par cette disponibilité à ce qui n'avait pas été pensé, prévu, su que le « bruit » constitue une mise en présence du monde.

134 François Laplantine, *op.cit.*, p.35

135 Traduction libre de : « Abrir los posibles no es juxtaponer diferencias sino asumir que no todo lo que está se ve y que no todos aquellos con quienes contamos pueden ser contados. Que no podemos verlo todo, ni queremos hacerlo. Que es importante el saber, pero más aún lo que no sabemos. Que renunciamos al control, a la identificación, a la claridad de los perfiles, de los lugares, de las geografías, de los índices de referencia... », Marina Garcés, *op.cit.*, p.83



« Might we appreciate the irksome interventions of noise as a discordant opportunity? One that might give way to new social encounters? Following Sennett, is not the irritating force of noise at times delivering explicitly what we might not understand, thereby affording contact with strangeness, which might actually allow me to hear the unthinkable? »<sup>136</sup>

136 Brandon LaBelle, « *Overhearing, Shared Space, and the Ethics of Interference* », 2014.

## Conclusion : l'attention au monde

Il n'y a pas moi et le monde, moi et les autres,  
il y a moi, avec les miens,  
à même ce petit morceau de monde  
que j'aime, irréductiblement.  
Il est assez de beauté dans le fait d'être ici  
et nulle part ailleurs.

Comité invisible, *Maintenant*

Selon Carmen Pardo Salgado, il y a chez Cage une volonté de « substituer le désir de domination par celui de l'écoute du monde »<sup>137</sup>. Chez lui, comme chez nombre d'artistes sonores qui l'ont suivi, il y a ce savoir du chavirement qui existe quand au lieu de décider du monde, on *fait avec* le monde. Car le sonore nous met face à l'événement du monde. Il nous apprend comment le bruit peut se transformer en son dès que l'on se met à l'écouter et non à l'identifier : « Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static Between the stations. Rain. »<sup>138</sup> On retrouve, dans les pratiques sonores répertoriées ici, cette attitude spécifique, répétée : celle de *faire avec* le monde. Les propositions esthétiques des artistes interviewés témoignent d'un désir de partager le monde – sa complexité, son incohérence, son imprévisibilité – avec les autres par sa *mise à disposition*. Les liens qui se tissent entre cette disponibilité au monde et la question politique pourraient apparaître secondaires pour certains ou du moins en deçà des questionnements esthétiques, mais il faudrait plutôt, à l'instar de John Cage, y lire une imbrication fondatrice : « Entre la disponibilité à l'égard de tout ce qui vient, c'est-à-dire ce que j'appelais tout à l'heure l'ouverture esthétique, et le vœu de changer le monde, c'est-à-dire la responsabilité active à l'égard des plus petites choses, il n'y a pas de rupture ou de renversement »<sup>139</sup>. Cette attention

137 Carmen Pardo Salgado, « Une musique pour habiter le monde » dans Makis Solomos et al. (dir.), *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde*, L'Harmattan, Paris, 2016, p.197-207

138 John Cage, « The Future of Music : Credo », dans *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown, Wesleyan University Press, 2005 (1961), p.3

139 John Cage, *Pour les oiseaux*, p.92

au monde, au contraire, se situe au coeur de la question politique : penser le monde à partir de ce qu'il est réellement, à partir de cette déstabilisation incessante qui le caractérise exige l'articulation intime entre les dimensions abstraites et matérielles; entre la théorie et la pratique; entre les sens et le sens; entre les actes et les pensées; autrement dit, une redéfinition complète du quoi, du comment et du où de la politique (voir Partie 1). C'est en ce sens que la réflexion politique du Comité invisible vient revisiter la signification du mot « communisme » en tant qu' « une certaine discipline de l'attention »<sup>140</sup>, discipline de l'attention qui nous permette d'habiter le monde de manière plurielle. Le collectif d'auteurs anonymes cherche à réhabiliter l'usage de ce terme dont le commun fonde l'essence, tout en s'assurant de le dissocier de son aventure vingtiémiste<sup>141</sup> :

La question communiste porte sur l'élaboration de notre rapport au monde, aux êtres, à nous-mêmes. Elle porte sur l'élaboration du jeu entre les différents mondes, de la communication entre eux. Non sur l'unification de l'espace planétaire, mais sur l'instauration du sensible, c'est-à-dire de la pluralité des mondes. En ce sens, le communisme n'est pas l'extinction de toute conflictualité, ne décrit pas un état final de la société après quoi tout est dit. Car c'est par le conflit, aussi, que les mondes communiquent.<sup>142</sup>

Ainsi, le communisme chez le Comité invisible (ou chez Tiqqun, qui le précède) consiste en la mise en commun réelle des différences, en leur plein épanouissement qui lui, appelle inévitablement leur confrontation : le communisme, c'est « l'élaboration du jeu entre les formes-de-vie »<sup>143</sup>. En effet, « l'instauration du sensible » correspond ici à « la pluralité des mondes », c'est donc dire que cette « discipline de l'attention », cet état de disponibilité envers l'autre, envers le monde est ce qui devient garant d'un pluralisme réel.

140 Anonyme, *Appel*, proposition VI, 2003

141 *Ibid.* « En cela, le communisme dont nous parlons s'oppose terme à terme à ce que l'ON a appelé «communisme», et qui ne fut le plus souvent que socialisme, capitalisme monopoliste d'Etat. »

142 *Ibid.*

143 Tiqqun, « Ceci n'est pas un programme » dans *Tout a failli, vive le communisme !*, La Fabrique, Paris, 2009, p.115

Le communisme n'est pas une autre façon de distribuer les richesses, d'organiser la production, de gérer la société ; le communisme est une disposition éthique. Une disposition à se laisser affecter, au contact des êtres, par ce qui nous est commun. Une disposition à partager ce qui est commun.<sup>144</sup>

L'attention devient ici une qualité du rapport au monde, une manière d'interagir avec le sensible. « Je garde simplement mes oreilles ouvertes », écrit John Cage, et « [j]e maintiens mon esprit vif et alerte, ou du moins j'essaie »<sup>145</sup>. Et lorsque l'on suppose, à écouter ses compositions, à expérimenter son silence et ses expérimentations sonores qu'il posséderait une « tout autre conception » de la musique, le compositeur répond simplement : « Je ne fais que diriger l'attention sur les sons de l'environnement »<sup>146</sup>. C'est à la question de la présence que s'adresse toute l'oeuvre de Cage, à notre capacité de rencontrer ce qui est là. Comme le dit Julian Stein, « [L]istening, finding interesting sounds is just a way to enjoy the environment as well, and sort of, I think it's more of... I don't know, just the idea of experiencing things, if you think... kind of you experience a piece of art in a way... »<sup>147</sup> Quand Cage relate une promenade qu'il a faite avec le peintre Mark Tobey à travers la ville de Seattle, il s'extasie devant la capacité de présence de l'artiste, sa disponibilité au monde :

Cette promenade a été pour moi une révélation : c'était la première fois que je recevais de quelqu'un d'autre la leçon d'un regard sans préjugés, qui ne comparait pas ce qu'il voyait à quelque chose d'antérieur, qui était sensible aux nuances les plus fines de la lumière. Tobey s'arrêtait sur les pavés, des pavés sur lesquels nous marchions habituellement sans les regarder, et son regard faisait immédiatement de ces pavés une oeuvre d'art. Il était attentif au moindre détail.

144 Tiqqun, « Postface italienne à l'édition italienne de la *Théorie du Bloom* – mars 2003 - » dans *Théorie du Bloom*, Paris, La Fabrique, 2000, p.141

145 John Cage, *op.cit.*, p.72

146 *Ibid.*, p.93. À noter que Cage emploie aussi parfois le terme « attention » de manière péjorative, c'est-à-dire en tant que focus dirigé, précis, ciblé, ce qui serait complètement contraire à sa pensée : « Moi, au contraire, j'essaie de déconcentrer l'attention, de la distraire. Du point de vue de celui qui croit s'être bouclé dans son discours, l'environnement, la réalité qui n'est aperçue que dans la décontraction de l'attention, tout cela s'enfuit, le discours ne mord pas dessus », *Ibid.*, p.153. L'emploi de ce terme chez le Comité invisible, Tiqqun ou même Zask ne possède pas cette signification fermée. Mais correspond plutôt à une certaine qualité de la présence, à cette « déconcentration de l'attention » que recherche Cage.

147 Entretien avec Max et Julian Stein (Julian Stein).

Pour lui, tout était vivant. Il avait, à un degré extraordinaire, le sens de la présence des choses.<sup>148</sup>

Dans le contexte de pratiques artistiques qui prennent forme et sens par les espaces du commun – lieux portant le possible de l'imprévisibilité –, le rapport à l'attention se fait encore plus aigu. Pour Joëlle Zask, « [l]e mode d'existence *outdoor* est fondamentalement celui de l'attention »; « nous nous rendons disponibles à la perception qui nous arrive et nous sommes *attentifs* »<sup>149</sup>. Le « dehors » nous met en contact avec l'imprévu, avec la surprise, engageant nos sens et notre pensée dans un état singulier : « on se met en alerte, notre regard balaie la situation, certaines circonstances que nous ignorions frappent notre curiosité, certaines nous attirent, d'autres nous repoussent (...) le dehors par définition nous *affecte*. »<sup>150</sup> Pour Joëlle Zask, les œuvres qualifiées de « *outdoor* » répondraient à ce qu'elle considère des œuvres « démocratiques », c'est-à-dire des œuvres portant les idéaux d'équité, de justice et de liberté et d'individualité associés aux démocraties libérales (Zask, 2013)<sup>151</sup>. Bien que sa conception de la démocratie au sein de laquelle la « situation idéale » serait « celle qui solidarise la réalisation de soi et l'enrichissement de la vie commune »<sup>152</sup> partage certaines aspirations avec la question politique conçue en termes de rapport de « l'émancipation politique et de l'émancipation humaine »<sup>153</sup> (Partie 1, chapitre 3), ses fondements demeurent toutefois non questionnés (opposition public/privé ; rapport entre l'individualité<sup>154</sup> et le commun ; etc.). Comme j'ai tenté de le démontrer dans les chapitres 2 et 3 de cette thèse, cette dichotomie

148 John Cage, *op.cit.*, p.158-159

149 Joëlle Zask, *Outdoor Art – La sculpture et ses lieux*, p.9

150 *Ibid.*

151 « l'art *outdoor* est fondamentalement, c'est l'idée que je défends dans cet essai, un art dont le mode d'existence et les expériences qu'il suscite sont pleinement cohérents par rapport aux principes de liberté, d'individualité, d'égalité et de justice que nous associons aux régimes politiques appelés des démocraties libérales » dans Joëlle Zask, *Art et démocratie. Peuples de l'art*, Paris, PUF, p.13

152 Joëlle Zask, *op.cit.*, p.6

153 Karl Marx, *Sur la Question juive*, Paris, La Fabrique, 2006 (1843), p.36.

154 À titre d'exemple : « Or il me semble que l'engagement consiste très précisément en une action sur les conditions favorisant l'individuation, et constituée à ce titre l'un des critères les plus importants de la valeur artistique. Dans la mesure où ce qui la rend possible est un lien entre percevoir et faire percevoir, cette action ne peut être que personnelle. » Joëlle Zask, *op. cit.*, p.199. Mais, devrions-nous nous demander, qu'est-ce qu'une action « personnelle »? Parle-t-on d'identité, de subjectivité, de singularité? Et comment s'articulerait cette « unicité » avec le commun ?

fondatrice des démocraties libérales qu'est celle opposant les termes public/privé ne saurait être à même de rendre compte de la complexité de nos existences en commun. Et il ne saurait être question de trouver dans le modèle libéral une réponse à l'exigence de complexité associée à la saisie de ces lieux d'échange, ce modèle faisant abstraction de la dimension sensible qui leur est inhérente. En effet, les espaces du commun en appellent à d'autres manières de penser et d'organiser le monde, des manières qui exigent de dépasser le cadre étroit de notre condition démocratique afin de donner lieu à un monde réellement pluriel. Pour le Comité invisible,

Seul un déploiement omnilatéral d'attention – attention non seulement à ce qui est dit, mais surtout à ce qui ne l'est pas, attention à la façon dont les choses sont dites, à ce qui se lit sur les visages comme dans les silences – peut nous délivrer de l'attachement aux procédures démocratiques. Il s'agit de submerger le vide que la démocratie entretient entre les atomes individuels par un plein d'attention les uns pour les autres, par une attention inédite au monde commun. L'enjeu est de substituer au régime mécanique de l'argumentation un régime de vérité, d'ouverture, de sensibilité à ce qui est là.<sup>155</sup>

Par la marche d'écoute, Andra McCartney s'installe délibérément dans un rapport d'ouverture esthétique totale avec le monde. À tout moment, lorsqu'elle décide de susciter cet état très singulier d'attention qu'est celui de la marche d'écoute, son rapport au monde se transforme, s'affûte, s'intensifie :

« There's a certain kind of reflective... a reflective state of mind I get into when I'm walking, especially if I'm walking slowly. And, the state of attention when I tell myself: "This is the beginning of the soundwalk", and, so I want to be listening in that way... that could be on the way to work or, it could be anytime really... If I want to make that decision, all of my senses just come alive more.... And so... I start noticing that my sense of smell is more alert, and even... thinking there's so much, more than seeing... I mean, I do notice things that, I don't think now it's necessarily heightened, but all of the other senses are, the sense of touch, the sense of how far away other people are... And I notice not just my own movements, but other people's movements in the space, a lot more than I

155 Comité invisible, *À nos amis*, Montréal, Édition spéciale Québec, 2015, p.61-62

normally do. And you know, things like the temperature, the air on my skin, the air movement, wind, things like that, are more obvious as well. So, all of those... It's as if, at that moment, from that moment, until I stop, everything is heightened...» (Andra McCartney)

Selon Hannah Arendt, « [l']accroissement du pouvoir de l'homme sur les choses de ce monde vient dans chaque cas de la distance que l'homme met entre lui et le monde, autrement dit de l'aliénation par rapport au monde »<sup>156</sup>. Selon Julian Stein, les nouveaux appareils de communication viennent aussi renforcer cette distance : « I guess... I mean... listening to music and then also, on your phone... [People] are kind of in their own little world and are kind of not aware of things that are happening around them. »<sup>157</sup> Comme l'écrit Elizabeth W. Biggs,

« Sound is uniquely powerful in bringing our attention to the here and now. As a globalized urban culture, we spend increasing time in virtual worlds – as we walk through public space, we might be talking to someone on another continent, listening to our own music mix on our ipods, reading an email someone sent us yesterday, or playing a virtual game. If we would like to connect ourselves, and our culture, to our corporeal worlds, we need a way to reconnect to the present. Sound can do this through its temporal nature. From a purely phenomenological viewpoint, listening to the sounds around us can remind us to pay attention to the physical, corporeal, sensual world that surrounds us. »<sup>158</sup>

Se situant dans le prolongement de la réflexion de Hannah Arendt sur l'aliénation du monde qui découlerait selon elle, de trois événements fondamentaux accompagnant la venue de l'époque moderne – soit la découverte de l'Amérique (et la possibilité de cartographier le monde qui en résulte); l'expropriation des biens ecclésiastiques et monastiques (et le changement d'échelle associé à l'accumulation de richesses qui en résultât); et l'invention du télescope (et l'abolition de la distance qui en résultât) (Arendt, 1961) – le Comité invisible revendique, par sa pensée « communiste », nos retrouvailles avec le monde :

156 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1983, p.319

157 Entretien avec Max et Julian Stein (Julian Stein).

158 Elizabeth W. Biggs, *Everyone play: Sound, public space, and the (re)making of place*, thèse de doctorat. (Université de Princeton), 2009, p.35

Ce n'est pas le monde qui est perdu, c'est nous qui avons perdu le monde et le perdons incessamment; ce n'est pas lui qui va bientôt finir, c'est nous qui sommes finis, amputés, retranchés, nous qui refusons hallucinatoirement le contact vital avec le réel. La crise n'est pas économique, écologique ou politique, la crise est avant tout celle de la présence.<sup>159</sup>

Lors de la conférence qu'il a offerte en introduction au colloque intitulé *L'Aisthesis et le commun : reconfigurer l'espace public* (Musée d'art contemporain, Montréal, mars 2016), le philosophe Jean-Luc Nancy évoque le « minimum de distinction, de différenciation » qu'exige le geste artistique. Dans le continuum sensible du monde, l'art consisterait selon lui à « la mise en présence d'une présence »<sup>160</sup> : « L'art, dit-il, n'est pas autre chose, n'est jamais autre chose que la considération pour elle-même de cette venue en présence de quelque chose, d'un quelque chose de sensible »<sup>161</sup>. Ainsi, lorsque les artistes sonores interviewés dans le cadre de cette thèse cherchent à mettre la ville elle-même – le monde – en présence, que se passe-t-il? Qu'est-ce qui est en jeu dans cette mise à disposition du monde *par le monde* que pratiquent les artistes sonores? Qu'est-ce que cette proximité critique avec le monde commun représente, *politiquement*?

159 Comité invisible, *op.cit.*, p.28

160 Jean-Luc Nancy, *Le sens commun, essai de réinterprétation*, conférence inaugurale du colloque *L'Aisthesis et le commun: reconfigurer l'espace public*, Musée d'art contemporain, Montréal, Canada, 18 mars 2016, [Vidéo en ligne]. Repéré à <http://www.aisthesis.ca/fr/videos/>.

161 *Ibid.*



## CHAPITRE 5 : TENDRE LE MONDE

Dans le chapitre précédent, il a été question du rapport qui se développe entre les artistes interviewés dans le cadre de cette thèse et le monde ; de leur disponibilité – temps, absence de jugement ; ouverture à la complexité et ouverture esthétique (Cage) ; écoute du *bruit* (LaBelle) – c’est-à-dire de leur manière de *faire avec* le monde. Pour l’ensemble de ces artistes, le monde commun constitue à la fois le matériau initial et l’expérience première à partir desquels leurs propositions esthétiques se déploient. Ce cinquième chapitre, intitulé cette fois-ci *Tendre le monde*, s’attarde maintenant à la manière commune à ces artistes – on verra toutefois que certaines nuances significatives habitent leurs propositions sonores – de créer des écarts, des déplacements, des jeux de distance et de proximité entre le monde commun et sa mise en présence par l’expérience sonore, c’est-à-dire à leur manière de *tendre* le monde.

## Partager l'expérience...

Parfois, tu m'écoutes écouter.  
Je t'entends qui m'écoutes écouter.  
Mais c'est si rare.

Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*

So people listen through my ears...

Els Viaene

« You have this train station that is under a bridge. And underneath you have the subway and... Somehow when you stand there you hear the city like... far away. It's like a faraway white noise with here and there details. And it sounds very nice. Like everything from a distance... like distant landscape. Because there are never any people in that station... just two tracks... you would hear the trains from far away... the echoes and... And then you would hear the deep rumbles of the subways underneath. And because I had to take my train very often, I was used to listening to this place. And then only by listening to it so often, I got so fascinated and passionate about it. Then, after a while, I went back to make recordings... but only after a longer time. And I also made a composition out of it. » (Els Viaene)

Tout comme l'artiste sonore Els Viaene, Udo Noll, Christina Kubisch, Andra McCartney, Julian et Max Stein, les membres de noTours et ceux d'Audiotopie écoutent les villes du monde, laissant leurs corps s'étendre, se multiplier, se déployer dans ce flux de sensibilité anonyme, cette trame commune, audible, perceptible. Ils se font réceptifs de corps et d'être à ce qui vient<sup>162</sup> et s'installent dans ce réel inaliénable afin de donner lieu à des expériences sonores dans et de la ville. C'est « le désir de transmission d'une expérience » (Yannick Guéguen) qui anime la pratique de plusieurs des artistes interviewés dans le cadre de cette thèse; comme le disait John Cage « ce qui importe, c'est de mettre l'individu dans le courant, dans le flux de tout ce qui advient »<sup>163</sup>. Mais comment, à partir de cette expérience première

162 On notera toutefois que l'articulation réel – proposition artistique est distincte dans le cas de Soundwalk et d'Audiotopie.

163 John Cage, *Pour les oiseaux*, Paris, P. Belfond, 1976, p.48

de l'artiste qui écoute, réussir à mettre en place une expérience pour l'autre dans laquelle l'artiste lui-même n'agirait pas en tant que frein, obstacle, limite, ou même restriction ? Comment être ce passeur d'expérience, c'est-à-dire cet « entremetteur » qui laisserait l'expérience intacte ou du moins la laisserait s'épanouir ? En effet, comme se le demande le philosophe et musicologue Peter Szendy,

peut-on *faire écouter une écoute*? Puis-je transmettre mon écoute, si singulière? Cela paraît tellement improbable, et pourtant si désirable, si nécessaire aussi. Car j'imagine que cet irrépressible désir, ce n'est pas seulement mon désir de simple auditeur : j'imagine qu'un pianiste, un compositeur, bref, un musicien qui, contrairement à moi, ne se contenterait pas de jouer des mots ou de son tourne-disques, que ce musicien désire, lui aussi, avant toute autre chose, faire écouter une écoute. *Son écoute*.<sup>164</sup>

Lorsqu'elle organise des ateliers d'écoute, l'artiste sonore Els Viaene cherche à situer les participants au cœur de l'expérience d'écoute qui est la sienne depuis déjà plus de 10 ans : « When I give a workshop, I think what I try to communicate is what I have experienced in working with sound through all these years »<sup>165</sup>. Elle se demande comment faciliter cet état spécifique à l'écoute, cette disponibilité au monde : « I try to find a way to... for people to listen or hear what I hear (...) you have to find a way to put them in an experience. »<sup>166</sup> Invitée à Prague par Sons of Europe pour offrir un atelier, elle bande les yeux des participants lors de leurs promenades dans la ville afin qu'ils puissent se laisser aller complètement dans l'écoute. Pour l'artiste, il s'agit d'un moyen de les plonger entièrement dans la présence de tous ces sons dessinant l'espace. Car, il y a un monde entre *expliquer* l'écoute et *expérimenter* et cette prise de contact avec le sonore est essentielle à toute expérience sonore réelle : « I noticed that it didn't matter how often or how hard I try to explain these things to people: if I

164 Peter Szendy, *Écoute : une histoire de nos oreilles*. Précédé de *Ascoltando* de Jean-Luc Nancy, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p.22

165 Entretien avec Els Viaene réalisé par Skype le 15 novembre 2012.

166 *Ibid.*

tell them these things, they kind of probably understand what I say, but they maybe even won't do it or believe it... until you put them in that experience themselves. »<sup>167</sup>

Les *Electrical Walks* de Christina Kubisch répondent elles aussi au désir de l'artiste de partager son expérience d'écoute électrique, ses parcours répétés, renouvelés, dans les villes du monde où elle se laisse errer au gré des ondes électromagnétiques. Il ne s'agit pas pour elle de transcrire ou même de transposer sa propre expérience, mais réellement de partager le processus : « Of course I want to share the process! »<sup>168</sup>. Bien qu'elle demeure extrêmement sensible à la surenchère, à l'envahissement technologique du monde, pour elle, il ne s'agit pas de communiquer par l'art des idées sur l'état électromagnétique du monde, mais bien de mettre les marcheurs au coeur de l'expérience de cette actualité incontournable, avec toutes les contradictions qu'elle engage entre la beauté de ces sons soudain découverts et l'organisation du monde à laquelle ils renvoient<sup>169</sup> :

« I have always been critical toward the way that people deal with technology and have made many pieces about the relationships between nature and technology. But I never point a finger and say, "This is bad" or "This is good." I'm more interested in having people recognize what's around them by doing it themselves. I could tell everyone that I think it's bad. But that wouldn't be an *experience*. »  
(Christina Kubisch)

Et cette expérience, comme elle le rappelle elle-même, n'est pas une expérience du bon ou du mauvais – l'expérience ne se situe-t-elle pas hors de la morale? (Deleuze, Spinoza) – mais une traversée de corps de cette complexité dont est chargée la situation présente. Il ne s'agit pas, pour l'artiste, de dire ce qu'il en est de cette condition technologique qui est la nôtre (« I'm not at all to tell you what you have to like or if you want it or not, it's just to make this clear... »<sup>170</sup>), mais bien de situer les promeneurs au coeur de cet espace de perception

167 *Ibid.*

168 Entrevue avec Christina Kubisch.

169 Entrevue avec Christina Kubisch : « something I like is when you go to beauty shops, and you have all these lipsticks and some... I think it's light, light systems; they make kind of science-fiction sounds, and then you look at all these eyes items and you hear these beautiful sounds ».

170 Entrevue avec Christina Kubisch.

invisible qui leur permet d'atteindre, de rendre perceptible la trame électromagnétique *réelle* qui traverse nos sociétés occidentales. Ainsi, Kubisch porte une attention très particulière à la manière dont le promeneur s'engagera dans cette expérience, cherchant à limiter tout obstacle intentionnel pouvant créer de l'interférence entre le flux électromagnétique et la dérive sonore du marcheur. À cet effet, elle se rappelle une expérience de promenade sonore récente dans laquelle le marcheur était guidé par les coordonnées GPS que capturaient un iPhone<sup>171</sup>, l'écran du téléphone s'interposant, d'une certaine façon, au coeur de l'expérience d'écoute :

« That you're again, more fascinated by what is on the screen, it gets a little bit away from really looking where you are... You're – again – like being in front of your laptop or something... That, for me, was disturbing, so I tried hard, to look at it [the screen], find the place, but then put it away... But most people I observed, were all the time like this [*elle mime*]... having it in front of their eyes. And this is a problem I think, for the walks, because this tool is in between. »  
(Christina Kubisch)

Comme le dit John Cage, « [l]es gens ne se mettent à participer vraiment que dans le cas d'une situation déjà complexe. Le rôle du compositeur est de préparer les éléments qui permettront de rendre complexe la situation. »<sup>172</sup> C'est en ce sens que Christina Kubisch cherche la discrétion à travers tout ce qui accompagne le marcheur dans son expérience de déambulation sonore. Les cartes qui servent à l'orienter dans la ville ne sont pas linéaires ou restrictives ; elle circonscrivent un territoire d'exploration à l'intérieur duquel on pourra par la suite inventer son propre itinéraire, constituer son propre montage sonore électromagnétique. Cette ouverture permet au promeneur de se laisser glisser entre les sons, happé par les sonorités nouvelles qu'il découvre au fil de ses pas : « the maps that I make are really just aids to teach you how to investigate on your own<sup>173</sup> ». Fidèle à l'héritage de John Cage, Kubisch met en place les conditions de l'expérience, sans pour autant la réduire :

171 Elle fait ici référence à un projet de Peter Cusack qu'elle avait expérimenté peu de temps avant l'entrevue.

172 John Cage, *op.cit.*, p.171

173 Christoph Cox et Christina Kubisch, « Invisible cities: an interview with Christina Kubisch » dans *Cabinet*, (21), 2006, p.93-96.

l'expérience elle-même est toujours différente de ce que l'on a pensé à son sujet. Et il me semble à moi que les expériences dont chacun peut bénéficier, que tout le monde est susceptible d'apprécier, ce sont justement les expériences qui contribuent à nous changer, et particulièrement à changer nos préconceptions.<sup>174</sup>

Cette quête d'une manière de partager l'expérience de l'écoute sans pour autant la restreindre ou l'enfermer anime plusieurs des pratiques sonores faisant ici l'objet de mon attention. Celles-ci se situent en tension entre ce désir de partage d'une expérience déjà traversée (par l'artiste) et le savoir que, pour qu'il y ait réellement expérience, il faut aussi prendre ses distances par rapport à cette expérience personnelle initiale. Depuis les tout débuts d'Escoitar, le partage de l'écoute est au coeur de leur démarche : la carte sonore de la Galice était une plateforme ouverte, libre que tous et chacun étaient invités à nourrir<sup>175</sup> ; des ateliers d'écoute, d'enregistrement et de mise en ligne accompagnaient tous les passages du collectif dans les musées et les institutions culturelles pendant de nombreuses années ; enfin, les membres d'Escoitar avaient aussi créé un « audio hacklab alternatif » durant quelques mois pendant lesquels les gens pouvaient emprunter des enregistreuses durant quelques jours et les retourner ensuite avec la seule exigence de partager leurs enregistrements en ligne (Xóan-Xil López). Il en va de même pour leur projet plus récent, noTours : chaque fois que les artistes sont invités à réaliser un projet dans une ville (Madrid, Gijón, Manchester, Tallín, Valencia, Athènes...), ils organisent un atelier permettant aux participants de se familiariser avec leur application, de prendre connaissance de l'articulation entre le système de géolocalisation et la dimension sonore et souvent même de réaliser de brèves esquisses de projets in situ avec leurs appareils. Il y a, chez Escoitar, quelque chose que l'on pourrait nommer *un désir du commun par le sonore* qui traverse toutes leurs réalisations.

Dans le cadre des projets sonores in situ qu'ils développent, « la première étape est toujours la promenade (...) la première étape est toujours d'aller sur le site, de marcher, d'y retourner,

174 John Cage, *op.cit.*, p.152

175 L'entretien de la plateforme sonore s'est interrompu en 2016 lors d'une performance de « disparition ». Voir <http://www.escoitar.org/>.

d'avoir une expérience et, peut-être, une expérience qui suggère certaines choses »<sup>176</sup> et c'est à partir de cette expérience première de l'espace que les idées de parcours sonores apparaissent, que les relations entre le site et la travail sonore se tissent.

Mais il y a aussi toujours des questions d'expérience artistique, non ? Alors, je marche dans une rue étroite et j'ai une sensation... tu es déjà en train de penser à une ambiance sonore déterminée... et maintenant, je débouche sur un espace qui est très ouvert et très lumineux et tu es déjà en train de penser comment il peut y avoir une correspondance entre cette sensation que j'ai eu et la couche sonore.<sup>177</sup>

Pour Horacio González, artiste galicien, l'expérience de la neige recouvrant le territoire et s'étendant sur l'ensemble du paysage sonore, feutrante dès lors les effets de réverbération et la perception même de la distance, constitue une réelle expérience sonore, expérience qui participera du projet *White Walk* que noTours réalisera dans la ville de Tallinn en Estonie en 2011.

J'ai beaucoup remarqué la neige. L'absorption du son et tout ce silence; et par-dessus tout, cette sensation d'avoir un panorama de la mer vraiment beaucoup plus étroit, vraiment beaucoup plus court, était très surprenante. En effet, nous étions dans... ce parc, dans lequel nous étions, était au bord de la mer. Mais il y avait comme une colline et nous ne nous sommes pas rendu compte que la mer était là jusqu'à ce que nous grimptions la colline. Et cela a été une expérience, parce que, normalement, dans une ville côtière de la mer, avec les [*inaudible*], les cuisines du [*inaudible*], tu entends la mer de très loin et ici, non. Donc, d'un coup, c'est là que tu te rends compte à quel point le panorama est court. Pour moi, oui, c'était une sensation que... que... ensuite... au niveau de l'ambiance, comme le panorama se rétrécit, tu prêtes beaucoup plus attention aux pas, au frottement des pieds sur la glace, à tous ces sons qui... peut-être, dans d'autres ambiances où tu aurais un panorama beaucoup plus large, tu ne prêteras pas

176 Traduction libre de : « El primer paso, siempre es pasear (...) el primer paso siempre es ir a ese sitio, andar, dar vueltas, tener una experiencia y quizás una experiencia que sugiere cosas » Entrevue avec noTours (Horacio González).

177 Traduction libre de : Pero incluso siempre hay pues cuestiones de experiencia artística, no? Pues, estoy andando por una calle que es muy angosta y tengo una sensación... ya estas pensando en un determinado ambiente sonoro... y ahora salgo en un espacio que es muy abierto y muy luminoso y ya estas pensando en como tiene que haber una correspondencia entre esa sensación que he tenido y la capa sonora. » *Ibid.*

attention aux sons que tu fais toi. C'est une des choses qui a beaucoup attiré mon attention en Estonie, en tant qu'expérience sonore.<sup>178</sup>

Sa description fait état de sensations, de trouble entre les perceptions visuelles et sonores et d'un rétrécissement du champ acoustique. Les jeux qui s'opèrent entre l'information visuelle et sonore éveillent l'état de présence; ils le ramènent à l'impact de ses mouvements dans l'espace : « là-bas, cela a eu beaucoup d'influence que la production du parcours se soit faite en hiver, en janvier, à 20 sous zéro, avec tout l'impact qu'était pour nous la neige, non ? Venant d'Espagne, c'était comme avoir cinquante centimètres de neige sous les pieds ! C'était très fascinant. »<sup>179</sup> La dimension phénoménologique liée à l'expérience sonore domine le souvenir de cette traversée hivernale qui viendra hanter les promenades estivales des passants en mai 2011. Le projet *White Walk* « une espèce de voyage dans le temps... en ce sens que tu fais une promenade en été et la sonorité est hivernale »<sup>180</sup> joue donc sur cette distance créée par la présence/absence de la neige et de tout ce qui se réfère à l'hiver, d'un point de vue sonore, dans ce lieu précis. Encore une fois, les enregistrements binauraux accentuent l'effet de réel de l'écoute (la spatialisation étant très fidèle en termes de représentation), permettant à la tension temporelle entre ces deux moments d'un site d'être expérimentée, vécue, éprouvée et non seulement pensée.

178 Traduction libre de : « Yo noté mucho la nieve. La absorción del sonido y todo ese silencio y sobre todo esa sensación de tener un panorama al mar muchísimo mas estrecho, muchísimo mas corto, era muy sorprendente. De hecho, nosotros estábamos en... el parque este en el que estábamos, estaba al lado del mar. Pero había como una colina y no nos dimos cuenta que estaba el mar hasta que subimos la colina. Y fue una experiencia porque tu, normalmente, en una ciudad costera del mar, por los [*inaudible*], las cocinas del [*inaudible*], escuchas a mucha distancia y aquí no. Entonces de volta fue cuando te das cuenta de lo corto que era el panorama. Que yo si era una sensación que... que... luego... ambientamente pues, como se estrecha el panorama, prestas mucho mas atención pues a los pasos, al rozamiento de los pies con el hielo, a todos esos sonidos que a lo mejor en otros ambientes donde tienes un panorama mucho mas ampliado ya no estas prestando atención a los sonidos que haces tu. Que a mi fue de las cosas que me llamó mucho la atención en Estonia, como experiencia sonora. » *Ibid.*

179 Traduction libre de : « allí condicionó mucho que la producción del paseo se hizo en invierno en enero, menos 20 bajo cero, con todo el impacte que era para nosotros la nieve, no? Que viniendo de España era como tener cincuenta centímetros de nieve bajo los pies. Era muy fascinante. » Entrevue avec noTours (Xoán-Xil López).

180 Traduction libre de : « una especie de viaje en el tiempo... de que tu haces un paseo en verano y la sonoridad es de invierno ». Entrevue avec noTours (Xoán-Xil López).



Comme chez Kubisch, ce souci de l'ouverture esthétique appelle à la multiplication des tonalités de l'expérience à partir d'un même projet de création et à la possibilité d'égarement que contient aussi toute proposition réellement libre :

tous les parcours peuvent avoir une ligne très claire, mais nous essayons aussi qu'ils soient très "pleins". Finalement, l'idée est que, tout au moins, le parcours soit suffisamment grand pour que tu puisses te perdre (...) et suffisamment varié pour que deux personnes puissent faire le parcours et que ces deux parcours soient différents. (Horacio González)

« [P]eople can (...) decide their own route »<sup>181</sup>, comme l'explique Enrique Tomás, un autre membre de noTours, lorsqu'il décrit le projet réalisé à Tallinn. Pour plusieurs des artistes sonores interviewés cette ouverture au sein de leur proposition constitue un élément fondamental, intrinsèquement lié à la nature de l'expérience qu'ils désirent mettre en place ; ils cherchent le seuil à partir duquel la proposition demeure à la fois singulière et « appropriable », c'est-à-dire le point de rencontre entre l'expérience de l'artiste dans l'espace et la liberté nécessaire à ce que le marcheur puisse développer la sienne.

Le projet Radio Aporee de l'artiste berlinois Udo Noll cumule à lui seul plusieurs types d'expériences d'écoute distinctes allant de 1) la navigation géographico-sonore sur le web (<http://aporee.org/maps/>); à 2) la dérive sonore *réelle* dans l'espace, au gré de l'application Radio Aporee téléchargée sur un téléphone portable, application permettant de capter, en déambulant dans la ville (ou la campagne d'ailleurs), tous les sons ayant été mis en ligne dans le secteur géographique que l'on traverse cette fois-ci concrètement, de corps (<http://aporee.org/aporee.html>) ; en passant par 3) le flux aléatoire, mais parfois aussi performatif de la radio Aporee (<http://radio.aporee.org/>); et 4) le projet de marches sonores générées par l'application *miniatures for mobiles* (<http://aporee.org/mfm/>). Chacune de ces propositions spatiales sonores donne lieu à des rapports singuliers entre l'écoute, la

181 Escoitar, entrevue avec le Goethe-Institut, [Vidéo en ligne], 2012. Repéré le 21 juillet 2017 à : <https://www.youtube.com/watch?v=wBak0iYcBU8>.

géographie et la rencontre : l'expérience imaginaire en solitaire d'un lieu par le sonore (1) ; la promenade, libre, au gré des coordonnées GPS, mais sans projet unifiant (c'est-à-dire que l'on a accès à l'ensemble des sons présents sur la carte et non à un projet artistique précis) (2) ; l'utilisation du flux de la radio Aporee pour générer des événements sonores collectifs sur le web (3) ; et enfin, les « miniatures pour mobile » qui permettent de créer des projets sonores artistiques dans les lieux publics du monde par le biais de l'application créée par Udo Noll. C'est ce dernier projet que l'on peut rapprocher de l'ensemble des autres pratiques interpellées par cette thèse, bien que les autres possibilités offertes par Radio Aporee permettent de complexifier et d'enrichir l'ensemble des questions qu'elle soulève. Même dans le cas de l'errance web que propose la carte sonore mondiale de Radio Aporee, c'est encore une fois la recherche du partage de l'expérience initiale de l'écoute qui motive son déploiement. Bien qu'il ne soit pas question d'une traversée physique d'un espace, le son stimule une saisie de l'espace par l'imaginaire :

« sound is beautiful for that, because sound always have... spatial... connotation. If you listen to something, you immediately get a feeling for space, and if you listen to it in mode of the Aporee maps, you immediately have sort of geographic imagination which... well, it brings you there, no?... *You share ears with... with the recordist.* And, this is very intense, and that's why it's perfect for this kind of spatial extended radio. » (Udo Noll)

La plateforme conçue et créée par Noll regroupe actuellement plus de 38 702 sons<sup>182</sup>, mis en ligne par plus de 1400 artistes sonores ou preneurs de son, qu'ils soient professionnels ou amateurs<sup>183</sup>. Depuis plus de 33 785 points géographiques distincts<sup>184</sup>, des gens ont capté les ambiances sonores et les ont scrupuleusement attachées à leur point géographique. Pour l'artiste, il s'agit de fenêtres qui s'ouvrent, de mise en relation d'un espace « public » – Radio

182 Chaque jour, la plateforme Radio Aporee génère un courriel dans lequel on retrouve les sons ajoutés sur la liste depuis la veille, le nombre total de sons cumulés par le projet et leur durée, le nombre de lieux où des sons ont été enregistrés. Ces informations proviennent du courriel envoyé le 4 juillet 2017.

183 Lors de l'entrevue réalisée avec Udo Noll en octobre 2012, il mentionnait que : « nine hundreds or thousand contributors have already contributed ».

184 Statistiques en date du 9 juillet 2017 (<http://aporee.org/maps/>, section About/Statistics : places: 33785 / contributors: 1461).

Aporee – libre, ouvert, accessible avec des espaces subjectifs et intimes à travers le monde. L'expérience très intime de l'écoute, d'une personne qui se jette dans un état de présence au monde, devient, par la carte mondiale, le lieu de rencontres potentielles dans l'imaginaire, mais aussi – peut-être ? – dans le réel :

« When you listen to sounds on the Radio Aporee map, you nearly seat in front, alone, in front of the screen with headphones, isolated from anything, and dig into the acoustics of a space and, which maybe takes you to that space, mentally on a travel. While listening to it... but yes, you are... it's an encounter in a way. And since we are living in an immediate world and we are connected all the time, by phones and... and pets and books... notebooks and so on... It would be only one button or one click to maybe, contact the author of a piece, you know?... that's the possibility... I mean, it wouldn't be difficult, you know, and my thought already on that... but yes, you're listening with the phones, these ones are connecting to the internet, and maybe this person who made the piece here, is just there, right? At this moment, watching you walking<sup>185</sup>. And, it wouldn't be... difficult to make this contact. » (Udo Noll)<sup>186</sup>

Andra McCartney, en tant qu'artiste-chercheuse, explore elle aussi plusieurs manières de rendre compte de cette expérience d'écoute initiale, considérant les apports de diverses situations d'écoute, hors et *in situ*. À partir d'un même site, d'une même exploration contextuelle, elle multiplie les manières d'appréhender l'expérience d'écoute et d'accéder au réel sonore. Dans le cas du projet du Canal Lachine, bien qu'elle ait réalisé plusieurs marches d'écoute, seule, accompagnée, avec des groupes dans cette zone en transition, les enregistrements sonores ont aussi donné lieu à une exposition présentée sur les rives du canal, au Musée de Lachine. Après plusieurs années d'écoute et près de 400 heures d'enregistrements aux abords du Canal Lachine, elle a réalisé une installation sonore qui

185 Il fait ici référence à la possibilité offerte par les *Miniatures for mobile* de localiser le marcheur qui participe à une promenade sonore en temps direct sur la carte : « If you start tracking the current walk, your location coordinates, along with the provided track title and username, will be send periodically to the aporee server. This series of trackpoints are assigned to this miniature, and is available as a sound/track on the website of this piece. That means you or others can listen to your individual sound walk later. This also works live, in case someone checks the website for this piece while you're walking around, with tracking enabled. »

Voir <http://aporee.org/mfm/#app>.

186 Cette relation très spécifique entre intimité et commun sera développée un peu plus loin dans ces pages.

donne accès aux changements d'ambiance, au passage du temps, à ces écarts sonores générés par le passage du temps : « we're going back to the same location over and over again (...) it's like... how is this place like in all these different moods? »<sup>187</sup>. Comme une autre manière de revisiter ce matériel sonore impressionnant, l'installation esquisse une représentation trans-temporelle du site; donne accès à une lecture complexe du lieu à travers l'écoute de différents montages sonores structurés autour de certains thèmes (l'hiver, le trafic, etc.) : « in some of them there were layers and layers of time at the same place »<sup>188</sup>. Toutefois, le fait d'expérimenter cette installation ne correspond en rien à la marche d'écoute réelle, expérimentée sur place : il s'agit d'une « transduction » de l'expérience initiale qui elle, ne peut être éprouvée que sur le site lui-même.

« It was always a trans... I guess a transduction or something of the... of what we had done... So, in that installation space there were two things that people could do, one thing was, they could sit with their head under a hairdryer, [*rires*], it was kind of ninety-fifties style... I love those things. And they are great, as casque, you know, very nice as a casque, and there was a technician at work who put computer speakers inside with the sound woofer in it and everything... Inside this thing. And they enabled me to make two different listening spaces in the same location. (...) So, they could listen to that and with that CD, just basically a CD player, and they could choose a track. And each track was a condensation of something, so it might be something about traffic, it might be something about a specific walk, it could be something about winter, like a... » (Andra McCartney)

Les « public walks », comme les appelle Andra McCartney, correspondent elles au désir de partager cet état très spécifique de la marche d'écoute : cette condition particulière qui est celle de l'attention et de la disponibilité à ce qui vient, les sens à l'affût. Par les marches publiques, l'artiste donne accès à une expérience d'écoute in situ; elle met le public dans une situation d'écoute contextuelle; autrement dit, elle l'amène à vivre ce lieu, ce quartier, ce trajet par le sonore. Le montage sonore s'effectue cette fois-ci à même la ville, par le trajet choisi par l'artiste : ici, entrer à l'intérieur d'une station de métro; sentir ce changement

187 Entrevue avec Andra McCartney.

188 *Ibid.*

d'ambiance entre l'intérieur et l'extérieur; saisir la césure sonore que sont les escaliers roulants; retourner à l'extérieur; glisser de la rue Sainte-Catherine à une petite ruelle, derrière, silencieuse; entrer dans un centre commercial; traverser un bar pour ressortir sur la rue...<sup>189</sup> À cet effet, la chercheuse note à quel point son rôle de guide lors de la marche vient transformer son rapport à l'environnement, celui-ci étant tout à coup dominé par la présence du groupe : « they are my immediate surroundings »<sup>190</sup>. Il y a un déplacement de l'attention de l'écoute du contexte à l'écoute du groupe qui tout à coup intègre la dimension contextuelle :

« I become very aware then of my pace. I become very aware of any kind of aches or pains in my body, and... And I'm also, always with groups, I'm always, kind of looking back to make sure that everybody is... I feel responsible, for the group, the safety of the group... And I also... increasingly pick up cues... I'll be looking back, not just to see where... if people are ok, but to see what they want. Or feel what they want. (...) People can stop and they're tending in that direction, so then, I can just... change. And follow what the group is feeling... » (Andra McCartney)

Ainsi, Andra McCartney s'engage dans une réflexion et une pratique sur et de l'écoute qui ne sauraient se restreindre à une seule manière, mais qui juxtaposent, mêlent, confrontent différents modes de présence associés à l'écoute. On retrouve cette posture exploratrice chez le duo Stein, ainsi que chez Udo Noll chez qui les projets cartographiques s'étendent bien à l'extérieur de l'écran d'ordinateur domestique. La *Carte sonographique de Montréal* (2008 - ...) peut bien sûr, dans un premier temps, s'expérimenter en tant qu'expérience de partage stimulant la réalisation d'enregistrements sonores in situ et leur mise en ligne; mais aussi, dans un deuxième temps, par le « partage de nos oreilles » (Udo Noll) avec celles de la personne qui enregistre, connexion intime engendrée par un moment d'attention en commun. Cette importante archive sonore appelle elle aussi à des questionnements sur les diverses manières permettant d'y accéder. Le duo d'artistes basé à Montréal depuis 2008 a ainsi réalisé quelques installations interactives de la carte sonographique dans des lieux publics (Centre canadien d'architecture, 2013; Goethe-Institut de Montréal, 2013; Société des arts

189 De mémoire, je retrace certains moments de la marche publique offerte par Andra McCartney lors du Congrès *Ambiances en actes* ayant eu lieu au Centre canadien d'architecture à Montréal en septembre 2012.  
190 Entrevue avec Andra McCartney.

technologiques, 2010 et 2011; Grande Bibliothèque, 2010; Université Concordia, 2010), explorant les relations potentielles pouvant surgir de cette archive sonore et les modes de rencontre multiples qu'elle pouvait stimuler.<sup>191</sup>

« One thing we've had is the map, installed in public places a few times, like at the library and at [Université] Concordia once... In the library the map was on a touch screen, a big plasma touch screen, and I could look at a different interface for it, and that was interesting to see people who normally wouldn't find the... wouldn't hear the project, and interact with it – because a lot of people don't use the internet as much... like older people. So it was interesting to see them kind of... I would sometimes just go and sit around and watch people [*rires*], just to see how they're using it. » (Max Stein)

Comme l'écrivent Max et Julian Stein sur le site du projet, il s'agit d'une interface « to explore and listen to the city with a purposeful and special attention that is rarely given to the sounds of the environment. We aim for people to continue this attentive listening and experience the complexity and lure of the soundscape firsthand. »<sup>192</sup> En ce sens, l'expérience d'écoute délocalisée qu'est celle de la personne qui navigue sur la carte en quête de sons et de locations constituerait un moyen de ramener les gens dans l'espace réel, de les familiariser avec ce type d'attention propre à l'écoute afin que celle-ci puisse, par la suite, se développer dans les environnements bien concrets que nous habitons.

Enfin, le cas de Soundwalk fait encore ici figure d'exception : pour Stephan Crasneanski, il ne s'agit pas de permettre au promeneur de s'ancrer dans l'écoute d'un lieu, d'un territoire, mais bien plutôt de traverser un quartier, un secteur de la ville en se laissant guider par les mots, l'histoire et la sensibilité de quelqu'un d'autre : de sortir de soi, d'« être une autre

191 Contrairement à ces premières expériences de diffusion dans un lieu public qui mettaient l'interface à la disposition des passants, la performance qu'ils ont présenté au Centre canadien d'architecture en 2013 visait plutôt la création d'un environnement sonore immersif à partir des sons contenus sur le site de la Carte sonographique de Montréal : « At the CCA, it's gonna be more than just like, an immersive experience of the sounds that have been contributed... So, we'll probably have several speakers, I'm not sure exactly how we'll do it yet but, it will be more fluid like kind of control... (...) But yes, we're interested in finding, more interesting ways of using it, and... » Entrevue avec Julian et Max Stein (Max Stein).

192 Voir le site officiel de la Carte sonographique de Montréal : <http://www.montrealsoundmap.com/?lang=fr> (Menu : À propos).

personne » (Stephan Crasneanski). Cette immersion au coeur de la pensée d'un autre est centrale : ce n'est pas un déplacement de soi au monde qui s'opère dans ce cas, mais bien un déplacement de soi à l'autre qui nous donne accès à une autre lecture d'un lieu ; une expérience qui « te fait changer radicalement l'expérience du *landscape* dans lequel tu es » (Stephan Crasneanski). Ainsi, il n'est plus question d'une expérience initiale qui chercherait à être partagée et d'un questionnement sur les moyens permettant à cette expérience d'être atteinte, vécue par une autre personne, mais bien de créer une nouvelle expérience d'un lieu de toutes pièces, d'inventer un voyage à travers une autre personne, d'accompagner un voisin, un inconnu dans une traversée subjective du quartier :

C'est Lower side... Lower side, c'était cette fille qui était ma voisine, et qui... que j'ai utilisée parce que sa vie était assez... enfin, c'était ma voisine... elle était une sorte de... elle travaillait comme dominatrice dans un club à New York. (...) Donc elle avait cette vie parallèle, artiste, à la fois dominatrice, à la fois... alternative, très proche de ce qu'était Lower side à l'époque, dans les années 90 et 80... Et voilà donc, j'ai pris elle, parce que évidemment elle me fascinait et que je me suis dit : « Prenons des gens avec qui j'aime traîner ou avec qui j'aimerais être pendant une heure ou de qui j'aimerais avoir la vie pendant une heure ». (Stephan Crasneanski)

Ainsi, le sonore chez Soundwalk devient évasion, échappée, « sortie », « film », « cinéma », plutôt qu'attention au monde, qu'ancrage dans le monde. La fiction se superpose au monde par la dimension sonore qui transforme la lecture du champ visuel qui s'offre à travers la déambulation, venant ajouter une nouvelle histoire à celle qui s'y déroule déjà. (Je reviendrai un plus plus loin dans ces pages sur l'écart existant entre ce type de pratique et l'ensemble des autres propositions sonores qui fondent ici ma réflexion.)

... anonyme

Le Dire primait le dit. La poésie était quotidienne.

Maurice Blanchot, *La communauté des amants*

J'ai besoin d'être anonyme. Pour être présente.

Plus je suis anonyme, plus je suis présente.

Tiqqun, « *Comment faire?* »

Mais qu'est-ce réellement que cette expérience qui se situe en marge des subjectivités pures? Qu'est-ce que cette expérience qui se situe dans le monde et *par* le monde, mais qui est traversée de présences – celle de l'artiste, celle du monde et celle de celui ou celle qui écoute? « Une expérience », affirme Michel Foucault, « est quelque chose que l'on fait tout à fait seul, mais que l'on ne peut faire pleinement que dans la mesure où elle échappe à la pure subjectivité et où d'autres pourront, je ne dis pas la reprendre exactement, mais du moins la croiser et la retraverser. »<sup>193</sup> Autrement dit, l'expérience se situerait *entre* les « pures subjectivités », quelque part où d'autres que l'artiste pourraient y prendre part, la ressentir, la côtoyer, l'éprouver. Comme l'écrit Érik Bordeleau dans *Foucault anonymat*, cette conception de l'expérience « s'oppose à la conception courante de l'expérience comme quelque chose d'essentiellement personnel et privé, qui nous distinguerait de ces autres qui n'ont pas vécu « les mêmes expériences que moi »<sup>194</sup>. C'est une conception de l'expérience qui ouvre l'espace au commun tout en réaffirmant la dimension transformatrice de toute expérience pour l'être *singulier*. Il existe dans l'expérience quelque chose d'inaliénable; il s'agit bel et bien d'une expérience, mais sa traversée résonne, se réverbère à l'intérieur de l'être avec des nuances chaque fois renouvelées. Ce concept d'expérience va à l'encontre de toutes ces manières d'envisager l'art selon lesquelles tout serait relatif et l'oeuvre serait, à chaque fois

193 Michel Foucault, « Entretien avec Michel Foucault » dans *Dits et écrits II. 1976 – 1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.866

194 Érik Bordeleau, *Foucault anonymat*, Montréal, Le Quartanier, 2012, p.37



entièrement nouvelle, autre, pour chacun de nous : quelque chose est bien là, à demeure dans l'expérience...

le principe de la réalité humaine, qu'avait si bien énoncé Zong Bing; à savoir que les choses, à la fois, sont leur propre substance et le sens qu'elles ont pour nous. L'on ne saurait les réduire à leur seule substance (autrement dit en faire de purs objets), ni les réduire à la représentation que nous nous en faisons dans notre seule subjectivité (où flotteraient de purs signifiants). C'est dans la contingence historique et la concrétude écrouménéale – ce qui par définition nous comprend aussi – que les choses atteignent à la réalité.<sup>195</sup>

Ainsi, pour saisir ce qu'il en est de l'expérience artistique, il s'agit à la fois de la penser en tant qu'une, c'est-à-dire une proposition esthétique que l'artiste a mise en place et qui exclut, d'une certaine façon, toutes les autres; et en tant que champ de résonance ouvert avec lequel quelqu'un, quelqu'une entre en contact.

c'est vraiment de penser que le contexte fait en sorte que ton action, tes perceptions, tes interprétations, des représentations, sont liées au contexte. C'est ça qui est... c'est pas dans le cerveau que ça se passe, c'est extérieur à ton cerveau, puis, tout ce qui est informations et représentations, interprétations, est extérieur à toi-même. D'ailleurs, c'est ça, tu vas au fond, utiliser le contexte... puis, le parcours sonore vient ajouter une dimension, mais qui vient un peu agir sur ces paramètres-là. Mais ces choses se font avec ton corps, avec comment tu agis, comment tu penses... (Yannick Guéguen)

Il y a, dans les pratiques sonores interpellées ici, tout le contraire d'une pratique artistique dans laquelle un artiste viendrait projeter ses préoccupations, ses idées, ses vœux, « sa petite affaire privée »<sup>196</sup> sur la ville. La figure de l'artiste que l'on peut percevoir à travers ces

195 Augustin Berque, «Lieu et authenticité» dans *Cahiers de géographie du Québec*, 51 (142), 2007. Berque s'inspire ici de la pensée du peintre Zong Bing « auteur, vers 440, du premier traité sur le paysage dans l'histoire de l'humanité ». Selon Berque, le peintre énonce, par ce court passage, le principe même de la réalité : « Quant au paysage, tout en ayant substance, il tend vers l'esprit ». *Ibid.*

196 Gilles Deleuze, « E comme Enfance », dans Gilles Deleuze, Claire Parnet, Pierre-André Boutang (réal.), *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Sodaperaga, 1995. Voir chapitre 3.

diverses expériences artistiques est une figure qui s'efface<sup>197</sup> en tant qu'identité pour devenir singularité; elle s'éloigne de celle qui mettrait de l'avant une subjectivité particulière, originale pour plutôt devenir un passage sensible vers le monde, ouvrant des espaces de perception, des espaces de sens – et des sens – inédits :

« if you decide to do installations, as I did before, it means that you don't want to be in the centre of interest; you want not to be on stage. So, it's a way to be in contact with people *through something else*. And this something else can be either space, where you're doing installations, or place where you send them, but it's not this hierarchic "I'm here, you're there", and we are just an opposite of each other. » (Christina Kubisch)

« [L]'expérience, elle n'est jamais détachée du contexte »<sup>198</sup> affirme Yannick Guéguen; quelque chose naît de cette rencontre avec des lieux, des places, des espaces et c'est ce qui naît de cette rencontre qui constitue le socle de l'expérience qui sera mise en place par l'artiste. Le « Je » de l'artiste ne correspond plus à ce « Je » privé qui viendrait *s'exprimer* dans le monde. Il n'est plus ce « Je » habermassien qui, dans la solitude de sa demeure bourgeoise, prend contact avec son monde subjectif et retourne ensuite dans les salons, les cafés et les pubs londoniens pour faire part de ce qu'il pense. Il n'y a plus, dans ces pratiques sonores, l'intériorité « autonome » de l'artiste d'un côté et le monde de l'autre, mais une pratique qui naît dans l'espace de frottement émergeant du contact entre l'artiste et le monde.

C'est la présence des autres voyant ce que nous voyons, entendant ce que nous entendons, qui nous assure de la réalité du monde et de nous-mêmes; et si l'intimité d'une vie privée pleinement développée, inconnue avant les temps

197 En ce sens, le « disparaître de soi » évoqué par l'anthropologue David Le Breton dans son tout récent ouvrage intitulé *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine* (Paris, Métailié, 2015, 208 p.) fait précisément du soi un « je » identitaire, un « je » qui se définit face au monde et non un être qui ex-iste, qui vit en tant que singularité. Comme le dit Le Breton : « Le succès du jardinage est aussi lié à ça. C'est un phénomène sociologique spectaculaire. Planter des carottes pendant une heure est une manière saisissante de disparaître. D'être là sans être là. » Bien que l'analyse de Le Breton soit intéressante, il est frappant de remarquer comment cette disparition, si on la conçoit à partir du cadre théorique mis en place par cette thèse constitue plutôt une « apparition ». Voir <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/504149/du-besoin-de-disparaître-de-soi>.

198 Entrevue avec Audiotopie (Yannick Guéguen).

modernes, donc avant le déclin du domaine public, doit toujours intensifier, enrichir sans cesse, la gamme des émotions subjectives et des sentiments privés, cette intensification se fera toujours aux dépens de la certitude de la réalité du monde et des hommes.<sup>199</sup>

C'est un « je » anonyme quoique singulier, un « je-passage » dans l'expérience du monde, un « je » qui agit au nom du flux anonyme du monde qui le traverse, mais qui le traverse *lui* : un « je » qui n'a rien à « dire », mais qui devient « catalyseur pour une situation »<sup>200</sup>, comme le suggère l'artiste-chercheuse Elizabeth W. Biggs dans sa thèse *Everyone Play : Sound, Public Space, and the (Re)Making of Place* au sujet de la pratique de John Cage :

« The unpredictability of audience participation and the use of public space as site explore the same territory. In this new world, the artist or composer's role becomes that of a catalyst for a situation, the creator of a whole universe of options, rather than a creator of objects or the composer of a fixed score. »<sup>201</sup>

Ces pratiques viennent empêcher toute possibilité de penser l'oeuvre d'art en tant que « communication » (Deleuze) ; elles réaffirment la dimension essentiellement expérientielle de l'art, c'est-à-dire sa *capacité d'événement*, la puissance d'ébranlement que seule l'expérience peut contenir. « L'homme est l'être qui, en se heurtant aux choses et uniquement en se heurtant à elles, s'ouvre à ce qui n'est pas une chose »<sup>202</sup>, écrit Giorgio Agamben dans *La communauté qui vient*. C'est seulement par cette présence au monde et non par la connaissance de ce quelque chose que peut avoir lieu l'expérience et c'est en ce sens que l'art ne saurait être « information » : « se découvrir impliqué, c'est donner le pas à la force de l'anonymat. Dans cette expérience de notre proximité impensée avec le monde et avec les autres, à la fois s'ouvre un vide et se produit une rencontre. »<sup>203</sup>

199 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983(1961), p.90

200 Elizabeth W. Biggs, *Everyone play: Sound, public space, and the (re)making of place*, thèse de doctorat. (Université de Princeton), 2009, p.14

201 *Ibid.*

202 Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p.114-115

203 Traduction libre de : « descubrirse implicado es dar paso a la fuerza del anonimato. En esta experiencia de nuestra proximidad impensada con el mundo y con los demás, se abre un vacío y a la vez se produce un encuentro. » Marina Garcés, *Un mundo común*, Barcelone, Bellaterra, 2013, p.75

Par ses mots, par son art, Christina Kubisch ne cesse d'affirmer à quel point l'idée de l'art en tant que communication est étrangère à sa pratique. Elle répète, à plusieurs reprises qu'il ne s'agit pas, pour elle, de dire ou de signifier quelque chose de précis : « I don't want to say anything »; « the city is telling » (Christina Kubisch). Ainsi, elle élabore les conditions d'une expérience, cherchant à faire de celle-ci un espace libre, à éprouver plutôt qu'à comprendre :

« I don't make interpretations, it's right, and, ok there's some artists who have a strong symbolic wish to communicate, it's ok too, I mean that's their way of doing it. (...) Again – and I think this is through John Cage who, anyway, was not my teacher but a strong influence on me – this openness is always, has been always important to me. » (Christina Kubisch)

Chez Cage, en effet, ce refus catégorique d'un art qui serait communication (ou même expression) est au coeur du rapport qu'il établit entre l'art et le monde. Pour lui, l'art se doit non pas de représenter ou d'illustrer le monde, mais d'être *ce processus qu'est le monde*. Il faut chercher, en tant qu'artiste, à situer les autres dans la « vie » (Cage), dans ce mouvement imprévisible qu'est le monde<sup>204</sup>, et pour ce faire, l'artiste doit se « retirer », c'est-à-dire qu'il doit laisser toute la place à ce qui existe afin que celui ou celle qui entre dans sa proposition ne l'écoute pas *lui*, mais écoute, expérimente le monde.

Auparavant, celles-ci [mes oeuvres] pouvaient bien passer pour expressives. Il me semblait parfois que je parvenais à y « dire » quelque chose. Lorsque j'ai découvert l'Inde, ce que je disais s'est mis à changer. Et quand j'ai découvert la Chine et le Japon, j'ai changé le *fait même de dire quelque chose* : je n'ai plus rien dit. Silence : puisque tout communique déjà, pourquoi vouloir communiquer ?<sup>205</sup>

Lorsqu'elle raconte son séjour d'exploration sonore dans la forêt amazonienne, Els Viaene témoigne de la force de l'expérience sonore qu'elle a vécue là-bas, rendant inappropriés toute

204 John Cage, *op.cit.*, p.75 : « Vous dites : le réel, le monde tel qu'il est. Mais il n'est pas, il devient ! Il bouge, il change ! Il ne nous attend pas pour changer... Il est plus mobile que vous ne l'imaginez. Vous vous rapprochez de cette mobilité quand vous dites : tel qu'il se *présente*. Il « se présente » : cela signifie qu'il n'est pas là, comme un objet. Le monde, le réel, ce n'est pas un objet. C'est un processus. »

205 John Cage, *op.cit.*, p.97

transformation, tout agir de sa part sur ce matériel d'une grande richesse. Alors que pour Christina Kubisch, c'est la ville elle-même qui s'imposait à l'artiste, qui indiquait, d'une certaine manière, la route à suivre, pour Els Viane, c'est l'environnement dans son ensemble qui s'impose, qui offre sa présence inaliénable :

« But *there*, I couldn't make any decision myself as a field recordist... It was the environment [that was] deciding for me. Because there were so many things at the same time all the time; so many layers; so much activity; so much richness in the sounds that I was forced to just put my microphone, leave it there for a couple of hours, and pick it up again; listen back to the material afterwards... » (Els Viane)

À se tenir au cœur de cette tension entre l'idée d'une création singulière et celle d'être un passage vers le monde, on pourrait dire que chacune de ces pratiques (à l'exception de celles de Soundwalk et de certaines oeuvres d'Audiotopie) porte en elle le risque de sa propre disparition. La question n'est plus celle de « qu'est-ce que je vais dire » mais devient plutôt celles de « comment mettre à la disposition » ou de « comment partager ». S'il s'agit de plonger le promeneur « dans le flux de tout ce qui advient » (Cage), on pourrait imaginer que cette frontière poreuse entre l'art et le processus qu'est le monde serait facilement traversable, voire traversée, menaçant constamment l'existence même de l'art. Quand elle compare des oeuvres sonores de nature plus narrative à l'installation réalisée aux abords du Canal Lachine, Andra McCartney laisse glisser sa pensée vers cette disparition toujours imminente de ces oeuvres qui cherchent à épouser le processus du monde et la liberté qui lui correspond :

« I find that kind of work, intriguing initially, like Janet Cardiff video walks, that she did here at the... the Museum. I found it intriguing but... too constructed for me. I get just too, it gives too much, like...you know... Somewhere that feels like, too much. And I loved it but, with the Lachine canal installation, I loved it when people would say: "Oh, I'm just gonna leave this installation now and go and listen to the sounds..." I thought: "Great, that's perfect"... [*rires*] » (Andra McCartney)

D'une autre manière, on note aussi ce glissement dans les pratiques de Udo Noll et de noTours à travers lesquelles les artistes deviennent parfois programmeurs (développement de manières d'interagir avec le contexte comme les Miniatures for Mobile<sup>206</sup> ou l'application noTours<sup>207</sup>), pédagogues (organisations de workshops ou de promenades autour de la question de l'écoute dans la ville), multipliant ainsi les manières de partager l'état d'écoute dans la ville, sans pour autant qu'il s'agisse de propositions artistiques à proprement parler.

Dans le cas de Christina Kubisch, c'est le risque de perdre la qualité d'expérience *artistique* du travail au profit d'un champ de connaissance (même si celui-ci est expérimental) qui pourrait être en jeu. Bien que l'artiste maintienne jusqu'ici cette tension sur le territoire de l'art, la recherche qui entoure le projet des *Electrical Walks* génère des informations inédites sur le monde invisible qui nous traverse et la tentation de donner forme à celles-ci de manière cumulative effleure bien évidemment sa pensée :

« What I would really like to do is to make a map of several cities and continents. In a large city, for example, where are the electromagnetic fields? Where are the security gates? You could just mark them with little dots. They even have the same sound systems all over the world. It's the globalization of sound. This is something that I think would be very interesting: to see a network of little dots showing where things are and where they are spreading. Every time I do an « Electrical Walk », it adds to this general map of sound that I'm collecting. It's artistic work, but it's a kind of social research, too. »<sup>208</sup>

C'est un risque qui traverse l'ensemble des démarches des artistes interviewés qui travaillent essentiellement à partir de fieldrecording; ou de la retransmission en direct de sons présents dans l'environnement immédiat; ou encore de la marche d'écoute en direct. Comme l'écrit Udo Noll, « [a]t best, the sounds I find and the recordings I make are a response of the world

206 Udo Noll a permis à de très nombreux artistes sonores de développer leur propre projet de promenade sonore géolocalisée par la création de cet outil de création : <http://aporee.org/mfm/web/>.

207 À titre d'exemple, dans le cadre du projet Continent rouge, les membres d'Escoitar/noTours mettent leur savoir technologique à la disposition des artistes de Gigacircus.

Voir [http://www.gigacircus.net/fr/creations/continent\\_rouge/](http://www.gigacircus.net/fr/creations/continent_rouge/).

208 Christoph Cox et Christina Kubisch, « Invisible cities: an interview with Christina Kubisch » dans *Cabinet*, (21), 2006, p.93-96.

to some of my questions »<sup>209</sup>. Trouver ce point d'équilibre où quelque chose advient, traverse la pratique de l'artiste pour donner lieu à une expérience artistique qui soit aussi une expérience *du monde*, et ce, sans que l'artiste ne projette sa propre histoire, son propre savoir sur le monde, c'est la quête de l'art qui résiste (Deleuze, 1987; Agamben, 2015b) : « on pourrait parler d'une résistance extatique<sup>210</sup>, soit d'une résistance qui implique une sortie de la forme désormais obsolète de l'intériorité privée, afin de se rendre disponible à de nouvelles possibilités d'existence et d'être-en-commun. »<sup>211</sup> Mettre en place les conditions d'une expérience, c'est-à-dire d'une transformation (et non d'une communication), c'est insérer dans le monde des gestes, un mode d'attention, un rythme, une durée, un certain rapport des corps entre eux, une certaine proximité entre ces corps et le lieu là où ils se trouvent (une forme?) qui est une manière d'*être dans* et de penser le monde et c'est en ce sens que l'on peut lier l'art à la question « politique ». Comme l'écrit Giorgio Agamben, « [p]olitique et art ne sont pas des tâches, ni simplement des « oeuvres » : elles nomment plutôt les dimensions dans lesquelles les opérations linguistiques et corporelles, matérielles et immatérielles, biologiques et sociales, se trouvent désactivées et contemplées en tant que telles. »<sup>212</sup> C'est ce « sortir de soi » qu'implique la posture anonyme de chacun de ces artistes face au monde qui les traverse qui fait de leurs pratiques une « mise en présence » (Nancy) du monde et non de *quelque chose*. : « Apprendre à être dans ce qu'il y a, depuis la puissance concrète de chaque situation, implique annuler tout regard moral, toute condamnation et toute bénédiction qui seraient projetées à la lumière d'un « devoir être ». »<sup>213</sup> Il ne s'agit pas de parler de ceci ou de cela précisément, mais de mettre ce monde en présence par l'écoute : « ce qui s'écoute n'est pas seulement ce qui retentit en soi et ce qui rebondit sur soi : ce même mouvement, et ce mouvement même, le met hors de soi et fait déborder son rebond. »<sup>214</sup> C'est qu'il y a une

209 Voir la présentation de l'artiste par Sounds of Europe : <http://www.soundsofeurope.eu/artist/udo-noll/>

210 « Extatique » est ici employé en tant que « hors de soi », comme dans les pensées de Tiquun et d'Agamben.

211 Érik Bordeleau, *op.cit.*, p.42

212 Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, Paris, Payot & Rivages, 2015, p.64.

213 Traduction libre de : « Aprender a estar en lo que hay, desde la potencia concreta de cada situación, implica cancelar toda mirada moral, toda condena y toda bendición que se proyectan bajo la luz de un « deber ser ». » Marina Garcés, *op.cit.*, p.146

214 Jean-Luc Nancy, « Ascoltando » dans Peter Szendy (dir.), *Écoute : une histoire de nos oreilles*, p.11

dimension profondément politique à ce passage d'un « Je » qui (se) raconte, qui (se) dit, à ce « Je » qui se fait passage au monde : sortir de l'habituelle mise en présence de *quelque chose* pour nous plonger dans un état d'attention à tout ce qui est, c'est, pour reprendre les propos du Comité invisible, se situer dans la « transition » qu'est le communisme<sup>215</sup>. C'est mener « une offensive du côté de la sensibilité, sur le plan des perceptions, et non du discours »<sup>216</sup> en portant « une attention fine aux forces qui habitent et traversent les êtres comme les situations »<sup>217</sup>. Pour l'anthropologue François Laplantine, il urge que les artistes, les « chercheurs » et les « expérimentateurs de notre époque » réinventent « de l'universel non à partir du particulier (l'identitaire) ou du général (les « droits de l'homme »), mais à partir de la singularité concrète des cas et des situations », un universel qui, selon lui, est celui « de la tension et de la conflictualité démocratique »<sup>218</sup>. C'est en nous plongeant dans ce qui est là, dans ce qui est concrètement là que le caractère étroit, rigide, limité de la pensée identitaire s'efface au profit de la présence anonyme qui, seule, saurait être partagée. François Bayle, compositeur pionnier de la musique électroacoustique, n'évoque-t-il pas, lui, cette question - qui l'a toujours préoccupé, dit-il - « de savoir jusqu'à quel point dans l'écoute la notion d'identité est maintenue »<sup>219</sup>?

215 Comité invisible, *Maintenant*, Paris, La Fabrique, 2017, p.151

216 *Ibid*, p.155

217 *Ibid*, p.153

218 François Laplantine, *Le Sujet : essai d'anthropologie politique*, Paris, Téraèdre, 2007, p.151

219 François Bayle, « Penser le son aujourd'hui », dans *Ars Sonora*, no 9, Paris, Ars Sonora/CDMC, octobre 1999, publication électronique, <http://www.ars-sonora.org/html/numeros/numero09/09b.htm>. Page consultée le 6 février 2016.



## Comment tendre le réel ? Distances et proximités

Le réel est ce qui résiste.  
Comité invisible, *À nos amis*

Pour nous situer dans l'expérience, nombreux sont les artistes sonores qui mettent le monde en *tension*. Du *Harmonic Bridge* de Bill Fontana (Londres, 2006) où l'artiste se propose de cartographier sonorement et en temps réel la vie musicale cachée du London Millennium Footbridge<sup>220</sup>, remplissant le hall de la Tate Modern avec la traduction sonore et simultanée des vibrations associées aux pas de tous ceux et celles qui le traversent ; à *Her Long Black Hair* (2004), une promenade sonore de Janet Cardiff réalisée pour Central Park, à New-York<sup>221</sup>, dans laquelle le promeneur déambule accompagné de la voix d'une jeune femme énigmatique ; en passant par les projets in situ de Sam Auinger et Bruce Odland, des retransmissions en direct des sons de l'environnement à travers leur captation par des « tuning tubes » qui « reduce the soundscape to its harmonic proportions »<sup>222</sup> (ex. : le projet *Blue Moon*, World Financial Center Plaza, Manhattan), venant modifier le paysage sonore existant à partir des sons qui s'y trouvent ; par la fameuse installation permanente *Times Square* de Max Neuhaus<sup>223</sup> dans laquelle les passants sont happés par une bouche d'aération émettant des sons tirés de l'environnement immédiat mais qui ont été transformés en une « riche texture sonore harmonique »<sup>224</sup>; ou encore par les performances radiophoniques de LIGNA (Radio Ballet, Leipzig, Station centrale, juin 2003<sup>225</sup>) dans lesquelles des centaines de personnes se mettent tout à coup à bouger, à se déplacer et à agir de manière inusitée dans les lieux publics, répondant aux consignes d'un monologue capté par fréquences radio<sup>226</sup> ; les pratiques sonores contextuelles ont l'habitude d'une tension sans cesse renouvelée entre la trame sonore réelle –

220 Voir le site officiel de Bill Fontana : [http://resoundings.org/Pages/Harmonic\\_Bridge1.htm](http://resoundings.org/Pages/Harmonic_Bridge1.htm).

221 Voir le site officiel de Janet Cardiff : <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/longhair.html>.

222 Voir le site officiel de Sam Auinger: <http://samauinger.de/timeline/resonating-mexico-city/> et le projet Blue Moon sur le site de O + A : <http://www.o-a.info/bluemoon/>.

223 Voir le site de la Dia Art Foundation : <https://diaart.org/visit/visit/max-neuhaus-times-square>.

224 Voir le site officiel de Max Neuhaus : <http://www.max-neuhaus.info/>.

225 Voir le site officiel de LIGNA: <http://ligna.blogspot.ca/2009/12/radio-ballet.html>.

peut-être serait-il plus juste de dire intacte, intouchée par elles – et une trame sonore fictive, décalée, transformée. Quelque chose, qui est propre au sonore, c'est-à-dire à cette possibilité qu'offre le sonore de mêler les temps et les lieux, induit ce travail du réel, cette mise à disposition du réel à travers une panoplie de stratégies géographiques, technologiques, acoustiques et auditives, voire même relationnelles. Encore plus étroitement, encore plus intimement – oserais-je ajouter – les artistes sonores interviewés dans le cadre de cette thèse proposent d'expérimenter le monde *par le monde* en opérant de légers décalages (de temps, d'espace), des jeux minimes de distance, des effets de proximité qui, par l'écart qu'ils induisent, viennent ouvrir le monde à d'autres manières, d'autres possibles, d'autres formes. La relation réalité/fiction – et les possibilités de tension critique qui en découlent – pourrait être considérée comme *constitutive* de ce champ d'expérience que mettent en place les artistes sonores interpellés par cette thèse.

Il y a, d'une part, ce que l'artiste Udo Noll appelle « la sensation de présence immédiate lors de l'écoute »<sup>227</sup>, une sensation à laquelle de nombreux artistes sonores font référence<sup>228</sup> :

« I think that sound consciousness is how I try to make you aware of the presence of all this space around you. When you are walking down the street, you don't normally hear all that's going on around you. But when you record it, you can accentuate one sound or another, like a car driving by, for example. You really feel it, you really hear it and you feel more alive because your senses are heightened. »<sup>229</sup>

226 Extrait du monologue : « Look around you: Can you think of different ways of appropriating urban space? / What is possible in the space around you? / What are the limitations? / What would you like to do? Don't answer too fast. / I can wait. » *Open : Sound (Sound in Art and Culture)*, Cahier on Art & the Public Domain, 2005. Voir <https://www.onlineopen.org/the-future-of-radio-art>.

227 Voir l'entrevue avec Udo Noll: <http://syntone.fr/topographie-radiophonie-1-2-entretien-avec-udo-noll-de-radioaporee/>. Page consultée le 27 avril 2017.

228 « Sound is our most powerful sense, our strongest connection to our current reality. » Elizabeth W. Biggs, *Everyone play: Sound, public space, and the (re)making of place*, thèse de doctorat. (Université de Princeton), 2009, p.20.

229 Carolyn Christov-Bakargiev et Janet Cardiff, *Janet Cardiff: A Survey of Works Including Collaborations with George Bures Miller*, Long Island City : P.S.1 Contemporary Art Center, 2001, p.18

L'artiste sonore et auteure Salome Voegelin propose d'explorer l'écoute « not as a physiological fact but as an act of engaging with the world »<sup>230</sup>. Dans son livre *Listening to Sound and Silence : Towards a Philosophy of Sound*, elle met en place un cadre de pensée où la philosophie se fait expérience et où la notion de « sensibilité sonore » se trouve au coeur de la singularité qu'installe l'écoute en tant que rapport au monde. Cette qualité de présence qu'instaure le sonore, par l'engagement (ou l'implication - Garcés, 2013) qu'il suscite, appelle l'ici et maintenant, le caractère très concret et vivant d'une situation : « There is something about audio that goes right into you directly. You can't stop it. Your brain doesn't cut it off »<sup>231</sup>. Par l'écoute, le corps-qui-pense s'engage dans le monde, se lie à ce qui l'entoure. Comme l'écrit l'ethnomusicologue Steven Feld,

« Sound hearing and voice mark a special bodily nexus for sensation and emotion because of their coordination of brain, nervous system, head, ear, chest, muscles, respiration, and breathing. (...) Moreover, hearing and voice are connected by auditory feedback and by physical resonance, the immediate experience of one's presence through the echo-chamber of the chest and head, the reverberant sensation of sound, principally one's own voice. By bringing a durative, motional world of time and space simultaneously to front and back, top and bottom, and left and right, an alignment suffuses the entire fixed or moving body. This is why hearing and voicing link the felt sensations of sound and balance to those of physical and emotional presence. »<sup>232</sup>

Cet état de proximité, ce rapport immanent au monde, est ce qui permet à l'ensemble des artistes interviewés de jouer avec le réel, de le tendre ; c'est en *faisant avec* le monde, en s'y collant au plus près que les échappées deviennent possibles. Comme l'affirme le philosophe Henri Maldiney, « [l]a proximité implique une tension éloignante qui ouvre une sphère de présence dans laquelle quelque chose peut être là. »<sup>233</sup> Ainsi, pour Udo Noll, il importe que les

230 Salomé Voegelin, *Listening to Sound and Silence : Towards a Philosophy of Sound*, New-York, The Continuum International Publishing Group Inc, 2010, p.3

231 Carolyn Christov-Bakargiev et Janet Cardiff, *op. cit.*, p.27

232 Steven Feld, « Waterfalls of Song », dans Steven Feld et Keith Basso (dir.), *Senses of Place*, Santa Fe, School of American Research Press, 1996, p. 91-135. Repéré à : <http://www.stevenfeld.net/articles/>

233 Henri Maldiney, « Rencontre et psychose » dans *Cahiers de psychologie clinique*, 21(2), p. 9-21, 2003. Repéré à : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2003-2-page-9.htm>

sons qui s'additionnent, au fil des ans sur les cartes du projet Aporee soient *réels*, c'est-à-dire qu'il s'agisse de sons *ayant réellement existé*, à un endroit précis de l'espace géographique et ayant été enregistrés en ce lieu, dans cette situation précise. Il s'agit d'un moment ayant été vécu, par quelqu'un, quelque part dans le monde, un ancrage existentiel et situationnel référant à l'ensemble du contexte – architectural, humain, politique, esthétique... – qui *avait lieu* à ce moment précis. Comme il l'explique lui-même,

« the Aporee map as a first project on Aporee and Radio Aporee framework, is a... connects sounds and its sources, or let's say the place of its origin (...) what we call fieldrecording, location recording, that means mostly unprocessed recordings (...) not soundscape compositions, because the place is very important, the place where the sound is taken from. So I request that contributors be as precise as possible when they put sound on the map. » (Udo Noll)

C'est ancré dans la complexité spatiale de l'événement sonore, dans ce concret de la ville et du monde commun par l'écoute que les artistes peuvent ensuite se permettre d'ajouter, de mêler, de confondre afin d'affûter notre attention à ce réel trouble, ouvrant ainsi les lieux à d'autres usages, d'autres imaginaires, d'autres gestes. Dans l'installation sonore in situ *Revoicing the Striated Soundscape*, Jordan Lacey installe des haut-parleurs à l'intérieur des boîtes de climatiseurs, y diffusant une composition spatialisée réalisée à partir d'enregistrements de ces mêmes sons, dans ce même lieu (avant son intervention) : «[i]nallation sounds merged, convolved and juxtaposed with surrounding city-sounds, immersing the listener in constant reinterpretations of the familiar. »<sup>234</sup> Ce faisant, il vient mettre en doute le parcours quotidien des gens qui empruntent habituellement cette ruelle, créant un décalage qui attise la vigilance auditive – voire synesthésique – du passant. Pour plusieurs artistes sonores qui travaillent de manière contextuelle, l'idée de cette tension est tout à fait fondamentale : il s'agit de mettre en doute le réel, de partir de ce qui est là pour

234 Jordan Lacey, « Urban Soundscape Installations for the Diversification of Acoustic Ecologies: an Ecosophical Approach », *Music and ecologies of sound. Theoretical and practical projects for a listening of the world*, Université Paris 8, 2013. Repéré le 12 avril 2016 à <http://www-artweb.univ-paris8.fr/?Musique-et-ecologies-du-son-Projets-theoriques-et-pratiques-pour-une-ecoute-du>.

montrer qu'il n'existe, non pas *une* réalité, mais plusieurs et que tout, d'une certaine façon, pourrait changer.

« Normally you're coming into a room, you know: this is the window, this is the door, the door is set apart, the window is to get fresh air. And then suddenly you come to a place, and you see the door, the window, but suddenly the door emits some strange sound, and it's no more a window, it's something else... And... we are educated to look at everything in a way that we can use it... or that is just useful for us in some way... The information we get mostly is... we're told to believe certain things. And, my interest is to get you off that belief...[rises] »  
(Christina Kubisch)

Comme en témoigne cet extrait de l'entrevue réalisée avec l'artiste Christina Kubisch, la tension entre réalité et fiction fonde son travail de création. Par l'art, elle questionne un certain état de choses qui semble affirmer sa stabilité, ouvrant les lieux, les espaces à d'autres lectures : « When you look at something and you hear something different, something which does not go together with what you see, then, of course, your perception changes a lot. »<sup>235</sup> Kubisch interroge l'apparence lisse du réel, révélant l'invisible qui nous traverse constamment et s'engageant, par le fait même, au sein d'une démarche que l'on peut qualifier de « politique » (et ce, bien malgré l'artiste elle-même<sup>236</sup>). En définissant l'ontologie en tant que manière d'établir et de saisir la réalité, Johanna Oksala situe le réel au coeur de la question politique, transformant tout agir sur celui-ci en action *potentiellement* politique.

« What I am advocating is an ontological inquiry into the way in which reality is instituted that reveals this institution as a political process. My claim is that political philosophy does not need ontology in order to define and circumscribe a distinct region of reality as the political domain. There is a more fundamental need to understand how all ontology – our understanding of reality – is achieved in social practices and networks of power rather than being simply given. This ontological inquiry inadvertently results in an implicit understanding of the political. It is not a distinct domain of social reality, but its precondition: it

235 *Ibid.*

236 *Ibid.*

concerns the contestation and struggle over the institution and disclosure of reality. »<sup>237</sup>

L'attention au monde qui irrigue toute écoute met les artistes face à l'impossibilité de réduire le monde : écouter, c'est être présent à toutes sortes de microévénements, être aspiré à gauche par ces voix qui chuchotent, évoquant la mort récente d'un enfant ; à droite par le son d'une bicyclette qui nous frôle ; devant par l'éclat d'un feu d'artifices... et derrière par une sirène de police. Le sonore fait « bruit » (LaBelle, 2014) ; il empêche une lecture unifiée, cohérente, explicable. Il oblige à l'« ouverture esthétique » (Cage), dans le champ de laquelle on apprend à expérimenter ce qui est là, plutôt qu'à projeter un sens unique sur le monde : écouter, ce n'est jamais *un*.

Au fond, la réalité, comment tu la qualifies la réalité, faut que ça pose cette question-là d'une certaine manière... C'est que la réalité, elle n'est pas forcément la même pour tout le monde, donc, d'une certaine manière, au fond, tu viens un peu remettre ça en question... Tu viens créer une incertitude au fond... (Yannick Guéguen)

C'est la possibilité qu'offre le sonore, par son immatérialité et son invisibilité, de s'amalgamer, de s'additionner à l'espace réel et d'insérer ainsi plusieurs temps, plusieurs espaces dans un même lieu qui permet la juxtaposition et l'enchevêtrement de réalités distinctes. En situant leurs pratiques dans les lieux communs, les artistes sonores créent des lectures complexes, contradictoires, multiples des espaces que nous avons en commun, les rendant disponibles à l'appropriation, à l'invention. Ainsi, le collectif NoTours travaille toujours à partir de l'articulation de sons captés directement sur les lieux où se fera l'expérience du parcours sonore et de sons transformés ou extérieurs au site qui viennent confronter ou du moins agiter l'impression de réel associée à la superposition de l'acoustique du lieu sur *sa propre acoustique*. Cette stratégie esthétique qui consiste à écouter un son à

237 Johanna Oksala, « Foucault's politicization of ontology » dans *Continental Philosophy Review*, 43 (4), 2010, p.462

l'endroit précis où il a été enregistré<sup>238</sup> est partagée par de nombreux artistes sonores (Janet Cardiff, Udo Noll, Audiotopie...) parce qu'elle participe à l'ancrage spontané du promeneur dans le lieu d'écoute; les effets de réel y sont accentués et il devient difficile de discerner ce qui appartient à la trame vivante, actuelle et ce qui ressort du projet artistique : « Je pense aussi... derrière tout ça, c'est l'idée de jouer entre réalité et fiction aussi un peu... tenter de confondre, un peu tout le temps...qu'est-ce qui est réellement là ou qui n'est pas [là]... »<sup>239</sup>. Dans ce jeu de va-et-vient où le réel se qualifie des nouvelles sonorités et où tout à coup, celles-ci appartiennent au réel, se situe l'expérience d'une réalité ouverte, plurielle, à la fois imaginaire (Bordeleau<sup>240</sup>) et concrète. Pour Xoán-Xil López (noTours), l'écoute de ces sons de nature différente vient questionner ce qu'il en est du réel même : « nous jouons beaucoup... ce mélange avec des sons enregistrés en binaural (...) Très souvent, tu mêles les uns avec les autres pour que s'estompe cette séparation entre le réel et le... et ce qui n'est justement pas le réel, mais que tu es *réellement* en train d'écouter dans l'espace ». <sup>241</sup>

Lorsqu'il travaille la trame sonore d'un parcours, Étienne Legast (Audiotopie) cherche à la fonder dans l'environnement sonore réel du lieu où le parcours prend forme :

règle générale, j'essaie de (...) faire comme si elle [*la musique, la trame sonore*] était réellement présente dans les *headphones*... Pour oublier... (...) Comme si on entendait en fait le son dans les airs et non dans les écouteurs, ce qui est... ce qui est encore toujours cette idée de jouer avec la réalité... (Étienne Legast)

238 Comme mentionné précédemment, ces enregistrements sont souvent réalisés avec des microphones binauraux, ce qui accentue l'effet de réel lors de l'écoute des enregistrements. Le fait d'enregistrer depuis les oreilles rapproche l'enregistrement de l'écoute réelle au niveau de la perception spatiale.

239 Entrevue avec Audiotopie (Étienne Legast).

240 Érik Bordeleau utilise le terme imaginal pour le distinguer d'imaginaire : « Que ses effets soient imaginaires (et non simplement imaginaires) n'implique en rien qu'ils soient moins « réels ». Érik Bordeleau, *op.cit.*, p.60

241 Traduction libre de : « nosotros jugamos mucho...? esa mezcla de [*inaudible*] sonidos grabados en binaural (...) Muchas veces, mezclas unos con otros para que se difumine esa separación entre lo real y lo... y lo que no es justamente lo real, pero que realmente estas escuchando en el espacio. » Entrevue avec noTours (Xoán-Xil López).

Yannick Guéguen et Étienne Legast évoquent tous deux cette idée d'« augmenter la présence » à travers toutes sortes de stratégies, à la fois narratives et technologiques. Il s'agit parfois d'insister sur un aspect sonore spécifique : « un petit élément qu'on va amplifier qui va être une caractéristique du lieu, qui... qu'on va essayer, c'est ça, de rendre plus visible »; ou encore « de rappeler des faits sociaux » : « une situation, par exemple, un gardien qui est toujours là, quelqu'un qui est toujours là (...) Que, quand tu passes une fois tu le vois pas, mais quand tu... te répètes, tu vois un système social »<sup>242</sup>. Ces décalages attirent l'attention, exigent une certaine vigilance par rapport à leur actualité réelle ou non. S'installe une mise en doute quasi systématique de l'espace, un réajustement constant qui vient pointer vers d'autres possibilités, d'autres trajectoires. Et c'est le fait « de prendre l'enregistrement sur place, d'une action qui n'a plus lieu ou enfin, de quelque chose qui se passe qui n'est plus là, ou qui pourrait être là aussi; puis de l'ajouter dans la bande, plus d'autres choses; puis finalement de jouer entre les deux » qui donne lieu à « une espèce de mélange, du mélange de réalité »<sup>243</sup>. Yannick Guéguen parle pour sa part d'« un sentiment d'inconfort »; il s'agirait de « mettre [le promeneur] dans une situation d'inconfort peut-être, à moment donné, sur une... sur ce que tu dois voir ou pas voir... »<sup>244</sup> en créant une incertitude par rapport à ce qui est réellement là.

Depuis 2010, Max Stein et Jen Reimer<sup>245</sup> errent dans les villes en quête de lieux aux acoustiques singulières, s'intéressant très souvent à des espaces *entre*, ou à des situations architecturales urbaines en voie de transformation dans lesquelles ils réaliseront des interventions sonores par la suite. Dans le cadre d'une performance sonore in situ nocturne où le public était convoqué à 23h59, le duo d'artistes investit l'espace situé sous un viaduc ferroviaire de la ville de Montréal, mêlant des enregistrements du site; des notes sorties d'un

242 Entrevue avec Audiotopie (Yannick Guéguen).

243 Entrevue avec Audiotopie (Étienne Legast).

244 Entrevue avec Audiotopie (Yannick Guéguen).

245 Voir le site officiel de Jen Reimer & Max Stein (<http://reimerstein.com/>), notamment le projet à long terme intitulé *Sounding the city*: « *Sounding the City* is an online exhibition dedicated to capturing urban environments and re-imagining their soundscapes through site-specific installations and acoustic interventions. » Voir aussi le site du projet : <http://soundingthecity.com/about>.



cor français modulées en fonction des fréquences sonores présentes sur le site<sup>246</sup>; et la trame sonore vivante du lieu.

« We set up... a generator to power everything, and then we had four speakers – PA speakers – down the tunnel and a subwoofer, and... Basses basically created like giant French horn drone, chord; it's like twenty-four notes, and just kind of keeps building, and then a train comes... I did recordings in that area, of the train... And that's nice, because, above the underpass, there are train tracks, so it's confusing. It's loud, super loud and lots of low frequencies... It's confusing, whether it's the actual train at that point, or other things and...

(...)

I think what we did in the underpass was... it's a public space, but it was... it doesn't have very much traffic of people walking through, but it was interesting to see the cars go through... they become part of the piece, because they see about a hundred people, and they start honking, or some people just... go really fast... there were buses... So we worked with the sounds that are present as well, and it's nice to do something in a space that... We have our part, but half of the performance comes from the other sounds that happen » (Max Stein)

Leur travail de création se déploie ainsi à travers des couches de sons qui s'additionnent, se mêlent les unes aux autres: les sons tirés des enregistrements réalisés sur place lors des moments exploratoires; la musique jouée sur place par Jen Reimer (cor); et les sons produits par les passants, les voitures qui circulent, les trains qui passent ou tout autre événement sonore dont l'imprévisibilité constitue ici une richesse, un apport supplémentaire, un « bruit » (LaBelle, 2014). Leur ancrage sonore par et dans le site donne lieu à une expérience nouvelle de cet espace de transition, lieu de traverse dans la ville à l'acoustique singulière. Cette manière d'entremêler réel et fiction se reproduit dans l'ensemble de leurs interventions, intégrant à chaque fois de nouvelles réalités sonores à leur montage en direct :

246 Entretien avec Julian et Max Stein (Max Stein) : « We do a recording of the space that we're going to perform in, and then we'll make it into a spectrogram, and then, kind of pick out the different frequencies that are present, so, there's like an escalator that has like... I don't know, two hundred ohms... that's always there, general bases, like the chords that she plays off of that as well, which may not be, obvious when you listen, but... maybe it is, I don't know...[rises]».

« When we did the performance at Square Victoria<sup>247</sup>, at the metro station, we did it during rush hours, and there was a lot of foot traffic, so just like, lots of people walking through the space. So, all of their footsteps and their talking and... So, they experienced it, but also become part of the piece as well... And they come in rhythm, because every time the metro arrives, they walk through, so it's like, in three minute intervals, you have lots of people, and a kind of silence and then lots of people, and then, that changes throughout the day. So, we played with a lot of that... We did a performance in the morning, and then, afternoon, evening; so we had the different parts of that, different rhythms of people... » (Max Stein)

Dans le cas de la performance que Jen Reimer et Max Stein réalisent au métro Square Victoria en collaboration avec Julian Stein, les artistes intègrent des sons caractéristiques du lieu : le son des escaliers mécaniques, par exemple, reconnaissable par tous ceux ayant déjà transité par cet espace. Cette double-écoute qu'est celle d'un même son – dans l'enregistrement et sur place, en direct – induit un état d'attention permanent, une conscience accrue de l'environnement dans lequel les gens se trouvent : « I think there is something about that as well... where you're just so conscious about it, just thinking: is it real or is it not... »<sup>248</sup> « On essaie toujours justement que ce soit collé [*au contexte*], mais pas nécessairement collé non plus de manière trop forte »<sup>249</sup> nuance Étienne Legast (Audiotope). Ce désir d'une juste adéquation entre le contexte d'écoute et le contenu de l'écoute demeure crucial au sein de la majorité des pratiques sonores citées par cette thèse, amenant les artistes à rechercher des solutions technologiques diverses, qui permettraient d'arrimer fiction et réel avec plus de finesse, plus de fluidité.

Pour le collectif Audiotope, la recherche de stratégies narratives (consignes concernant les déplacements), technologiques (téléphonie portable et repérage GPS) ou même géographiques (absence de feux de circulation créant des coupures) adaptées à chacun des contextes dans lesquels se déploient leur parcours répond à l'objectif de « rendre l'expérience la plus fluide

247 Performance de Jen Reimer et Max Stein réalisée en collaboration avec Julian Stein. Voir la page dédiée au projet ici: <http://reimerstein.com/works/metro-square-victoria/>.

248 Entrevue avec Julian et Max Stein (Julian Stein).

249 Entrevue avec Audiotope (Étienne Legast).

possible »<sup>250</sup>, c'est-à-dire de donner lieu à une expérience « immersive », « sensorielle » qui permette d' « amplifier la sensation du lieu »<sup>251</sup>; autrement dit, une plongée dans un territoire par le sonore. Bien qu'ils apprécient la précision associée à des parcours qui seraient plus linéaires (fichier mp3 téléchargeable avec indications liées aux déplacements), la possibilité de générer des expériences plus ouvertes, plus exploratoires, les séduit aussi, pour la liberté de mouvement qu'elles pourraient engendrer :

Le but avec cette histoire du GPS est de justement éliminer toute cette couche de l'information qui ne sert qu'à t'amener jusqu'à un point en fait ; puis donc de pouvoir laisser librement aller le... l'utilisateur dans l'environnement. Donc... c'est un peu... tu oublies la machine... (Étienne Legast)

Il s'agit, selon Yannick Guéguen, de « deux modes de scénarisation et de composition différents », l'un leur permettant de mieux « contrôler » l'expérience – les parcours linéaires – et l'autre étant plus exploratoire, transformant le promeneur en un « agent actif du territoire sonore » (Guéguen) : « C'est ça, tu évolues dans un territoire... au fond, tu n'es pas dans un mode de déclenchement linéaire mais tu es éclaté, c'est... Au fond, c'est toi, c'est ton mouvement qui fait que tu as ta propre composition en fonction de ton cheminement là... »<sup>252</sup> Toutefois, tout comme Christina Kubisch, Étienne Legast constate la distance ou du moins la césure qui se crée dans l'expérience lorsqu'on ajoute une couche visuelle informationnelle : « c'est le seul reproche que je pourrais faire à notre projet vidéo, c'est que tu finis par être souvent déconnecté de la réalité en fait... Ce que le sonore te permet quand même : de rester en contact avec une réalité visuelle »<sup>253</sup>. À travers cette recherche d'adéquation entre l'expérience d'écoute de l'artiste dans la ville et celle qui est désirée pour le promeneur, c'est le réel lui-même qui est mis à disposition; c'est ce flux sensible du monde dans lequel les artistes cherchent à plonger ceux et celles qui expérimentent leur parcours.

250 *Ibid.*

251 Entrevue avec Audiotopie (Yannick Guéguen).

252 *Ibid.*

253 Entrevue avec Audiotopie (Étienne Legast).

Entre 2009 et 2012, noTours, Udo Noll et Audiotope ont tour à tour cherché à développer des applications pour téléphone portable qui permettraient aux sons de se déclencher en lien avec un flux de données géospatiales<sup>254</sup>, offrant tout à coup une plus grande liberté aux mouvements du promeneur dans l'espace. Tout comme pour Christina Kubisch, bien qu'avec des solutions technoesthétiques différentes, la question de la fluidité de l'expérience est tout aussi centrale pour Horacio González et Xoan-Xil López : « en général, tu préfères éviter qu'une personne sache précisément quand commence et quand se termine un son. Que cela soit plutôt une sensation de flux (...) nous essayons toujours plus... cette idée fluide... »<sup>255</sup>. Quand Horacio González relate les premières tentatives d'expérimentation liées à la plateforme numérique noTours, il insiste tout particulièrement sur l'importance de ne pas créer de césures, de coupures dans l'écoute :

De fait, nous essayons un peu aussi de faire en sorte que l'expérience soit comme un flux. C'est-à-dire, non... Les premiers essais que nous avons faits... tu avais un son à chaque endroit, mais entre un son et l'autre, il n'y avait rien.<sup>256</sup> [*Maintenant*] nous travaillons toujours avec un petit fond qui, d'une manière possède une relation avec le lieu, et qui joue constamment. Donc, il arrive un moment où tu oublies réellement que tu portes des écouteurs. Parce que [*sinon*] tout à coup, un enregistrement joue et s'arrête complètement, tu as cette sensation d'un vide avec les écouteurs. Donc, nous essayons que tu ne ressent pas cette sensation, d'une manière que, oui, cela soit immersif, de manière à ce que tu oublies que tu portes une prothèse pour écouter et qu'il te paraisse que, de ces sons, tu ne sais pas quels sont réels. (Horacio González<sup>257</sup>)

254 Voir NoTours (<http://www.notours.org/download>); Udo Noll (<http://aporee.org/mfm/#app>); Audiotope : l'application d'Audiotope n'est pas libre de droits.

255 Traduction libre de : « en general, tu prefieres evitar que la persona sepa claramente cuando empieza y cuando acaba un sonido. Que sea mas una sensación de flujo (...) siempre intentamos mucho mas esa idea fluida » Entrevue avec noTours (Xoán-Xil López).

256 Horacio González fait ici référence aux premiers essais de leur plateforme de géolocalisation sonore. Les sons y sont situés dans l'espace en lien avec les coordonnées GPS. Au début, les visiteurs passaient d'un son à un autre sans que ceux-ci ne s'enchaînent de manière fluide. C'est ce qu'ils ont cherché à améliorer par la suite.

257 Traduction libre de : « De hecho, intentamos un poco también que la experiencia sea como un flujo. Es decir, no... Las primeras prácticas que hicimos pues, tenias un sonido en cada sitio pero entre un sonido y el otro no había nada. Nosotros siempre trabajamos con un pequeño fundo que de una manera tenga relación con el lugar que esta siempre sonando. Entonces, llego un momento que te olvida realmente que llevas unos cascos. Porque de repente, suena una grabación y se para por completo, tienes esa sensación como de vacío con los cascos. Entonces intentamos que no tengas esa sensación, de manera que si que sea immersivo, de una

Dans plusieurs des expériences proposées par les artistes interviewés (*Electrical Walks* – Kubisch; *Miniatures for Mobile*, Noll; déambulations géolocalisées de noTours; parcours sonores d’Audiotope; marches sonores de Soundwalk), les promeneurs sont invités à déambuler dans les espaces communs urbains, munis de casques d’écoute. Cette prothèse auditive vient souvent amplifier la tension existant entre le contenu « fictif » et le contenu réel (sons présents simultanément sur le site). Le port d’écouteurs y devient, d’une part, le lieu d’une clôture, c’est-à-dire qu’il replie l’expérience de la ville sur le marcheur, créant une distance entre lui et son environnement immédiat; d’autre part, ce mouvement de retrait se trouve simultanément freiné par l’adéquation entre l’écoute et le contexte dans lequel celle-ci prend lieu : « The medium itself says so much – just like you said, the Walkman, the medium of the Walkman – it’s intimate, but it’s also a medium that removes you from your environment. It creates a sort of cyborg relationship with the person, so that they’re in different worlds at once. »<sup>258</sup> Le fait que plusieurs artistes prennent soin d’associer étroitement l’écoute à la trame sonore réelle est ce qui empêche notre écoute de prendre ses distances de la ville, venant ainsi faire obstacle à l’accomplissement de tout mouvement de retrait. Ainsi, de manière générale, les artistes privilégient un appareillage auditif permettant de mêler la trame sonore de la ville à la trame transmise par les casques d’écoute, insistant sur la richesse de cette imbrication.

L’idée de choisir les écouteurs est importante pour ça. Parce que si les écouteurs sont excessivement fermés (...) Nous aimons jouer avec... (...) Nous enregistrons toujours les paysages sonores des lieux dans lesquels a lieu le parcours, parce que, évidemment, quand tu mêles dans la trame sonore des sons d’un autre lieu; ou qu’ils sont traités avec les paysages du lieu, d’une certaine manière, tu troubles plus cette manière qu’il y a... ce que reproduit le téléphone et ce que tu entends... parce que *tu te trouves là*. (Horacio González<sup>259</sup>)

manera que te olvides de que tienes una prótesis para escuchar y que parezca que de esos sonidos no sabes los que son reales. » Entrevue avec noTours (Horacio González).

258 Janet Cardiff et Carolyn Christov-Bakargiev, *op. cit.*, p.24

259 Traduction libre de : « El tema de escoger los cascos es importante por eso. Porque si los cascos son excesivamente cerrados (...) Nosotros nos suele gustar jugar con... (...) Siempre grabamos paisajes sonoros en los lugares en los que este el paseo, porque claro, cuando mezclamos en la grabación sonidos de [*inaudible*], otro lugar o que esta tratado con paisaje del lugar de alguna manera difuminas mas esa manera que hay... lo

Durant plusieurs années, Christina Kubisch peaufine pour sa part le développement de casques d'écoute spécialisés avec l'aide d'un ingénieur en électronique afin de permettre aux *Electrical Walks* d'acquérir leur plein potentiel d'expérience<sup>260</sup> : « I talked to an engineer and said: "I want a headphone which... captures anything, witch gets anything, no more limits of frequencies or something. And he tried and... with his new headphones suddenly I heard so many things and I was fascinated by it »<sup>261</sup>. À partir des expérimentations associées à ce premier modèle, elle poursuit le travail de recherche afin d'ajuster le plus finement possible l'écoute à la traduction des signaux électromagnétiques et au déplacement du promeneur dans la ville : « I had the chance, two years ago, to construct a larger number of really good high-sensitivity headphones » confirme-t-elle.

Ainsi, dans le cadre des *Electrical Walks*, ce n'est pas un contenu sonore dont la *mêmeté* serait évidente qui crée l'adéquation, le rapprochement avec le contexte, mais bien le fait que la traduction sonore continue d'ondes électromagnétiques soit perçue de manière fluide et, surtout, en direct. Le promeneur se sent ainsi pris dans un processus réel et il ne peut faire abstraction de la dimension vivante de cette écoute; les sons apparaissant et disparaissant en lien avec l'environnement immédiat et avec ses propres déplacements dans l'espace. En circulant dans la ville, la marcheure glisse d'un son à un autre, cherchant à arrimer ce qu'elle voit à ce qu'elle entend, et ressentant les vagues d'apparition-disparition qui la traversent, tout en percevant les sonorités mouvantes de la ville dans laquelle elle déambule : « you have the acoustic layer and you have at the same time – if you listen to it with the headphones – the electromagnetic layer, and that's two layers at the same time »<sup>262</sup>. Bien qu'elle se garde de décider pour le promeneur du niveau de mélange qu'il choisira entre les sons

que esta reproduciendo el teléfono y lo que estas escuchando porque *estas allí*. » Entrevue noTours (Horacio González).

260 Dans le cas des « public walks » de Andra McCartney, il n'existe aucune prothèse auditive puisqu'il s'agit de marches d'écoute en direct, sans l'interférence de sons autres. Les interventions sonores in situ de Max Stein et Jen Reimer sont aussi pensées de manière à être écoutées sur le site, sans prothèse auditive. Enfin, dans le cas de Soundwalk, les promeneurs sont bel et bien munis d'écouteurs, mais ce sujet n'a pas fait l'objet de discussion lors de l'entrevue.

261 Entrevue avec Christina Kubisch.

262 *Ibid.*

« électromagnétiques » et les sons urbains (« It's his decision what he wants to hear... »), l'artiste avoue qu'elle s'intéresse tout particulièrement à l'imbrication existant entre ces deux trames sonores : « I am very interested in this kind of parallel worlds, I mean... what is my connection to something I see when I hear the normal sounds, and what is the connection when I hear the electromagnetic sounds? »<sup>263</sup>. À cet effet, les casques d'écoute conçus par Christina Kubisch permettent d'ajuster l'amplitude (volume) selon les désirs de chacun, oscillant entre intérieur et extérieur selon des nuances variables.

Comme le dit Yannick Guéguen, il ne s'agit pas simplement de lier une trame sonore nouvelle aux images de la ville, en considérant, d'une certaine façon, la ville comme décor accueillant leur proposition sonore. Au contraire, la ville, c'est-à-dire la complexité de ce qu'elle est (images, sons, ambiances, gestes...), devient ce qui se *tend* au contact du sonore : « le son qui amène un son aussi... C'est pas juste visuel et son, c'est son *et son*... Son du contexte et son qu'on veut rajouter sur le contexte, parce que des fois, le contexte, on l'entend, même si on a un casque fermé »<sup>264</sup>. À cet effet, il est important de constater comment l'utilisation des casques d'écoute par ces artistes se distingue de celle du passant qui s'engouffre dans une bulle musicale lors de ses déplacements quotidiens, munis de son iPhone, iPod ou, autre lecteur numérique : « iPod users implicitly deny the "objective" nature of any soundworld by re-creating it as their own »<sup>265</sup> <sup>266</sup>. Il ne s'agit plus dans ces propositions de déambulations sonores urbaines d'un « withdrawal from urban public life »<sup>267</sup> comme l'écrit l'un des <sup>263</sup> *Ibid.*

264 Entretien avec Audiotopie (Yannick Guéguen).

265 Michael Bull, « The end of flânerie », dans *Throughout : art and culture emerging with ubiquitous computing*, sous la direction de Ulrick Ekman, Cambridge, MIT Press, 2012, p. 153-154

266 Comme le rappelle Carlotta Daró dans sa thèse *La dimension sonore en architecture : l'expérience du « paysage sonore » (1969-1982)*, le premier walkman – le fameux Sony Walkman TPS-L2 (1979) – était muni d'un bouton orange qui permettait de « passer directement de l'écoute individuelle à l'écoute de l'environnement existant ». En réalité, ce bouton activait un microphone et abaissait simultanément le son de la musique, permettant à deux personnes d'échanger entre elles lors de leur écoute partagée, le premier baladeur possédant deux entrées pour écouteurs distinctes. Cette fonctionnalité – très curieuse lorsque observée depuis la multiplication actuelle de nos appareils à usage solitaire – a vite disparu, transformant l'expérience de l'écoute mobile en situation d'isolement par rapport au monde ; le baladeur installe une distance franche entre le promeneur et la ville, juxtaposant plutôt que liant ces deux espaces

267 Georgina Born (dir.), *Music, Sound and Space : Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p.41

pionniers en études sonores (*sound studies*) Michael Bull au sujet de l'utilisation du baladeur dans les années 90, ni de la création d'une « barrier between the subject and the exterior world »<sup>268</sup>, mais plutôt d'une utilisation critique de cette prothèse auditive qui permette de créer une tension constante entre l'intérieur (le contenu sonore transmis par les écouteurs) et l'extérieur (la trame sonore vivante du monde) ancrant par le fait même le promeneur de manière *nécessaire* dans son contexte d'écoute. On pourrait dire que de manière générale, les artistes cités ici cherchent plutôt à neutraliser l'effet d'isolement généré par la prothèse que sont les casques d'écoute. Ils exploitent son caractère d'interface entre réel et fiction afin d'affûter l'intensité de notre présence au monde. Dans la pratique de l'artiste berlinois Udo Noll, les casques d'écoute ne sont pas considérés en tant que *wand*, mais plutôt en tant que membrane<sup>269</sup>; non pas en tant que frontière, mais plutôt en tant qu'interstice où se mêlent les espaces sonores.

« I always recommend using open earphones, instead of closed ones, when you're walking through these pieces. Because it's, I think, very good to hear the surroundings sounds, so they merge in your ear, no?... So, that gives some kind of immersive radio experience or, let's say, listening experience. » (Udo Noll)

Pour la musicienne et sociologue Silvia Zambrini, « la réception involontaire de sons médiés par des technologies de mauvaise qualité, ainsi que l'utilisation diffuse de dispositifs auditifs imposant une réception différente de l'événement sonore »<sup>270</sup> sont venus transformer complètement notre rapport à l'écoute dans sa dimension spatiale et temporelle. Notre écoute aurait perdu la complexité qui la caractérise et le lien profond qui la lie à l'espace, une fois médiatisée par toutes ces prothèses technologiques qui la transforment en frontalité et

268 Michael Bull, *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*, Londres, Bloomsbury Academic, 2000, p.156-157

269 « The self defined in terms of hearing rather than sight is a self imaged not as a point, but as a membrane ; not as a picture, but as a channel through which voices, noises and musics travel » Steven Connor, «The Modern Auditory I», dans Roy Porter (dir.), *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, Londres, Routledge, 1997, p. 211.

270 Silvia Zambrini, « Rapport : aspects du paysage actuel des sens à la suite des récentes transformations sonores » dans Makis Solomos et al. (dir.), *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, L'Harmattan, 2016, p.191



unidirectionnalité. Selon elle, il serait impérieux de « restituer la dimension du son qui réverbère, se répercute et se disperse à travers l'infini du ciel, c'est-à-dire à travers une écoute tenant compte de la temporalité pour laquelle l'individu a été originairement conçu »<sup>271</sup>. Bien que les expériences qu'ils mettent en place ne soient souvent accessibles que par l'ajout de cette prothèse auditive qu'est le casque d'écoute, la plupart des artistes créant des parcours sonores (géolocalisés ou non) réalisent aujourd'hui leurs enregistrements avec des microphones binauraux possédant la capacité de reproduire cette impression de réalité, nous rapprochant de l'écoute réelle, celle d'un son qui, comme l'écrit Silvia Zambrini « réverbère, se répercute et se disperse ».

« It can be very intimate. It can, of course, be very informal, informative, when it is some documentary about something, no? But if you make a... it can be like a touch, and if you use the... if you use the right techniques, for example binaural recordings from *that* space, it really *surrounds you*.... That you can... That you... I don't know how to say, you have to try that. It works like your whole body is the ear, you know? » (Udo Noll)

Il s'agit d'un type d'enregistrement qui trouble par son réalisme, entraînant une sensation d'écoute quasi tactile. Un certain vertige se ressent face à l'incohérence logique qu'engendre la superposition de l'acoustique d'un lieu sur sa propre acoustique, affectant ainsi le sens même du réel.

« That is totally in an intimate touch... I heard directions from people who almost... for them it was almost too much, of a touch, you know. So that they've had really, a... [*soupir*] yes... I don't know what those words... Yes, that's too much, no? But, they're... from the intensity... Listening like this was too much, it was interesting... Of course, depends on the piece, you know, if you tell some tourist information, that wouldn't happen. » (Udo Noll)

L'effet de déstabilisation engendré par les enregistrements reproduisant avec finesse et justesse la spatialité humaine (comme c'est le cas avec les enregistrements binauraux)

271 *Ibid*, p.193

provient ainsi essentiellement de l'adéquation entre l'espace dans lequel le promeneur évolue et ce qu'il entend. Il reconnaît intuitivement l'acoustique du lieu, percevant par l'écoute une quantité importante d'informations spatiales qui lui font croire à la réalité de ce qu'il entend. Cet effet, comme le remarque Udo Noll, peut très bien être contrecarré par un contenu « ajouté » ou une « narration supplémentaire »<sup>272</sup>, c'est-à-dire par un contenu complètement extérieur à l'expérience réelle du contexte (« some tourist information »), contenu qui lui, au contraire, nous arracherait au contexte et au trouble de la présence engendré par la superposition d'une même acoustique.

### *La question de la narration : s'échapper, se mouvoir, se maintenir là*

Le cas de Soundwalk apparaît comme un cas à part dans le corpus d'artistes réunis par cette thèse. Son approche se distingue de manière évidente de celles des autres artistes sonores en ce qu'elle possède une dimension narrative incontournable, pour ne pas dire frontale qui la rapproche plutôt de l'audioguide que de l'intervention artistique. Cette différence permet toutefois de mettre en évidence des nuances significatives en ce qui a trait à la relation pouvant être établie entre ces pratiques artistiques sonores et la question politique et, en ce sens, la présence de Soundwalk dans ce corpus demeure toujours pertinente, voire éclairante.

Les parcours sonores créés par Soundwalk s'apparentent à des guides touristiques alternatifs, offrant une vision à la fois plus subjective et plus audacieuse d'un quartier. Dans *Chinatown* (2009), Jami Gong, un célèbre comédien originaire du quartier chinois new-yorkais, entraîne la promeneuse dans une traversée inusitée du quartier. Sur le parcours, elle croise la dernière synagogue encore présente dans Chinatown : « This building was the first great synagogue built in the United States by Jews from Eastern Europe. It was built in 1887. In the blocks right around here, you know we're one of the last anchors of the Jewish neighbourhood of a

272 Entrevue avec Stephan Crasneanski (Soundwalk).

hundred years ago. »<sup>273</sup> Quelques minutes plus tard, quand elle atteint Doyers Street, la trame sonore vient rappeler le passé violent de cette rue étroite et les morts qui s’y sont accumulées. Le parcours se termine alors que le narrateur l’invite à entrer dans un temple bouddhiste... et à y respirer! À Paris, une jeune femme nommée Florence fait visiter les cafés qu’elle fréquente au promeneur-écouteur; elle lui dévoile les lieux de Belleville où elle a l’habitude de traîner :

« I love the Café Charbon. Specially in the morning (...) You see there, on the left, that big bold guy who seems super friendly? He’s the screenwriter Jacques Gary. And seated at the table, near the window there, do you see? That’s Guillaume, he’s an architect, who is more of a philosopher actually »<sup>274</sup>

Sur la route, elle évoque aussi sa vie intime (« the fact is...[rises] I’ve been abandoned... each time I find a guy I like, it’s always the wrong one ») et le guide vers des lieux privés où il ne lui aurait pas été possible de pénétrer autrement: « Press the code 25B81 »; « Now, open the door (...) let’s walk up the stairs... be very quiet... »; se mettant aussi à douter : « ...the right thing to come here? »<sup>275</sup>. Dans le célèbre Meatpacking District à Manhattan, la galeriste Ivy Jean Brown<sup>276</sup> invite la marcheuse à boire quelque chose au Hector’s Café, 44 Little West 12th Street, avant de l’entraîner dans un périple mêlant l’histoire ancienne du quartier (les « meatpackers »; les travestis; les abattoirs; le sadomasochisme; l’ancienne fabrique de biscuits Oreo...) aux effets de l’arrivée des artistes dans le secteur (la gentrification; la spéculation immobilière; les célèbres Milk Studios (photographie); le Gansevoort Market...), périple ponctué d’entrevues réalisées avec des habitants du quartier, anciens ou actuels. Comme dans l’ensemble des parcours sonores de Soundwalk, la narratrice s’adresse à son interlocuteur éventuel d’un ton familier : « Turn back around and don’t forget to pay your bill »<sup>277</sup>, l’avertit-elle avant de sortir du café. Puis, après avoir traversé quelques rues, elle

273 *Chinatown*, marche sonore, Soundwalk, 2009, mp3, <http://soundwalk.com/works/> (payant)

274 *Belleville*, marche sonore, Soundwalk, 2009, mp3, <http://soundwalk.com/works/> (payant)

275 *Ibid.*

276 Ivy Brown Gallery, 675 Hudson Street, 4<sup>e</sup> étage, New-York.

277 *Meat Packing District*, marche sonore, Soundwalk, 2009, mp3, <http://soundwalk.com/works/> (payant)

annonce : « We're going to my house (...) 675 Hudson Street ». Le promeneur est alors invité à entrer dans un immeuble du Meatpacking District, et à monter les 4 étages qui le séparent du loft accueillant la galerie Ivy Brown.

« Walk in... watch the pipe! Welcome to my place. C'mon, sit down, I want you to relax. This is where I want you to just take a moment and hang out. Be with me. Check out my stuff. Relax. Right now I'm just a voice, a voice you can hear, but now that you're in my place, there's a body you can see too! »<sup>278</sup>

Ces autres manières de découvrir un quartier, bien qu'originales, inusitées et subjectives, conservent malgré tout la forme de l'audioguide touristique en ce que l'information concernant les lieux et leurs histoires (officielles ou non) y domine l'expérience. Celle-ci se superpose, dense, multiple, transversale, à l'expérience directe des lieux. La musique et les ambiances sonores qui accompagnent les promenades y sont plutôt illustratives, cherchant parfois à épouser le réel (les voix dans les cafés; l'ambiance d'un marché; etc.) et d'autres à rappeler ce qui n'y est plus (un bar sadomasochiste qui a fermé; les sons pouvant être associés aux anciens abattoirs; etc.). Ces aller-retours dans le temps multiplient les interruptions, les envolées mentales qui nous arrachent à l'emprise du contexte en tant que présence sensible, centrant plutôt l'expérience sur la complexité qui accompagne toute tentative de représentation d'un lieu de vie réel.

Sur son site internet, le collectif Soundwalk présente ses propres réalisations en tant que « cutting-edge audio guides, mixing fiction and reality to provide an exclusive and poetic discovery of a city, on the bridge between Baudelarian stroll and cinematic experience »<sup>279</sup>. Bien que le repérage in situ fasse partie intégrante des processus de création encadrant chacune des marches sonores réalisées, la pratique de Soundwalk, par son recours à la narration, et par le peu d'importance qu'elle accorde aux enregistrements in situ, se distingue

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> Voir le site officiel de Soundwalk: <http://soundwalk.com/biography/>.

de manière marquée des autres pratiques faisant ici l'objet d'une investigation approfondie.<sup>280</sup> On pourrait même dire, d'une certaine façon, qu'elle agit en tant que contre-exemple en regard du lien que pourraient entretenir ces pratiques sonores contextuelles avec la question politique. En effet, pour le collectif new-yorkais, la filiation artistique est plutôt à chercher du côté du cinéma que de celui des pratiques que l'on a jusqu'ici situées dans le champ de l'art sonore, déplaçant du même coup les rapports politiques qu'entretiennent les propositions sonores et le réel. Pour Stephan Crasneanski, les marches sonores constituent de réelles métaphores cinématographiques : « Mais l'idée, c'est toujours ça. D'abord, c'est, choisir les images. Après, c'est écrire un bon film pour les images. Après, c'est trouver la bonne voix ou le bon caractère pour le script et après, c'est composer la bonne musique ou choisir la bonne musique pour le film sonore. »<sup>281</sup> Bien que l'articulation entre les lieux de déambulation et la proposition sonore soit très resserrée sur certains aspects (enregistrement du temps du parcours; visite de lieux inédits dans le quartier; expérience subjective d'un habitant du quartier; etc.)<sup>282</sup>, il est frappant de constater à quel point la référence assumée au cinéma<sup>283</sup> en tant que fuite du réel se détache des préoccupations habituellement associées aux pratiques dites de l'art sonore (notamment en ce qui concerne « l'absence de discours narratif »; Campesato, 2009).

Afin d'expliquer ce qu'il en est de l'expérience qu'il cherche à mettre en place, Crasneanski se réfère spontanément à ses premières expériences d'écoute mobile, dans les années 80, muni de son *walkman* : « d'un coup, tu mets de la musique, la ville change radicalement

280 La pratique d'Andra McCartney est, bien sûr, à considérer comme un cas différent étant donné qu'il s'agit d'une écoute sans intermédiaire, c'est-à-dire d'une écoute directe de la ville. Je reviendrai plus loin dans cette section sur le cas d'Audiotopie qui exige que l'on distingue les parcours réalisés, certains prenant plutôt l'allure d'audioguides alors que d'autres se rapprochent plutôt de la forme artistique.

281 Entretien avec Stephan Crasneanski (Soundwalk).

282 Il n'y aurait d'ailleurs aucun sens pour Soundwalk à ce que les parcours soient écoutés hors site : « If you're listening to this in the comfort of your own home, shut it off. Only when you're on your own two feet do I want you to meet me. At 44 Little West 12th Street, Hector's café. » *Meat Packing District*, New-York, marche sonore, Soundwalk, 2009.

283 Entretien avec Stephan Crasneanski (Soundwalk) : « la réalité, ça peut être comme un film. Il n'y a pas de différence entre un film filmé et la réalité » ; « il n'y a plus de séparation ... il n'y a plus de différence entre l'expérience du cinéma et toi » ; « tu n'es pas assis dans un siège mais tu marches » ; « tout à coup, la ville, l'environnement devient un backdrop d'un cinéma » ; « tu es l'acteur principal ».

d'expérience... Ben là, c'est pareil : tout à coup, la musique, les effets spéciaux et la voix, [ça] te fait changer radicalement l'expérience du *landscape* dans lequel tu es »<sup>284</sup>. Pour l'artiste new-yorkais, il s'agit avant tout de greffer une nouvelle histoire, « une narration supplémentaire » aux lieux de la promenade afin, non pas de révéler ce qui s'y trouve déjà et de troubler la relation avec le réel, mais plutôt de générer un effet d'immersion totale qui amènera le promeneur à épouser la subjectivité d'un narrateur ou d'une narratrice.

Moi, je pense que ce qui m'a toujours intéressé dans ces genres de projets, c'était la possibilité d'être quelqu'un d'autre ; je pense que vraiment, c'est ça qui m'a intéressé. C'était vraiment l'idée de pouvoir offrir à celui qui le faisait une expérience vraiment immersive totale. Et totale pour moi dans le sens que tu ne penses plus. Tout à coup, tu oublies et tu es dans l'action. (Stephan Crasneanski)

Comme l'écrit Michael Bull dans un article portant sur « la fin de la flânerie », le propre de cette écoute mobile individuelle est bel et bien de nous déconnecter de la trame sonore réelle :

« The world experienced as a movie script in which the user takes command is a common description of iPod users. The world and the users' experience within it gain significance through their enveloping and privatized soundworld. iPod users invariably prefer to listen to their music loud, providing them with an overwhelming sense of presence while simultaneously blocking out any sound from the environment that might sully the heightened and empowering pleasure of use. »<sup>285</sup>

Les marches sonores de Soundwalk, bien qu'elles soient ancrées dans un territoire géographique précis – un quartier de New York, de Paris, de... – mettent plutôt en scène la vie d'un ou d'une habitante du quartier plutôt que la ville elle-même et sa dimension sonore : « l'idée, c'est juste ça... c'est-à-dire tu utilises une réalité (...) et d'un coup, tu racontes une histoire dessus »<sup>286</sup>. Le « script » nous fait traverser un quartier à travers l'histoire, les goûts, les mouvements d'une personne qui l'habite (Florence, *Belleville*; Jami Gong, *Chinatown*; Ivy

284 Entretien avec Stephan Crasneanski (Soundwalk).

285 Michael Bull. « The end of flânerie », dans Ulrick Ekman (dir.), *Throughout : art and culture emerging with ubiquitous computing*, Cambridge, MIT Press, 2012, p. 154

286 Entretien avec Stephan Crasneanski (Soundwalk).

Brown, *Meat Packing District*; etc.) ou d'un narrateur qui rend compte des événements associés à un lieu comme dans le cas plus particulier de la marche sonore *Ground Zero*, 2012. Tout comme noTours, Kubisch, Noll et Audiotopie, Stephan Crasneanski évoque lui aussi ce désir de créer « une lecture possible parmi tant de lectures possibles »<sup>287</sup>, cohabitant aussi avec cette idée que ces histoires ajoutées à la trame réelle « sont aussi réelles que la réalité que tu vois »<sup>288</sup>. Toutefois, ce n'est pas le réel *en tant que monde* que l'artiste new-yorkais interpelle, mais le réel *en tant qu'une certaine expérience subjective du monde*. En ce sens, il y a dans cette pratique tout le contraire d'un désir d'ancrage dans le monde; il s'agit plutôt d'y échapper par la voie (et par la voix) d'une autre vie, d'une autre histoire. Il n'y a pas une trame anonyme avec laquelle se fondre, mais un autre parcours individuel, une autre subjectivité à investir. Il ne s'agit pas de troquer notre propre subjectivité pour le flux sensible du monde, mais pour celle d'un personnage, fictif ou non, que ces lieux viendraient convoquer.

« I think that often, the work I've made allows you to forget yourself, but still feel alive. The walks make you think as if you were part of another person. And the world becomes filmic and you become part of a dreamlike situation. (...) I love how when you go into a theater, you forget about where you are, you just go with it. You forget about yourself, and your analysis. »<sup>289</sup>

L'artiste Janet Cardiff évoque ici son travail dans des termes qui sont similaires à ceux utilisés par Stephan Crasneanski pour rendre compte de ses « soundwalks ». Malgré le fait que la piste touristique soit inappropriée pour saisir le sens et la valeur artistique du travail de Janet Cardiff, certains rapprochements semblent faciles à effectuer entre la pratique de Soundwalk et celle de l'artiste canadienne qui, parmi tous les artistes mentionnés dans cette thèse, demeure sûrement celle dont les marches sonores ont été les plus expérimentées à travers le monde.<sup>290</sup> Entremêlant enregistrements in situ et pistes narratives, le promeneur s'y retrouve

287 *Ibid.*

288 *Ibid.*

289 Janet Cardiff et Carolyn Christov-Bakargiev, *op. cit.*, p.17.

290 J'ai évoqué dans l'introduction les raisons pour lesquelles Janet Cardiff ne fait pas partie de ce corpus d'étude. Les sources d'informations génériques (entrevues, documentaires, site web personnel,

emporté par une trame sonore où la voix très proche d'une narratrice guide son parcours à travers Münster, Central Park, Londres, Montréal, les jardins de la Villa Medici à Rome ou la forêt entourant le Banff Centre for the Arts<sup>291</sup>, tout en l'extrayant de l'actualité concrète et imaginaire dans laquelle il se trouve lorsque apparaissent les voix d'un ancien esclave noir américain (*Her Long Black Hair*, Central Park, 2004) ou celle d'un père fredonnant, son souvenir assaillant la mémoire de la narratrice lors de sa promenade (*Münster Walk*, 1997). Les marches de Janet Cardiff créent des renvois sonores incessants entre le réel de l'espace dans lequel elles s'inscrivent, croisant des enregistrements binauraux in situ dont la qualité tactile rapproche les corps présents dans l'espace (celui du promeneur, celui de la narratrice dont on épouse les pas et ceux des passants); des indications concernant le parcours (à gauche, à droite, etc.); et une trame narrative qui se déroulerait dans ce même lieu, narration dont le caractère intime est accentué par la proximité de la voix-off (celle de l'artiste elle-même) : « I want you to walk with me », « try to walk to the sound of my footsteps so we can stay together »<sup>292</sup>, lui dit-elle. Ainsi, le promeneur-écouteur de *Her long black hair* (Cardiff, 2004) entendra, au hasard, des réflexions portant sur l'idée même de marcher: « Walking is very calming. One step after the other. Bodies cut in the middle. (...) *Did you ever think about that?* The hard part is staying in the present. Really being here, really feeling alive »; des indications concernant ses propres mouvements dans l'espace: « turn left », puis « keep walking until you reach the zoo »; ou encore des références au temps qu'il fait ou plutôt qu'il pourrait faire : « It's just after a rain. The streets are still wet. But I think it's stopped for a while. It's loud here, isn't it? ». Elle intègre aussi très souvent des éléments de tension dramatique, qui transforment tout à coup l'ambiance générale de la marche... comme lorsqu'il s'agit d'évoquer la nuit qu'elle a passée à l'hôtel – « I discovered a splash of blood on the curtains » – ou les anecdotes liées à ses promenades antérieures dans le parc – « I saw a man pushing a woman into a car »<sup>293</sup>.

monographies) portant sur son travail permettent toutefois de se référer à sa pratique afin de mieux saisir les enjeux qui habitent les pratiques sonores contextuelles.

291 Voir la liste des marches sonores de Janet Cardiff : <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/index.html>.

292 Pour écouter les extraits sonores de la marche: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/longhair.html>.

293 *Ibid.*



Pour Janet Cardiff aussi, la référence au cinéma demeure fondamentale. Comme elle l'affirme elle-même, il y a, dans ce rapprochement avec le cinéma, une volonté d'évasion, une envie de fuir le réel.

« We know what movies are, we know that we are not a part of them, but we also know we want to be part of them. And that's OK. We know we can play, and go in and out of them all the time. And that's just a part of our primary language... But I think that this type of work is also escapsim. You know that you are playing – it's almost like a virtual reality. You know that you are giving yourself in. »<sup>294</sup>

Comme le dit Stephan Crasneanski, il s'agit, par ces marches sonores, de « prendre les gens et les sortir de leur vie, les sortir de leurs habitudes » et le promeneur en est bien conscient : « « tu es d'accord de jouer le jeu, de ne plus être toi et d'être une autre personne »<sup>295</sup>. Les figures de l'échappée, de la fuite, de la sortie viennent y remplacer l'ancrage, la disponibilité, la présence au monde. Chez Cardiff, cette envie d'évasion demeure toutefois en tension constante avec une quête de présence, avec la recherche d'une certaine intensité de la présence dans l'espace. Afin de générer cet état de présence, Cardiff parsème ses parcours d'interruptions, c'est-à-dire de passages qui viennent surprendre le promeneur, l'extirpant du flot narratif qui le berçait jusqu'ici : dans *Her Long Black Hair*, le téléphone se met soudain à sonner et l'inconnue qui dirigeait jusqu'alors les pieds de la promeneuse fait son apparition, convoquant instantanément le présent, l'actualité du moment, dans Central Park.

« G. : Where are you?  
J. : In the park.  
G. : Be careful in there.  
(...)  
J. : [*Tout bas, à l'adresse du promeneur*] Keep to the left.  
G. : What are you doing?  
J. : I'm just recording. »<sup>296</sup>

294 Janet Cardiff et Carolyn Christov-Bakargiev, *op.cit.*, p.16

295 Entretien avec Stephan Crasneanski (Soundwalk).

296 Pour écouter les extraits sonores de la marche: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/longhair.html>.

L'anthropologue François Laplantine insiste sur l'écart existant entre les pratiques télévisuelles et les pratiques cinématographiques, mettant en évidence la qualité critique du cinéma en tant que médium qui permet de « montrer » la fiction, c'est-à-dire en tant que médium critique au sein duquel la construction qu'est le film est *montrée* et non occultée, assumant d'emblée qu'il s'agit d'une fiction parmi d'autres fictions, « un acte, c'est-à-dire une responsabilité, une éthique : ce qu'un réalisateur a choisi de montrer (c'est-à-dire, aussi de cacher) »<sup>297</sup>. Non sans rappeler quelque chose de la distanciation brechtienne, ce surgissement du théâtre en tant que théâtre dans le monde de l'illusion, ce que Janet Cardiff fait ici, c'est mettre le promeneur face à l'aspect fictif de son œuvre; le plonger dans cette tension entre ce caractère fictif, le trouble engendré par le réalisme des enregistrements, et l'ensemble des fictions qu'elle convoque par son œuvre dans Central Park : « Ce qui est impossible dans un cinéma respectueux à la fois de la complexité du réel et de la liberté du spectateur (...), ce qui leur est interdit est le point de vue unique, lequel éclate au profit d'une multitude de perspectives possibles. »<sup>298</sup> C'est cette tension – que je tiens toutefois à distinguer de celle qui fonde, par exemple, la pratique de Christina Kubisch – qui permet à Elizabeth W. Biggs d'analyser la pratique de Janet Cardiff en se basant sur les idées d'« écoute cinématographique » et de « cinéma physique » :

« I explore the ideas of cinematic listening and physical cinema by proposing a genre in which the solipsistic technology of mobile listening can be converted into an instrument of reconnection, in which the *flâneurie* of the sound walk is experienced cinematically, the world a screen with headphones providing the soundtrack, thus transforming space into meaningful place through narrative and aesthetics. »<sup>299</sup>

Même s'il est incontestable que les stratégies narratives de Janet Cardiff (aller-retours constants entre des aspects narratifs et des commentaires sur l'espace immédiat;

297 François Laplantine, *Le Sujet : essai d'anthropologie politique*, Paris, Téraèdre, 2007, p.56

298 *Ibid*, p.57

299 Elizabeth W. Biggs, *Everyone play: Sound, public space, and the (re)making of place*, thèse de doctorat. (Université de Princeton), 2009. Notons d'ailleurs que l'exemple de référence de Biggs est précisément *Her Long Black Hair* de Janet Cardiff.

enregistrements binauraux qui alternent ou se mêlent avec des voix-off) génèrent une expérience complexe et déstabilisante du lieu (Christov-Bakargiev, 2001; Carolsfeld, 2005 ; Schaub, 2005), il serait difficile de ne pas considérer la dimension narrative de ses marches sonores comme la mise en effectivité d'une certaine distance ou comme un procédé d'éloignement. En ce sens, contrairement à Biggs, je dirais que le fait même de *chercher à dire* quelque chose de précis vient d'une certaine façon transformer complètement la manière dont le parcours sonore se lie au contexte d'expérimentation. Il n'y est plus question de *traduire l'expérience du monde par le monde*, mais bien d'utiliser certaines stratégies d'écoute pour ancrer un certain contenu – une idée, une histoire, une subjectivité – dans un lieu. Lorsque Christina Kubisch situe les promeneurs au cœur des flux électromagnétiques qui habitent le monde, elle ne leur *dit* pas ce qu'il en est de ces flux : elle situe les promeneurs dans l'expérience de ce processus réel. Dans *Wellenfang*, une monographie portant sur le travail de l'artiste allemande, Rahma Khazam utilise d'ailleurs cette dimension narrative en tant que point de comparaison entre les *Electrical Walks* de Kubisch et les marches sonores de Janet Cardiff :

« Kubisch and Cardiff also differ in the way they express the listener's relationship to the external world. Cardiff's headphones give the illusion that the narrator's voice is speaking from within the listener's body, while projecting a fictional external sound field on the real world. In Kubisch's walks however, the sounds convey the impression that inside and outside have merged : immersive and invasive, the magnetic flow seems to surround and absorb the listener. »<sup>300</sup>

Ainsi, bien que chez Janet Cardiff la dimension narrative s'intègre à un entremêlement complexe de couches sonores, multipliant les jeux de distance entre le promeneur et le réel (du présent au passé; d'un souvenir à l'événement; du jeu à la vie réelle), la narration vient tout de même faire obstruction à la saisie du monde, au contact pouvant s'établir entre la promeneuse et ce courant sensible qui le traverse. Dans la pratique de Soundwalk, la narration de type « touristique » et informationnelle oppose une distance encore plus grande entre le

300 Rahma Khazam, « From Relational Aesthetics to The Lightning Field : Christina Kubisch's Electrical Walks », dans Christina Kubisch, *Wellenfang*, Essen, Skulpturenmuseum Glaskaten Marl, 2010, p.49

promeneur et le contexte dans lequel il déambule, laissant très peu de place à la présence sensible et *simultanée* de ce qui l'entoure. Chez Christina Kubisch, il n'est jamais question de sortir du monde, de s'en évader à travers une histoire, mais bien plutôt de plonger dans « their open-ended quality [that] expresses a continuous flow of time »<sup>301</sup>. Il ne s'agit pas pour l'artiste de « s'exprimer », mais bien de mettre en place les conditions de l'expérience du monde : « Car si je m'étais servi de la musique pour m'exprimer, elle n'aurait eu trait qu'à mes émotions personnelles (comme à celles que nous éprouvons tous); elle n'eût en rien concerné notre compréhension de la façon dont la nature œuvre »<sup>302</sup>, comme le dit si justement John Cage.

Cette dimension narrative très forte est aussi un élément significatif dans le travail d'Audiotopie. Dans le cas du collectif montréalais, toutefois, la référence disciplinaire qui vient fonder le travail, n'est ni l'art sonore (ou même visuel), ni le cinéma, mais le design. Il ne s'agit pas pour Yannick Guéguen de créer de nouvelles fictions, mais bien d'ouvrir les lieux à d'autres usages, d'autres manières. L'architecte de paysage insiste ainsi pour situer leur travail et leurs questionnements dans la sphère du design et non pas dans celle de l'art :

Moi, à l'origine, c'est ça Audiotopie... C'est sûr que, vu le contexte du design aujourd'hui, c'est pas possible, mais pour moi c'est ça qui me fait avancer dans ce projet-là, qui fait que je ne fais pas juste des audioguides. (...) C'est vraiment de nouveaux outils de design. (...) notre but ce n'est pas de faire des œuvres d'art, même si ça fait partie de la démarche, de la pratique, au fond, de connaissance, puis de compréhension d'un lieu; puis au fond, d'activation d'un lieu. (Yannick Guéguen)

Dans le cas d'Audiotopie, le fait qu'il s'agisse d'une coopérative de travail (et donc d'une entreprise à but lucratif) offrant aussi des services (audioguides pour musées; commande de parcours sonore portant sur un sujet précis; ateliers pédagogiques; analyses d'ambiances<sup>303</sup>) engendre des écarts – artistiques, j'entends – significatifs. En ce sens, je tiens à manifester une

301 *Ibid*, p.48

302 John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, La Souterraine, France, La main courante, 2002, p.16.

certaine réserve quant à la possibilité de traiter de leur démarche « en général », comme s'il s'agissait d'une réelle pratique artistique animée – pour reprendre la belle expression de Deleuze<sup>304</sup> – par des « idées » artistiques qui chercheraient leur juste manifestation à travers l'ensemble des œuvres réalisées. Ainsi, il importe selon moi de faire opérer la distinction entre les propositions sonores, certaines prenant délibérément leurs distances par rapport à leur nature artistique expérientielle et privilégiant un rapport un contexte qui serait plutôt de l'ordre de la connaissance :

ça dépend des projets aussi, il y a des projets qui sont purement musicaux... comme *Réso Électro* se voulait en fait... Yannick voulait mettre la narration le plus loin possible en arrière, ce qui a changé tranquillement avec le temps : il s'est mis à écrire des textes [*rires*] ! Mais... ça dépend des projets en fait, je dirais... (Étienne Legast)

Les parcours *Réso électro I et II*<sup>305</sup> ainsi que *Dislocation*<sup>306</sup> ont été réalisés dans des cadres artistiques, c'est-à-dire soutenus, du moins pour la diffusion, par des institutions artistiques et considérés en tant que propositions artistiques. La part de l'expérience directe, du trouble causé par la superposition des trames sonores – réelle et fictive – y est centrale contrairement à certains parcours (comme *L'écho d'un lac*, une mise en espace d'un texte de Marie Le Franc<sup>307</sup>) qui seraient plutôt dédiés à la mise à disposition d'un savoir et d'une technologie au service d'une idée qui ne relèverait pas directement de la rencontre avec le site – que cette

303 « C'est sûr que nous, on nous appelle des fois pour faire des audioguides, mais tu sais, on leur explique : « tenez, regardez notre méthodologie, c'est ça ». On va leur montrer qu'il y a des étapes quand tu fais un audioguide... Nous, on ajoute une étape de plus qui n'est pas comprise dans un audioguide, qui est une analyse de site, la recherche du commentaire, la validation avec des gens sur place. C'est ça, tout un... des parcours commentés aussi, qu'on fait avec les gens. » Entrevue avec Audiotopie (Yannick Guéguen). Voir aussi <http://www.audiotopie.com/services/>.

304 « Créer, c'est avoir une idée. (...) C'est quand même une fête avoir une idée. ». Gilles Deleuze, « I comme Idée », dans Gilles Deleuze, Claire Parnet, Pierre-André Boutang (réal.), *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Sodaperaga, 1995.

305 Pour écouter: <http://www.audiotopie.com/reso-1>.

306 Pour avoir une idée du parcours *Dislocation* : <https://vimeo.com/49469846>.

307 « « L'écho du lac » est un monument cartographique, narratif et sonore de l'œuvre littéraire *Héliet, fils des bois* de Marie Le Franc. Situé sur le lac Marie-Le Franc dans les Laurentides, au cœur de la réserve faunique de Papineau-Labelle, le projet vise à créer une expérience littéraire originale, où le cadre du récit est confronté au paysage réel, autrement dit où la réalité et la fiction se rencontrent et se vivent par l'auditeur au même moment. » Pour écouter: <http://www.audiotopie.com/echo-du-lac/>.

idée soit littéraire ou musicale – plutôt que d’un travail s’inscrivant dans la mouvance de l’art sonore.<sup>308</sup> D’autres possèdent plutôt des visées historiques (*Audiotrace*, *Rue Ontario*, *Géophonie*, *Onde*<sup>309</sup>), sociales, urbanistiques (*Accessibilité universelle*), voire écologiques (*Biotope*<sup>310</sup>), c’est-à-dire que le parcours sonore devient alors une manière d’accéder à un certain contenu de manière originale. La dimension narrative y devient souvent préminente étant donné l’importance d’un contenu à partager, faisant ici obstruction à l’entière disponibilité du promeneur pour le contexte traversé. Dans *Onde*, le narrateur nous raconte l’espace, le Canal; le contexte nous est livré à travers une histoire plutôt qu’à travers notre expérience directe de celui-ci; un narrateur allant même jusqu’à transcrire ce que l’on pourrait entendre... en mots : « cris stridents des enfants, sous leurs pas, les roches s’entrechoquent »<sup>311</sup>. Cette posture nous éloigne de la complexité pouvant être engendrée par la dimension sonore; le texte et les propos réflexifs qui l’accompagnent, prenant le dessus sur l’expérience. Yannick Guéguen reconnaît lui-même que les objectifs de design ou d’urbanisme<sup>312</sup> qui sous-tendent leur travail appellent parfois une simplification de l’expérience : « C’est quand-même intéressant aussi d’avoir des œuvres peut-être moins hermétiques, puis qui s’inscrivent dans un contexte, dans une pratique sociale aussi... Alors des fois, on nous targue un peu de didactisme, mais... »<sup>313</sup>.

308 « Les parcours d’Audiotopie intègrent des thématiques variées qui sont transmises à l’aide de narrateurs professionnels et d’ambiances sonores et musicales contextualisées. »

Voir <http://www.audiotopie.com/services/>.

309 « [...] un audioguide qui vous invite à pénétrer l’esprit d’un compositeur, dans une promenade mettant en valeur les ambiances paysagères et l’histoire du canal de Lachine. »

Voir <http://www.audiotopie.com/ondewave/>.

310 Voir <http://www.audiotopie.com/biotope/>.

311 Fragment tiré du fichier mp3 disponible sur le site d’Audiotopie : <http://www.audiotopie.com/ondewave/>.

312 Notices associées aux projets *Audiotrace* (« réfléchir au transfert de la connaissance, apprise, perçue, vécue et partagée et à la re-construction des lieux par ces histoires et les ambiances sonores spécifiques à chaque environnement »; « questionner les représentations mentales et sociales de la ville, incarnées dans la conscience collective et pour rendre-compte des transformations du cadre de vie d’une communauté »: <http://www.audiotopie.com/audiotrace/>) et *Accessibilité universelle* (« vivre l’expérience de l’inaccessibilité vécue par des femmes handicapées »; « vivre et d’interroger la notion d’accessibilité universelle : un objectif architectural, mais aussi social »; « sensibiliser aux nouvelles pratiques en aménagement urbain et inventer une ville pour tous »; « prendre conscience des obstacles que vivent les femmes handicapées lors de leurs déplacements » : <http://www.audiotopie.com/acces-universel/>).

313 Entretien avec Audiotopie (Yannick Guéguen).

## *Penser: la solitude-ensemble*

Ce qui est en jeu ici, c'est précisément cette différence fondamentale entre une proposition artistique qui juxtapose son idée au monde et une proposition artistique qui cherche l'expérience même du monde par l'art, l'artiste s'y faisant plutôt « catalyseur » d'expérience, passeur vers le monde (Biggs, 2009). Il y a, dans cette situation très spécifique qu'est l'écoute dans la ville proposée par les artistes sonores interviewés une relation très particulière – qui bien sûr diffère en intensité et en qualité selon les propositions – entre ce que j'ai choisi d'appeler la singularité et le commun (chapitre 3), relation qui interroge notre « paradoxale pluralité d'êtres uniques »<sup>314</sup> (Arendt, 1961), c'est-à-dire la condition politique du monde commun. Comme l'écrit l'artiste sonore et auteure Salomé Voegelin, « [t]he listener is entwined with the heard. His sense of the world and of himself is constituted in this bond. »<sup>315</sup> Dans ces expériences qui sont simultanément des expériences de l'être, de sa singularité, par la résonance qui se crée chez la personne qui écoute; et des expériences du commun par ce flux sensible dans lequel elles nous plongent et nous ancrent, nous oscillons sans cesse entre intérieur et extérieur réinventant et restaurant, l'espace d'une marche ou d'un parcours, le lieu qu'occupe le monde en nous et le lieu que nous occupons en lui : « It is in the engagement with the world rather than in its perception that the world and myself within it are constituted, and it is the sensorial mode of that engagement that determines my constitution and that of the world »<sup>316</sup>.

Par ce va-et-vient entre intérieur et extérieur se déploie une tonalité singulière de la relation entre le fait d'être seul – notre solitude essentielle, en tant qu'humain – et celui d'être ensemble « parmi les hommes »<sup>317</sup> (Arendt, 1961). La solitude, pour Hannah Arendt, constitue

314 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983(1961), p.232 : « Chez l'homme l'altérité, qu'il partage avec tout ce qui existe, et l'individualité, qu'il partage avec tout ce qui vit, deviennent unicité, et la pluralité humaine est la paradoxale pluralité d'êtres uniques. »

315 Salomé Voegelin, *op. cit.*, p.5

316 *Ibid*, p.3

317 Hannah Arendt, *op.cit.*, p.232 : « Mais une vie sans parole et sans action (...) est littéralement morte au monde ; ce n'est plus une vie humaine, parce qu'elle n'est plus vécue parmi les hommes. »

l'une des expressions de la pluralité humaine, c'est-à-dire qu'elle est inhérente à notre condition humaine : « La solitude, ou le dialogue réflexif du deux-en-un, fait partie intégrante du fait d'être et de vivre avec les autres »<sup>318</sup>. Pour Arendt, cette solitude est nécessaire à la pensée et c'est l'impossibilité d'être seul, c'est-à-dire de se situer dans ce dialogue du deux-en-un qui nous permet de nous adresser à nous comme à un autre, de nous situer en lien avec le monde, qui efface l'espace-entre-les-hommes qu'est le domaine public. Il y aurait à maintenir une distance juste, selon Arendt, une distance « qui relie sans écraser et qui distingue sans séparer »<sup>319</sup>. Qu'y a-t-il donc de distinct dans le fait de prendre son café seul à la maison ou sur une terrasse; de lire dans son salon ou sur un banc public? Qu'est-ce que cette *solitude-ensemble* dans laquelle le flux du monde se mêle aux méandres intérieurs, brouillant les frontières entre soi et le monde? Dans *un même et seul temps*, c'est-à-dire *en simultanéité*, cette double condition de notre humanité s'expérimente dans plusieurs des pratiques artistiques sonores citées par cette thèse : il ne s'agit pas de s'extraire du monde dans une bulle créée par le sonore, mais de s'y ancrer en tant que pensée sensible, corps-présence par la vigilance qu'installe le va-et-vient qu'est la pensée du monde *dans le monde*. Ainsi, ces expériences ne mettent pas en jeu ce que « je », « tu », « nous » pensons, mais la pensée que le monde suscite en nous. Comme l'écrit si justement Giorgio Agamben,

Penser ne veut pas dire simplement être affecté par telle ou telle chose, par tel ou tel contenu de pensée en acte, mais être, aussi bien, affecté par sa propre réceptivité, faire expérience, en tout objet de pensée, d'une pure puissance de pensée. En ce sens, la pensée est toujours usage de soi, implique toujours l'affection que l'on reçoit en tant qu'on est en contact avec un corps déterminé (...).<sup>320</sup>

318 Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, 2014, p.87

319 *Ibid.*, p.74 « L'amasement jette les individus les uns contre les autres tandis que l'atomisation les sépare les uns des autres : ces deux processus contraires contribuent ensemble à la négation de la « bonne » solitude, celle qui permet la pensée comme dialogue. Ce qui se trouve détruit, c'est fondamentalement la bonne distance de l'amitié ou, d'un point de vue plus élémentaire, de l'intérêt commun, cet « inter-esse » comme ce qui apparaît au milieu des hommes et forme le domaine politique. La distance qui relie sans écraser et qui distingue sans séparer trouve sa matérialisation métaphorique dans l'image de la table. » *Ibid.*, p.73-74, note de bas de page de Carole Widmaier.

320 Giorgio Agamben, « Une vie inséparable de sa forme », dans *L'usage des corps : Homo Sacer, IV, 2*, Paris, Seuil, 2015, p.291



Parmi les artistes sélectionnés, Udo Noll est celui qui, spontanément, s'attarde le plus longuement à définir cette relation fondamentale qui, dans son travail, lie l'espace de la singularité à celui du commun, cet « entre-deux qui nous rapproche et nous sépare d'autrui »<sup>321</sup>. L'artiste retrace les origines de son intérêt pour cette tension fondatrice entre sa propre solitude et l'infini du monde dans les premières expériences sonores qu'ont été pour lui celles de la radio, lorsque enfant, il s'amusait à tourner la « grande roue » de son vieil émetteur :

« Furniture and sized radio receivers where you could scan through the air waves... and these short waves receivers have worldwide reach and... so, every movement on the tunes of these old receivers is like... like moving your body in a way, no? (...) I loved these experience of noise and tiny little sounds coming out of the receiver, when tuning the big wheel... » (Udo Noll)

Un peu plus loin dans l'entrevue, il relie spontanément ces premières expériences radiophoniques à celles de ce qu'il nomme les « espaces ouverts » ou les « espaces entre » :

« Maybe I should say that, something which is as old as my radio experiences, is my experience of open spaces. Maybe, the horizon I had when I was a child in the countryside, you know... we had... we could look pretty far, so I could see the weather coming from the west. I always loved that. I loved to look in the sky at night or during the day, all the time, so this kind of openness of a space... I remember that it was very important for me as a child [*rives*], and I had problems with my parents because I couldn't stand it so long inside, in small spaces... There's an interest in this being outside. During my studies, I was hanging out in cafés, you know, on benches with friends, having a beer at the park, you know, being outside a lot. And, going through wastelands and sitting there and looking at the river... this kind of... I always loved this unused... or things, places which are not, it has unclear usage, you know, out of a precise, defined, and obvious function. So, these in-between spaces... I should say... » (Udo Noll)

À travers ces expériences de jeunesse se dessine une figure d'une solitude-ensemble, d'un certain état d'être dans le monde qui sera aussi le fondement des expériences sonores qu'il

321 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.308

cherchera à mettre en place dans la ville par la suite, en tant qu'artiste<sup>322</sup>. Comment, en effet, créer des situations d'interférences dans lesquelles ces deux dimensions de l'être et du monde peuvent s'éprouver simultanément? L'artiste berlinois parvient à mettre en mots avec une grande justesse ce qu'il en est pour lui de ces espaces *entre*, de ces expériences qui se situent entre une sphère intime (qui ne soit pas celle de l'intériorité privée ou de la « petite affaire privée » - Deleuze) et le monde. L'idée de concevoir la plateforme *Miniatures for mobile* afin de lui permettre – à lui et à d'autres artistes – de créer des parcours sonores in situ émerge précisément de ce désir de création d'un « espace entre », d'un espace que l'on pourrait qualifier « du commun ».

« I thought it would be necessary and nice and important to have the possibility to use this kind of technology outside the Aporee maps. For specific pieces created for the next street corner. My vision... [*rises*] or what I had in ear, and in mind, was... that, at some point, any... movement, maybe from your door to the next supermarket, you know, this hundred fifty meters, or to a pub, or just a promenade along the river, may, if you like, turn into an extended radio experience. And you may switch on, push one button on your phone, and you dig into, maybe the *poetic* of someone else...

(...)

So, that is still the idea behind the Miniature for mobiles. You can do that with the sounds from the Aporee maps, but you can also create, very specific pieces, small scale or larger scale... maybe only one... Maybe you can tell someone your dream and put it on a park bench of your choice and, connected with a certain range: that's some of the tools. And someone else may explore your dream year later, on this bench, because he's sitting there and just by chance checking with the Aporee app and suddenly he or she finds a close encounter, some foreigner, stranger who left something behind... I like this kind of touch. And this bridges again the concrete being in a place with this endless media spaces and possibilities. That's beautiful. That's a love poetry for me, in between... »

(Udo Noll)

322 J'utilise ici le terme « artiste », mais Udo Noll lui-même n'a que peu d'intérêt pour cet attribut identitaire : « I had... never had a plan to work in the field of art or sound, or art of sound at all »; et plus loin: « these experiments were immediately recognized by others as artistic work. Not for me in the beginning, I was not so very much, um... it was not so important for me to be recognized as an artist, it's even... now... I don't care so much... » Entrevue avec Udo Noll.

C'est précisément ces lieux de rencontre, d'échange, dans lesquels il devient possible de croiser les autres, ceux que l'on ne connaît pas que Udo Noll cherche à faire surgir par son travail de création. L'ensemble des possibilités qu'offre la plateforme Radio Aporee participe à l'élaboration de nouvelles interférences entre le singulier et le commun, Noll multipliant les manières de créer des points de contact entre une « solitude » et le monde. Pour le créateur de Radio Aporee, les lieux que l'on qualifie encore aujourd'hui de « publics » ne sauraient répondre à ce désir de contact, ceux-ci ne conservant de leur caractère « public » qu'un qualificatif dont le sens se vide peu à peu :

« At some point, there is even more freedom of expression, and experimenting than in what we.... I have noticed public spaces which are totally controlled, which are almost not public at all, you know... In Germany in earlier times, stations were great public spaces, really great spaces, I remember, but... now it's all private because this railway company which was a formal state company is now a private one, big one. Still, I think state is still owner, but... or at least takes part, but anyway, they changed the rules totally, and now there's some private... they have a private police and all... » (Udo Noll)

Lorsque je lui demande de définir en ses propres mots ce que sont ces espaces de rencontre, cet espace qui serait réellement public au sens où il serait pluriel, ouvert, accessible, libre, l'artiste tend à ouvrir sa définition, plutôt qu'à l'enfermer dans la rhétorique moderne qui oppose le privé au public, lui donnant le large spectre d'un espace où, tout simplement, des rencontres peuvent avoir lieu.

« Spaces were *others* are, where you can have encounters. Doesn't matter much if you go to a hotel lobby or to a park bench... well, it matters in case as it, maybe, influences your behaviour, but for meeting it's ok, you know. So, one place has quite a lot more rules, but meanwhile, the others too, but... Anyway. *To be with others at places... together and to... experience, to look at...*» (Udo Noll – je souligne.)

En ce sens, la pratique de Noll se développe toute entière hors des espaces dédiés à la présentation de l'art. Il ne saurait être question pour lui de développer sa pratique ailleurs que

dans ces « espaces entre » puisqu'il est primordial de lier ce mouvement sensible de l'être qui s'incarne dans une écoute, un enregistrement... aux possibles associés à l'imprévisibilité de toute rencontre. Il situe donc d'emblée sa pratique dans le monde, là où les échanges adviennent, où ce qu'il appelle des « moments de toucher » peuvent avoir lieu.

« Radio Aporee looks like this because this interest in space is pretty strong, and it's... that's why I never made... for example, a sound piece in a gallery. (...) I had much more interest in being able at any point, outside, you know, so, to explore this connectivity, these moments of touch, right where you are, you know... So, since these media spaces are everywhere, like the ether [*rires*]... I have much more interest in incorporating these spaces again, into the perception of works... » (Udo Noll)

Ces tentatives de connexion entre quelque chose qui serait plutôt de l'ordre de l'intime – l'intime n'étant pas à entendre ici en tant que *le plus privé*, mais plutôt en tant que quelque chose où se joue notre singularité (chapitre 3) – et une sphère élargie des échanges où tous et toutes pourraient *potentiellement* se présenter s'offrent en tant qu'espaces, que lieux où s'inventent des manières d'exister et de rencontrer qui dépassent – voire nient complètement – la dichotomie privé-public. Pour le philosophe Jürgen Habermas, la distance par rapport au monde qu'offrait la lecture en solitaire était ce qui, selon lui, assurait l'autonomie de la pensée de l'individu, autonomie qu'il jugeait essentielle au déploiement de tout « espace public » considéré en tant qu'espace critique. C'était l'intériorité privée, développée à l'écart du monde, qui permettait qu'une opinion publique, fruit d'une réflexion rationnelle, puisse naître de la mise en commun des diverses opinions personnelles (voir chapitre 2 et 3). En ce sens, dès 1962, Habermas se fait très sceptique face aux nouveaux moyens de communication qui tendent à abolir cette distance nécessaire à la séparation des sphères privée et publique :

La radio, le cinéma et la télévision font radicalement disparaître la distance que le lecteur est obligé d'observer lorsqu'il lit un texte imprimé – distance qui exigeait de l'assimilation qu'elle ait un caractère privé, de même qu'elle était la condition nécessaire d'une sphère publique où pouvait avoir lieu un échange réfléchi sur ce qui avait été lu. Les nouveaux media transforment la structure de la

communication en tant que telle; leur impact est, dans cette mesure-là, plus pénétrant, au sens littéral du terme, que ne fut jamais celui de la Presse.<sup>323</sup>

Les pratiques sonores sollicitées par cette thèse s'extirpent de cette pensée de la séparation pour investir les zones de contact, les points de passage et d'expérience entre l'un et le multiple : il n'y est plus question de sphères distinctes dans lesquelles on se retrouverait seul, d'une part; et dans le monde, d'autre part, mais plutôt de moments où il devient possible d'être, en tant qu'être singulier, par le monde. Ces expérimentations en appellent à de nouveaux mélanges en simultané et à de nouvelles manières de nommer ces espaces de « connectivité » (Noll), manières qui ne cessent de désavouer, voire d'abolir les prémisses conceptuelles associées à la stricte opposition privé-public, c'est-à-dire à celles de l'individu, de l'autonomie, de la souveraineté et de la distinction sujet/objet. Dans un article consacré à l'art sonore dans l'« espace public », l'artiste allemand Georg Klein suggère pour sa part de considérer certaines interventions sonores artistiques dans les lieux publics en tant que génératrices d'« espaces transitionnels », c'est-à-dire d'espaces qui ouvriraient de nouvelles possibilités d'usages, de pensée, de sensibilité.

« Acoustic art in public spaces basically involves installing a space in another existing space, both physically and sensorially, and metaphysically and mentally – an interior space in an exterior space, so to speak. The original quality of sound art lies in the *oscillation of interior and exterior space*. [*Je souligne.*] Thus public spaces intensified by sound art cause transitional spaces to come into being, in a political and a psychoanalytic sense. »<sup>324</sup>

Tout comme je le fais dans cette thèse, Georg Klein<sup>325</sup> s'intéresse à des interventions qui ne se contentent pas de *se trouver* dans l'« espace public », mais qui naissent directement de leur

323 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot et Rivages, 1978, p.178-179

324 Georg Klein, « Site-Sounds: On Strategies of Sound Art in Public Space » dans *Organised Sound: An International Journal of Music and Technology*, 14 (1), p. 101 C'est l'auteur qui souligne.

325 Notons que Georg Klein est lui aussi un artiste sonore et qu'il a lui-même réalisé une marche sonore le long de la Spree, à Berlin (*toposonie* : : *spree*) ainsi qu'une promenade dans les jardins de Hannover (*peregrinatio paradiso*) à l'aide de la plateforme *Miniature for mobile* développée par Udo Noll. Voir Georg Klein: <http://aporee.org/mfm/web/>.

rencontre avec des lieux publics spécifiques. Selon lui, ce mouvement d'oscillation entre intérieur et extérieur appartient intrinsèquement aux pratiques sonores, engageant des situations d'expérience singulières lorsque celles-ci se déploient par et dans les espaces communs. D'après la violoniste et musicologue Gascia Ouzounian, ces pratiques sonores s'ouvrent aux dimensions politique et éthique lorsqu'elles engagent la complexité de la situation spatiale, c'est-à-dire l'ensemble de ce qui la traverse : usages, pratiques, gestes, histoires et Histoire, qualités esthétiques, etc.

« What is in doubt is whether or not this imagination is critically located or able to engage with a public in meaningful ways. My claim is that it can, when it is founded upon conceptions of space that take into account not only physical geographies, but social and political geographies as well. When space is understood not in abstract or absolute terms, but as socially and politically constituted, a spatial sound practice can emerge not only as a poetics, but as a politics, not only as an aesthetics, but as an ethics. Such a critical spatial sonic practice does not merely « happen in » space, but is posed radically to transform the very terms of its constitution. »<sup>326</sup>

Il semble que plusieurs artistes dont les œuvres, interventions ou projets sonores originent du lieu même de leur « avoir-lieu » mettent en jeu ce mouvement – que je qualifierais de *critique* – entre la résonance que provoque l'écoute chez une personne et son inscription incontournable dans le contexte concret de l'écoute. Dans *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Peter Szendy évoque l'orchestration de la *Toccatà et fugue en ré mineur* de Bach réalisée par Stokowski en tant que l'une de ses « plus fascinantes expériences d'écoute »<sup>327</sup>, expérience qui naît ici dans cet espace creusé par l'écart entre orchestration et oeuvre originale :

mon oreille est perpétuellement tendue, écartelée entre l'orchestre réel et l'orgue imaginaire qui ne cesse de s'y superposer comme l'ombre du souvenir. J'entends, indissociablement, et l'orgue filtré par l'orchestre et l'orchestre filtré par un orgue fantomatique. C'est là, je crois, la force propre à tout arrangement : *nous entendons double*. Dans cette écoute oscillante, bifide, dans cette écoute qui se laisse creuser par l'écart sans cesse traversé entre la version d'origine et sa

326 Gascia Ouzounian, « Sound installation art : from spatial poetics to politics, aesthetics to ethics », dans Georgina Born (dir.), *op. cit.*, p.74

327 Peter Szendy, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, p.54

déformation au miroir de l'orchestre, ce que j'entends, c'est en quelque sorte que l'originalité de l'original reçoit son lieu propre depuis sa mise à l'épreuve *plastique*.<sup>328</sup>

Il y aurait quelque chose de propre à l'écoute qui permettrait ce mouvement critique, ce jeu d'écart et de proximités; entre l'éloignement et le « toucher » (Noll) quelque chose pourrait prendre forme. Comme l'écrit Marina Garcés, « [s]e laisser toucher, ce n'est pas se livrer sans conditions, ce n'est pas une affirmation sans réserves. C'est un art de la distance capable de trouver la mesure la plus juste de la proximité. »<sup>329</sup> L'instabilité de la position, le mouvement d'aller-retour entre, d'une part, intérieur et extérieur; puis, d'autre part, entre entendre l'artiste écouter le monde et entendre le monde lui-même, agitent notre présence, l'habitent de doute, d'incertitude. Il n'y a pas une distance idéale entre la singularité et le monde commun – comme plusieurs modèles de pensée de l'espace public l'ont mis de l'avant – mais une agitation constante des distances qui nous permettent d'*être* dans le monde. « Entendre entendre : c'est de ce redoublement que jaillit quelque chose comme un moment critique de l'écoute », écrit Peter Szendy<sup>330</sup> Dans ce jeu de distances constamment déplacées, il y a quelque chose comme une pratique vivante du doute, une pratique de l'attention que je qualifierais de *critique*, c'est-à-dire critique au sens où l'entendait Foucault quand il parlait de cet « exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte ce réel et le viole »<sup>331</sup>. Les artistes sonores interpellés par cette thèse, bien qu'à des degrés d'intensité distincts<sup>332</sup>, mettent le réel en doute; le mettent en mouvement en nous plongeant au coeur de *ce qui est là*. Selon Salome Voegelin, le doute serait même intrinsèque à l'expérience sonore, en constituerait l'une des dimensions incontournables : « hearing is

328 *Ibid*, p.22

329 Traduction libre de : « Dejarse tocar no es entregarse sin condiciones, no es una afirmación sin reservas. Es un arte de la distancia capaz de encontrar la medida más justa de la proximidad. » Marina Garcés, *Un mundo común*, Barcelone, Bellaterra, 2013, p.100

330 Peter Szendy, *op.cit.*, p.79

331 Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », dans *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1389

332 Si l'on compare, par exemple, la pratique narrative de Soundwalk à celle de Christina Kubisch, on voit se dessiner l'écart entre une pratique qui cherche à « montrer » le monde et une pratique qui cherche à « se faire » monde.

full of doubt : phenomenological doubt of the listener about the heard and himself hearing it. Hearing does not offer a meta-position; there is no place where I am not simultaneous with the heard. However far its source, the sound sits in my ear.<sup>333</sup> » Il faudrait, écrit Tiqqun, « [a]cquérir *collectivement* cette faculté de secouer les familiarités. Cet art de fréquenter en soi-même l'hôte le plus inquiétant »<sup>334</sup>. Dans ces pratiques de l'espace urbain sonore, le doute devient générateur d'expérience, c'est lui qui permet d'agiter le réel, de déplacer nos préconceptions, excitant notre vigilance par rapport à ce qui est. Comme le disait Brandon LaBelle à propos du « bruit » (2014), cet apport d'un ailleurs dans la situation nous « implique » (Garcés), nous engage directement dans une certaine proximité avec ce qui nous était jusqu'alors étranger :

« I take this difference then as something which broadens my horizon: the multiplying of perspectives, the supplementing of representation, forces me to meet the one that is separate from me, but it does so by collapsing distance: this difference that is over-here, forces its way inside, that is, inside myself. »<sup>335</sup>

La pensée de LaBelle fait écho à celle de Rancière pour qui « [p]enser la politique, c'est penser une politique de l'écart sans cesse renouvelé »<sup>336</sup>. Selon Rancière, est politique ce qui déplace les frontières, invente de nouveaux noms, ceux-ci charriant avec eux des pensées autres ; ce qui ouvre les lieux à d'autres usages ; ce qui oblige les différentes conceptions du monde à se confronter. Le « bruit » devient une manière d'envisager le dissensus d'une manière sensible, c'est-à-dire non pas depuis la sphère de la pensée strictement rationnelle, mais depuis celle de l'expérience sensible. Il s'agit, autrement dit, de vivre ces contradictions, d'expérimenter le conflit en s'immergeant dans la complexité inhérente à un monde dans lequel des réalités multiples se côtoient. Comme l'écrit Rancière dans *Les paradoxes de l'art politique*, « [a]ussi, le rapport de l'art à la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel

333 Salomé Voegelin, *op. cit.*, p.xii

334 Tiqqun, « Comment faire? », dans *Contributions à la guerre en cours*, Paris, La Fabrique, 2009, p.193

335 Brandon LaBelle, « Overhearing, Shared Space, and the Ethics of Interference », conférence présentée lors du Symposium international *Invisible Places*, Viseu, Portugal, juillet 2014

336 Christian Ruby, « Le sens de l'action dans la philosophie de Jacques Rancière », dans *Le philosophe*, 2(29), 2007, p.175



mais un rapport entre deux manières de produire des fictions »<sup>337</sup>; la fiction de l'art venant, d'une certaine manière, nous rappeler celle qui est inhérente à toute organisation politique du monde, voire à toute image homogénéisante du monde. C'est en ce sens que la fiction peut être agissante et posséder, dès lors, un caractère politique : « non seulement la fiction produit une certaine expérience de ce que nous sommes, mais en plus cette expérience consiste à percevoir différemment sa propre existence, à se détacher d'un certain récit pour devenir acteur d'une nouvelle scène de pensée »<sup>338</sup>. Comme l'écrit aussi la philosophe Chantal Mouffe,

« Dissensus begins precisely with the contention that there is not one reality, that the given which offers such or such possibility or impossibility is controversial itself and this is what political subjectivisation is about: reframing the very field of the given, of the sensible, the intelligible and, consequently, the possible. It is about putting in the unique common world of the consensual logics several worlds, conflicting worlds. »<sup>339</sup>

À la fin de la conférence qu'il consacre au concept de « bruit » et à sa fertilité pour sa propre pensée du sonore, Brandon LaBelle se permet d'appliquer celui-ci à une pensée de la ville, liant ce désordre sonore à un désordre d'une autre échelle, un désordre *urbain* que Richard Sennett, à l'encontre de nombreux urbanistes « [who] may draw upon concepts of harmony, togetherness, of cohesion or consensus, as means for establishing community »<sup>340</sup> conçoit plutôt comme générateur d'espaces de rencontres et de lieux d'échange réels :

« By agitating the lines that keep one type of demographic together, or that demarcate certain social territories, disorder allows for opportunities to experience precisely what or who is in contrast to myself. Such productive agitations are used to foster a spatial form composed by multiplicity. Place-making, in this way, can be enriched precisely through experiences of displacement. »<sup>341</sup>

337 Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », dans *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p.84

338 Luca Paltrinieri, « La fiction ou la production de la vérité » dans *Le Magazine littéraire*, Voir, lire, écrire, 540 (2), 2014, p.77.

339 Chantal Mouffe, *Agonistic public spaces: Democratic politics and the Dynamics of Passions*, 2006.

340 Brandon LaBelle, *op.cit.* L'auteur fait ici référence à l'ouvrage de Richard Sennett *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*, New York, Vintage Books, 1970.

341 *Ibid.*

## Les pratiques de l'attention

Ce que je propose est donc très simple :  
rien de plus que de penser ce que nous faisons.

Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*

Dans le cas des propositions sonores in situ d'Udo Noll, Christina Kubisch, Audiotopie, Soundwalk, Max Stein & Jen Reimer et noTours, cette oscillation entre les espaces (intérieur / extérieur; fiction / réalité) installe l'état de « vigilance » ou mieux, l'état de doute, au coeur de l'expérience de la ville. Elle oblige le promeneur à se situer, à effectuer des ajustements incessants, à mettre en doute tout ce qu'il voit et entend ainsi que la relation qu'il établit entre le vu et l'entendu. Cette praxis artistique du doute ne va pas sans rappeler les fondements du théâtre épique, un théâtre que Bertolt Brecht définissait en termes de distanciation, de doute, de critique et d'insertion dans le réel. Le théâtre épique s'insurge contre la passivité du spectateur (ou supposée passivité selon Rancière<sup>342</sup>) et contre une identification néfaste au jeu de l'acteur qui, selon Brecht, annule toute dimension critique: « Pour que toutes ces choses données puissent lui apparaître comme autant de choses douteuses, il [le spectateur] lui faudrait développer ce regard étranger avec lequel le grand Galilée observa un lustre qui s'était mis à osciller »<sup>343</sup>. La distanciation sur laquelle reposait la nouvelle esthétique du metteur en scène allemand était portée par le désir d'abolir la distance avec le monde; Brecht posait l'hypothèse qu'en se distanciant de l'illusion engendrée par le spectacle, il serait possible de se confronter au réel: « Le théâtre doit s'engager dans la réalité s'il veut avoir les moyens et le droit de fabriquer des reproductions efficaces de la réalité. »<sup>344</sup> Ce que Bertolt Brecht tente de mettre en scène à travers le théâtre épique, c'est une véritable praxis de la critique au théâtre. Il s'offusque contre ce théâtre mimétique ou cathartique qui, au lieu de ramener les *états révolutionnaires* qu'il engendre dans le réel, les relègue à la salle de spectacle. Il revendique la transformation de ces spectateurs désengagés en spectateurs

342 Jacques Rancière, « Le spectateur émancipé », dans *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

343 Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1990, p.59

344 *Ibid*, p.35

« productifs » et ce, par le développement d'« un mode de jeu laissant liberté et mobilité à l'esprit qui observe », car « [i]l faut en quelque sorte que celui-ci puisse procéder continuellement à des montages fictifs sur notre construction »<sup>345</sup>. Dans un ouvrage intitulé *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, le metteur en scène Olivier Neveux revisite le concept de distanciation de Bertolt Brecht, choisissant de le traduire en termes « d'allègement ». Neveux met le lecteur en garde contre toute fixation de règles entourant le comment d'un art que l'on qualifierait de politique : « [i]l n'existe pas de bonnes formes d' « allègement », il n'existe que des propositions, qui à leur manière, parfois au plus loin du souci d' « alléger », en produisent les affects les plus vigoureux. »<sup>346</sup> Pour alléger, donc, il faudrait, selon Neveux,

venir délester les rapports de leurs poids d'évidence, surprendre ou suspendre la fonction des choses et des êtres, déplacer, perturber – non pour tendre ou aggraver, mais pour soulager – la cohérence des choses et leur adéquation à leur nomination, à leur signification. Alléger ce n'est donc pas montrer un monde sautillant, ravissant et gai. C'est venir délacer ce que des liens trop forts – y compris théoriques – immobilisent, créer du jeu, des interstices, en d'autres termes désidentifier les spectacles, les affects, les choses, les êtres, les sons et les images de ce qui les fixe et les stabilise.<sup>347</sup>

Quand les pratiques sonores dont il est question dans cette thèse prennent le monde réel comme lieu d'expérimentation, cette vigilance, ce réajustement, ce rebranchement engageant, bien sûr, cette « mobilité de l'esprit » évoquée par Brecht, mais aussi cette plasticité du corps qui ressent, éprouve, perçoit des stimuli contradictoires. L'ensemble de ces mouvements ne renvoient plus alors, comme dans le cas du théâtre épique, à un réel abstrait, c'est-à-dire à nos conditions d'exploitation, d'aliénation et d'injustice en tant qu'*idées*, mais à la ville elle-même en tant que présence sensible, état du monde, situation concrète. Comme l'écrira plus tard Guy Debord au sujet de la distance spectaculaire, « [...] il est évident qu'aucune idée ne

345 *Ibid*, p.55

346 Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, p. 200

347 *Ibid*, p. 201

peut mener au delà du spectacle existant, mais seulement au delà des idées existantes sur le spectacle. Pour détruire effectivement la société du spectacle, il faut des hommes mettant en action une force pratique. »<sup>348</sup> Dans la dérive situationniste, il y a expérience réelle de la ville à travers ce désir de déplacement sans intention, cet état de disponibilité à ce qui vient comme outil de défonctionnalisation des lieux urbains. Ainsi, dans les pratiques sonores in situ, c'est à même les corps que le doute s'installe, donnant lieu à l'expérience réelle et concrète de cette instabilité du réel.

Selon Christian Ruby, il faudrait « reconnaître que le vrai lieu de rencontre ne peut consister qu'en un lieu de décentrement (par l'autre) permanent. »<sup>349</sup> Décentrement (Ruby), déplacement (LaBelle), oscillation (Klein), fuite (Deleuze et Guattari; Agamben), ces figures du mouvement se collent à l'écoute, tout comme elles se collent à la question politique. Quand Giorgio Agamben se fait reprocher – comme on l'a tant reproché à Foucault, à Arendt... – de ne pas proposer de modèle de transformation concret du monde, de ne pas avoir de solutions « positives » face à la misère, à l'inégalité, à l'injustice; quand on lui reproche, avec sa pensée de la puissance destituante, de proposer une pratique de la fuite, celui-ci précise ce qu'il en est de cette fuite « sur place », de cette fuite « à l'intérieur » :

La notion de fuite, ce n'est pas qu'il y ait un ailleurs où on puisse aller. Non, c'est une fuite très particulière. C'est une fuite qui n'a pas d'ailleurs. Où serait l'ailleurs où l'on pourrait s'enfuir ? Dans certains cas, quand le mur de Berlin était debout, par exemple, il y avait des fuites évidentes parce qu'il y avait un mur (mais est-ce qu'il y avait un ailleurs ?). Pour moi, il s'agirait de penser une fuite qui n'implique pas une évasion : *un mouvement dans la situation où il a lieu. C'est uniquement en tant que telle que la fuite pourrait avoir une signification politique.*<sup>350</sup> (Je souligne.)

Agamben – tout comme Foucault et tout comme Arendt – cherche à mettre en place une

348 Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967), p.195.

349 Christian Ruby, *Quels lieux de rencontre démocratiques ? Des lieux de rencontre au lieu de la rencontre*, 2003.

350 Giorgio Agamben, *Une biopolitique mineure : entretien avec Giorgio Agamben*, 2008. Repéré le 7 juillet 2017 à <http://www.psychasoc.com/Textes/Une-biopolitique-mineure-entretien-avec-Giorgio-Agamben>.

pensée politique qui s'inscrit et se meut dans le présent, ce qui, au contraire de toute pensée téléologique, implique dès lors l'impossibilité de penser le tout, le système ou même l'institution. Comme l'écrit Érik Bordeleau, « [t]out l'art de la critique foucauldienne est de ne suggérer aucune voie concrète de transformation »<sup>351</sup>. Ce que Foucault met en place avec sa pensée de la critique (voir chapitre 3, Foucault, 1978; 1984), ce n'est pas un système, qui déboucherait sur un modèle d'organisation, mais une « attitude », une manière d'être, un *ethos* (Foucault, 1984) et en ce sens, il est possible de le qualifier, comme le fait Bordeleau, de « penseur radicalement *in situ* – en situation »<sup>352</sup>. C'est une manière d'occuper, de lire, d'expérimenter le réel qui engendre « un mouvement dans la situation où il a lieu » (Agamben, 2008). Selon l'artiste sonore Salome Voegelin, « [c]ritical discourse does badly in dealing with sound as it assumes and insists on the gap between that which it describes and its description – it is the very opposite of sound, which is always the heard, immersive and present. »<sup>353</sup> En effet, on n'a plus affaire ici à une critique distante, mais à une critique qui passe par l'immersion dans le monde, par la proximité avec ce qui est:

À la différence de la critique, qui nécessitait de la distance pour se déployer, l'implication est ce vide de sens qui s'ouvre quand nous faisons l'expérience de notre proximité avec le monde et avec les autres. Cette proximité est notre impensé. Cette proximité est celle qui nous distancie et nous détache du sens du monde. Cette proximité est celle qui provoque la crise de sens qui nous force à commencer à penser, à parler, à créer.<sup>354</sup>

L'implication dans un monde commun, écrit Marina Garcés, « cela signifie faire un pas de côté en regard de la distance qui nous maintient comme « je » spectateurs-consommateurs du monde et nous plonger dans la matérialité concrète des conditions actuelles du vivable et de

351 Érik Bordeleau, *Foucault anonymat*, p.50

352 *Ibid*, p.26

353 Salomé Voegelin, *op. cit.*, p.xiv

354 Traduction libre de : « A diferencia de la crítica, que necesitaba de la distancia para desplegarse, la implicación es el vacío de sentido que se abre cuando hacemos experiencia de nuestra proximidad con el mundo y con los demás. Esta proximidad es nuestro impensado. Esta proximidad es la que nos distancia y despega del sentido del mundo. Esta proximidad es la que provoca la crisis de sentido que nos fuerza a empezar a pensar, a hablar, a crear. » Marina Garcés, *op.cit.*, p.74-75

l'invivable. »<sup>355</sup> Pour la philosophe catalane, la culture n'est pas un « produit » que l'on promeut pour attirer les foules touristiques, la culture « est une activité vivante, plurielle et conflictuelle par laquelle hommes et femmes nous donnons sens au monde que nous partageons et par laquelle nous nous engageons en lui »<sup>356</sup>. En référence à l'appel de De Certeau à « s'approprier la culture » (1980), elle propose pour sa part de « désapproprier la culture », c'est-à-dire à « l'arracher de ses « lieux propres », qui l'isolent, la codifient et la neutralisent, pour l'impliquer pleinement dans la réalité dans laquelle elle est inscrite. <sup>357</sup>» Cette immersion dans le monde commun prend la forme, chez Garcés, d'une critique incarnée, de pratiques qui s'inscrivent dans les situations mêmes.

« [I]t's definitely a conscious slowing down; which is a... really something that *happens* »<sup>358</sup> constate Andra McCartney. L'artiste-chercheuse insiste sur le caractère inédit de ce ralentissement dans lequel elle plonge les marcheurs qui participent à ses écoutes publiques dans la ville : « There's something about the fact that we all slow down at the same time and, we share this really powerful experience of listening together, and then we're able to articulate our experience of that to each other »<sup>359</sup>. Elle note cet état de vigilance, ce « full-bodied hearing »<sup>360</sup> caractéristique de l'écoute, dont témoignent plusieurs de ceux et celles qui l'ont suivie, oreilles aux aguets, dans les villes du monde : « many participants on my soundwalks who speak of heightened awareness in all their senses during the time of the walk »<sup>361</sup>. Les corps de ces marches collectives en public deviennent *corps critiques*, c'est-à-dire qu'ils permettent aux participants d'éprouver cet autre rythme, en tension avec le flot

355 Traduction libre de : « Significa dar un paso atrás respecto a la distancia que nos mantiene como yoes espectadores-consumidores del mundo y hundirnos en la materialidad concreta de las condiciones actuales de lo vivible y lo invivable. » *Ibid*, p.117

356 Traduction libre de : « Es una actividad viva, plural y conflictiva con la que hombres y mujeres damos sentido al mundo que compartimos y nos implicamos en él. » *Ibid*, p.77

357 Traduction libre de : « desapropiar la cultura significa arrancarla de sus « lugares propios », que la aíslan, la codifican y la neutralizan, para implicarla de lleno en la realidad en la que está inscrita. » *Ibid*, p.81

358 Entrevue avec Andra McCartney.

359 *Ibid*.

360 Andra McCartney, « Soundscape works, listening and the touch of sound », dans Jim Drobnick (dir.), *Aural cultures*, Toronto, YYY Books, 2004, p.179 -185

361 Andra McCartney, *Meaningful Listening through Soundwalks*, 2012, p.4

continu des autres rythmes urbains, mais deviennent aussi *images vivantes* de corps critiques pour les passants, pour ceux qui demeurent extérieurs, d'une certaine façon, à l'expérience. Ils ouvrent les lieux communs à d'autres usages, d'autres manières.

« I think every time I've done a public walk, I've noticed that people around are looking at the group, trying to figure out what they're doing... And speculate, as to what they might be doing, you know... Are they tourists? Are they deaf? Are they...? Are they've being taught something? Are they a club of some kind? And I've heard people, as we pass, saying these things... Or, actually, sometimes people will come up and say: "What are you doing?"... [*rires*]... and then it's a chance to say we're doing a soundwalk and to talk about all that, you know, because I would never, even though I tend to stay quiet as I'm walking, I wouldn't ignore somebody who came up to me and spoke.

So, I would engage with them... So, then in that way, the... it becomes a performance... Because, people are paying attention to what you're doing... [*rires*] And there was one time, where I remember that some people joined; they hadn't been on the soundwalk but they saw the discussion happening at the end and they just came up and started listening. (...) I think it's important for the group to witness that, to see what the effect is, and... And I think that even if... even if people are just speculating about what you're doing, it still, I think it's still important. » (Andra McCartney)

Christina Kubisch utilise elle aussi le terme « performance » pour évoquer cet agir surprenant dans la ville, ces démarches lentes et attentives qui semblent tout à coup s'extirper du flot incessant de l'activité urbaine : « It's a performance... Yes, it's really performance [*rires*]. They're performing... Yes, yes, exactly. And as I come from performance, I – in a way – am giving a performance now to the public »<sup>362</sup>. Elle avoue aimer observer comment les promeneurs se comportent lorsqu'ils expérimentent l'une de ses *Electrical Walks*, constatant comment celles-ci leur offrent tout à coup une certaine liberté de mouvement, d'attitude, qui tranche avec les usages habituels dans la ville :

« one thing I like about the walks, is to look at the people. For example, I had recently ten people going into a big shop for electronics... They had, I think

362 Entrevue avec Christina Kubisch.

hundreds of monitors, televisions... And the people were going close along the television, looking at them or listening to them; and it was so strange because, they had to have some courage to do that, there was nothing on the way, and they had to... They were moving in strange ways, like going... kneeling down and you know, going around places, and then there was these sellers, these people who worked ... They were kind... they did not stop them, but I saw that this kind of new movement, of new... behaving means to that... yes, you get out of how you behave or move normally. » (Christina Kubisch)

C'est bel et bien une performance, mais une performance qui s'éprouve et se réalise dans l'ignorance de cette performance même. Les promeneurs sont engagés dans une expérience qui porte en elle cette ouverture des déplacements, des mouvements; cet autre rapport aux objets et aux présences qui les amène à bouger et à se mouvoir différemment: « they forget about it. Yes, they have their headphones and suddenly, they don't... they don't mind if you look at them because they're doing something else »<sup>363</sup>. En ce sens, les marcheurs se plongent dans l'expérience qui leur est proposée, happés par le flot sonore insolite qui les envahit, donnant à leurs gestes un autre rythme, une autre amplitude.

Et cette liberté du corps qui se déplace librement dans la ville, c'est avant tout celle de l'artiste durant les heures d'écoute préalable à la réalisation de la cartographie sonore électromagnétique, c'est ce corps critique, vigilant, ce corps-lieu d'expérience que Christina Kubisch partage avec les promeneurs : « I think it's really more an interest about your own body and how you move into the space, and how you perceive things, you get much more aware of how yourself you behave... »<sup>364</sup>. C'est ce corps de l'artiste qui s'expose à répétition au flux envahissant des ondes électromagnétiques, affûtant le passage vers la conscience désormais permanente de cette couche invisible :

« I mean, there's not proof that it does anything to you. But, when I do long recordings in dangerous places... And recently, for example, I have done a new cycle which was called "Cloud", which is about the electromagnetic waves in several rooms, which I recorded (one is from Canada by the way...) And I have

363 *Ibid.*

364 *Ibid.*



been long times in very dense magnetic places, and I had just to go out, I really felt I got ill in there... And, I have that too when I'm close to strong magnetic security gates for long while (...) I can't make any proof of that, but I think my body gets kind of information now through the hearing, that it knows... »  
(Christina Kubisch)

Ces pratiques mettent en espace et en situation des corps critiques – les leurs, les nôtres – réinventant dès lors ce qu'il en est d'une certaine critique : la nouvelle critique s'installe dans cet état de grande proximité avec la situation, la prend d'assaut et c'est à l'intérieur de la situation elle-même que des aller-retours entre ce qui est là et l'apport « fictif » de la proposition artistique, les décalages, les jeux de distance qu'elle propose, que l'expérience a lieu. Dans *Le sujet : essai d'anthropologie politique*, François Laplantine considère l'esthétique en tant que fiction ancrée dans « une insatisfaction critique du présent », c'est-à-dire en tant que potentiel d'invention en regard des normes qui régissent notre quotidien : « Elle [l'esthétique] introduit de la fiction, c'est-à-dire de la vitalité – la capacité à mener d'autres vies possibles –, mais aussi une potentialité de négativité résolument critique à l'égard du social et du langage. »<sup>365</sup> Face à la situation concrète dans laquelle ils se trouvent, à ce présent qui les traverse, les artistes sonores décident d'écouter et, oserais-je écrire, de *dé-écouter*, comme on dit défaire, déprogrammer, délier : de prendre cette écoute et de la mettre en tension pour l'écouter, elle, mais avec cette ligne de fuite qui agite son intérieur.

On pourrait concevoir ces agirs artistiques sonores en tant que « pratiques de l'attention » ou encore, pour reprendre la belle expression d'Érik Bordeleau, en tant que « pratiques de l'attention immanentes », c'est-à-dire des pratiques de présence au monde commun; car comme il le suggère, « prendre soin des lieux vibrants du commun, qu'ils soient naturels, institutionnels ou peuplés d'abstractions vécues, requiert des pratiques de l'attention immanentes. Elle ont lieu, elles ne cessent de s'inventer. D'elles aussi, il faut prendre soin, et s'y entraîner »<sup>366</sup>. Ces pratiques s'élaborent dans le vide qu'ouvre le constat de Hannah Arendt

365 François Laplantine, *Le sujet : essai d'anthropologie politique*, p.82

366 Érik Bordeleau, *Comment sauver le commun du communisme?*, Montréal, Le Quartanier, 2014, p.185

selon lequel « c'est l'aliénation par rapport au monde » qui « caractérise l'époque moderne »<sup>367</sup>, cette aliénation étant pour elle la seule explication possible à la destruction, par l'homme, du milieu dans lequel les hommes évoluent et du « processus de l'accumulation de la richesse, tel que nous le connaissons »<sup>368</sup>. En effet, comme l'écrit le Comité invisible,

Il [l'Homme] *calcule* la vitesse à laquelle disparaît la banquise. Il *mesure* l'extermination des formes de vie non humaines. Le changement climatique, il n'en parle pas à partir de son expérience sensible – tel oiseau qui ne revient plus à la même période de l'année, tel insecte dont on n'entend plus les stridulations, telle plante qui ne fleurit plus en même temps que telle autre. Il en parle avec des chiffres, des moyennes, scientifiquement.<sup>369</sup>

Cette distance avec laquelle nous envisageons la réalité qui nous entoure s'abolit toutefois incessamment lorsque surviennent des moments de présence, de rencontre, d'implication vivante dans le monde commun (Garcés). Les choses, les objets du monde, ne sont pas seulement des faits matériels que l'on peut identifier et nommer, mais bien des présences concrètes qui articulent notre rapport au monde. Comme ne cesse de le répéter le géographe Augustin Berque, la « concrétude » de nos territoires humains ne saurait être appréhendée à partir de ce « bornage » qu'est la stricte séparation du sujet et de l'objet, ce dernier s'y réduisant à une définition matérielle qui, malgré tout, demeurera toujours une abstraction (Berque, 2007) :

Tant que nous sommes vivants, les choses existent au-delà de ce bornage; car, concrètes, elles concernent notre être. Et cela, ce n'est pas une simple affaire de projection mentale du sujet sur l'objet; c'est une affaire vitale, où notre corporéité joue un rôle que le paradigme moderne classique – juxtaposant la *res cogitans* à la *res extensa* – est incapable de prendre en compte. Or ce croître-ensemble des gens et des choses, c'est lui qui fait justement que les choses ne se bornent pas à des objets matériels; car au-delà de cette limite, elles sont toujours aussi quelque peu un mythe, c'est-à-dire qu'elle atteignent un niveau de réalité qui ne nous

367 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p.322

368 *Ibid*, p.323

369 Comité invisible, *À nos amis*, Montréal, Édition spéciale Québec, 2015, p.29

touche pas seulement par les sens, mais également par le sens.<sup>370</sup>

Pour Julian Stein, le simple fait d'enregistrer avec des microphones binauraux induit toute une gestuelle du corps jusqu'alors inexpérimentée, qui l'entraîne à travers des mouvements de proximité inédits, engendrant un autre rapport avec les objets, les présences qui l'entourent : « for a while I was trying to record crickets, and to record crickets with your ears, as if you want it closer. You have to put your head inside of a bush or really get close to the ground, so it's really, a weird...[rires]... such a strange experience ... »<sup>371</sup>.

Qu'il s'agisse d'expériences radiophoniques expérimentales, c'est-à-dire de cette possibilité pour un corps, dans l'espace, d'entrer en contact avec d'autres corps, situés dans d'autres lieux ; ou d'explorations concrètes de lieux *entre*, d'espaces aux usages indéfinis, pour l'artiste Udo Noll, la question fondamentale de la relation qui s'établit entre son corps (puis, par la suite, celui de ceux et celles avec qui il partage l'expérience) et l'espace est primordiale, essentielle. Le fait que le corps se mesure à l'espace, qu'il en prenne le pouls sensible par l'expérience spatiale concrète, siège à la base des multiples projets gravitant autour de la plateforme Radio Aporee.

« Space experience with the body was very important. I mean it's almost useless to say, because I think experience in space with the body is something which we all have in common [rises], and... Making long promenades... without any purpose... going to places, discovering old houses from broken windows, you know, these things... and this search mode and browsing... It kind of always was there. So, that never stopped. And that was usually public space. Of course we entered... I entered others... together with others, alone, entered other private spaces; as we did although hacking in the early, in mid-nineties you know, because all these machines were unprotected, so it was like going through the backdoor of a world maybe unused, but used, I don't know, it's sort of secret finding ways, you know... » (Udo Noll)

370 Augustin Berque, «Lieu et authenticité» dans *Cahiers de géographie du Québec*, 51 (142), 2007, p.53

371 Entrevue avec Julian et Max Stein (Julian Stein).

Son travail met en place « une pratique de liberté » (Foucault, 1984) par laquelle l'artiste réinvente, pour lui et pour les autres, les usages du monde commun qui l'entoure. Comme l'énonce bellement Tiqqun, « [d]ans chaque *usage* réside une possible sortie de l'ensorcellement. Car chaque usage libère les formes-de-vie contenues dans les choses, dans les mots, dans les images. Dans l'usage s'établit une curieuse circulation entre « sujet » et « objet », entre « espèces ». Le geste court-circuite la conscience, abolit temporairement la distance entre le moi et le monde, en appelle d'autres »<sup>372</sup>. À partir d'une expérience aussi « ordinaire » que celle de marcher dans les rues de sa ville, Udo Noll crée de nouvelles interfaces de contact entre ce corps qui marche et d'autres corps ayant traversé ces mêmes lieux, à d'autres moments. Un réseau de corps liés entre eux par la plateforme Radio Aporee se crée; entre le corps de l'artiste qui écoute et enregistre la ville, ceux qui sont présents lors de l'enregistrement et dont les présences s'entendent; et, finalement, ceux des promeneurs ayant téléchargé la promenade sonore sur leur téléphone portable qui arpentent ces rues tout à coup amplifiées et tendues par ce nouveau rapport qui les traverse.

« I was interested in doing and reaching and gatewaying in between media and my... my surroundings... and [*bruits, soupir, rires*], my surroundings, my concrete, my.... my... [*bruits*] The real world, the physical world, you know. So, that was... Because I'm with my body, and my whole condition within this world. I cannot sit still for two years in front of a screen, you know. And get only... I don't know... it's kind of spiritual being digging into, like some of these fiction novels propose, like Neal Stephenson or William Gibson novels, you know, where your mind goes as an entity into cyberspace. That's interesting, I want to do both, but since I'm a physical being and I'm...I'm...and I love, I mean, my surroundings, the cityscapes and the landscapes, so it was always clear that things I'm interested in *happen in between*. » (Udo Noll)

S'intéressant aux interactions entre le corps, le sonore et l'espace à travers l'analyse d'œuvres qu'elle qualifie pour sa part de « situated sonic practices », Gascia Ouzounian y constate comment ces « nouveaux espaces » deviennent aussi des lieux d'ouverture du corps à d'autres devenir. Elle cite ce texte fondateur pour la pensée de Judith Butler qu'a été *Performative*  
372 Anonyme, *Le bel enfer*, 2004.

*Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* et dans lequel s'annonce déjà *Gender Trouble* (1990) :

« 'The body', writes Judith Butler (1988, p. 521), 'is an historical idea and a set of possibilities to be realized. ...[It is] a continual and incessant materializing of possibilities'. Realizing the body through its interface with sound and space opens new possibilities of becoming for the body, stretching its old limits and creating new ones. Where sound, body and space meet, new dimensions of, and sensitivities towards, environments can be engaged, and our relationship to these and to ourselves and each other within these can be re-imagined and transformed. »<sup>373</sup>

Dans un essai qui s'inscrit dans les suites du Printemps arabe, des « mouvements des places » et dans l'actualité de l'occupation de Wall Street, à Manhattan en septembre 2011, la philosophe Judith Butler met en évidence l'aller-retour existant entre la matérialité même des lieux que l'on dit publics et les gestes qui les habitent, leur caractère co-constitutif. Elle nous fait remarquer comment le caractère public d'une rencontre ou d'un événement articule à la fois des conditions spatiales particulières, des manières de se rassembler, de dire et d'agir; et à leur tour, ces manières de se rassembler, de dire et d'agir viennent réaffirmer – voire parfois transformer ou même créer – la dimension publique des lieux urbains.

« As much as we must insist on there being material conditions for public assembly and public speech, we have also to ask how it is that assembly and speech reconfigure the materiality of public space, and produce, or reproduce, the public character of that material environment. And when crowds move outside the square, to the side street or the back alley, to the neighbourhoods where streets are not yet paved, then something more happens. At such a moment, politics is no longer defined as the exclusive business of public sphere distinct from a private one, but it crosses that line again and again, bringing attention to the way that politics is already in the home, or on the street, or in the neighbourhood, or indeed in those virtual spaces that are unbound by the architecture of the public square. »<sup>374</sup>

373 Gascia Ouzounian, *art. cit.*, p.78. Elle cite Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », dans *Theatre Journal*, 40(4), 1988, p.519 - 531.

374 Judith Butler, *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*, 2011.

En ce sens, lorsque les pratiques sonores viennent ajouter des usages, des perceptions, des manières d’agir dans la ville, *dans* les espaces communs, ils ajoutent ceux-ci à l’ensemble de ces autres gestes – autorisés ou non – qui y avaient préséance. Ces pratiques de l’attention envahissent la ville, la révélant à travers d’autres tonalités d’apparence (Arendt), de mouvement, d’agir; comme le dit Yannick Guéguen (Audiotopie), « c’est surtout de la rue, qui est quand-même aménagée de façon normalisée.... Mais au fond, c’est faux, c’est pas normalisé, c’est les pratiques qui font que ça devient... ça se transforme... puis que ça devient un autre espace. Donc le parcours sonore au fond, participe de tout ça »<sup>375</sup>. Ces pratiques élargissent les frontières de l’imaginaire associé aux manières de nos corps dans ces lieux du commun, rendant tout à coup ces expériences partageables, réappropriables par d’autres. Elles réaffirment « l’importance des corps dans toute leur matérialité résistante, présences physiques en acte qui se constituent comme intériorité commune, êtres en résistance qui se singularisent dans un style à la fois unique et apte à se propager »<sup>376</sup>. Comme l’écrit la philosophe Marina Garcés, « [q]uand une nouvelle possibilité de perception, de sentiment et de conscience s’ouvre dans une création artistique, on ne se demande plus si cela nous intéresse ou ne nous intéresse pas, nécessairement elle nous convoque. »<sup>377</sup> Ainsi, c’est par l’expérience partagée que ces usages s’additionnent dans la ville et non par le « savoir de » ces usages. En expérimentant la ville par l’écoute, le réel s’y révèle autrement; le corps s’affûte, se met aux aguets.

### *L’invisibilité permissive*

Il n’est pas anodin que ces pratiques qui naissent des espaces en et du commun et qui, par le fait même, se déploient souvent dans des lieux que l’on pourrait aussi officiellement qualifier de publics (qui appartiennent à l’État : rues, parcs, places) soient *sonores* et non visuelles.

375 Entrevue avec Audiotopie (Yannick Guéguen).

376 Érik Bordeleau, *Foucault anonymat*, p.72

377 Traduction libre de : « Cuando una nueva posibilidad de percepción, de sentimiento y de conciencia que se abre en una creación artística, ya no se plantea si nos interesa o no nos interesa, necesariamente nos convoca.» Marina Garcés, *op. cit.*, p.76

L'invisibilité du sonore devient, comme en témoignent plusieurs artistes, une possibilité de fuite, un espace de liberté. Les pratiques peuvent se développer sans le contrôle associé à tout ce qui apparaît, se glisser entre les choses, occuper les lieux sans pour autant qu'on ne le sache : « par exemple, pour Réseau Électro, parce qu'on avait fait développer une cartographie, une coupe du réseau, puis... même là je me faisais arrêter, j'avais pas le droit de dessiner, tu sais... Donc, tu vois, jusqu'à quel point! »<sup>378</sup>. Pour le collectif Audiotopie, cette invisibilité du sonore est ce qui permet de mêler leur propre couche sonore à celle de la trame urbaine sans avoir à se frapper au contrôle, à l'autorité, à la censure :

Oui, [d'activer] une autre dimension de l'espace public qui, finalement, c'est... Mais, quand même, il y a une volonté de contrôle de l'espace public, donc là on déjoue un peu aussi ce côté-là (...) Déjouer un peu le contrôle étatique, de la vision en plan, de l'aménageur qui pense la ville d'en haut, c'est vraiment s'infiltrer pour comprendre des choses, de percevoir au fond ce que l'utilisateur perçoit et puis d'aménager dans ce point de vue-là...

(...)

Puis l'espace public au fond, l'espace public, y'a quand-même... c'est plus ou moins... vrai qu'il y a « espace public ». Mais au fond, le parcours sonore, ce qu'il permet, c'est d'ajouter quelque chose sans demander l'autorisation aussi; puis ça, c'est quand-même une force des parcours sonores... c'est que tu peux tout dire, tout faire, puis tu n'as besoin d'aucune autorisation (...) on ne demande pas d'autorisation pour amener un contenu sonore si on veut dire que c'est... Tu sais, si on veut donner telle tournure à tel lieu, on s'autorise à le faire... Donc, ça aussi c'est une espèce de liberté qu'on s'offre (Yannick Guéguen)

Encore une fois, l'utilisation des microphones binauraux se lie à cette posture discrète, que Yannick Guéguen qualifie lui-même d'« infiltration ». Ces petits micros que l'on place tout simplement dans l'oreille, comme la grande majorité des écouteurs actuels, permettent de passer inaperçu : « Nous, ce qu'on enregistre... on a des micros binauraux... tiens, personne nous voit, tu sais, on enregistre incognito... Mais tout ça au fond, c'est dû à ce type d'espace public qui est contrôlé de plus en plus là... »<sup>379</sup> Ces micros deviennent un instrument d'attention qui a l'avantage de ne pas détruire la scène sonore qui s'offre à la personne qui

378 Entretien avec Audiotopie (Yannick Guéguen).

379 Entretien avec Audiotopie (Yannick Guéguen).

enregistre, de réellement rendre compte de ce qui est là, contrairement à l'effet produit par l'équipement de prise de son habituel qui représente une réelle « occupation » du champ visuel.

Cet intérêt pour la dimension invisible du sonore se manifeste aussi dans le travail plus récent du Soundwalk Collective (Stephan Crasneanski, Simone Merli, Kamran Sadeghi), les artistes y délaissant les marches sonores urbaines pour développer une pratique de captation des couches sonores invisibles qui existent autour de nous, ces sons issus de l'invisible devenant ensuite matière pour la réalisation de futures performances et installations sonores :

c'est toujours pareil, ces fameux sons invisibles, ces sons non visibles on va dire, qui sont là, qui ont aussi une fonction par rapport à ton existence sur la Terre, qui, aussi, sont des niveaux de lecture différents et je trouve ça assez beau, l'idée du son comme ça qui se cache, ou qui est là, mais il faut un filet pour le chopper (Stephan Crasneanski)

Cet intérêt pour l'invisibilité ramène ici à l'avant-plan ce questionnement essentiel qui traverse l'ensemble des pratiques sonores sollicitées ici : un questionnement sur la complexité inhérente au réel et sur les manières esthétiques permettant de faire l'expérience de cette complexité. Cette recherche du sonore invisible renvoie à « l'idée qu'il y a de multiples niveaux sonores dans la réalité » et que nous, en tant qu'humains, nous n'arrivons qu'à « en capter une fraction »<sup>380</sup>. Pour l'artiste new-yorkais, « les expériences sont infinies » et, face à ce qu'il nomme le « grand gâchis de la vie », il importe de complexifier nos lectures du monde.<sup>381</sup>

C'est toutefois dans le travail de Christina Kubisch que ce rapport à l'invisibilité est le plus manifeste. Les *Electrical Walks* offrent à nos oreilles une percée insolite de la trame

380 Entrevue avec Soundwalk (Stephan Crasneanski).

381 *Ibid.*



électromagnétique, trame qui, malgré son omniprésence, demeure ordinairement à l'abri de nos consciences :

« I think we are experiencing a drastic change in our lives (...) They try to convince people that what you do not see or hear normally is not there. So they try to hide everything. But it is there. And the changes... our communications change our ways of being, it changes a lot of things, and it's not natural. So when you do these walks, you suddenly feel you're in the middle of a magnetic huge wave, and, this is increasing... » (Christina Kubisch)

Il est aussi intéressant de constater que dans le cas de Christina Kubisch, c'est d'une part l'invisibilité de ces ondes qui stimule la démarche artistique, mais c'est aussi le fait que cette perception, à laquelle l'artiste donne accès, ne soit envisageable que si elle se fait invisible à son tour : rien dans ces personnes qui déambulent une à une, deux à deux ou même parfois en petit groupe ne laisse présager ce qu'il en est de cette écoute, à la fois solitaire et commune, qui s'immisce dans les villes du monde. La révélation de l'invisible – les ondes électromagnétiques – opérée par Kubisch se joue dans cet espace libre, immatériel, où le sonore fait monde.

Plongé dans une écoute qui tranche complètement avec celle à laquelle il est habitué dans ces lieux urbains, le promeneur éprouve l'étrangeté de cette couche qui recouvre son environnement. Par cette fiction électronique, « il s'agirait de nous rendre un peu plus étrangers à nous-mêmes, afin de nous puissions nous étonner des présupposés qui guident silencieusement nos façons de faire et de penser. »<sup>382</sup> Ainsi, à travers ce flot incessant de sons « électriques », Christina Kubisch conserve la quête d'un certain silence, cherchant, pour chacune de ses marches, un lieu où l'électromagnétisme serait quasi absent, et où, l'espace d'un lieu, le promeneur pourrait expérimenter ce silence, en tension avec l'écoute qui le précédait.

382 Luca Paltrinieri, *art. cit.*, p.77

« In most of the maps I do, I tried to find one quiet place where there is no electricity. And it's harder and harder to find it. And recently I found one in Turku, which is an old Finnish town at the seaside. I found one place at the cathedral – it's a very old cathedral. Going up the staircase, at a certain place near the entrance, and, it was really quiet there. And then, I had the same experience recently in Basel in Switzerland, in a place – how do you call that in English... you know, it's not a church, it's outside where the monks walk (...) It's in the cloister, the cloister garden, you know... (...) There I found a place, looking down at the river Rhine, and it was... almost quiet... I would say it was quiet. And in both cases, people told me that these places were known as magic places. As places where you got some energy, where you felt especially well, and they didn't know about my inquiries at all! (...) So, I think there is something which is not only invented or you know, esoteric, there is something... » (Christina Kubisch)

Dès les premiers balbutiements de ce qui deviendrait quelques années plus tard « Internet », Udo Noll s'intéresse à cette nouvelle couche virtuelle qui s'installe autour des villes du monde, ressentant aussitôt l'urgence de conserver, à travers ce réseau mondial, des espaces de liberté et d'invention. Comme l'affirme et le réaffirme Jacques Rancière chaque fois qu'il est question des relations liant art et politique, « the fundamental question is to explore the possibility of maintaining spaces of play. To discover how to produce forms for the presentation of objects, forms for the organization of spaces, that thwart expectations »<sup>383</sup>. Pour l'artiste berlinois, le projet aux ramifications multiples qu'est Radio Aporee répond au désir d'occuper autrement ces lieux dont les fonctions semblent parfois avoir été réservées, d'en ouvrir les possibilités:

« So, that was one important thing for me to create a possibility to make your own layers, within this new... whatever, media, spaces... So, the layer of the sound, sonic layer in the Radio Aporee, which you can create these pieces with these miniatures all around, you know. Imagine that you have thousands of them around the world, in big cities because it's open and free, and people can easily use it in order to create these pieces. So, that may... that means you build, collaboratively build up a layer of your sonic experimentation (...) You occupy, you create this space, it's not... and it's free of advertising, free of... (...) It's to... about exploring the freedom of creating these things, instead of... acting within

383 Fulvia Carnevale, John Kelsey et Jacques Rancière, « Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière », *Artforum International*, vol.45 (7), 2007, p. 256-261

the functions and fictions of pre-op. Pre-defined spaces, which are usually markets... to sell you something...Very important. » (Udo Noll)

## Conclusion : retrouver le monde

En 1979, dans un projet intitulé *The Amplified Park Project*<sup>384</sup> destiné aux enfants des écoles élémentaires de la ville d'Ivrea en Italie, John Cage propose d'amplifier les sons de la forêt située à proximité du Monte Stella d'Ivrea :

au moment même où, juché en haut de la colline, vous écoutiez le bruit du trafic en bas, le moindre frôlement d'un insecte vous saisissait soudain. Et j'eus l'idée d'amplifier, par des moyens électroniques, les buissons, les arbres, les plantes, de telle sorte que l'enfant qui les toucherait serait en mesure de percevoir le résultat sonore de son geste. Si l'on coupait la circuiterie électronique, on entendrait à nouveau les sonorités de l'environnement.<sup>385</sup>

Le compositeur s'intéresse à l'écoute de ce qui est là, au léger déplacement engendré par l'amplification. Il ne s'agit pas ici de faire écouter autre chose, mais de faire écouter *autrement*. Comme dans la plupart des pratiques citées par cette thèse, une préoccupation pour l'après-écoute, pour l'après-projet, pour ce qui a lieu une fois sorti de l'expérience sonore mise en place par l'artiste demeure.

Quand je lui demande si la marche d'écoute se termine une fois que le promeneur enlève les casques, Christina Kubisch me répond avec assurance que « no, it doesn't end »<sup>386</sup>. Restent, au contraire, ces souvenirs des ondes électromagnétiques qui, par l'imaginaire, se superposent encore au son du trafic, à la vue des néons dans les vitrines, aux touches d'un guichet automatique; et reste surtout ce savoir de l'invisible qui les traversera maintenant, indéfiniment. Comme elle le dit elle-même, le fait d'être plongé dans ce paysage électromagnétique durant une certaine période de temps crée ensuite un déplacement, au moment de retrouver la ville dans sa dimension sonore familière : « but if there is something

384 Voir le détail du projet pour Ivrea ici : <http://www.johncage.it/1979-montestella.html>.

385 John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, p.19

386 Entrevue avec Christina Kubisch.

special you concentrate on maybe then afterwards, when you take off your headphones, you will perceive the world in a little more different way »<sup>387</sup>.

Pour Xoán-Xil López aussi, les expériences sonores mises en place par noTours viennent transformer, par le son, la conscience que nous avons d'un espace : « une personne, après avoir enlevé les casques [d'écoute] voit les choses de manière différente, non? »<sup>388</sup> Il se crée un effet d'addition, de mélange entre l'expérience du parcours sonore proposé par les artistes et le lieu tel qu'on le retrouve par la suite, à la fois identique à ce qu'il était à notre arrivée et requalifié, transformé par la traversée sonore qui s'y est greffée : « Quand tu enlèves les casques [d'écoute], cette première expérience que tu as eu avec les casques, d'une certaine manière, demeure présente et modifie ta nouvelle perception dans ce lieu. »<sup>389</sup>

Il y a cette idée que le son transforme l'espace, mais d'une certaine manière, on fait l'expérience qu'il le transforme de manière permanente. Parce qu'une fois que tu as fait un parcours dans un lieu, que tu l'as déjà connu à travers cette expérience, bien, d'une certaine manière, tu n'as pas besoin d'écouter le parcours une nouvelle fois pour pouvoir récupérer une certaine partie de l'expérience de ce lieu. (Horacio González)<sup>390</sup>

Par les projets de déambulation sonore in situ qu'ils développent, les artistes du collectif cherchent à complexifier, à « changer la conscience que l'on a d'un espace par le son »<sup>391</sup>. Il y a quelque chose ici du concept de *walkscape* développé par Francesco Careri, membre du

387 Propos tirés d'une entrevue réalisée avec l'artiste dans le cadre de City Sonic 2012 (Belgique) : <http://www.citysonic.be/en/2012/08/03/christina-kubisch-personnages-incontournable-du-sound-art/> (Page consultée le 8 mai 2017, mais inactive depuis le 3 mars 2018.)

388 Traduction libre de : « Una persona después de quitarse los cascos como que ve las cosas de manera diferente, no? » Entrevue avec noTours (Xoán-Xil López).

389 Traduction libre de : « Cuando te quita los cascos, esa primera experiencia que tuviste con los cascos de alguna manera permanece allí y modifica nueva percepción tuya en ese lugar. » *Ibid.*

390 Traduction libre de : « Hay como esa idea de que el sonido transforma el espacio pero de alguna manera que uno se experiencia que lo transforma de manera permanente. Porque una vez que has hecho un paseo por un lugar, ya lo has conocido por esa experiencia, pues de alguna manera no tienes porque estar escuchando de nuevo el paseo para seguir recuperar cierta parte de la experiencia de ese lugar. » Entrevue avec noTours (Horacio González).

391 Traduction libre de « cambiar la consciencia de un espacio a través de lo sonoro » Entrevue avec noTours (Xoán-Xil López).

collectif d'architectes Stalker : une pratique immatérielle de l'espace qui transforme la perception que l'on a d'un lieu par la marche (walkscape) ou par la marche sonore (soundwalkscape?). Dans le cas de noTours, ce désir d'agir sur notre perception des lieux, de la ville, de venir en multiplier les lectures, de leur rendre toute la complexité qui leur appartient s'inscrit dans une démarche qui va bien au-delà de la seule utilisation, par un collectif d'artistes, d'un outil technologique, pour la réalisation de ses propres projets de promenades sonores. Comme le raconte Horacio González, le développement de cet outil, tout comme la carte sonore de la Galice le fût pour l'ensemble de ses utilisateurs (Escoitar.org), répond aussi à un souhait de voir ces pratiques se répandre, se multiplier à travers les ateliers qu'ils offrent un peu partout dans le monde, afin de donner lieu à de nouvelles manières d'appréhender la ville et encore plus spécifiquement, « l'espace public ». Encore une fois, cette idée du son qui se glisse entre les interdictions, qui permet de transformer l'espace de la ville sans avoir à obtenir de permis vient doter cet outil « urbanistique » d'une certaine liberté entre les nombreuses restrictions :

En Grèce, dans une école d'architecture... ils étaient architectes et appréciaient beaucoup cette idée de comment, réellement... c'est comme faire de l'urbanisme, parce que tu es en train de faire de l'urbanisme, tu es train de transformer la ville, mais sans moyens et sans budget et sans permis (...) sans nécessité de construire, sans demander des permis (...) Oui, c'est sûr que noTours propose une attitude très différente envers l'espace public: beaucoup plus d'intervention, d'appropriation d'espace, de transformation d'espace (Horacio González)<sup>392</sup>

Pour Els Viaene, l'écoute est une manière de faire en sorte que les gens portent une nouvelle attention aux choses. Le déplacement opéré par l'écoute est ce qui permet de créer « another sensitivity towards what they see and hear ». Quand, après avoir été plongé dans l'écoute, on

392 Traduction libre de: « En Grecia, en una escuela de arquitectura, eran arquitectos y les gustaba mucho esa idea de como realmente... es como hacer urbanismo, porque estas haciendo urbanismo, estas transformando la ciudad, pero sin medios y sin presupuestos y sin permisos... (...) sin necesidad de construir, de pedir permisos... (...) Si que es cierto que propone una actitud muy diferente hacia el espacio publico, mucho mas de intervención, de apropiación de espacio, de transformación de espacio... » Entrevue avec noTours (Horacio González).

marche dans la rue, « the whole world, dit-elle, becomes a huge composition »<sup>393</sup>. Pour Julian Stein, l'écoute des sons que cumule la Carte sonographique de Montréal est une manière d'amener les gens à s'intéresser de plus près au monde qui les entoure, à ressentir ce monde par l'écoute:

« I've been sort of surprised by people who aren't familiar.... Well, I mean they are familiar with sounds, but people aren't familiar with that kind of thing... actually, like really interested in what they're hearing (...) I think the idea of that... to hear the sounds... then encourage people to have this more active listening in the environment as well... » (Julian Stein)

Que se passe-t-il au moment d'enlever les casques d'écoute? Que se passe-t-il quand, une fois l'expérience traversée, on retire les casques d'écoute et on repart, seul, vers autre part?<sup>394</sup> Le silence qui se fait, comme l'a si bien démontré John Cage, n'est jamais *le* silence, mais il y a tout de même silence et ce silence, comme l'écrit Salome Voegelin, « embraces the body of the listener in its solitude, and invites him to listen to himself amidst the soundscape that he inhabits »<sup>395</sup>. Ces pratiques sonores contextuelles mettent en jeu des pratiques de l'attention que les artistes espèrent voir *demeurer* dans le monde. Il ne s'agit pas de propositions esthétiques qui s'expérimentent dans un lieu pour y rester enfermées, mais plutôt d'un état d'attention qui pourrait se transférer dans la ville, dans le monde, hors de l'oeuvre : « c'est au fond d'amener des dimensions qui ne sont pas prises en compte dans l'aménagement, qui sont des dimensions sonores, dimension tactiles, olfactives, luminescentes... »<sup>396</sup> Comme l'écrit l'artiste sonore Hildegard Westerkamp,

« when I speak of disruption in the sense of stopping routines, habits, unconscious gestures, reactions and behaviours, I am not necessarily implying a violent disruption or a one-time shock. Yes, a loud sound can shock, disrupt and change

393 Entrevue avec Els Viaene.

394 Dans le cas des pratiques d'Andra McCartney ou dans celle de Max Stein et Jen Reimer, il n'est pas question d'enlever les casques d'écoute, mais tout de même de sortir de l'état d'attention très particulier dans lequel nous étions plongés.

395 Salomé Voegelin, *op. cit.*, p.xv

396 Entrevue avec Audiotopie (Yannick Guéguen).

our ways, as we have witnessed earlier. More significantly, I am suggesting, that our listening be an ongoing practice, so present and attentive that it asserts change inside us over time, and as a result eventually in the soundscape, in our communication with others, in society at large. It is a state of ongoing attention. »<sup>397</sup>

C'est ici, encore une fois, que les questions éthique et politique viennent croiser ces expériences de la singularité dans les espaces du commun. Ces corps critiques engagent des manières d'habiter et de produire des « territoires existentiels »<sup>398</sup>. Pour François Laplantine, « [l]'éthique est cet acte même de la subjectivité consistant à établir des relations inédites (qui ne sont pas nécessairement des relations majeures) avec soi-même, avec les autres, avec l'espèce humaine et avec la nature dont nous faisons partie. »<sup>399</sup> Par ces corps qui habitent le monde, l'investissent de leur attention vigilante, naissent de nouveaux gestes, de nouvelles pensées, des manières d'occuper l'espace : « [s]ur le chemin qui mène à ce qui est à penser, tout part de la sensibilité. De l'intensif à la pensée, c'est toujours par une intensité que la pensée nous advient »<sup>400</sup>, écrit Gilles Deleuze en 1968. La pensée dont il est question ici se déploie dans et par le monde, et elle ne saurait être pensée sans cet ancrage nécessaire dans l'expérience :

La pensée est forme-de-vie, vie indissociable de sa forme, et partout où se montre l'intime profondeur de cette vie inséparable, dans la matérialité des processus corporels et des modes de vie habituels aussi que dans la théorie, c'est là et seulement là qu'il y a pensée. C'est cette pensée, cette forme-de-vie qui, abandonnant la vie nue à l'« homme » et au « citoyen » affairés à la revêtir et à la représenter provisoirement avec leurs « droits », doit devenir le concept directeur et le centre unitaire de la politique qui vient.<sup>401</sup>

Cette politique qui traverse les corps, cette pensée qui s'ouvre par les gestes, les expériences, Gilles Deleuze en parle comme d'un devoir de sens. Aucune citation ne saurait mieux résumer

397 Hildegard Westerkamp, « The Disruptive Nature of Listening », 2015.

398 Érik Bordeleau, *Foucault anonymat*, p.66

399 François Laplantine, *Le sujet : essai d'anthropologie politique*, p.14

400 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Presses universitaires de France, Paris, 1985, p.188

401 Giorgio Agamben, « Une vie inséparable de sa forme », dans *L'usage des corps : Homo Sacer, IV, 2*, Paris, Seuil, 2015, p.295



– aussi laconiquement – l’ensemble des questionnements qui sous-tendent cette thèse. Comme il l’écrit magnifiquement dans *Logique du sens*,

[i]l suffit que nous nous dissipions un peu, que nous sachions être à la surface, que nous tendions notre peau comme un tambour, pour que la « grande politique » commence. Une case vide qui n’est ni pour l’homme ni pour Dieu; des singularités qui ne sont ni du général ni de l’individuel, ni personnelles ni universelles; tout cela traversé par des circulations, des échos, des événements qui font plus de sens et de liberté, d’effectivité que l’homme n’en a jamais rêvé, ni Dieu conçu. Faire circuler la case vide, et faire parler les singularités pré-individuelles et non personnelles, bref produire le sens, est la tâche aujourd’hui.<sup>402</sup>

402 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p.89-90



# Conclusion

Il est 6h30 du matin. Je me fais réveiller,  
comme tous les matins d'été – ou presque – depuis deux ans,  
par les sons des ouvriers qui retapent l'ancien bain public situé devant chez moi.  
Je me concentre sur ces sons qui entrent par la fenêtre,  
envahissent ma chambre, mon corps.  
Je les reconnais comme faisant partie de ce monde.  
Je cherche ce lieu où ils ne deviennent plus intrusifs,  
où ce « bruit » participe à une expérience plus large, pleine.

ON NOUS A VENDU ce mensonge :  
ce que nous aurions de plus propre  
serait ce qui nous distingue du commun.  
*Anonyme, L'Appel*



## POLITIQUE

La communauté, dans les pensées de Tiquun et de Giorgio Agamben, est toujours à venir, c'est-à-dire qu'elle n'existe pas au préalable et ne saurait être reconnue à travers des traits identifiables, repérables : elle est toujours, potentiellement, en train de se faire. C'est en ce sens que Tiquun peut écrire que « [l]a communauté n'est jamais la communauté *de ceux qui sont là* »<sup>1</sup>. En effet, si l'on se rencontre dans le dénuement de l'« être tel qui est » (Agamben, 1990), il ne saurait y avoir de signification antérieure à cette rencontre : elle a lieu et engendre (*de*) la communauté : « [i]l n'y a de communauté que dans des rapports singuliers. Il n'y a jamais *la* communauté, il y a *de la* communauté, qui circule »<sup>2</sup>. Comme on dirait qu'il y a réellement eu « rencontre » (Tiquun), comme on parlerait de moments d'« espace public » (Ruby, Rancière) et non de quelque chose qui, par le simple fait d'avoir été organisé sous la forme de la rencontre, engendrerait celle-ci. Il y a *de la* communauté, il y a rencontre, il y a « espace public » quand, réellement, *il s'y passe quelque chose*, quand surgit du commun et non quand on peut reconnaître les formes seules de la rencontre. Et c'est en ce sens que la communauté ne peut être qu'à venir, en instance d'existence, comme Blanchot l'esquissait dans ce très beau passage de *La communauté des amants* :

C'était là, c'est encore là l'ambiguïté de la présence – entendue comme utopie immédiatement réalisée –, par conséquent sans avenir, par conséquent sans présent : en suspens comme pour ouvrir le temps à un au-delà de ses déterminations usuelles. Présence du peuple? Il y avait déjà abus dans le recours à ce mot complaisant. Ou bien, il fallait l'entendre, non comme l'ensemble des forces sociales, prêtes à des décisions politiques particulières, mais dans son refus instinctif d'assumer aucun pouvoir, dans sa méfiance absolue à se confondre avec un pouvoir auquel il se déléguerait, donc dans sa *déclaration d'impuissance*.<sup>3</sup>

1 Tiquun, « Introduction à la guerre civile », dans *Contributions à la guerre en cours*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 25

2 *Ibid*, p. 24

3 Maurice Blanchot, « La communauté des amants », dans *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p.54

L'agir et la pensée politiques du 21<sup>e</sup> siècle ont affirmé et réaffirmé cette résistance – ou comme l'écrit Blanchot, cette *impuissance* – à fonder un nouveau pouvoir constituant (Printemps arabe, « mouvement des places », Printemps érable, Parc Gezi, Révolution des parapluies, Nuit Debout). Ils ont mis en branle ce que Giorgio Agamben appelle une « puissance destituante » (2013) ; les êtres se sont manifestés, collectivement, sans peuple destinataire préexistant, anonymes, dans une solidarité spontanée, affirmant leur résistance : marquer des limites dans l'ineffable de nos présences communes.<sup>4</sup> Il n'y a plus ici de frontière entre le privé et le public, il y a l'affirmation unilatérale d'un monde qui nous est commun, qui est nôtre, et qui n'appartient à personne.

Si l'on dit alors que « le peuple » est dans la rue, ce n'est pas un peuple qui aurait existé préalablement, c'est au contraire celui qui préalablement *manquait*. Ce n'est pas « le peuple » qui produit le soulèvement, c'est le soulèvement qui produit son peuple, en suscitant l'expérience et l'intelligence communes, le tissu humain et le langage de la vie réelle qui avaient disparu.<sup>5</sup>

C'est à ce commun qui n'existe pas encore que Deleuze fait référence lorsqu'il s'interroge sur le rapport qu'il pourrait y avoir « entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art »<sup>6</sup>; ce commun qui est, pourrait-on dire, toujours en instance d'existence par les gestes, les images, les actions singulières mises en commun qui viennent ouvrir le champ de l'expérience collective.

4 Évidemment, il n'est pas question ici de dire que la posture, les intentions, les désirs de l'ensemble de ces êtres qui ont occupé les places étaient identiques et qu'il n'y avait pas en leur sein des aspirations à fonder un nouveau pouvoir (désir de refonte d'une nouvelle constitution sur la place Tahrir ; élections municipales espagnoles où des activistes prennent le pouvoir ; etc.) ; mais que l'ensemble hétérogène que formaient ces postures, ces intentions, ces désirs ne se rejoignait que dans cette affirmation de résistance ouverte.

5 Comité invisible, *À nos amis*, Montréal, Édition spéciale Québec, 2015, p.42

6 Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17 mai, 1987. Repéré le 14 février 2014 à <https://www.webdeleuze.com/textes/134>. Deleuze fait ici référence Paul Klee : « On ne peut rien précipiter. Il faut qu'il croisse naturellement, ce Grand'Oeuvre, qu'il pousse, et s'il lui arrive un jour de parvenir à maturité, alors tant mieux. / Nous sommes encore à sa recherche. / Nous en avons trouvé les parties, mais pas encore l'ensemble. / Il nous manque cette dernière force. Faute d'un peuple qui nous porte. / Nous cherchons ce soutien populaire; nous avons commencé, au « Bauhaus », avec une communauté à laquelle nous donnons tout ce que nous avons. / Nous ne pouvons faire plus. » *Théorie de l'art moderne*, Paris, Éditions Denoël, 1985, p. 32-33

Le rapport le plus étroit et pour moi le plus mystérieux. Exactement ce que Paul Klee voulait dire quand il disait « Vous savez, le peuple manque ». Le peuple manque et en même temps, il ne manque pas. Le peuple manque, cela veut dire que – il n'est pas clair, il ne sera jamais clair – cette affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et un peuple qui n'existe pas encore n'est pas ne sera jamais claire. *Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse pas appel à un peuple qui n'existe pas encore.*<sup>7</sup> (Je souligne.)

Et c'est surtout en ce sens que l'art est politique, c'est-à-dire que les œuvres possèdent des « peuples » destinataires interpellés par les mondes que celles-ci mettent en espaces et en actes. La manifestation, l'occupation, le geste politique, tout comme la proposition artistique qui s'insère dans les espaces communs, sont ce qui crée « le peuple » qui n'existait pas auparavant; ce qui unit à travers quelque chose qui ne se sait pas encore; ce qui, pour utiliser les termes de Deleuze et Guattari, déploie un *devenir* : devenir-cormoran, devenir-enfant, devenir-révolutionnaire. Malgré tout ce qu'on a pu dire de la récupération dont a été l'objet Mai 68 (notamment en référence aux élections qui suivirent), Gilles Deleuze est un des rares qui conserve son émerveillement face à ce moment politique qui a fait éclater d'innombrables devenirs (*L'abécédaire de Gilles Deleuze*, G comme gauche) : un passage dans l'existence – un contexte politique – qui a permis à des singularités de se manifester, de prendre forme, de s'actualiser, ouvrant les possibles existentiels et, par le fait même, puisqu'en commun, politiques (Arendt).

Ce que cette thèse met en évidence, c'est la nécessité de développer une pensée du « à la fois » en regard de la dimension politique des pratiques artistiques (en général) et encore plus spécifiquement en regard des pratiques artistiques qui s'élaborent et se déploient dans les espaces communs de nos villes. Par une pensée du « à la fois », j'entends une conception de la nature politique des interventions artistiques qui tienne à la fois compte de leur « potentialité politique » et de leur « effectivité politique » ; c'est-à-dire, d'une part, de leur dimension politique incontournable (Oksala, Foucault, Garcés, Mouffe, Bishop<sup>8</sup>), c'est-à-dire du

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Claire Bishop, *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2016, p.27 (note 51) : « it is not possible to conceive of an aesthetic judgement that is not at the same time a

« partage du sensible » (Rancière), de l'agencement (Deleuze et Guattari), de l'hégémonie (Mouffe), de la forme-de-vie (Tiqqun, Agamben) qu'elles supposent par leurs manières, leurs contenus, leurs formes ; et d'autre part, de l'intensité associée au choc, à la rencontre entre leur monde et les autres mondes, en particulier avec le monde organisé de la « police » (Rancière, Tiqqun, Comité invisible). C'est en effet sur les lieux de ce « choc » que se situe l'intensité de la confrontation éthique existant entre les mondes, intensité qui fait basculer une proposition artistique vers son caractère frontalement politique (pensons ici, à titre d'exemple, aux interventions artistiques réalisées par le collectif russe Voïna). Comme l'écrivent les membres du Comité invisible, « [e]st politique tout ce qui a trait à la rencontre, au frottement ou au conflit entre formes de vie, entre régimes de perception, entre sensibilités, entre mondes dès lors que ce contact atteint un certain seuil d'intensité. »<sup>9</sup>

L'intérêt que j'ai manifesté dans ces pages pour ce que j'ai choisi de nommer « les espaces du commun » est spécifiquement associé à cette « potentialité » politique, au caractère toujours à *venir* de l'événement politique. Comme j'ai tenté de le démontrer dans la première partie de cette thèse (chapitres 1 à 3), il n'est pas possible d'envisager la question politique sans penser le « rapport de l'émancipation politique et de l'émancipation humaine » (Marx, 1843) ; autrement dit, sans questionner de quelle manière, sous quelle forme, les êtres dans leur unicité peuvent se lier à la condition de pluralité – et à l'organisation qui en découle – dans une perspective d'émancipation réciproque. En ce sens, penser les lieux dans lesquels nous sommes amenés à nous croiser, nous parler, nous frôler, nous entendre, nous voir, nous sentir, c'est aussi questionner ce qui a lieu dans ce partage, partage qui, comme j'ai tenté de le faire voir (chapitre 3), va bien au-delà du partage d'idées et d'opinions sous la forme de paroles ou d'écrits. « Voilà, écrit le Comité invisible, le grand mensonge, et le grand désastre de la politique : poser la politique d'un côté et de l'autre la vie, d'un côté ce qui se dit mais qui n'est pas réel et de l'autre ce qui est vécu mais ne peut plus se dire. »<sup>10</sup> Il en ressort une

political judgement ».

9 Comité invisible, *Maintenant*, Paris, La Fabrique, 2016, p.60

10 *Ibid*, p.57-58



nécessité de respatialiser la politique (chapitre 2), c'est-à-dire de redonner une dimension commune concrète aux gestes que nous posons dans des lieux qui sont ceux de nos présences anonymes communes.

Ce que cette thèse vient donc souligner, c'est la nécessité, lorsqu'il s'agit de penser « la paradoxale pluralité d'êtres uniques » (Arendt), d'inclure la dimension sensible de l'existence au sein du partage entre les êtres, c'est-à-dire au cœur de la question politique ; elle participe en ce sens à la reconnaissance de « la signification politique de la sensibilité »<sup>11</sup>. En questionnant ce qu'il en est aujourd'hui de l'« espace public » ; de ce lieu pluriel que certains ont lié étroitement à la démocratie (Habermas, Arendt, Rancière, Mouffe, Zask), je me suis retrouvée – évidemment – sur le chemin de l'*Aufklärung*. Repenser les espaces du commun exigeait en effet de questionner les rapports possibles entre « l'un » et la pluralité et donc de repenser ce modèle, héritier du Kant de 1784 (*Was ist Aufklärung?*), selon lequel un individu autonome – un sujet souverain – partagerait son opinion, s'exprimerait envers d'autres individus autonomes – d'autres sujets souverains – partage qui entraînerait la création d'une « sphère politique publique » (Habermas, 1962). À la lumière d'une pensée de la politique conçue en termes de pluralité, d'imprévisibilité et de conflictualité, il est apparu nécessaire de penser l'espace de rencontre entre les êtres au-delà du dualisme moderne, c'est-à-dire de chercher à y inclure l'ensemble des dimensions qui fondent notre expérience humaine. À l'échange rationnel de paroles et d'écrits (Habermas, 1962), il importe ainsi d'ajouter la confrontation des gestes, des sensations, des agirs, des manières d'occuper l'espace et de s'y mouvoir afin de complexifier notre compréhension de la dimension critique associée à la pluralité humaine. C'est en incluant la dimension sensible et l'intercorporalité inhérentes au monde commun que nous pourrions, comme en appelait Peter Slöterdijk de ses vœux (*Critique de la raison cynique*, 1987), demeurer « fidèles » à l'*Aufklärung*, car « penser par soi-même » (Kant), c'est aussi expérimenter le monde (Agamben, 2015a).

11 Anonyme, *Appel*, 2003.

Enfin, il y a bien sûr un certain vertige à envisager cette politique sans fin, ce mouvement de fuite dans la situation même (Agamben, 2008), cette résistance qui ne cherche pas à se transformer en pouvoir constituant, comme le témoigne ici Georges Didi-Huberman lorsqu'il cherche à rendre compte de la pensée de la puissance destituante d'Agamben : « Est-ce pour son urgence pratique ou pour son prestige théorique que le défaire l'emporte si souvent sur le faire ? C'est là, me semble-t-il, un point crucial dans l'appréhension actuelle des possibilités d'émancipation »<sup>12</sup>. Le critique d'art, auteur et commissaire témoigne de ce vertige face à la difficulté de saisir toute la portée d'une pensée politique qui se manifesterait en destitution incessante : « [c]e qui vient à jour dans tout surgissement politique, c'est l'irréductible pluralité humaine, l'insubmersible hétérogénéité des façons d'être et de faire – l'impossibilité de la moindre totalisation »<sup>13</sup>. Il en va en effet d'un changement de paradigme en ce qui a trait à la question politique, c'est-à-dire d'un abandon complet de la pensée libérale selon laquelle « [m]oins il y a de politique, plus il y a de liberté »<sup>14</sup>. Ce que Hannah Arendt nous invitait déjà à penser en 1958 et qu'il nous est toujours – si ce n'est plus – difficile d'entrevoir aujourd'hui, c'est une pensée politique dans laquelle le monde prendrait le pas sur l'individu ; une pensée politique dans laquelle la sécurité – c'est-à-dire la protection de nos biens et de notre intégrité physique – céderait, elle, le pas à une pensée de la liberté conçue en tant que la possibilité d'échapper « à l'inégalité inhérente au pouvoir » et de se mouvoir « dans une sphère où n'exist[e] ni commandement ni soumission »<sup>15</sup>. Pour Hannah Arendt, c'est cette liberté conçue en tant que révélation de notre « qui » et actualisation de notre puissance (Agamben) qui doit se situer au cœur de notre manière d'envisager le monde en tant que monde politique (chapitre 3). En ce sens, cette thèse contribue aussi à amadouer ce vertige face à une manière d'envisager la question politique qui ne serait pas « positive » et par le fait même, qui n'aurait pas de visée téléologique ; une pensée politique qui serait plutôt à penser en termes d'« inachèvement » (Garcés) :

12 Georges Didi-Huberman, « « Puissance de ne pas », ou la politique du désœuvrement », dans *Critique*, 1 (836-837), 2017, p.15

13 Comité invisible, *op. cit.*, p.59

14 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1983, p.193-194

15 *Ibid*, p.71

L'inachèvement est réversibilité, réciprocité, vulnérabilité, anonymat : réversibilité d'une vision inépuisable, qui requiert le regard de l'autre pour être complétée; réciprocité des actions et des tâches, pour ceux pour qui une seule vie ne pourra jamais se suffire elle-même; vulnérabilité comme condition des corps et des esprits exposés à ce qu'ils ne prétendent pas contrôler; anonymat, finalement, d'une vie partagée qui échappe aux noms, qui n'est personnelle que de manière intermittente, partiellement reconnaissable, fragilement identifiable. C'est l'anonymat d'une raison commune sans raison d'être, non assignable, ni attribuable, ni appropriable.<sup>16</sup>

16 Traduction libre de : « El inacabamiento es reversibilidad, reciprocidad, vulnerabilidad, anonimato: reversibilidad de una visión inagotable, que requiere de la mirada de otro para poder ser completada; reciprocidad de las acciones y de los quehaceres, para los que una sola vida nunca podrá bastarse a sí misma; vulnerabilidad como condición de los cuerpos y de las mentes expuestas a lo que no pretenden controlar; anonimato, finalmente, de una vida compartida que escapa a los nombres, que sólo es intermitentemente personal, parcialmente reconocible, frágilmente identificable. Es el anonimato de una razón común sin razón de ser, no asignable, ni atribuible, ni apropiable. » Marina Garcés, *Un mundo común*, Barcelona, Éditions Bellaterra, 2013, p. 146

## ART

Il s'agissait, par cette thèse, de considérer ce que l'art fait, *politiquement*, au monde. De prendre le temps et l'espace de réflexion nécessaires pour penser ce qui est en jeu dans les pratiques artistiques qui prennent les espaces communs d'assaut en cette ère que l'on pourrait qualifier de suresthétisée (Anonyme, 2004 ; Lipovetsky, 2013). L'articulation entre les pratiques sonores, la dimension politique et une pensée des espaces communs qui y a été développée n'est pas de l'ordre de l'équivalence, ni de la légitimation, mais plutôt de celui de la correspondance : une ouverture de la pensée qui nous fait voir dans le monde, certaines idées en actes. Selon le poète et essayiste Pierre Ouellet, chercheur s'étant beaucoup intéressé aux rapports entre esthétique et politique,

[L]es discours esthétiques sont en effet devenus l'un des lieux privilégiés pour l'observation et l'interprétation des mutations politiques les plus profondes, c'est-à-dire des changements dans la manière d'« être ensemble » des citoyens, des transformations dans la vie commune de ceux qui habitent un même lieu et forment ainsi la Cité ou la Polis au sens grec, des changements dans la « manière d'être » en grand nombre, d'être multiple, dans la « manière de faire » avec la pluralité (...) <sup>17</sup>

En m'intéressant aux paroles et aux pratiques (processus et œuvres) des artistes sonores, je suis bien consciente d'observer une parcelle de monde, une parcelle de réel qui ne permette pas de tirer des conclusions définitives et générales, mais qui permette par contre d'ouvrir des passerelles de réflexion entre l'art, la politique et les espaces concrets que nous avons en commun. Lors de notre entrevue, Udo Noll n'a cessé de lier son travail d'artiste – le projet Radio Aporee, les interventions radiophoniques mobiles, les promenades géolocalisées – à des réflexions philosophiques sur les relations entre notre existence concrète, spatiale, et l'espace infini qui nous entoure<sup>18</sup>; à cette quête d'infini qui habite chacune de ses tentatives de lier, par le sonore, un lieu précis, et le champ indéterminé de nos rencontres potentielles.

17 Pierre Ouellet, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », dans *Tangence*, no. 69, été 2002, p.17

18 Entrevue avec Udo Noll : « Philosophical ideas are very important in order to... in my terms of space, in my understanding and experiences in all spaces. »

« In mathematics, you have this method of... if you take always the half of something, you know, you won't come to an end. It's endless, but you're staying within a small frame, so this interval, in... stacking but with... you know, it's like this mathematical series, if you transport that to a space, that means that in... that you can find infinity in.... around this corner, you know... So, I like these ideas, and so, I like the idea of exploring infinite worlds even in... the tiniest things. »  
(Udo Noll)

En m'intéressant à cette sphère du réel ténue, précise, qu'est celle que constituent un groupe de sept pratiques artistiques sonores contextuelles, j'ai cherché à mettre en évidence la « teneur » (Benjamin, 1928<sup>19</sup>) des expériences que les artistes sonores cherchaient à situer dans la ville. Il serait possible d'avancer, à la lueur des pages qui précèdent, que les pratiques artistiques sonores contextuelles urbaines auxquelles je me suis intéressée témoignent d'un rapport singulier au monde commun, d'une certaine manière de se lier au réel *en commun*, rapport et manière qui les révèlent en tant que *pratiques de l'attention au monde commun*. Celles-ci mettent en place, dans des espaces traversés de nos présences plurielles, des manières d'être singulières qui engagent *nécessairement* la dimension éthique. Selon le philosophe Étienne Tassin,

[u]ne forme de subjectivation éthique a à voir avec la politique parce que la désidentification qui est indissociable de toute subjectivation déplace notre rapport personnel au monde et aux autres en nous soustrayant aux assignations imposées, travaillant ainsi à une reconfiguration du partage du sensible au sens de Rancière. Elle tient ainsi à la politique mais sans être politique parce que l'action politique est, elle, plurielle, au sens d'Arendt ; et publique.

En ce sens, on pourrait en effet dire que toute pratique artistique « a à voir avec la politique », mais ce qu'il y a de particulier avec les pratiques artistiques contextuelles, c'est qu'elles s'insèrent dans le monde, qu'elles prennent lieu dans les espaces communs et, en ce sens, elles viennent traverser la ligne qui sépare l'éthique du politique.

19 Walter Benjamin, *Sens unique*, Paris, Payot & Rivages, 2013 (1928), p.106. Benjamin écrit : « Le contenu et la forme sont dans l'oeuvre d'art une seule et même chose : la teneur. » Puis, à peine plus loin : « La teneur est ce qui est expérimenté. »

On ne saurait donc assimiler une transformation de soi qui a certes des effets sur notre rapport aux autres à une transformation de soi et des autres produite dans l'agir ensemble manifesté publiquement. Il ne s'agit donc pas de dénier la pluralité des modes de subjectivation mais de reconnaître ce qu'a de spécifique une subjectivation politique qui est par définition plurielle.<sup>20</sup>

L'art dont il a été question à travers ces pages est un art qui se conçoit en termes d'expérience (Foucault, 1978<sup>21</sup>) et c'est précisément cette qualité d'expérience qui le rapproche de l'intensité associée à la politique (Deleuze, 1987). Il se distingue d'une pensée de l'art comme communication (contenu à partager) ou même d'une pensée de l'art comme expression de soi, c'est-à-dire un art qui chercherait à exprimer ce soi privé, biographique, que Deleuze avait en horreur<sup>22</sup>. C'est bien un monde, « un partage du sensible » (Rancière), que les propositions artistiques soumettent au vivre de quelqu'un d'autre et non un simple « contenu ». C'est en ce sens qu'il importe de considérer ces pratiques non pas strictement en tant que pratiques artistiques, mais en tant que pratiques du monde. Ce sont des *éthés* qui prennent forme et existent par le monde; des attitudes critiques (Foucault, 1984<sup>23</sup>) qui réinventent la manière que nous avons d'articuler le rapport entre l'« un » et le commun. En continuité avec les recherches de l'artiste et théoricien sonore Brandon LaBelle (2006; 2010; 2014; 2017), je me suis intéressée dans cette thèse à la relation singulière qui se déploie entre l'être et le monde à travers ces expériences sonores contextuelles et au jeu de distances, chaque fois renouvelé, qui les fonde. Contrairement à ce qu'avance Michael Bull en regard de l'usage *ordinaire* associé aux dispositifs d'écoute mobile (2000; 2013), ces pratiques utilisent ces nouveaux moyens technologiques (géolocalisation, téléphonie portable) pour *tendre* le rapport de notre présence au monde de manière critique (chapitre 5). Par les mouvements d'aller-retour

20 Étienne Tassin (en discussion avec Anders Fjeld), «Subjectivation et désidentification politiques. Dialogue à partir d'Arendt et de Rancière», dans *Ciencia Política*, 10 (19), 2015, p. 205

21 Michel Foucault, « Entretien avec Michel Foucault » dans *Dits et écrits II. 1976 – 1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.866. Cet entretien a eu lieu en 1978.

22 Gilles Deleuze, « E comme Enfance », dans Gilles Deleuze, Claire Parnet, Pierre-André Boutang (réal.), *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Sodaperaga, 1995.

23 Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », dans *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1381 – 1397.

constants qu'installent les glissements entre le réel (direct) et le fictif (différé), les trames sonores que créent les artistes induisent des états de vigilance et d'extrême présence envers ce qui les entoure.

Ce qui distingue ma recherche de celles d'autres penseurs et penseuses du sonore, c'est le fait d'avoir choisi de lire celles-ci en tant que *politiques*, c'est-à-dire de m'être obligée à comprendre ce qu'il en était du rapport au monde qu'elles mettent en place et lieux dans la ville en regard d'une certaine conception de la politique. Cette posture exigeait que je reconsidère les termes politiques de cette relation un/monde et que je saisisse en quoi des échos, des résonances pouvaient être établis entre ceux-ci et les pratiques qu'il m'intéressait d'interpeler par cette thèse. Les manières de *faire avec le monde* (chapitre 4) que sont celles des artistes interviewés témoignent d'une disponibilité à *ce qui est là*; d'une ouverture envers l'imprévisibilité et la conflictualité inhérentes à notre condition plurielle politique. Ces pratiques que je nomme « de l'attention » s'élaborent en marge des « subjectivités pures », en deçà, au-delà de la « petite affaire privée » de l'artiste (Deleuze), c'est-à-dire à partir d'une disposition à se laisser traverser, voire submerger par le monde; c'est ensuite de l'expérience intime de cette traverse que naît l'expérience d'écoute que l'artiste crée, pour l'autre, dans la ville (chapitre 5). Enfin, l'expérience de cette trame sensible et anonyme du monde commun devient le lieu d'une *tension* au sein de laquelle, les artistes cherchent à faire expérimenter le monde *par le monde même* (chapitre 5). Par leurs expériences sensibles des espaces communs, les artistes, de même que ceux et celles qui pourront expérimenter leur propositions sonores par la suite, mettent en scène des « corps critiques », des « corps-expérience » qui incarnent cette attitude critique (Foucault, 1984), que l'on pourrait concevoir en tant qu'infidélité... fidèle à l'*Aufklärung* (Slöterdijk, 1987).

Évidemment, cette thèse ne possède pas de visée normative en ce qui a trait aux pratiques artistiques sonores contextuelles urbaines; en aucun cas, il ne s'agit de souhaiter leur multiplication dans cette forme exacte, voire même leur répétition dans un autre lieu que celui

pour lequel elles ont été pensées. Autrement dit, l'idée n'est surtout pas d'inciter tous les artistes à développer des pratiques sonores contextuelles, mais plutôt d'observer ce qui est en jeu à travers elles et de voir comment cette attitude critique est fondatrice d'un rapport politique au monde commun. « Une *orientation* », écrit Henri Lefebvre en conclusion de *La production de l'espace*. « Rien de plus et rien de moins. Ce qui se nomme: un sens. À savoir: un organe qui perçoit, une direction qui se conçoit, un mouvement vécu qui fraie son chemin vers l'horizon. Rien qui ressemble à un système. »<sup>24</sup> Comme l'écrit le metteur en scène Olivier Neveux au sujet de son appel à « alléger » les œuvres de théâtre (voir chapitre 5), c'est-à-dire à desserrer les liens qui fixent, nomment, identifient, stabilisent, il ne s'agit en rien de créer ici un modèle que l'on pourrait reprendre.

Ces quelques lignes mettent tout d'abord en garde contre toute volonté modélisatrice ou toute position surplombante à la recherche de pratiques exemplaires. Loin du fantasme de maîtrise, il convient d'abandonner tout savoir préconstitué sur ce qu'une oeuvre devrait être. Il n'est de possibilité qu'après-coup, sur ce qu'est l'oeuvre, ce qu'elle produit, propose ou plutôt ce qu'elle dispose et redispense. De manière similaire, il ne s'agit pas de décerner ici bons points ou mauvais points, d'inventer un cadre intangible de l'oeuvre politique, mais de réfléchir à partir de ce qui est là, chaque fois singulier.<sup>25</sup>

Cette thèse apporte une contribution significative à une réflexion liant les questions de l'art, de la politique et des espaces communs; c'est-à-dire un défrichage, une identification des enjeux se situant à leur carrefour et une saisie de la complexité qui en ressort. Elle participe d'un appel aujourd'hui de plus en plus pressant à retrouver notre ancrage concret, spatial, affectif avec les situations réelles et matérielles dans et par lesquelles nous existons (Berque, Tiqqun). En écho avec la pensée politique du monde commun, ma thèse met en place une pensée et un agir de la critique incarnée (Garcés), c'est-à-dire une pensée qui naît de son contact réel avec le monde :

24 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 (1974), p.485

25 Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, p. 200.



c'est apprendre à être affecté, à transgresser la relation d'indifférence qui nous constitue en tant que consommateurs-spectateurs du réel. Nous commençons à penser quand ce que nous savons (ou ne savons pas) affecte notre relation avec les choses, avec le monde, avec les autres. Pour cela, il faut du courage et le courage se cultive dans la relation affective avec les autres. C'est l'expérience fondamentale qui pourrait aujourd'hui changer totalement notre relation avec le monde et ses formes de domination, chaque fois plus intimes et subjectives.<sup>26</sup>

Ainsi, cette thèse vient confirmer « the urgency of examining each artistic practice within its own singular historical context and the political valencies of its era »<sup>27</sup>. On ne saurait prévoir ce que seront les *absences au monde* de demain. Le sonore, en ce début de 21<sup>e</sup> siècle, semble avoir démontré sa capacité à engendrer la présence à travers une multitude de pratiques artistiques qui, dans le sillon creusé par la pensée et la pratique de John Cage, ont cherché à la faire émerger. L'écoute, par sa capacité à nous engager physiquement, totalement, immerge le corps/pensée dans le monde d'une manière singulière : par elle s'élaborent des mouvements d'oscillation constants entre l'ici et l'ailleurs, qui viennent vivifier notre contact avec le monde. Le sonore sera-t-il encore à même, dans un monde au sein duquel on aura peut-être – qui sait ? – développé la capacité d'enregistrer les odeurs, d'induire de tels états d'attention au monde ? Ce qu'il faut retenir de cette recherche, ce sont plutôt les termes qui fondent et structurent le rapport critique au monde qui est en jeu dans ces pratiques de l'attention : l'anonymat, la tension entre le réel et le fictif, la disponibilité à ce qui est là, la relation étroite, tenue, maintenue, proche avec le réel qui caractérisent les pratiques sonores artistiques contextuelles. D'autres formes, d'autres manières d'engager le corps/pensée, se devront d'émerger d'un monde commun que l'on sait *imprévisible*.

26 Traduction libre de : « es aprender a ser afectado, a transgredir la relación de indiferencia que nos conforma como consumidores-espectadores de lo real. Empezamos a pensar cuando aquello que sabemos (o no sabemos) afecta nuestra relación con las cosas, con el mundo, con los otros. Para ello, hace falta valentía y la valentía se cultiva en la relación afectiva con otros. Ésta es la experiencia fundamental que pueda cambiar hoy de raíz nuestra relación con el mundo y sus formas de dominación, cada vez más íntimas y subjetivas.» Marina Garcés, *op. cit.*, p.92

27 Claire Bishop, *op. cit.*, p.40

## CONNAISSANCE

Une magnifique soirée de l'automne 2015 : le soleil vient à peine de se coucher, la chaleur est encore étonnante pour septembre, la ville commence à s'apaiser. S'éloigne l'heure où l'écoute est dominée par le trafic automobile. À la toute fin d'une table-ronde intitulée *Sons urbains : les transformations acoustiques dans la ville du XXIe siècle* présentée au Goethe-Institut de Montréal et à laquelle participaient des fonctionnaires municipaux responsables de la question des nuisances sonores (Marthe Boucher, Chef de la division des permis et inspections, arrondissement Ville-Marie, Montréal et Alexandre Paré, urbaniste conseiller en aménagement, Montréal); un commissaire allemand réputé pour son intérêt pour les pratiques artistiques sonores et instigateur d'un réseau transdisciplinaire sur la question de la relation entre le son et l'espace urbain (Carsten Stabenow, *Garage / Tuned City*); et un artiste sonore berlinois (Sam Auinger), un membre de l'audience s'interroge : « qu'est-ce que serait le design sonore idéal pour une ville? Pour Montréal? ». Après plusieurs ébauches de réponses qui peinent à s'extraire de la dimension fondamentalement arbitraire et subjective de notre rapport au sonore (« une carte qui représenterait les zones de nuisances sonores de la ville serait différente pour chacun d'entre nous »; « mais il me semble qu'il y a tout de même des endroits dans une ville desquels on peut dire que l'acoustique est horrible », ...) , c'est l'artiste qui aura le dernier mot : « diversity », affirme Sam Auinger. Pour l'artiste sonore allemand ayant réalisé plusieurs projets sonores urbains in situ depuis le début des années 1990 (*Traffic Mantra*, Rome, 1991; *Harmonic Bridge*, North Adams, 1998); *Blue Moon*, New-York, 2004; *Sonic Vista*, Frankfort, 2011; en collaboration avec l'artiste américain Bruce Odland), ce qui fait la richesse sonore d'une ville, c'est avant tout la possibilité d'être étonné, de se faire surprendre; celle aussi, de naviguer entre des zones sonores diverses, de passer d'un endroit bruyant à une alcôve silencieuse : la possibilité, autrement dit, de se mouvoir entre des expériences sonores dont les qualités et les intensités sont multiples et qui nous mettent en état de découverte, de disponibilité. Autrement dit, pour qu'une ville soit riche, d'un point de vue sonore, il faut qu'elle soit *vivante* : multiple, contradictoire, diverse, imprévisible.

Il y aurait, selon l'artiste sonore Hildegard Westerkamp, un « savoir expérientiel » associé à l'écoute ; quelque chose qui demeure, dans l'après-écoute, l'après-expérience d'une marche sonore.

« Soundwalks, just like listening itself, need to be *DONE*. Out of that *doing* comes an entirely new experiential knowledge. This is precisely what makes out the disruptive nature of listening. The decision to do it, rather than talk about it, is the first disruption of old patterns. The *experience* of soundwalk listening then gives us a visceral understanding of what in fact the disruptive nature of listening really is. »<sup>28</sup>

Outre ce savoir expérientiel, il existe bel et bien une dimension associée à la connaissance dans les pratiques sonores artistiques, mais il importe de la dissocier très clairement de l'expérience même de l'art qui elle, ne saurait équivaloir à ce que l'on entend communément par « connaissance ». En effet, les processus de création associés aux pratiques sonores artistiques contextuelles, par la durée et l'attention qu'elles nécessitent, donnent lieu à un savoir autre, complexe, transversal, de la ville et ce, bien que ce savoir ne soit pas volontairement recherché par les artistes (chapitre 4). Comme en témoigne Andra McCartney, peuvent émerger de ces expériences d'écoute dans la ville des constats qui auraient tout avantage à être repris dans le cadre de recherches d'une autre nature – urbanistique, architecturale, écologique, voire politique ?

« When we were measuring sound levels for the Lachine canal soundwalk project, we found that traffic noise in the part of the park close to the highway, measured with the C-weighting scale, was as much as 20 decibels higher than with the A-scale that excluded the low frequencies. Perhaps the use of the A-weighting scale is because of an overt focus on hearing over touch as a way of sensing sound, but its result is to minimize traffic noise as a concern. »<sup>29</sup>

28 Hildegard Westerkamp, « The Disruptive Nature of Listening », 2015.

29 Andra McCartney, *Meaningful Listening through Soundwalks*, 2012, p.4

Enfin, il s'agit toutefois d'un savoir qui, bien que riche, complexe et multidimensionnel, ne constitue pas la visée de ces pratiques artistiques : il émerge de l'extrême proximité des artistes avec le monde qui les entoure, de la présence au monde qui traverse leurs pratiques de l'attention au monde commun. Il faudrait à la fois trouver des manières d'interroger ce savoir (pensons à l'apport d'une pratique comme celle de Christina Kubisch, par exemple), tout en veillant à ne pas instrumentaliser leurs pratiques à des fins de connaissance.

## ÊTRE / OCCUPER LE MONDE

J'aimerais « occuper » les quelques pages qui suivent – les dernières – par la pratique, par les gestes, par l'écoute, par les assemblages réalité/fiction qui ont aussi été les miens durant ces années à penser la thèse. Et peut-être, aussi, me permettre de réfléchir aux liens *autres* qui se sont tissés entre ces gestes et la pensée qui habite l'espace de cette thèse. Il ne serait pas à propos de retracer l'ensemble de mes réalisations artistiques durant cette période, mais j'aimerais m'attarder à décrire et à présenter ce projet sonore d'envergure réalisé entre 2015 et 2016 à Montréal que sont les *Pièces sonores in situ à la Grande Bibliothèque*; un projet qui, rétrospectivement, par la pratique, opère quelque chose comme une synthèse des questionnements qui ont été les miens durant ces années.

Dès ma première visite à la Grande Bibliothèque, en 2006, j'ai senti une grande joie à visiter ce lieu où, comme très rarement dans ma ville, je pouvais croiser des types de personnes de tout âge, de tout style, traîner dans les rangées de livres, dormir sur les fauteuils qui longent l'avenue Savoie (ruelle située derrière l'édifice de la Grande Bibliothèque), s'attarder au rayon des bandes dessinées, s'affaler sur un fauteuil du 4<sup>e</sup> étage pour visionner un film. À peu près au même moment, la dimension sonore de ma pratique artistique commençait à s'imposer, à prendre place : de 2006 à 2015, j'ai multiplié les manières de lier le corps/pensée, l'écoute et l'espace (en galerie, dans la rue ou dans d'autres espaces communs), m'attardant plus spécifiquement à la question de la présence, étant à la fois fascinée par les possibilités d'expérience associées à l'usage des casques d'écoute et résistante face à ce retrait du monde qu'ils induisaient.

Du 26 avril au 21 août 2016, les *Pièces sonores in situ à la Grande Bibliothèque* ont été présentées, éparpillées qu'elles étaient à travers les différents étages de la bibliothèque. Chacune de ces situations sonores occupait un espace spécifique dans les espaces communs de la Grande Bibliothèque : un fauteuil faisant face au convoyeur (Espace Jeunes, niveau M);

une écoute à deux, de part et d'autre d'une rangée consacrée à la poésie française (niveau 1); une écoute à deux à une table de travail de la Collection nationale (niveau 1); un fauteuil situé au bord de la fenêtre donnant sur la ruelle arrière (niveau 2); une place à l'une des tables de travail situées dans les gradins sud (entre les niveaux 2 et 3); une écoute debout, derrière la vitre du comptoir de services (niveau 3); et enfin, une autre écoute debout, au milieu des rangées de la section musique (niveau 4).<sup>30</sup> Ces lieux ont été choisis suite à plusieurs jours d'errance et d'écoute dans la Grande Bibliothèque : ils représentent à la fois l'ensemble des types d'expériences spatiales qu'il est possible d'avoir dans cette architecture singulière et la diversité des environnements sonores qui s'y déploient.

Durant plus d'un an, j'ai écouté et enregistré chacun de ces lieux précis<sup>31</sup>, attentive à tous les gestes, tous les mouvements, tous les objets, toutes ces personnes qui les habitaient et les occupaient : le passage des chariots, les chuchotements, un livre feuilleté rapidement dans une allée, les cliquetis du clavier, les rires qui s'échappent d'une salle de réunion, le son tout à coup perceptible de la mine qui glisse sur le papier, un livre qui tombe sur le sol, les rideaux automatiques qui se lèvent brusquement, les pas qui se traînent sur le tapis... À cette trame que je qualifierais de « documentaire », j'ai ensuite ajouté des enregistrements « fictifs » in situ, c'est-à-dire que je ne me suis plus contentée d'enregistrer ce qui se trouvait là, réellement, comme activité, dans l'espace : j'ai créé de nouveaux événements sonores dans ces mêmes lieux – comme des ouvertures imaginaires pour ces espaces, des usages inhabituels, des fréquentations suspectes, des moments poétiques : un groupe de personnes qui courent dans l'allée; des lectures de poésie qui sillonnent les rangées; un violon, un saxophone, une flûte qui apparaissent soudain à travers les disques compacts; quelqu'un qui

30 Voir la docufiction du projet, <http://juliefaubert.com/situationssonores/fr/in-situ/> ; le détail des emplacements et certaines spécifications, <http://juliefaubert.com/situationssonores/fr/demarche/>; et voir aussi « Présences sonores », *Inter - Art actuel*, Québec, no 125 (février 2017), p.42-43. À noter qu'il est vraiment préférable d'écouter la docufiction avec des casques d'écoute pour ressentir l'effet « spatial » associé aux enregistrements.

31 À plusieurs reprises lors de ces séances d'enregistrement, j'ai été accompagnée par Alexandre Bérubé et Delphine Hébert-Marcoux. Alexandre Bérubé m'a accompagnée à travers l'ensemble du processus de création des situations sonores, voir <http://juliefaubert.com/situationssonores/fr/collaborateurs/>.

crie; l'annonce que la bibliothèque va fermer au milieu de l'après-midi; les employés qui parlent fort dans la Collection nationale; une alarme qui se déclenche; un chant très doux, à peine perceptible, à la table de travail voisine. J'ai ensuite conçu une application permettant de faire osciller l'écoute entre les trames « documentaire » et « réelle », celles-ci se déclenchant aléatoirement, par un passage fluide – quoique perceptible – au cours de l'écoute.<sup>32</sup> Des dispositifs d'écoute – casques d'écoute et boîte de plexiglas comprenant un « nano ordinateur » (Raspberry Pi) et une carte sonore – ont ensuite été intégrés subtilement à l'ensemble de ces lieux, les dispositifs devant chaque fois s'adapter à des types d'installation différents selon les contextes.<sup>33</sup>

Tout comme nombre d'artistes sonores dont les pratiques ont été évoquées dans cette thèse, j'enregistre à l'aide de microphones binauraux de manière à restituer le plus fidèlement possible la sensation spatiale d'un espace. Dans le cas spécifique des *Pièces sonores in situ*, chacun des enregistrements, qu'ils soient « documentaires » ou « fictifs » ont été réalisés dans l'exacte position d'écoute du futur visiteur à l'aide de ces microphones posés dans les oreilles. Cette technique d'enregistrement est venue accentuer l'effet de réalisme associé à la superposition du lieu enregistré sur le lieu d'écoute, engendrant un réajustement constant de la part de la personne qui expérimente les situations sonores entre ce qu'elle voit et entend dans l'espace et ce qu'elle perçoit dans les casques d'écoute. C'est cette subtile superposition qui génère une sensation de présence affûtée, une attention aigüe à l'espace.

Durant les 4 mois pendant lesquels ce projet a été présenté à la Grande Bibliothèque, je suis souvent retournée espionner les visiteurs réagir face à cette proposition d'écoute discrète et inusitée. Je les ai vus hésiter – « qu'est-ce que c'est? », « ce n'est pas dans un lieu de diffusion habituel » – puis oser prendre les casques d'écoute et là, quasi systématiquement, se retourner, regarder à gauche, à droite; chercher la source de ces sons qu'ils percevaient

32 L'application a été créée par Guillaume Arseneault, <http://gllmar.github.io/>.

33 Voir la docufiction réalisée pour les *Pièces sonores à la Grande Bibliothèque* : <http://juliefaubert.com/situationssonores/fr/in-situ/>.

comme réels. J'ai pu constater, à maintes reprises, que l'effet de déstabilisation fonctionnait vraiment comme un ancrage de la présence dans l'espace, que les gens se laissaient gagner par l'écoute. Mesurer la justesse de cette déstabilisation n'est par contre pas toujours chose facile, nos repères en matière d'écoute étant si différents, si propres à chacun, chacune d'entre nous. Une employée de la Grande Bibliothèque m'a dit qu'elle avait eu presque peur en écoutant l'une des situations, la présence physique des corps qui la frôlaient la faisant sursauter à chaque fois. Une autre, à qui j'avais demandé si elle pouvait s'asseoir quelques minutes pour écouter afin que j'ajuste le niveau du volume, a déposé les casques sur sa tête, puis, quelques secondes plus tard, les a enlevés en me disant que ça ne fonctionnait pas, qu'elle n'entendait rien. Je lui ai demandé de réessayer encore un peu et c'est à ce moment, en remettant les casques une nouvelle fois, qu'elle est demeurée saisie par le décalage troublant qu'elle percevait tout à coup : elle voyait bien que le convoyeur s'était arrêté et pourtant, elle l'entendait rouler dans ses oreilles. Tout à coup, l'ensemble de ses perceptions se mettaient en alerte. Enfin, à deux reprises, j'ai aussi invité des groupes de personnes, une dizaine, à faire une écoute solitaire-ensemble des *Pièces sonores*, c'est-à-dire à se déployer à travers les étages de la Grande Bibliothèque tous et toutes en même temps, en changeant de situation d'écoute à chaque dix minutes environ. L'écoute a duré plus d'une heure à chaque fois et nous nous retrouvions ensuite réunis dans le hall pour discuter de l'expérience. Dès le lendemain matin de l'une de ces séances d'écoute, une des invitées m'a envoyé ce message fascinant (en regard de l'adéquation entre mes intentions et l'expérience réellement vécue dans l'espace) dans lequel elle décrit ce que les *Pièces sonores in situ à la Grande Bibliothèque* ont suscité chez elle :

Elles augmentent notre attention et notre expérience solitaire autant que collective à la BAnQ. En me réveillant, ce matin, je ressentais encore l'effet de proximité/promiscuité/zoom in/out sonore, toute corporelle : ta proposition est multiforme : il y a du guet (visuel) —, du rapprochement (physique, sonore), du détachement (hors de l'affairisme), de la concentration aiguë, bienvenue. On renouvelle notre déambulation dans la bibliothèque, l'échelle change, le son (des gestes et des autres) est tout proche et la BAnQ semble plus grande, un immense



écrin, un étrange vaisseau immersif où nous sommes seuls et rassemblés, mobiles, immobiles, versatiles. Comme transparents. Un phénomène de révélation, une sorte d'effet de transparence : tu rends transparents les mouvements, les gestes, et plus visibles les voix, les pages, les corpus, l'architectonique, l'air. Ça me rappelle l'effet post-manifestation au printemps 2012 : le lendemain de chacune des marches, les rues, les carrefours, les trottoirs changeaient de statut : ils étaient investis d'engagements humains délibérés. Quelque chose qui rappelle l'usage de la liberté.<sup>34</sup>

Si l'expérience est si bien traduite, par les mots de Chantal Neveu, c'est qu'elle fréquente depuis longtemps cet usage libre du langage qu'est la poésie. Bien que je m'intéresse – de toute évidence – à la réaction qu'engendrent ces expériences sonores, j'ai préféré, dans le cadre de cette thèse, m'en remettre à la parole des artistes, à celle de leurs expériences répétées et de leurs observations approfondies, *réapprofondies* à travers de nombreux projets sonores (McCartney, Kubisch). Les œuvres naissent souvent de questions qui sont apparues dans le sillage du processus de création de la dernière réalisation; les pratiques avancent, liées aux expériences qu'elles donnent à vivre et à l'adéquation de ces intentions et de ces expériences. Elle s'ajustent, se raffinent au contact des visiteurs. En ce sens, il est très différent d'interviewer un jeune artiste qui entame à peine sa pratique (Julian et Max Stein) et une artiste qui a déjà derrière elle des décennies d'art sonore (Christina Kubisch). Malgré cette différence énorme, il a été frappant de constater, au cours des entrevues, que les mêmes prises de conscience liées à l'écoute, les mêmes sensations, les mêmes quêtes d'une relation étroite avec l'espace, avec la présence, traversaient les dires des artistes sonores.

Comme annoncé en introduction, ma pratique artistique a accompagné, dans le temps et dans l'espace, ces années consacrées à mes études de doctorat sans toutefois qu'elle ne constitue le sujet de celles-ci. Elle s'est tenue *juste à côté*, parallèle, libérée du poids de l'explication, de la démonstration ou de la justification. Étrangement, cette « libération », c'est-à-dire le fait de réfléchir sur des questions qui émergent de mon travail *indépendamment de celui-ci*, c'est-à-

34 Courriel de Chantal Neveu, poète, envoyé le 26 mai 2016, suite à l'écoute solitaire-ensemble du 25 mai 2016. À ma demande, elle a accepté de partager le contenu de ce message dans la conclusion de cette thèse.

dire sans un souci d'adéquation constant entre la théorie et la pratique, a permis à mon travail de création de se libérer d'une cohérence que je qualifierais de forcée afin qu'un autre type de cohérence puisse se déployer : libre, intime, proche. Ce constat me semble de la plus grande importance en regard de futurs projets de recherche-crédation (pour moi, pour les étudiants, pour les professeurs-chercheurs) : ne serait-il pas important de penser autrement les rapports qui lient la pratique et la théorie, c'est-à-dire de les penser non pas en tant que séparés, mais plutôt en tant qu'un seul et même mouvement de pensée ? Comme l'écrivent Erin Manning et Brian Massumi, « [e]very practice is a mode of thought, already in the act »<sup>35</sup>. À partir de ce constat, il serait intéressant d'envisager des manières – dans le temps et dans la forme – de rendre compte de la recherche qui puissent laisser le champ libre à la fois aux pratiques artistiques en tant que savoir expérientiel et au travail théorique en tant que regard sur ce savoir expérientiel. Autrement dit, comment permettre à ces deux sphères de pensée, d'action et d'expérience de s'épanouir *en tant que ce qu'elles sont* tout en conservant entre elles une cohérence intime qui ne soit pas celle de la démonstration?

De toute évidence, les *Pièces sonores in situ à la Grande Bibliothèque* entretiennent une relation de grande proximité avec la recherche menée dans cette thèse. Elles en incarnent, en quelque sorte, les idées. C'est portée par ces expériences, tout en les maintenant systématiquement hors du champ rapproché de la thèse et en ne les considérant jamais en tant que « sujet d'études », que l'ensemble de la recherche a pu se déployer, consacrée toute entière à la pratique d'autres artistes, à leurs paroles, ainsi qu'aux dires et idées des philosophes. Bien que la double vie que cette posture m'a obligée à maintenir ait été épuisante – disons-le – il me semble qu'elle a permis à l'art de demeurer art, c'est-à-dire *libre*, et à la pensée de se déployer tout aussi librement.

35 Erin Manning et Brian Massumi, *Thought in the Act : Passages in the Ecology of Experience*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2014, p.vii

# Bibliographie

Adorno, Theodor W. 1974. *Théorie esthétique*. Traduit par Marc Jimenez. Paris : Klincksieck, 347 p.

\_\_\_\_\_. 1980 (1951). *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René LADMIRAL. Paris : Payot, 357 p.

Adorno, Theodor W. et Horkheimer, Max. 2012 (1974). *Kulturindustrie*. Paris: Allia, 112 p.

Agamben, Giorgio. 1990. *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris : Seuil, 119 p.

\_\_\_\_\_. 1993. « Forme-de-vie » dans *Multitudes*, 15 (1). Repéré le 11 janvier 2012 à <http://www.multitudes.net/Forme-de-vie/>.

\_\_\_\_\_. 1995. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris : Payot & Rivages, 153 p.

\_\_\_\_\_. 1995. We Refugees. Traduit par Michael Rocke. *Symposium*, 49 (2), p. 114-119.

\_\_\_\_\_. 1996. Beyond Human Rights. Dans Paolo Virno et Michael Hardt (dir.), *Radical Politics in Italy : A Potential Politics* (p. 159-166). Minneapolis: University of Minnesota Press,.

\_\_\_\_\_. 1997. *Homo sacer. I, Le pouvoir souverain et la vie nue*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris : Seuil, 213 p.

\_\_\_\_\_. 1999. *Homo sacer. III, Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Traduit de l'italien par Pierre Alferi. Paris : Payot & Rivages, 233 p.

\_\_\_\_\_. 2002 (2000). *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Traduit de l'italien par Yves Hersant. Paris : Payot et Rivages, 245 p.

\_\_\_\_\_. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Traduit de l'italien par Martin Rueff. Paris : Payot & Rivages, 50 p.

\_\_\_\_\_. 2007a. *L'amitié*. Traduit de l'italien par Martin Rueff. Paris : Payot & Rivages, 40 p.

\_\_\_\_\_. 2008. *Une biopolitique mineure : entretien avec Giorgio Agamben*. Repéré le 7 juillet 2017 à : <http://www.psychasoc.com/Textes/Une-biopolitique-mineure-entretien-avec-Giorgio-Agamben>.

\_\_\_\_\_. 2009. *À propos de Tiqqun, Contributions à la guerre en cours*. Conférence. Repéré le 28 février 2015 à : <http://www.contretemps.eu/giorgio-agamben-sur-tiqqun/>.

\_\_\_\_\_. 2013. *De la très haute pauvreté : règles et forme de vie*. Traduit de l'italien par Joël Gayraud. Paris : Payot & Rivages, 184 p.

\_\_\_\_\_. 2013a. *On biopolitics*. [Vidéo en ligne] Repéré le 22 septembre 2016 à : <https://www.youtube.com/watch?v=skJueZ52948>.

\_\_\_\_\_. 2013b. *Vers une théorie de la puissance destituante*. Conférence présentée dans le cadre des journées d'études « Défaire l'Occident », Tarnac, France. Repéré le 6 mars 2016 à : <https://www.youtube.com/watch?v=ajpHg00GDOg>

\_\_\_\_\_. 2015. *La guerre civile. Pour une théorie politique de la stasis*. Traduit de l'italien par Joël Gayraud. Paris : Points, 76 p.

\_\_\_\_\_. 2015a. *L'usage des corps : Homo Sacer, IV, 2*. Traduit de l'italien par Joël Gayraud. Paris : Seuil, 400 p.

\_\_\_\_\_. 2015b. *Le feu et le récit*. Traduit de l'italien par Martin Rueff. Paris : Payot & Rivages, 163 p.

Agamben, Giorgio et al. 2009. *Démocratie, dans quel état ?* Montréal : Écosociété, 104 p.

Agier, Michel. 2009. *Esquisses d'une anthropologie de la ville: lieux, situations, mouvements*. Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia s.a., 159 p.

Akkar Ercam, Müge. 2003. Regenerating and Marketing Cities and their 'Public' Spaces: A British Way. *On the w@terfront*, (4), p. 22-35. Repéré le 23 novembre 2011 à : <http://www.ub.edu/escult/epolis/WaterIII.pdf>

\_\_\_\_\_. 2007. Public Spaces of Post-industrial Cities and their Changing Roles. *METU Journal of Faculty of Architecture*, 24 (1), p.115-137.

Alexander, Christopher. 1965. A City is not a Tree. *Architectural Forum*, 122 (1), p. 58-61 ; 122 (2), p. 58-62.

Alliez, Éric et Peter Osborne (dir.). 2013. *Spheres of Action : Art and Politics*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 150 p.

Amin, Ash et Nigel Thrift. 2002. *Cities: Reimagining the Urban*. Cambridge: Polity, 184 p.  
Anderson, Isobel. 2012. Voice, Place, Narrative: Listening to stories. *Journal of Sonic Studies*, 2 (1).

Anderson, Stanford (dir.). 1986. *On Streets*. Cambridge.: MIT Press, 416 p.

Andrieu, Bernard. 1993. *Le corps dispersé: histoire du corps au XXe siècle*. Paris: L'Harmattan, 451 p.

Anonyme. 2003. *Appel*. Repéré le 19 juillet 2015 à: <http://bloom0101.org/wp-content/uploads/2014/10/appel.pdf>

Anonyme. 2004. *Le bel enfer*. Repéré le 25 avril 2014 à: <http://lafeteestfinie.free.fr/enfer.htm>.

Arbour, Rose-Marie. 2002. Documenta 11 : où l'art se fait d'abord politique. *Para-para (Parachute)*, (008), p. 1-2.

Ardenne, Paul. 2000. *L'Art dans son moment politique : écrits de circonstance*. Bruxelles: La Lettre volée, 424 p.

\_\_\_\_\_. 2001. *L'art contemporain a-t-il une dimension politique?* Conférence présentée à l'Université de Paris-8, 15 mars 2001. Repéré le 17 octobre 2015 à: <http://www.arpla.fr/canal10/ardenne/ardenne.pdf>.

\_\_\_\_\_. 2001. *L'Image Corps - Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard, 507 p.

\_\_\_\_\_. 2002. *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 254 p.

\_\_\_\_\_. 2004. L'artiste et l'engagement politique à l'ère du monde raté. *ESSE arts+opinions*, (51), p. 2-4.

\_\_\_\_\_. 2010. *Artistes, la ville sensible est à prendre!* Conférence présentée dans le cadre de la Conférence internationale SmartCity Paris - DO IT YOURSELF // Ville créative et collaborative, Paris, France. Repéré le 5 septembre 2011 à: [https://paulardenne.files.wordpress.com/2010/01/smart\\_city.pdf](https://paulardenne.files.wordpress.com/2010/01/smart_city.pdf).

\_\_\_\_\_. 2015. L'art furtif, stade ultime, et vain, de la micro-intervention?, *Inter : Art actuel*, (120), p. 60-64.

Arendt, Hannah. 1963. *On Revolution*. New York: Viking Press, 344 p.

- \_\_\_\_\_. 1970. *On Violence*. New York : Harcourt, Brace and World, 106 p.
- \_\_\_\_\_. 1972. *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*. Traduit de l'américain sous la direction de Patrick Lévy. Paris : Gallimard, 380 p.
- \_\_\_\_\_. 1983 (1961). *Condition de l'homme moderne*. Traduit de l'américain par Georges Fradier. Paris : Calmann-Lévy, 406 p.
- \_\_\_\_\_. 1996 (1993). *Considérations morales*. Traduit de l'anglais par Marc Ducassou et Didier Maes. Paris : Payot & Rivages, 78 p.
- \_\_\_\_\_. 2002 (1972). *Les origines du totalitarisme : le système totalitaire*. Traduit de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreux et Patrick Lévy. Paris : Gallimard, 312 p.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Responsabilité et jugement*. Traduit de l'américain par Jean-Luc Fidel. Paris: Payot & Rivages, 316 p.
- \_\_\_\_\_. 2007 (1974). *Walter Benjamin : 1892-1940*. Traduit de l'américain par Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy. Paris : Allia, 114 p.
- \_\_\_\_\_. 2014 (1951). *Qu'est-ce que la politique?* Traduit de l'allemand par Carole Widmaier. Paris: Seuil, 301 p.
- Artaud, Antonin. 1964. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 251 p.
- \_\_\_\_\_. 1979. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*. Paris : Gallimard, 154 p.
- \_\_\_\_\_. 2002 (1947). *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Lyon: Éditions de la mauvaise graine, 34 p.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Cahier. Ivry, janvier 1948*. Paris : Gallimard, 45 p.
- Ascher, François. 2001. *Les nouveaux principes de l'urbanisme. La fin des villes n'est pas à l'ordre du jour*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 103 p.
- Ascher, François, Sylvain Allemand et Jacques Lévy (dir.). 2004. *Les sens du mouvement. Modernité et mobilités*. Paris : Éditions Belin, 336 p.
- Ascher, François et Mireille Apel-Muller (dir.). 2007. *La rue est à nous... tous !, the street belongs to all of us!*, Vauvert, France : Au Diable Vauvert ; Paris : Institut pour la ville en mouvement, 308 p.

- Assche, Christine van. 2002. *Sonic Process : une nouvelle géographie des sons*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 311 p.
- Assouly, Olivier. 2008. *Le capitalisme esthétique. Essai sur l'industrialisation du goût*. Paris : Éditions du Cerf, 188 p.
- Attali, Jacques. 2001 (1977). *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Fayard / Presses Universitaires de France, 304 p.
- Aubert, Antoine. 2014. Jean-Luc Nancy, La communauté désavouée. *Lectures*. Repéré le 31 mai 2017 à: <https://journals.openedition.org/lectures/16166>.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 153 p.
- Augoyard, Jean-François. 1999. L'objet sonore ou l'environnement suspendu. Dans Makis Solomos et al. (dir.), *Oùir, écouter, entendre, comprendre après Schaeffer* (p. 83-106). Paris: Buchet-Chastel.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Médiations artistiques urbaines*. Grenoble : Cresson, 207 p.
- \_\_\_\_\_. 2000. L'action artistique dans l'espace urbain. Dans Jean Métral (dir.), *Cultures en Ville* (p. 14 -23). Paris : Éditions de L'Aube.
- \_\_\_\_\_. 2003. Une sociabilité à entendre. *Espaces et Sociétés. Ambiances et espaces sonores*, 4 (115), p. 25-42.
- Augoyard, Jean-François (dir.), Martine Leroux et al. 2003. *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture, volume 2*. Cresson: Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, 342 p.
- Augoyard, Jean-François et Henry Torgue (dir.). 2006. *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*. Préface de R.Murray Schafer. Traduit du français par Andrea McCartney et David Paquette. Montréal : McGill Queen's University Press, 216 p.
- Auinger, Sam. 2013. *En route vers une perspective auditive : Cinq projets de O+A*. Conférence présentée le 17 novembre 2013 au centre d'artiste autogéré Oboro, Montréal, Canada.
- Aventin, Catherine. 2007. Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public. Dans *TIGR (Travaux de l'Institut de Géographie de Reims)*, (123). Reims: Université de Reims Champagne-Ardenne, 9 p.



- Babin, Sylvette (dir.). 2005. *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Montréal : ESSE, 237 p.
- Bachelard, Gaston. 2001. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 214 p.
- Back, Les et Micheal Bull (dir.). 2004. *The Auditory Culture Reader*. Oxford ; New York : Berg Publishers, 384 p.
- Bak, Eléonore. 2016. *Habiter l'in-vu: formes de visualisations sonores*. Thèse de doctorat. (Université Grenoble Alpes)
- Balaÿ, Olivier. 2003. *L'espace sonore de la ville au XIXe siècle*. Paris: À la croisée, 291 p.
- Balmer-Cao, Thanh-Huyen et Barbara Lucas (dir.). 2010. *Les nouvelles frontières du genre : la division public/privé en question*. Paris : L'Harmattan, 265 p.
- Balsom, Erika et Peleg, Hila. 2016. *Documentary Across Disciplines*. Cambridge : MIT Press ; Berlin : Haus der Kulturen der Welt, 322 p.
- Bandt, Ros, Michelle Duffy et Dolly MacKinnon. 2007. *Hearing Places: Sound, Place, Time and Culture*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 430 p.
- Bangma, Anke (dir.). 2008. *Resonant Bodies, Voices and Memories*. Rotterdam: PietZwart Institute & authors, 224 p.
- Baqué, Dominique. 2004. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion, 315 p.
- Barder, Alexander D. et François Debrix. 2009. Au-delà de la souveraineté biopolitique. Schmitt, Arendt, Foucault et les usages de la violence dans la politique internationale. *Études Internationales*, 40 (1), p. 95–124.
- Barns, Sarah. 2014. Sounds Different: Listening to the Proliferating Sounds of Technological Modernity in the City. *Space and Culture*, 17 (1), p. 4–15.
- Barnaud-Meyer, Sarah. 2009. *Marx et la question de la démocratie*. Thèse de doctorat. (Paris IV)
- Bassett, Caroline. 2005. How Many Movements? Mobile Telephones and Transformations in Urban Space. *Open : Sound (Sound in Art and Culture), Cahier on Art and the Public Domain*.
- Bataille, Georges. 2011 (1967). *La Part maudite*. Paris: Éditions de Minuit, 190 p.

- Baudelaire, Charles. 1954. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1575 p.
- Bax, Sander, Pascal Gielen et Bram Ieven (dir.) 2015. *Interrupting the city: artistic constitutions of the public sphere*. Amsterdam: Valiz, 325 p.
- Bayle, François. 1999. *Penser le son aujourd'hui*. Repéré à : <http://www.ars-sonora.org/html/numeros/numero09/09b.htm>.
- Bazin, Hugues. 2015. Les figures du tiers espace: contre-espace, tiers paysage, tiers lieu. *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 19. Repéré le 23 mars 2017 à : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=717>.
- Beaudry, Lucille et Lawrence Olivier. 2001. *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*. Ste-Foy: Presses de l'Université du Québec, 169 p.
- Beaulieu, Alain. 2006. La politique de Gilles Deleuze: du marxisme au peuple manquant. *Symposium*, 10 (1), p. 327-342.
- Beer, David. 2007. Tune Out: Music, Soundscapes and the Urban Mise-en-Scene. *Information, Communication & Society*, 10 (6), p. 846–866.
- Beil, Ralf et Bartomeu Mari (dir.). 2007. *Janet Cardiff & George Bures Miller. The Killing Machine and Other Stories 1995-2007*. Ostfildern : Hatje Cantz, 224 p.
- Belgiojoso, Richard. 2010. *Construire l'espace urbain avec les sons*. Paris: L'Harmattan, 160 p.
- Bender, Barbara. 2002. Landscapes and Politics. Dans Victor Buchli (dir.), *The Material Culture Reader* (p. 135-174). New York : Berg.
- Benevolo, Leonardo. 2000 (1983). *Histoire de la ville*. Traduit de l'italien par Catherine Peyre. Marseille: Parenthèses, 509 p.
- Benford, Steve et Gabriella Giannachi. 2011. *Performing Mixed Reality*. Cambridge: MIT Press, 296 p.
- Benjamin, Walter. 1989. *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des Passages*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste. Paris: Éditions du Cerf, 972 p.
- \_\_\_\_\_ . 1991. *Écrits français*. Paris : Gallimard, 389 p.

\_\_\_\_\_. 1982. *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste. Paris : Petite bibliothèque Payot, 286 p.

\_\_\_\_\_. 2003. *Essais sur Brecht*. Traduit de l'allemand par Philippe Ivernel. Paris: La Fabrique, 254 p.

\_\_\_\_\_. 2007 [1936]. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Allia, 78 p.

\_\_\_\_\_. 2013 (1928). *Sens unique*. Traduit de l'allemand par Frédéric Joly. Paris : Payot et Rivages, 224 p.

Berdoulay, Vincent. 1997. Le lieu et l'espace public. *Cahiers de géographie du Québec*, 41(114), p. 301-309.

Berdoulay, Vincent, Paulo Caesar Da Costa Gomes et Jacques Lolive. 2004. L'espace public ou l'incontournable spatialité de la politique. Dans Vincent Berdoulay, Paulo Caesar Da Costa Gomes et Jacques Lolive (dir.), *L'espace public à l'épreuve: Régressions et émergences* (p. 9-27). Bordeaux: Presses de la MSHA.

Bereni, Laura et Anne Revillard. 2008. La dichotomie « public-privé » à l'épreuve des critiques féministes : de la théorie à l'action publique. Dans Pierre Muller et Réjane Sénac-Slawinski (dir.), *Genre et action publique : la frontière public-privé en questions* (p. 27-55). Paris : L'Harmattan.

Bernard, Michel. 2002. De la corporéité fictionnaire. *Revue internationale de philosophie*, 4 (222), p. 523-534.

Berque, Augustin. 1990. *Médiancé : de milieux en paysages*. Montpellier : GIP Reclus, 163 p.

\_\_\_\_\_. (dir.). 1994. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel : Champ Vallon, 123 p.

\_\_\_\_\_. 1995. *Les raisons du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Hazan, 190 p.

\_\_\_\_\_. 2007. Lieu et authenticité. *Cahiers de géographie du Québec*, 51 (142), p. 49-66.

\_\_\_\_\_. 2008. *La pensée paysagère*. Paris: Archibooks, 111 p.

\_\_\_\_\_. 2008a. Trouver place humaine dans le cosmos. *EchoGéo*, (5). Repéré le 14 avril 2015 à : <https://echogeo.revues.org/3093>.

\_\_\_\_\_. 2015. Histoire naturelle et histoire humaine. *Esprit*, (3), p.185-192.

Berréby, Gérard (dir.). 2004. *Textes et documents situationnistes 1957-1960*. Paris : Allia, 229 p.

Besse, Jean-Marc. 2010. Le paysage, espace sensible, espace public. *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, 2 (2), p. 259-286

\_\_\_\_\_. 2006. *L'espace public : espace politique et paysage familial*. Conférence présentée dans le cadre des Rencontres de l'espace public, Lille, France. Repéré le 22 octobre 2014 à : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00191977>.

\_\_\_\_\_. 2011. L'espace du paysage: Considérations théoriques. Dans Toni Luna et Isabel Valverde. *Théorie et paysage: réflexions provenant de regards interdisciplinaires* (p. 7-24). Barcelone: Observatoire du paysage de Catalogne.

Beth, Suzanne. 2015. *Destruction, puissance et limites du cinéma dans les films d'Ozu Yasujirô*. Thèse de doctorat. (Université de Montréal).

Biase, Alessia de et Monica Coralli. 2000. *Espaces en commun. Nouvelles formes de penser et d'habiter la ville*. Paris: L'Harmattan, 223 p.

Biggs, Elizabeth W. 2009. *Everyone play: Sound, public space, and the (re)making of place*. Thèse de doctorat. (Université de Princeton)

Bishop, Claire. 2004. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, (110), p.51-79.

\_\_\_\_\_. 2012. *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres : Verso, 382 p.

Bissonnet, Gilles. 2003. L'Urbaine Urbanité: convivialité et espace public/Social interaction and public space. *Espace* (Canada), 64, p. 15-20.

Birdsall, Carolyn. 2011. *Sonic Mediations : Body, Sound, and Technology*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 296 p.

Blanc, Nathalie et Jacques Lolive (dir.). 2007. *Esthétique et espace public*. Paris : Apogée, 189 p.

- Blanc, Nathalie. 2012. *Les nouvelles esthétiques urbaines*. Paris : Colin, 219 p.
- Blanchot, Maurice. 1969. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 640 p.
- \_\_\_\_\_. 1983. *La communauté inavouable*. Paris : Éditions de Minuit, 93 p.
- Blouin, Philippe. 2011. *L'éthique dans la philosophie politique de Georges Sorel*. Mémoire de maîtrise (Université de Montréal).
- Böhme, Gernot. 1993. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. *Thesis Eleven*, 1 (36), p.113-126.
- Böhme, Gernot. 2017. *The Aesthetics of Atmospheres*. New York: Routledge ; Taylor et francis Group, 217 p.
- Boltanski, Luc et Eve Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard, 843 p.
- Bordeleau, Érik. 2009. *[E]scape : anonymat et politique à l'ère de la mobilisation globale. Passages chinois pour la communauté qui vient*. Thèse de doctorat. (Université de Montréal)
- \_\_\_\_\_. 2012. *Foucault anonymat*. Montréal : Le Quartanier, 108 p.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Comment sauver le commun du communisme?* Montréal : Le Quartanier, 198 p.
- Borges, Jorge Luis. 2008 (1988). *Histoire universelle de l'infamie / Historia universal de la infamia*. Paris : Pocket – Langues pour tous, 185 p.
- Born, Georgina (dir.). 2013. *Music, Sound and Space : Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge : Cambridge University Press, 358 p.
- Borsò, Vittoria. 2016. In-Between Space. Dans Sangeeta Ray, Henry Schwarz, José Luis Villacañas Berlanga, Alberto Moreiras et April Shemak (dir.), *The Encyclopedia of postcolonial study*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Boucher, Marie-Pier et al. 2013. *Heteropolis*. Montréal : Publications Adaptive Actions, 319 p.
- Bourcheix-Laporte, Mariane. 2012. À propos du public incident des oeuvres d'art furtives. *Inter : art actuel*, (111), p. 44-46.

Bourdin, Alain (dir.). 2005. *La proximité / construction politique et expérience sociale*. Paris : L'Harmattan, 304 p.

Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Paris : Presses du réel, 123 p.

Boutang, Pierre-André (réalisateur). 1995. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (Film documentaire). Paris: Sodaperaga.

Boyer, Christine. 1992. Cities for Sale: Merchandising History at South Street Seaport. Dans Michael Sorkin (dir.), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space* (p.181-204). New- York: Hill & Wang.

\_\_\_\_\_. 1994. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge: MIT Press, 572 p.

Bragantini, Attilio. 2013. Pluralité et être en commun. Arendt confrontée à Heidegger. *Acta universitatis carolinae*, (1), p. 63–83.

Braidotti, Rosi. 2006. The Ethics of Becoming Imperceptible. Dans Constantin V. Boundas (dir.), *Deleuze and Philosophy* (p. 133-159). Edimbourg : Edinburgh University Press.

Brecht, Bertolt. 1970 (1967). *Écrits sur la politique et la société*. Traduit de l'allemand par Paul Dehem et Philippe Ivernel. Paris : L'Arche, 302 p.

\_\_\_\_\_. 1972 (1963). *Écrits sur le théâtre 1*. Traduit de l'allemand de Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrix Ferreghaux et Jean Jourdeuil. Paris : L'Arche, 659 p.

\_\_\_\_\_. 1979 (1963). *Écrits sur le théâtre 2*. Traduit de l'allemand par Jean Tailleur et Edith Winkler. Paris : L'Arche, 622 p.

\_\_\_\_\_. 1990 (1978). *Petit organon pour le théâtre*. Traduit de l'allemand par Jean Tailler. Paris: L'Arche, 116 p.

Brossat, Alain. 2008. *Le grand dégoût culturel*. Paris: Seuil, 188 p.

Brouillette, Marc André (dir.). 2014. *Des textes dans l'espace public = Words and text in public space*. Traduit du français par Louise Ashcroft. Montréal : Les Éditions du Passage, 159 p.

Buchanan, Ian et Gregg Lambert (dir.). 2005. *Deleuze and Space*. Toronto : University of Toronto Press, 245 p.

- Buci-Glucksmann, Christine. 2003. *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilée, 85 p.
- Bull, Michael. 2000. *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. London: Bloomsbury Academic, 216 p.
- \_\_\_\_\_. 2013. The End of Flânerie: iPods, Aesthetics, and Urban Experience. Dans Ulrik Ekman (dir.), *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing* (p.151-152), Cambridge: MIT Press.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. London: Routledge, 192 p.
- Bull, Michael, Paul Gilroy, David Howes et Douglas Kahn. 2006. Introducing Sensory Studies. *The Senses and Society*, 1 (1), p. 5-7.
- Bullot, Nicolas J. et Paul Égré. 2010 (2009). Objects and Sound Perception. *The Review of Philosophy and Psychology*, 1(1), p. 5-17.
- Burnham, Scott. 2008. *Droog Event 2 : Urban Play*. Amsterdam : Droog Publisher, 128 p.
- Butler, Judith. 2006 (2005). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'américain par Cynthia Kraus. Paris: La Découverte, 280 p.
- \_\_\_\_\_. 2008. *The Human Condition. Vulnerability, Survivability*. Conférence présentée au Centre de culture contemporània de Barcelona. Repéré le 17 juin 2015 à : <http://www.cccb.org/en/multimedia/videos/the-human-condition-vulnerability-survivability/211495>.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Hannah Arendt, Ethics, and Responsibility*. Conférence présentée à European Graduate School Video Lectures. 30 septembre 2009. [Vidéo en ligne]. Repéré le 21 juin 2015 à <https://www.youtube.com/watch?v=vOwdsO6KkI>
- \_\_\_\_\_. 2011. *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*. Repéré le 25 mai 2016 à : <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>.
- \_\_\_\_\_. 2014. Démocratie radicale. *Chimères*, 83 (2), p.12-22.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Vulnerabilidad y Resistencia*. Conférence présentée à la Sala Nezahualcoyotl, UNAM. [Vidéo en ligne] Repéré le 22 juin 2016 à : <https://www.youtube.com/watch?v=UE52SC1R-vU>

\_\_\_\_\_. 2016. *Rassemblement : pluralité, performativité et politique*. Paris : Fayard, 288 p.

Butler, Toby. 2006. A Walk of Art: the Potential of the Sound Walk as Practice in Cultural Geography. *Social & Cultural Geography*, 7 (6), p. 889-908.

\_\_\_\_\_. 2006b. *Doing Heritage Differently. Memoryscape: Using New Technology to Integrate Art, Landscape and History*. Repéré le 28 janvier 2011 à : [https://www.researchgate.net/publication/253043111\\_Doing\\_Heritage\\_Differently\\_Memoryscape\\_using\\_new\\_technology\\_to\\_integrate\\_art\\_landscapes\\_and\\_oral\\_history](https://www.researchgate.net/publication/253043111_Doing_Heritage_Differently_Memoryscape_using_new_technology_to_integrate_art_landscapes_and_oral_history).

Butler, Toby et Miller, G. 2005. Linked: a Landmark in Sound, a Public Walk of Art. *Cultural Geographies*, 12 (1), p.77–88.

Cage, John. 2002. *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer / le seul problème avec les sons, c'est la musique*. Traduit de l'anglais par Daniel Charles. La Souterraine: La Main courante, 36 p.

\_\_\_\_\_. 2003. *Journal: comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)*. Traduit de l'anglais par Christophe Marchand-Kiss. Genève: Héros-Limite, 149 p.

\_\_\_\_\_. 2005 (1961). *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown : Wesleyan University Press, 276 p.

\_\_\_\_\_. 2006. *Une année dès lundi : conférences et écrits*. Traduit de l'anglais par Christophe Marchand-Kiss. Paris : Textuel, 191 p.

\_\_\_\_\_. 1979. *Empty Words: writings '73-'78*. Middletown : Wesleyan University Press, 187 p.

Cage, John et Daniel Charles. 1976. *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*. Paris : P.Belfond, 254 p.

Caillé, Alain et al. 2011. *De la convivialité. Dialogues sur la société conviviale à venir*. Paris : La Découverte, 196 p.

Caillé, Alain et Christian Lazzeri. 2009. *La reconnaissance aujourd'hui*. Paris: CNRS éditions, 503 p.

Caillet, Aline. 2005. Détournements, infiltrations, perturbations : éléments pour une nouvelle pratique situationniste. Dans Sylvette Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel* (p.126-146). Montréal: ESSE.



- \_\_\_\_\_. 2014. *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 146 p.
- Caissie, Jean-Pierre et al. (dir.). 2008. *Dis/location 1 : projet d'articulation urbaine (Square Viger)*. Montréal: Dare-Dare, 169 p.
- Calhoun, Craig (dir.). 1992. *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge. : MIT Press, 498 p.
- Calvino, Italo. 1996 (1974). *Les villes invisibles*. Paris: Seuil, 193 p.
- Camelo Suarez, Constanza. 2005. *Tactiques performatives du déplacement : théorisation d'une pratique artistique en intervention performative*. Thèse de doctorat. (Université du Québec à Montréal)
- Campesato, LÍlian. 2009. A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art. *Organised Sound: An International Journal of Music and Technology*, 14 (1), p. 27-37.
- Cardiff, Janet et Carolyn Christov-Bakargiev. 2001. *Janet Cardiff: A Survey of Works Including Collaborations with George Bures Miller*. Long Island City : P.S.1 Contemporary Art Center, 200 p.
- Cardiff, Janet et George Bures Miller. 2005. *Janet Cardiff & George Bures Miller : Pandemonium*. Philadelphia : Eastern State Penitentiary Historic Site ; Har/Com Edition, 47 p.
- Carlyle, Angus (dir.). 2007. *Autumn Leaves: Sound and the environment in artistic practice*. Paris : Double Entendre, 128 p.
- Carlyle, Angus et Cathy Lane (dir.). 2013. *On listening*. Axminster : Uniformbooks, 200 p.
- Carr, Stephen (dir.). 1993. *Public Space*. Cambridge/New York : Cabridge University Press, 400 p.
- Careri, Francesco. 2002. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelone : Gustavo Gili, 203 p.
- Carolsfeld, Wiebke van. 2005. *Walk with Us : the Collaborative Works of Janet Cardiff and Georges Bures Miller*. Toronto : Up Front Entertainment Inc. : Barlin Productions Inc, DVD.
- Cary, Jonathan. 2000. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern culture*. Cambridge: MIT Press, 397 p.

- Castello, Lineu. 2010. *Rethinking the Meaning of Place : Conceiving Place in Architecture-Urbanism*. Traduit du portugais par Nick Rands. Farnham ; Burlington : Ashgate Publishers, 256 p.
- Castoriadis, Cornelius. 1996. *La montée de l'insignifiance*. Paris: Seuil, 304 p.
- Cauquelin, Anne. 1986. *Court traité du fragment : usages de l'œuvre d'art*. Paris : Aubier, 190 p.
- \_\_\_\_\_. 2000. *L'invention du paysage*. Paris : Presses universitaires de France, 182 p.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Le site et le paysage*. Paris : Presses universitaires de France, 191p.
- Celedon, Gustavo. 2015. *Philosophie et expérimentation sonore*. Paris : L'Harmattan, 318 p.
- Çelik, Zeynep, Diane Favro et Richard Ingersoll (dir.). 1996. *Streets : Critical Perspectives on Public Space*. Oakland : University of California Press, 300 p.
- Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (dir.). 2008. *Post-It City*. Barcelone : Centre de Cultura Contemporània de Barcelona et Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 214 p.
- Chambers, Iain. 2004. The Aural Walk. Dans Christoph Cox et Daniel Warner (dir.), *Audio Culture : Readings in Modern Music* (p.98). New York : Continuum.
- Charity, Ruth (dir.). 2005. *Re views : Artists and Public Space*. Londres : Black Dog Pub., 182 p.
- Chaudoir, Philippe. 2000. *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue »*. La ville en scènes. Paris : L'Harmattan, 318 p.
- Chen, Xiangming et Anthony M. Orum. 2003. *The world of cities : places in comparative and historical perspective*. Malden : Blackwell Publishers, 180 p.
- Chion, Michel. 1993. *Le promeneur écoutant : essais d'acoulogie*. Paris : Plume, 195 p.
- \_\_\_\_\_. 2004 (1990). *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris : Nathan, 186 p.
- Choay, Françoise. 2004. *Espacements - L'évolution de l'espace urbain en France*. Genève: Skira, 130 p.

\_\_\_\_\_. 2006. *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris: Seuil, 411 p.

Choay, Françoise et Pierre Merlin (dir.). 2010 (1988). *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris: Presses universitaires de France, 843 p.

Citton, Yves. 2014. *Pour une écologie de l'attention*. Paris : Seuil, 320 p.

Claramonte, Jordi. 2009. *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*. Murcia : Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo) 212 p.

Clark, Lygia et Guy Brett. 1998. *Lygia Clark*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 362 p.

Clastres, Pierre. 1974. *La société contre l'état*. Paris: Éditions de Minuit, 192 p.

Clavel, Maïté. 2002. *Sociologie de l'urbain*. Paris : Anthropos, 123 p.

Clément, Gilles. 2014. *Manifeste du tiers paysage*. Paris: Sens&Tonka., 48 p.

Comité invisible. 2007. *L'insurrection qui vient*. Paris : La Fabrique, 128 p.

\_\_\_\_\_. 2015. *À nos amis*. Montréal : Édition spéciale Québec, 232 p.

\_\_\_\_\_. 2016. *Maintenant*. Paris : La Fabrique, 160 p.

Connor, Steven. 1997. The Modern Auditory I. Dans Roy Porter (dir.), *Rewriting the Self : Histories from the Renaissance to the Present* (p. 21). Londres : Routledge.

Cooke, Lynne, Karen J., Kelly et Barbara Schröder (dir.).1997. *Max Neuhaus : Times Square, Time Piece Beacon*. New York ;New Haven : Dia Art Foundation/Yale University Press,139 p.

Corbin Alain. 2000. *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe*. Paris : Flammarion, 499 p.

\_\_\_\_\_. 2001. *L'homme dans le paysage*. Paris : Textuel, 190 p.

Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello. 2005-2006. *Histoire du corps*. Paris : Seuil, 3 volumes.

Corringham, Viv. 2006. Urban Song Paths: Place Resounding. *Organised Sound*, 11 (1), p. 27-35.

Cottureau, Alain et Paul Ladrière. 1992. *Pouvoir et légitimité : figures de l'espace public*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 294 p.

Christoph Cox et Daniel Warner (dir.). 2004. *Audio Culture : Readings in Modern Music* (p.98). New York : Continuum, 454 p.

Cox, Christoph et Christina Kubisch. 2006. Invisible cities: an interview with Christina Kubisch. *Cabinet*, (21), p. 93-96. Repéré le 11 janvier 2014 à : <http://cabinetmagazine.org/issues/21/cox.php>

Cresswell, Tim. 2006. *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. New York: Routledge, 327 p.

Cruikshank, Jeffrey L. et al. 1988. *Going public : A Field Guide to Developments in Art in Public Places*. Amherst. : Arts Extension Service, University of Massachusetts, 303 p.

Dacheux, Éric (dir.). 2008. *L'espace public*. Paris: Éditions CNRS, 153 p.

\_\_\_\_\_. 2008a. Les trois dimensions de l'espace public. *Recherches en communication*, p.10-27.

\_\_\_\_\_. 2008b. Nouvelle approche de l'espace public européen. *Questions de communication*, (14), p.221-242.

Dardot, Pierre et Laval, Christian. 2014. *Commun : essai sur la révolution au XXIe siècle*. Paris : La Découverte, 583 p.

Darò, Carlotta. 2007. *La dimension sonore en architecture : l'expérience du "paysage sonore" (1969-1982)*. Thèse de doctorat. (Université Paris I, Panthéon-Sorbonne).

\_\_\_\_\_. 2013. *Avant-gardes sonores en architecture*. Dijon : Les Presses du réel, 297 p.

Dauby, Yannick. 2004. *Paysages sonores partagés*. Mémoire de Diplôme d'études approfondies. (Université de Poitiers).

Davies, David. 2004. *Art as Performance*. Malden : Blackwell Publishing, 278 p.

Davis, Mike. 1990. *City of quartz : excavating the future in Los Angeles*. Londres ; New York : Verso, 462 p.

Debord, Guy. 1956. Théorie de la dérive. *Les lèvres nues*, (9).

Debord, Guy. 2000 (1957). *Rapport sur la construction des situations*. Paris : Mille et une nuits, 63 p.

\_\_\_\_\_. 1992 (1967). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard. 210 p.

De Certeau, Michel. 1980. *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris : Union générale d'éditions, 370 p.

De Diego, Estrella. 2009. *Contre el mapa : disturbios en la geografia colonial del Occidente*. Madrid : Ediciones Siruela, 103 p.

Degen, Mónica Montserrat. 2008. *Sensing Cities: Regenerating Public Life in Barcelona and Manchester*. Londres: Routledge, 225 p.

Deléage, Estelle et Isabelle Stengers. 2014. Ralentir les sciences, c'est réveiller le chercheur somnambule. *Ecologie & politique*, 1(48), p. 61-74.

Deleuze, Gilles. 1968. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris : Éditions de Minuit, 332 p.

\_\_\_\_\_. 1969. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, 392 p.

\_\_\_\_\_. 1985. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 409 p.

\_\_\_\_\_. 1987. *Qu'est-ce que l'acte de création?* Conférence présentée dans le cadre des mardis de la fondation FEMIS, Paris. Repéré le 4 février 2014 à: <https://www.webdeleuze.com/textes/134>.

\_\_\_\_\_. 2003 (1981). *Spinoza : philosophie pratique*. Paris : Éditions de Minuit, 172 p.

\_\_\_\_\_. 2003a. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris : Éditions de Minuit, 383 p.

\_\_\_\_\_. 2003b. La vie comme œuvre d'art. *Pourparlers 1972-1990*. Paris: Éditions de Minuit, p.130-131.

Deleuze, Gille et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 645 p.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éditions de Minuit, 208 p.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1992 (1972). *Capitalisme et schizophrénie I. L'Anti-Œdipe*. Paris : Éditions de Minuit, 493 p.

Delgado, Manuel. 1999. *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelone: Editorial Anagrama, 218 p.

\_\_\_\_\_. 2007. *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del « modelo Barcelona »*. Barcelone: Los libros de la Catarata, 248 p.

Deligny, Fernand. 2008. *L'arachnéen et autres textes*. Paris : L'Arachnéen, 253 p.

De Martino, Ernesto. 2007. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Turin : Bollati Boringhieri, 360 p.

Delruelle, Edouard. 2009. *La modernité comme fin et comme aporie*. Conférence prononcée lors du colloque *Culture et démocratie ? Questionner les évidences*. « Culture et Démocratie », Halles de Schaerbeek, Bruxelles, 28 novembre 2014.

\_\_\_\_\_. 1999 (1641). *Méditations métaphysiques*. Paris : F. Nathan, 191 p.

De Petra, Fausto. 2005. Georges Bataille et Jean-Luc Nancy : Le « retracement » du politique. Communauté, communication, commun. *Lignes*, 17 (2), p. 157-171.

De Souza e Silva, Adriana and Jordan Frith. 2012. *Mobile Interfaces in Public Spaces: Locational Privacy, Control, and Urban Sociability*. New York: Routledge, 224 p.

Deutsch, David. 1997. *The Fabric Of Reality : The Science of Parallel Universes and Its Implications*. Londres : Penguin Books, 390 p.

Deutsche, Rosalyn. 1996. *Evictions : Art and Spatial Politics*. Cambridge. : MIT Press, 394 p.

Dewey, John. 2005 (1984). *Le public et ses problèmes*. Traduit de l'américain par Joëlle Zask. Paris: Gallimard, 336 p.

Didi-Huberman, Georges. 2000. *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris : Éditions de Minuit, 91 p.

\_\_\_\_\_. 2010. *La survivance des lucioles*. Paris: Éditions de Minuit, 141 p.

\_\_\_\_\_. 2017. « Puissance de ne pas », ou la politique du désœuvrement. *Critique*, 1 (836-837), p. 14-30.

- Di Palma, Vittoria, Diana Periton et Marina Lathouri. 2008. *Intimate Metropolis / Urban Subjects in the Modern City*. Londres/New York: Routledge, 288 p.
- Djaballah, Marc. 2011. *Kant, Foucault et forms of experience*. Londres/New York : Routledge, 348 p.
- Doherty, Claire (dir.). 2015. *Out of time. Out of time. Public Art. (Now)*. Londres : Art Books Publishing Ltd., 256 p.
- Dollé, Jean-Paul. 2002. *Métropolitique*. Paris : Éditions de la Villette, 97 p.
- Douglas W. Gallez and Satie. 1976. Satie's "Entr'acte:" A Model of Film Music. *Cinema Journal*, 16 (1), p. 36-50
- Doyon, Hélène. 2007. *Hétérotopie: de l'in situ à l'in socius*. Thèse de doctorat. (Université du Québec à Montréal)
- Drever, John Levrack. 2002. Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music. *Organised Sound: An International Journal of Music and Technology*, 7 (1), p. 21-27.
- Drever, John Levrack. 2009. Soundwalking: Aural Excursions into the Everyday. Dans James Sauders (dir.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* (p.163-192). Aldershot: Ashgate.
- Drews, Peter (dir.). 1986. *Autonomy and Solidarity : Interviews with Jürgen Habermas*. Londres : Verso, 219 p.
- Drobnick, Jim. 2004. *Aural cultures*. Toronto: YYZ Books, 288 p.
- Duby, Georges. 1985-1987. *Histoire de la vie privée*. Paris: Seuil, 5 volumes.
- Dufrenne, Mikel. 1974. *Art et politique*. Paris : Presses universitaires de France, 196 p.
- \_\_\_\_\_. 1963. *Le Poétique*. Paris : Presses universitaires de France , 196 p.
- Duncan, Nancy. 1996. *Body Space. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Londres ;New-York: Routledge, 278 p.
- Duras, Marguerite. 1991. *L'amant de la Chine du Nord*. Paris : Gallimard, 240 p.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Écrire*. Paris : Gallimard, 147 p.

Dyson, Frances. 2009. *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. Berkeley : University of California Press, 262 p.

Eley, Geoffrey. 1990. *Nations, Publics and Political Cultures : Placing Habermas in the Nineteenth Century*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 34 p.

Ellis, W.C. 1978. The Spatial Structure of Streets. Dans Anderson Stanford (dir.), *On Streets* (p. 115- 131). Londres ; Cambridge : MIT Press.

Escoitar. 2012. *Entrevue avec le Goethe-Institut* [Vidéo en ligne]. Repéré le 7 mars 2016 à : <https://www.youtube.com/watch?v=wBak0iYcBU8>.

Esposito, Roberto. 2013 (2008). *Terms of the Political : Community, Immunity, Biopolitics*. Traduit de l'italien par Rhiannon Noël Welch. New York : Fordham University Press, 144 p.

Evans, Robin. 1997 (1978). Figures, Doors and Passages. Dans Robin Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. Londres: Janet Evans and Architectural Association, p. 55-92.

Faburel, Guillaume et al. (dir). 2014. *Soundspaces : espaces, expériences et politiques du sonore*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 411 p.

Farge, Arlette. 1992. *Dire et mal dire : l'opinion publique au XVIIIe siècle*. Paris : Seuil, 317 p.

\_\_\_\_\_. 1992a. *Vivre dans la rue à Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 252 p.

\_\_\_\_\_. 2005. *Quel bruit ferons-nous?* Paris: Les prairies ordinaires, 218 p

Farina, Cynthia. 2005. *Arte, cuerpo y subjetividad. Estetica de la formacion y Pedagogia de las afecciones*. Thèse de doctorat. (Université de Barcelone)

Faubert, Julie. 2004. La méthode démasquée : découverte d'une méthode de recherche personnelle dans le fouillis d'une pratique interdisciplinaire. Dans Pierre Gosselin et Diane Laurier (dir.), *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique* (p.135-147). Montréal : Guérin.

\_\_\_\_\_. 2006. Là où la carte découpe, le récit traverse. *ESSE arts+opinions*, (57) p. 58-59.

\_\_\_\_\_. 2012. Corps critiques : parcours sonores urbains artistiques et espace public. Dans Jean-Paul Thibaud et Daniel Siret (dir.), *Ambiances in action/Ambiances en acte(s)* :



*colloque international sur les ambiances organisé par le réseau international Ambiance* (p.429 - 434). Montréal : Réseau international Ambiances.

\_\_\_\_\_. 2014. Relectures. Des mots dans le corps de la ville. Dans Marc-André Brouillette (dir.), *Des textes dans l'espace public* (p.60-67). Montréal : Éditions du passage.

Feld, Steven. 1996. Waterfalls of Song. Dans Steven Feld et Keith Basso (dir.), *Senses of Place* (p. 91-135). Santa Fe: School of American Research Press. Repéré le 10 mars 2016 à: <http://www.stevenfeld.net/articles/>.

Fernanda Quesada, Blanca. 2000. *Nuevos lugares de intencion. Intervenciones artisticas en el espacio urbano como salida a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*. Thèse de doctorat. (Université Complutense, Madrid)

Fjeld, Anders et Étienne Tassin. 2015. Subjectivation et désidentification politiques. Dialogue à partir d'Arendt et de Rancière. *Ciencia Politica*, 10 (19), p.193-223.

Fleury, Antoine. 2007. *Les espaces publics métropolitains. Réflexion au croisement de trois expériences : de Paris aux quartiers centraux de Berlin et Istanbul*. Thèse de doctorat. (Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne)

Formis, Barbara (dir.). 2009. *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*. Paris: L'Harmattan, 224 p.

Foster, Hal. 2003 (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. New York ; London : Verso, 176 p.

Fort-Jacques, Théo. 2007. Habiter, c'est mettre l'espace en commun. Dans Thierry Paquot, Michel Lussault et Chris Younès (dir.), *Habiter; le propre de l'humain* (p.251-266). Paris : La Découverte.

Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 400 p.

\_\_\_\_\_. 1975. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 362 p.

\_\_\_\_\_. 1976. *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 211 p.

\_\_\_\_\_. 1978. Qu'est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung). *Bulletin de la société française de Philosophie*, (2), p.35-63

\_\_\_\_\_. 1984. *Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 327 p.

\_\_\_\_\_. 1984. *Histoire de la sexualité III : le souci de soi*. Paris : Gallimard, 334 p.

\_\_\_\_\_. 2001 (1994). *Dits et écrits I. 1954-1975*. Paris : Gallimard, 1708 p.

\_\_\_\_\_. 2001a (1994). *Dits et écrits II. 1976-1988*. Paris : Gallimard, 1736 p.

\_\_\_\_\_. 2004. *Sécurité, territoire, population : cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris : Seuil ; Gallimard, 435 p.

\_\_\_\_\_. 2009. *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*. Paris : Seuil ; Gallimard, 351 p.

Francblin, Catherine. 1992. La passion du réel. *ArtPress Spécial : 20 ans L'Histoire continue*, (13), p.35-43.

Francis, Mark. 1989. Control as a Dimension of Public Space Quality. Dans Irwin Altman et Ervin H. Zube, *Public Places and Spaces* (p.147 - 172). New York: Plenum.

Franck, Karen A. et Bianca Lepori. 2007. *Architecture from the Inside Out: from the Body, the Senses, the Site and the Community*. Chichester : Wiley-Academy, 200 p.

Fraser, Nancy. 1989. *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 201 p.

\_\_\_\_\_. 1992. Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement. Dans Craig Calhoun (dir.), *Habermas and the Public Sphere* (p.109-142). Cambridge: MIT Press.

Fraser, Marie. 1999. *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*. Montréal : Optica, 179 p.

Fuchs, Rudolf Herman et Richard Long. 1986. *Richard Long*. New-York : Solomon R. Guggenheim Museum, 237 p.

Furlong, William. 1994. *Audio Arts : Discourse and Practice in Contemporary Art*. London : Academy Editions, 144 p.

Fyfe, Nicholas R. (dir.). 1998. *Images of the Street: Planning, Identity and Control in Public Space*. Londres ; New-York: Routledge, 286 p.

Garcès, Marina. 2005. La vida como concepto político: una lectura de Foucault y Deleuze. *Athenea Digital*, (7), p.87-104.

\_\_\_\_\_. 2008. *¿Qué podemos? De la conciencia a la encarnación en el pensamiento crítico actual*. Repéré le 21 octobre 2016 à: <http://eipcp.net/transversal/0808/garces/es>.

\_\_\_\_\_. 2013. *Un mundo común*. Barcelone : Bellaterra, 154 p.

\_\_\_\_\_. 2014. *Engagés dans un monde commun*. Repéré le 8 octobre 2016 à: [http://www.huffingtonpost.fr/marina-garces/engages-dans-un-monde-commun\\_b\\_6154318.html](http://www.huffingtonpost.fr/marina-garces/engages-dans-un-monde-commun_b_6154318.html).

\_\_\_\_\_. 2014a. *Marina Garcès: Más que una Gran Victoria, necesitamos una política paciente que sepa insistir y persistir*. Repéré le 10 décembre 2016: [http://www.eldiario.es/interferencias/Marina\\_Garces-Gran-Victoria\\_6\\_324477566.html](http://www.eldiario.es/interferencias/Marina_Garces-Gran-Victoria_6_324477566.html).

\_\_\_\_\_. 2014b. *Desmarcar Barcelona*. Conférence présentée au CCCB à Barcelone, [Vidéo en ligne]. Repéré le 25 septembre 2016 à : <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/desmarcar-barcelona/210419>.

\_\_\_\_\_. 2015. *Reuelta Nomada Espacio comun Ciudad* [Entrevue radio]. Repéré le 11 septembre 2016 à <https://archive.org/details/ReueltaNomadaEspaciocomunCiudad>.

Garcès, Marina et Santiago López Petit. 2012. *Interrumpir el sentido comun del mundo*. Conférence présentée au Centro de las artes de Sevilla, 14 décembre 2012. [Vidéo en ligne]. Repéré le 7 septembre 2015 à : <https://vimeo.com/70027897>.

Gautier, Anna Maria Ochoa. 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke university Press, 280 p.

Genet, Jean. 1979. *L'atelier de Giacometti*. Dans *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, p. 39-73

Germon, Olivia. 2009. Les chorégraphies urbaines des piétons parisiens: Entre règles spatiales et règles sociales. Dans Sylvie Miaux (dir.), *Corps urbains: Mouvement et mise en scène* (p. 57-78). Paris: L'Harmattan.

Gerz, Jochen. 1994. *De l'art : textes depuis 1969*. Traduit de l'allemand par Jean-Claude Walfisz. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 300 p.

Giannini, Humberto. 1992. *La réflexion quotidienne : vers une archéologie de l'expérience*. Aix-en-Provence : Alinéa, 176 p.

Giguère, Amélie. 2004. Marcher à la rencontre de l'autre : Je ne sais pas si vous êtes comme moi. *Jeu : revue de théâtre*, 113 (4), p. 92-96.

Gingras, Nicole. 2003. *Le son dans l'art contemporain canadien*. Montréal : Artexes, 238 p.

Giraud, Eva. 2015. Subjectivity 2.0: Digital Technologies, Participatory Media and Communicative Capitalism. *Subjectivity*, 8 (2), p. 124-146.

Giraud, Isabelle. 2014. Féminisme, participation politique des femmes et « publics contestataires » : dépasser la dichotomie privé-public et penser les liens du local au global. *Participations*, 2 (9), p. 263-276

Giroux, Dalie. 2008. L'espace, le temps et l'émancipation. Essai sur la parole. *Revue canadienne de science politique*, 41 (3), septembre 2008, p.549–567

Goddard, Jean-Christophe. 1992. *Le corps*. Paris : Vrin, 319 p.

Goldsmith, Elizabeth C.. 1995. *Going Public : Women and Publishing in Early Modern France*. Ithaca: Cornell University Press, 249 p.

Gramsci, Antonio. 1975. *Quaderni del carcere*. Torino : G. Einaudi, 3369 p

\_\_\_\_\_. 2012. *Pourquoi je hais l'indifférence*. Traduit de l'italien par Martin Rueff. Paris : Payot & Rivages, 206 p.

Granger, Charlotte et Marcel Freydefont (dir.). 2008. *Le théâtre de rue: un théâtre de l'échange : études*. Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, 312 p.

Grosz, Elizabeth. 1993. Lived Spatiality: Spaces of Corporeal Desire. Dans Brian Boigon (dir.), *Culture Lab 1* (p. 179-205). York: Princeton Architectural Press.

\_\_\_\_\_. 1999. Bodies-cities. Dans Janet Price et Margrit Shildrick (dir.), *Feminist Theory And The Body : A Reader* (p. 381-387). New York : Routledge.

\_\_\_\_\_. 2001. *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge ; Londres: MIT Press, 219 p.

Grotowsky, Jerzy. 1971. *Vers un théâtre pauvre (textes et interviews de J.Grotowski, Eugenio Barba et autres)*. Traduction de l'anglais de Claude B. Levenson. Lausanne : La Cité, 222 p.

Grout, Catherine. 1994. Des vertus de l'indiscipline et de l'insignifiance, ou l'art dans l'espace public. *Artefactum*, 11 (52), p. 14-17.

- \_\_\_\_\_. 2000. *Pour une réalité publique de l'art*. Paris ; Montréal : L'Harmattan, 315 p.
- Groys, Boris. 2010. *Going Public*. Berlin : Sternberg Press, 168 p.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 187 p.
- Guattari, Félix. 1989. *Les trois écologies*. Paris : Galilée, 72 p.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Félix Guattari à la télé grecque* [Retranscription d'entretien télévisé]. Repéré le 5 juin 2017 à <https://deterritorium.wordpress.com/2011/09/22/felix-guattari-a-la-tele-grecque-1992/>.
- \_\_\_\_\_. 1992a. Pratiques écosophiques et restauration de la Cité subjective. *Chimères*, 17, p. 1-18.
- \_\_\_\_\_. 1993 (1990). Space and Corporeity. *Columbia Documents of Architecture and Theory*, (2), p.138-149
- Guattari, Félix et Suely Rolnik. 2007. *Micropolitiques*. Paris : Seuil, 489 p.
- Haber, Stéphane. 2005. *Quelques mots pour historiciser L'espace public de Habermas*. Dans Patrick Boucheron et Nicolas Offenstadt (dir.), *L'espace public au Moyen Âge : débats autour de Jürgen Habermas* (p. 25-41). Paris: Presses universitaires de France.
- Habermas, Jürgen. 1978. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Traduit de l'allemand par Marc B. de Launay. Paris: Payot et Rivages, 324 p.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Théorie de l'agir communicationnel. Critique de la raison fonctionnaliste (tome 2)*. Traduit de l'allemand par Jean-Louis Schlegel, Paris: Fayard, 477 p
- \_\_\_\_\_. 1993. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Traduit de l'allemand par Marc B. de Launay. Paris : Payot et Rivages, 324 p.
- \_\_\_\_\_. 1997 (1992). *Droit et démocratie : entre faits et normes*. Traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz et Christian Bouchindhomme. Paris : Gallimard, 529 p.
- \_\_\_\_\_. 2006 (1975). *Théorie et Pratique*. Traduit de l'allemand par Gérard Raullet. Paris : Payot & Rivages, 522 p.

Habib, André. 2010. "La rue est entrée dans la chambre !" : Mai 68, la rue et l'intimité dans The Dreamers et Les amants réguliers. *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, 21 (1), p. 59-77.

Hallam, Huw. 2012. The Production of Listening: on Biopolitical Sound and the Commonplaces of Austerity. *Journal of Sonic Studies*, 2 (1).

Hamilton, Ann et Sarah J. Rogers. 1996. *The body and the object : Ann Hamilton : 1984-1996*. Columbus : Ohio State University ;Wexner Center for the Arts, 90 p.

Hanisch, Carol. 1970. The Personal is Political. Dans Shulamith Firestone and Anne Koedt (dir.), *Notes from the Second Year: Women's Liberation* (p.76-77). New York: Radical Feminism. Repéré le 15 juin 2015 à : [http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc\\_wlmms01039/](http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc_wlmms01039/).

Hannerz, Ulf. 1983. *Explorer la ville : éléments d'anthropologie urbaine*. Traduit de l'allemand par Isaac Joseph. Paris: Éditions de Minuit, 418 p.

Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women : The Reinvention of Nature*. New York : Routledge, 287 p.

\_\_\_\_\_. 2007. *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*. Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan. Paris : Exils, 333 p.

Hardt, Michael et Toni Negri. 2000. *Empire*. Paris : Exils, 559 p.

\_\_\_\_\_. 2004. *Multitude : guerre et démocratie à l'époque de l'Empire*. Paris : La Découverte, 407 p.

Harrison, Paul. 2000. Making Sense: Embodiment and the Sensibilities of the Everyday. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18 (4), p. 497-517

Harrison, Paul. 2008. Corporeal remains: vulnerability, proximity, and living on after the end of the world. *Environnement and planning A*, 40 (2), p.423-445.

\_\_\_\_\_. 2007. The Space between Us: Opening Remarks on the Concept of Dwelling. *Environment and Planning D: Society and Space*, 25 (4), p. 625-647.

\_\_\_\_\_. 2009. In the Absence of Practice. *Environment and Planning D: Society and Space*, 27 (6), p. 987 - 1009.

Harvey, David. 1990. *The Condition of Postmodernity : An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 378 p.

\_\_\_\_\_. 2007 (2003). *Espacios de esperanza*. Traduit de l'anglais par Cristina Pina Aldao. Madrid : Akal, 328p.

Heidegger, Martin. 1980 (1951). Bâtir, habiter, penser. *Essais et Conférences*. Paris: Gallimard, p. 170-193.

Heinich, Nathalie. 2009. *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 224 p.

Hénaff, Marcel. 2008. *La ville qui vient*. Paris : Herne, 236 p.

Hénaff, Marcel et Strong, Tracy B. (dir.). 2001. *Public, space and democracy*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 230 p.

Hernandez-Navarro Miguel Angel (dir.). 2008. *Heterocronias, tiempo, arte y arqueologias del presente*. Murcia: Cendeac, 255 p.

Higgins, Hannah. 2002. *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press, 274 p.

Hillier, Jean et Emma Rooksby (dir.). 2005 (2002). *Habitus : a sense of place*. Burlington : Ashgate, 360 p.

Hirschkind, Charles. 2001. The Ethics of Listening: Cassette-Sermon Audition in Contemporary Egypt. *American Ethnologist*, 28 (3), p. 623-649 .

Honneth, Axel. 2007. *La réification : petit traité de Théorie critique*. Traduit de l'allemand par Stéphane Haber. Paris: Gallimard, 141 p.

Hoskyns, Teresa. 2014. *The Empty Space: Democracy and Public Space*. Londres : Routledge, 222 p.

Houben, Francine et Luisa Maria Calabrese. 2003. *Mobility : A Room with a View*. Rotterdam : NAI Publishers, 447 p.

Howes, David (dir.). 2005. *Empire of the Senses : the Sensual Culture Reader*. Oxford/New York : Berg, 421 p.

Howes, David et Jean-Sébastien Marcoux. 2006. Introduction à la culture sensible. *Anthropologie et Sociétés*, 30 (3), p. 7-17.

- Ibelings, Hans. 1998. *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*. Barcelona : Gustavo Gili, 144 p.
- Irving, Andrew. 2006. La ville sensorielle. *Etc. Media*, 2 (74), p. 49-53.
- Iosafat, Dani. 2009. On Sonification of Place: Psychosonography and Urban Portrai. *Organised Sound: An International Journal of Music and Technology*, 14 (1), p. 47-55
- Internationale situationniste. 1955. *Projets d'embellissements rationnels de la ville de Paris*. Potlach, (23). Repéré le 23 janvier 2014 à <http://www.larevuedesressources.org/projets-d-embellissements-rationnels-de-la-ville-de-paris,035.html>.
- Internationale situationniste*, no. 1 à 12, de juin 1958 à septembre 1969, Paris.  
Repérée le 6 février 2014 à <http://www.larevuedesressources.org/internationale-situationniste-integrale-des-12-numeros-de-la-revue-parus-entre-1958-et,2548.html>.
- Jacobs, Jane. 1961. *The Death and Life of Great American Cities*. New-York: Vintage books, 458 p.
- James, William. 1970 (1909). *The Meaning of Truth. A Sequel to Pragmatism*. Don Mills : Longmans Canada Limited ; University of Michigan Press, 298 p.
- \_\_\_\_\_. 2007 (1909). *Philosophie de l'expérience. Un univers pluraliste*. Traduit de l'américain par Stephan Galetic. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond ; Seuil, 232 p.
- Jarrigeon, Anne. 2007. *Corps à corps urbains. Vers une anthropologie poétique de l'anonymat parisien*. Thèse de doctorat. (Université Paris 4, Paris-Sorbonne)
- Joncas, Christophe-Hubert. 2014. Les espaces équivoques : notion et perspectives. *Environnement Urbain*, (8), p. 34-47.
- Jones, Amelia (dir). 2010 (2003). *The Feminism and Visual Culture Reader*. Londres ; New York : Routledge, 693 p.
- Joseph, Isaac. 1984. *Le Passant Considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*. Paris : Librairie des Méridiens, 147 p.
- Kahn, Douglas. 1999. *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge : MIT Press, 455 p.
- Kahn, Douglas and Gregory Whitehead. 1992. *Wireless Imagination : Sound, Radio, and the Avant-garde*. Cambridge : MIT Press, 452 p.



- Kahn, Gustave. 2008 (1901). *L'esthétique de la rue*. Gollion, Suisse : Infolio, 214 p.
- Kant, Immanuel et al. 1991. *Qu'est-ce que les Lumières?* Choix de textes, traduction, préface et notes de Jean Mondot. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 142 p.
- Kant, Immanuel. 1784. *Qu'est-ce que les Lumières?* Repéré le 6 mai 2017 à: <http://www.cvm.qc.ca/encephi/contenu/textes/kantlumieres.htm>.
- Kelly, Caleb (dir.). 2011. *Sound*. Londres ;Cambridge. : Whitechapel Gallery ; MIT Press, 239 p.
- King, Richard H. et Dan Stone (dir.). 2011. *Hannah Arendt and the uses of history: imperialism, nation, race and genocide*. New York : Berghahn Books, 292 p.
- Kingwell, Mark et Patrick Turmel (dir.). 2009. *Rites of way : the poetics and politics of public space*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 190 p.
- Klanten, Robert. 2012. *Going Public : Public Architecture, Urbanisme and Interventions*. Berlin : Gestalten, 265 p.
- Klee, Paul. 1985. *Théorie de l'art moderne*. Traduit de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier. Paris : Éditions Denoël, 154 p.
- Klein, Georg. 2009. Site-Sounds: On Strategies of Sound Art in Public Space. *Organised Sound: An International Journal of Music and Technology*, 14 (1), p. 101-108
- Krauel, Jacobo (dir.). 2008. *Espace public : promenades*. Barcelone : Links, 179 p.
- Kubisch, Christina. 2010. *Wellenfang*. Essen : Skulpturenmuseum Glaskaten Marl, 72 p.
- \_\_\_\_\_. 2013. An introduction to Christina Kubisch's "Electrical Walks" series of works, [Vidéo en ligne]. Repéré le 22 novembre 2014 à : <https://vimeo.com/54846163>.
- Kubisch, Christina. (201?). Walking in the City with Christina Kubisch. Repéré le 25 février 2016 à: <http://www.digicult.it/digimag/issue-045/walking-in-the-city-with-christina-kubisch/>.
- Kwon, Miwon. 2004 (2002). *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge. : MIT Press, 218 p.
- LaBelle, Brandon (dir.). 2005. *Christof Migone : Sound Voice Perform*. Berlin : Errant bodies Press, 100 p.

\_\_\_\_\_. 2006. *Background Noise : Perspectives on Sound Art*. New-York : The Continuum International Publishing Group Inc., 316 p.

\_\_\_\_\_. 2010. *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*. London ; New York : The Continuum International Publishing Group Inc., 276 p.

\_\_\_\_\_. 2014. *Overhearing, Shared Space, and the Ethics of Interference*. Conférence présentée dans le cadre du symposium *Invisible Places*, Viseu, Portugal, juillet 2014. (Transcription envoyée par l'artiste.)

\_\_\_\_\_. 2017. On the Overheard. Dans *Unlaute: Noise / Geräusch in Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900* (p.179-192), Bielefeld : Transcript.

LaBelle, Brandon et Steve Roden. 1999. *Site of Sound : of Architecture & the Ear*. Los Angeles: Errant Bodies Press, 178 p.

Lacey, Jordan. 2011. Biophilic Soundscape Design in the Second Order of Nature. *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*, 11 (1), p. 24 -27.

\_\_\_\_\_. 2013. Conceptual Overlays for Urban Soundscape Design Emerging from a Transversal Analysis of Lefebvre, Deleuze and Guattari, and Arendt. *Sound Effects : An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, 3 (3), p. 71-79.

\_\_\_\_\_. 2013. Urban Soundscape Installations for the Diversification of Acoustic Ecologies : an Ecosophical Approach. *Music and ecologies of sound. Theoretical and practical projects for a listening of the world*, Université Paris 8. Repéré le 12 avril 2016 à <http://www-artweb.univ-paris8.fr/?Musique-et-ecologies-du-son-Projets-theoriques-et-pratiques-pour-une-ecoute-du>.

\_\_\_\_\_. 2014. Site-specific Soundscape Design for the Creation of Sonic Architectures and the Emergent Voices of Buildings. *Buildings*, (4), p.1-24.

\_\_\_\_\_. 2016. *Sonic Rupture : A Practice-Led Approach to Urban Soundscape Design*. New York : Bloomsbury, 208 p.

Lacy, Suzanne. 1995. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press, 293 p.

Lagrée, Jacqueline. 1992. La santé et le salut : la pensée du corps dans l'Éthique de Spinoza. Dans Jean-Christophe Goddard et Monique Labrune (dir.), *Le corps* (p.123-138). Paris: Vrin.

- Lahault, François. 2011. *Où est passé le bien commun?* Paris : Mille et une nuits, 252 p.
- Lamelas, David. 1969. *A study of relationships between inner and outer space* [Vidéo en ligne]. Repéré le 24 mai 2016 à: <https://vimeo.com/128692728>.
- Lamoureux, Ève. 2009. *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Écosociété. 368 p.
- Landes, Joan. 1988. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 296 p.
- Laplantine, François. 2005. *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris: Téraèdre, 220 p.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Le Sujet : essai d'anthropologie politique*. Paris: Téraèdre, 164 p.
- Latour, Bruno. 2004. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences Into Democracy*. Traduit du français par Catherine Porter. Cambridge : Harvard University Press, 307 p.
- \_\_\_\_\_. 2011. Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer. *Multitudes*, 2 (45), p. 38-41.
- \_\_\_\_\_. 2015. Composer un monde commun. *Études*, 2015/1 (janvier), p. 69-78.
- Le Breton, David. 1997. *Du silence : essai*. Paris : Métailié, 282 p.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Éloge de la marche*. Paris : Métailié, 176 p.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses universitaires de France, 263 p.
- \_\_\_\_\_. 2006. La conjugaison des sens : essai. *Anthropologie et Sociétés*, 30 (3), p. 19-28
- \_\_\_\_\_. 2006a. *La saveur du monde : une anthropologie des sens*. Paris: Métailié, 451 p.
- Lefebvre, Henri. 1970. *La révolution urbaine*. Paris: Gallimard, 248 p.
- \_\_\_\_\_. 1972. *Le droit à la ville; suivi de Espace et politique*. Paris : Anthropos, 281 p.

\_\_\_\_\_. 1997. *Critique de la vie quotidienne III: De la modernité au modernisme*. Paris: L'Arche, 176 p.

\_\_\_\_\_. 2000 (1974). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 485 p

\_\_\_\_\_. 2009. (1968). *Le droit à la ville*. Paris: Economica-Anthropos, 135 p.

Lefort, Claude. 1986. *Essais sur le politique: XIXe-XXe siècles*. Paris: Seuil, 332 p.

Léger, Fernand. 1952. Satie inconnu. Dans Rollo Myers (dir.), *Erik Satie, son temps et ses amis*. Numéro spécial de *La Revue musicale*. Paris : Éditions Richard-Masse, 154 p.

Lemke, Thomas. 2011. Critique and Experience in Foucault. *Theory, Culture & Society*, 28 (4), p. 26-48,

Leroux, Martine et Jean-Paul Thibaud. 2000. *Compositions sensibles de la ville. Ville émergente et sensorialité*. Grenoble : Cresson ; École d'architecture de Grenoble, 126 p.

Leroy-Gouran, André. 1964. *Le geste et la parole*. Paris : Albin Michel, 2 volumes.

Lévesque, Luc. 1999. Le terrain vague comme monument. *Inter*, (72), p. 27-30.

\_\_\_\_\_. 2007. *Invention d'une paysagèité de l'interstitiel : contribution du discours architectural contemporain : le parcours de Peter D. Eisenman (1963-1988)*. Thèse de doctorat. (Université de Montréal).

Lévy, Jacques et Michel Lussault (dir.). 2003. *Dictionnaire de la géographie*. Paris: Belin, 1033 p.

Licht, Alan. 2007. *Sound Art: Beyond Music, between Categories*. New-York: Rizzoli International Publications, 303 p.

\_\_\_\_\_. 2007a. Sound & Space. *Modern Painters*, 19 (9), p.74-77.

\_\_\_\_\_. 2009. Sound Art: Origins, Development and Ambiguities. *Organised Sound: An International Journal of Music and Technology*, 14 (1), p. 3-10

Liégeois, Laurence. 2009. Espace labyrinthique et contrainte: Quelles stratégies d'aménagement pour les espaces publics? *Géographie et cultures*, (70), p. 37-56.

Lippard, Lucy. 1973. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 (1973)*. Berkeley : University of California Press, 294 p.

\_\_\_\_\_. 1977. Art Outdoors, In and Out of the Public Domain : A Slide Lecture. *Studio international*, 986 (193), p.83-90.

Lipovetsky, Gilles et Jean Serroy. 2013. *L'esthétisation du monde, vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris : Gallimard, 496 p.

Loock, Ulrich. 2005. Sound Times Square Max Neuhaus's Sound Work in New York City. *Open : Sound (Sound in Art and Culture), Cahier on Art and the Public Domain*.

López, Francisco. 1998. Schizophonia vs. l'objet sonore: le paysage sonore (soundscape) et la liberté artistique. *eContact*, (1.4). Repéré 10 février 2011 à [http://econtact.ca/1\\_4/Lopez.html](http://econtact.ca/1_4/Lopez.html).

López Petit, Santiago. 2014. Anomalías intempestivas. *El estado mental*. Repéré le 7 mars 2016 à <http://www.elestadomental.com/diario/anomalias-intempestivas>.

Loubier, Patrice. 1994. Du signe sauvage. Notes sur l'intervention urbaine. *Inter*, (59), p. 32-33.

\_\_\_\_\_. 2002. Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive. *Inter*, (81), p. 12-17.

\_\_\_\_\_. 2005. Par hasard et en passant. Sur quelques œuvres rencontrées en marchant. *ESSE arts+opinions*, (55), p. 26-31.

\_\_\_\_\_. 2006. Travailler dans le réel. Quelques énoncés généraux sur art et contexte. *Inter*, (93), p. 32-33.

Low, Setha. 2003. Embodied Spaces: Anthropological Theories of Body. *Space and Culture*, (6), p. 9-18.

Low, Setha et Neil Smith. 2006. *The Politics of Public Space*. New-York ; Londres : Routledge, 185 p.

Lukacs, Georg. 1923. *Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste*. Traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois. Préface de Kostas Axelos. Paris: Éditions de Minuit, 381 p.

Lussault, Michel. 2007. *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*. Paris: Seuil, 363 p.

\_\_\_\_\_. 2009. *De la lutte des classes à la lutte des places*. Paris: Grasset et Fasquelle, 221 p.

Lynch, Kevin. 1960. *The Image of the City*. Cambridge: Technology Press; MIT Press, 194 p.

Madanipour, Ali. 2003. *Public and Private Spaces of the City*. Londres: Routledge, 240 p.

Maderuelo, Javier. 1990. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Barcelona : Mondadori España, 342 p.

\_\_\_\_\_. 2001. *Arte publico : naturaleza y ciudad*. Madrid : Fundacion César Manrique, 243 p.

Maldiney, Henri. 2003. Rencontre et psychose. *Cahiers de psychologie clinique*, 21(2), p. 9-21.

\_\_\_\_\_. 2012. Art, architecture, urbain : Rencontre avec Henri Maldiney. Dans Chris Younès (dir.), *Art et philosophie, ville et architecture* (p. 9-25). Paris: La Découverte.

Manning, Erin. 2012. Propositions for Collective Action – Towards an Ethico-Aesthetic Politics. *Theory and Event*, 15 (3).

Manning, Erin et Brian Massumi. 2014. *Thought in the Act : Passages in the Ecology of Experience*. Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 187 p.

Manzi, Tony (dir.). 2010. *Social Sustainability in Urban Areas. Communities, Connectivity and the Urban Fabric*. Londres: Earthscan, 237 p.

Marchart, Oliver. 2002. Art, Space and the Public Sphere(s): Some Basic Observations on the Difficult Relation of Public Art, Urbanism and Political Theory. *Transversal*. Repéré le 3 novembre 2014 à <http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/en>.

Marx, Karl. 2006 (1843). *Sur la Question juive*. Traduit de l'allemand par Jean-François Poirier. Paris : La Fabrique, 188 p.

Massey, Doreen B. 1994. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 280 p.

\_\_\_\_\_. 1995. Thinking Radical Democracy Spatially. *Environment and Planning D: Society and Space*, 13 (3), p. 283 - 288.

Massumi, Brian. 2002. Sur le droit à la non-communication des différences. *Ethnopsy. Les mondes contemporains de la guérison*, (4), p. 93-131.

Mauss, Marcel. 2004 (1950). *Sociologie et anthropologie*. Paris : Presses universitaires de France, 536 p.

McCarthy, Danny. 2008. (Re)Situer le paysage sonore. *Inter: Art Actuel*, (98), p. 58-59.

McCartney, Andra. 1999. *Sounding Places: Situated Conversations through the Soundscape Work of Hildegard Westerkamp*. Thèse de doctorat. (Toronto, York University)

\_\_\_\_\_. 2010. *Ethical questions about working with soundscapes*. Repéré le 20 mai 2015 à: <https://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/06/24/ethical-questions-about-working-with-soundscapes/>.

\_\_\_\_\_. 2012. *Meaningful Listening through Soundwalks*. Conférence présentée dans le cadre du *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference* Stockholm, Suède. Repéré le 21 mai 2016 à: [http://www.emsnetwork.org/IMG/pdf\\_EMS12\\_mccartney.pdf](http://www.emsnetwork.org/IMG/pdf_EMS12_mccartney.pdf).

Mc Cartney, Andra et David Paquette. 2012a. Soundwalking and the Bodily Exploration of Places. *Canadian Journal of Communication*, 37 (1), p. 135-145.

Mc Laren, H. 2002. *Between Worlds: the Ambiguous Cultural Geographies of Public Sound Art*. Mémoire de maîtrise. (University of London)

McLuhan, Marshall. 1977. *D'oeil à oreille*. Traduit de l'anglais par Derrick de Kerckhove. Montréal : Hurtubise HMH, 166 p.

Melis, Liesbeth, Jorinde Seijdel et Jonathan Sterne (dir.). 2005. *Open : Sound : Sound in Art and Culture*. Rotterdam: NAI Publishers, 139 p.

Mead, Léa. 2015. *La solidarité du politique et du poétique chez H. Arendt*. Mémoire de maîtrise. (Université de Montréal)

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 531 p.

\_\_\_\_\_. 1960. *Signes*. Paris: Gallimard, 562 p.

\_\_\_\_\_. 1964. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris : Gallimard, 92 p.

\_\_\_\_\_. 1964a. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 213 p.

\_\_\_\_\_. 1971. La perception de l'autre et le dialogue. Dans *La prose du monde* (p. 139-153). Paris: Gallimard.

Metha, Vikas. 2013. *The Street : a Quintessential Social Public Space*. Londres : Routledge, 237 p.

Metahaven et Marina Vishmidt (dir.). 2010. *Uncorporate Identity*. Baden : Lars Müller Publishers, 608 p.

Miaux, Sylvie. 2005. *L'itinéraire, ou l'expérience du piéton dans la perspective de l'aménagement urbain*. Thèse de doctorat. (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

\_\_\_\_\_ (dir.). 2009. *Corps urbains. Mouvement et mise en scène*. Paris: L'Harmattan, 143 p.

Miles, Malcolm. 1997. *Art, Space and the City : Public Art and Urban Futures*. Londres ; New York : Routledge, 266 p.

\_\_\_\_\_. 2000. After the Public Realm: Spaces of Representation, Transition and Plurality. *The Journal of Art & Design Education*, 19 (3), p.253-261.

\_\_\_\_\_. 2003. *Public Spheres*. Résumé d'une conférence présentée dans le cadre de *International Conference Public Arts and Urban Design, Interdisciplinary and Social Perspectives*, Barcelone, Espagne. Repéré le 10 février 2009 à <http://www.ub.edu/escult/epolis/WaterIII.pdf>.

Miles, Malcolm, Iain Borden et Tim Hall (dir.). 2000. *The City Cultures Reader*. New York/London : Routledge, 338 p.

Milhaud, Darius. 1949. *Notes sans musique*. Paris : Julliard, 336 p.

Misrahi, Robert. 1992. *Le corps et l'esprit dans la philosophie de Spinoza*. Paris: Les empêcheurs de penser en rond, 139 p.

Mitchell, Don. 1995. The End of Public Space? People's Park, Definitions of the Public, and Democracy. *Annals of the Association of American Geographers*, 85 (1), p. 108-133.

\_\_\_\_\_. 2003. *The Right to the City : Social Justice and the Fight for Public Space*. New York : Guilford Press, 270 p.

Mongin, Olivier. 2003. *Les conditions de l'urbain : à propos de l'espace public et de la politique*. Conférence présentée dans le cadre du colloque *(In)visible Cities. Spaces of Hope, Spaces of Citizenship*. Barcelone, Espagne.



\_\_\_\_\_. 2005. *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*. Paris : Seuil, 325 p.

Montaignac, Katya. 2013. Le fantôme de la participation du public. *Jeu : revue de théâtre*, 147(2), p. 124-130.

Morin, Edgar. 2005. *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Seuil, 160 p.

\_\_\_\_\_. 1990. Computo, ergo sum. *Chimères*, (8), p.1-20.

Moudon, Anne Vernez (dir.). 1987. *Public Streets for Public Use*. New-York: Columbia University Press. 351 p.

Mouffe, Chantal. 1994. *Le politique et ses enjeux : pour une démocratie plurielle*. Paris : La Découverte ; MAUSS, 175 p.

\_\_\_\_\_. 2000. *The Democratic Paradox*. Londres ; New York : Verso, 154 p.

\_\_\_\_\_. 2003. Le politique et la dynamique des passions. *Politique et Sociétés*, 22 (3), p. 143-154.

\_\_\_\_\_. 2005. *On the Political*. Abingdon ; New York : Routledge, 144 p.

\_\_\_\_\_. 2005a. *Which Public Space for Critical Artistic Practices?* Conférence présentée dans le cadre du Cork Caucus, Cork, Irlande. Repéré le 18 septembre 2015 à : [https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal\\_mouffe\\_cork\\_caucus.pdf](https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf).

\_\_\_\_\_. 2006. *Agonistic Public Spaces: Democratic Politics and the Dynamics of Passions*. Résumé d'une conférence présentée dans le cadre du symposium de philosophie de la biennale d'art contemporain de Moscou, Russie. Repéré le 23 mai 2015 à : [http://2nd.moscowbiennale.ru/en/mouffe\\_report\\_en/](http://2nd.moscowbiennale.ru/en/mouffe_report_en/).

\_\_\_\_\_. 2007. Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art and Research*, 1 (2).

\_\_\_\_\_. 2008. Art and Democracy Art as an Agnostic Intervention in Public Space. *Open : Art as a Public Issue, Cahier on Art and the Public Domain*, (14), p. 6-15

\_\_\_\_\_. 2008a. *Critique as Counter-Hegemonic Intervention*. Repéré le 6 juillet 2015 à <http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/en>.

\_\_\_\_\_. 2010. Politique et agonisme, *Rue Descartes*, 67(1), p.18-24.

\_\_\_\_\_. 2012. *Strategies of Radical Politics and Aesthetic Resistance*. Repéré le 31 juillet 2015 à <http://truthisconcrete.org/texts/?p=19>.

\_\_\_\_\_. 2012a. *La démocratie dans un monde multipolaire : Une perspective agonistique*. Conférence présentée à l'Université d'Ottawa, 12 avril 2012. [Vidéo en ligne] Repéré le 15 juin 2015 à : <https://www.youtube.com/watch?v=3i-t1BV5s6U>.

\_\_\_\_\_. 2013. Radical politics as counter-hegemonic intervention: the role of cultural practices. *Paletten* 291-292, (1-2), p.30-35.

\_\_\_\_\_. 2014. *Agonistique : Penser politiquement le monde*. Traduit de l'anglais par Denyse Beaulieu. Paris : Éditions ENSBA, 164 p.

Mouffe, Chantal et Ernesto Laclau. 2001 (1985). *Hegemony and Socialist Strategy : Towards a Radical Democratic Politics*. Londres ; New York : Verso, 198 p.

Mouffe, Chantal (en discussion avec : Rosalyn Deutsche, Branden W. Joseph et Thomas Keenan). 2001. Every Form of Art Has a Political Dimension. *Grey Room*, 2, p. 98-125.

Mulder, Arjen (dir.). 2002. *Transurbanism*. Rotterdam : V2Publishing ; NAI Publishing, 240 p.

Mumford, Lewis. 1961. *The City in History: its Origins, its Transformations, and its Prospects*. New-York: Harcourt, Brace & World, 657 p.

Museum Folkwang (dir.). 2011. *Hacking the City : Interventionen in urbanen und kommunikativen räumen*. Göttingen : Folkwang ; Steidl, 286 p.

Nancy, Jean-Luc. 1990 (1986). *La communauté désœuvrée*. Paris : C. Bourgois, 277 p.

\_\_\_\_\_. 1994. *Les Muses*. Paris : Galilée, 168 p.

\_\_\_\_\_. 2002. *À l'écoute*. Paris : Galilée, 84 p.

\_\_\_\_\_. 2008. *Vérité de la démocratie*. Paris : Galilée, 62 p.

\_\_\_\_\_. 2011 (1999). *La ville au loin*. Paris : Éditions de la Phocide, 144 p.

\_\_\_\_\_. 2013. *Être singulier pluriel*. Paris : Galilée, 210 p.

\_\_\_\_\_. 2013a. Grondement commun. *Lignes*, 41(2), p. 111-114.

\_\_\_\_\_. 2014. *La Communauté désavouée*. Paris: Galilée, 176 p.

\_\_\_\_\_. 2016. *Le sens commun, essai de réinterprétation*. Conférence inaugurale du colloque L'Aisthesis et le commun: reconfigurer l'espace public, Musée d'art contemporain, Montréal, Canada, 18 mars 2016. [Vidéo en ligne]. Repéré le 22 avril 2016 à : <http://www.aisthesis.ca/fr/videos/>.

Nancy, Jean-Luc et Phillippe Lacoue-Labarthe. 1997. *Retreating the political*. Londres ; New York : Routledge, 194 p.

Nast, Heidi and Steve Pile (dir.). 1998. *Places Through the Body*. London: Routledge, 429 p.

Negt, Oskar. 2007. *L'espace public oppositionnel*. Traduit de l'allemand par Alexander Neumann. Paris : Payot & Rivages, 239 p.

Negri, Antonio et Judith Revel. 2007. Inventer le commun des hommes. *Multitudes*, 4 (31), p.5-10.

Negri, Antonio. 2010. *Inventer le commun des hommes*. Paris : Bayard, 295 p.

\_\_\_\_\_. 2005. *Art et multitude : neuf lettres sur l'art*. Paris : EPEL, 90 p.

Neveux, Olivier. 2013. *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris : La Découverte, 280 p.

Niblock, Phil (dir.). 2013. *Working Title*. Dijon : Les presses du réel, 515 p.

Nicolas-le Strat, Pascal. 2011. Faire politique latéralement. *Multitudes*, (45). Repéré le 8 avril 2015 à : <http://www.multitudes.net/faire-politique-lateralement/>.

Nietzsche, Friedrich. 1948. *La généalogie de la morale*. Paris : Gallimard, 212 p.

Noble, Richard. 2005. Imagining the political : Some Provisional Remarks on Art and Politics. Dans Susanne Gaensheirner et al. (dir.), *The Showroom Annual 2003/2004*. London: The Showroom, 56 p.

Noll, Udo. 2009. *Topographie et radiophonie (1/2) ~ Entretien avec Udo Noll de Radio Aporee*. Repéré le 29 avril 2017 à : <http://syntone.fr/topographie-radiophonie-1-2-entretien-avec-udo-noll-de-radioaporee/>.

Nouët, Clotilde. 2014. Pouvoir et violence. Éléments pour une critique arendtienne de l'espace public habermassien. *Philonsorbonne*, (8), p. 167-176.

Nuselovici, Alexis et al. 2014. *Between urban topographies and political spaces : threshold experiences*. Lanham : Lexington Books, 210 p.

Nuvolati, Giampolo. 2009. Le flâneur dans l'espace urbain. *Corps urbains: mouvement et mise en scène*, (70), p.7-20.

O'Callaghan, Casey. 2010. Perceiving the Locations of Sounds. *The Review of Philosophy and Psychology*, 1 (1), p. 123-140.

Oiticia, Hélio et Guy Brett. 1992. *Hélio Oiticica*. Catalogue d'exposition. Rotterdam : Witte de With Center for contemporary Art, 277 p.

Oksala, Johanna. 2010. Freedom and Bodies. Dans Diana Taylor (dir.), *Michel Foucault, Key Concepts* (p. 85-97). Durham: Acumen.

\_\_\_\_\_. 2010a. Foucault's politicization of ontology. *Continental Philosophy Review*, 43 (4), p.445-466.

\_\_\_\_\_. 2013. *Political Philosophy : All That Matters*. Londres : Hodder and Stoughton, 149 p.

Olivier, Lawrence. 1994. Michel Foucault : théorie et pratique. Réflexion sur l'expérience politique. *Revue québécoise de science politique*, (25), p. 89-113.

\_\_\_\_\_. 1996. Michel Foucault, éthique et politique. *Politique et Sociétés*, 29, p. 41-69.

\_\_\_\_\_. 1998. La question du pouvoir chez Foucault : espace, stratégie et dispositif. *Revue canadienne de science politique*, 11 (1), p. 83-98.

Orum, Anthony M. et Neal, Zachary P. (dir.). 2010. *Common Ground ? Readings and Reflections on Public Space*. New York ; Abingdon : Routledge, 211 p.

Ouellet, Pierre. 2002. Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités. *Tangence*, (69), p. 11-26.

Ouzounian, Gascia. 2006. Embodied Sound: Aural Architectures and the Body. *Contemporary Music Review*, 25 (½), p. 69 – 79.

\_\_\_\_\_. 2008. *Sound Art and Spatial Practices : Situating Sound Installation Art Since 1958*. Thèse de doctorat. (Université de Californie, San Diego).

\_\_\_\_\_. 2013. Sound installation art : from spatial poetics to politics, aesthetics to ethics. Dans Georgina Born (dir.), *Music, Sound, and Space; Transformations of Public and Private Experience* (p.73 à 89). Cambridge: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_. 2013a. Recomposing the City: A Survey of Recent Sound Art in Belfast. *Leonardo Music Journal*, (23), p. 47-54.

Pallasmaa, Juhani. 2012. *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. West Sussex : John Wiley & Sons Ltd, 129 p.

Paltrinieri, Luca. 2013. Conclusions - Le conflit infini. *Rue Descartes*, 87 (4), p. 180-187.

\_\_\_\_\_. 2014. La fiction, ou la production de la vérité. *Le Magazine Littéraire*, 540 (2), p. 76-77

Paquot, Thierry. 2009. *L'espace public*. Paris: La Découverte, 125p

\_\_\_\_\_. 2008. De « l'espace public » aux « espaces publics ». *Considérations étymologiques et généalogiques*. Dans Yona Jébrak et Barbara Julien (dir.), *Les temps de l'espace public urbain : construction, transformation et utilisation* (p. ix à xxii). Montréal : MultiMondes.

Paquot, Thierry et Chris Younès. 2000. *Rencontre avec Henri Gaudin : l'en commun et le lieu*. Dans Thierry Paquot et Chris Younès (dir.), *Éthique, architecture, urbain* (p.85-103). Paris : La Découverte.

\_\_\_\_\_. 2009. *Le territoire des philosophes: lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*. Paris : La Découverte, 389 p.

\_\_\_\_\_. (dir.). 2012. *Espace et lieu dans la pensée occidentale, de Platon à Nietzsche*. Paris: La Découverte, 320 p.

Paquot, Thierry, Michel Lussault et Chris Younès (dir.). 2007. *Habiter, le propre de l'humain : villes, territoire et philosophie*. Paris : La Découverte, 373 p.

Park, Robert E.. 2007 (1904). *La foule et le public*. Lyon: Parangon, 124 p.

Parkinson, John R. 2012. *Democracy and Public Space : The Physical Sites of Democratic Performance*. New York : Oxford University Press Inc., 246 p.

Pateman, Carol . 1989. *Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy*. Dans *The Disorder of Women*. Stanford : Stanford University Press, p.118-140

Patočka, Jan. 2002. Corps, possibilités, monde, champ d'apparition. *Papiers phénoménologiques*. Grenoble : Jérôme Millon, p. 127.

\_\_\_\_\_. 2002. Le subjectivisme de la phénoménologie husserlienne et l'exigence d'une phénoménologie asubjective. Dans *Qu'est-ce que la phénoménologie ?* Grenoble : Jérôme Millon, p. 208.

Pelletier, Sonia. 2005. Pour une re-définition de l'espace public. *Inter*, 89, p. 27-29.

Perec, Georges. 1975. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris: C. Bourgois, 59 p.

\_\_\_\_\_. 1989. *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 118 p.

\_\_\_\_\_. 2000 (1974). *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 186 p.

Petcou, Constantin et Doina Petrescu. 2008. Agir l'espace, notes transversales, observations de terrain et questions concrètes pour chacun de nous. *Multitudes*, (31), p.101-114

Pile, Steve. 1996. *The Body and the City : Psychoanalysis, Space, and Subjectivity*. Londres ; New-York : Routledge, 276 p.

Pinder, David. 2001. Ghostly Footsteps: Voices, Memories and Walks in the City. *Ecumene*, 8 (1), p. 1–19.

\_\_\_\_\_. 2005. Arts of urban exploration. *Cultural Geographies*, 12 (4), p. 383-411.

Pink, Sarah. 2006. *The Future of Visual Anthropology : Engaging the Senses*. Abingdon ; New York : Routledge, 166 p.

\_\_\_\_\_. 2009. *Doing Sensory Ethnography*. Los Angeles ; Londres : Sage Publications, 168 p.

Ponge, Francis. 1961. *Méthodes*. Paris: Gallimard, 311p.

Porter, Roy (dir.). *Rewriting the Self : Histories from the Renaissance to the Present*. Londres : Routledge, 1997, 283 p.

Poullaouec-Gonidec, Philippe (dir.). 1999. *Le paysage, territoire d'intentions*. Montréal : Harmattan, 207 p.

Poullaouec-Gonidec, Phillippe, Gérald Domon et Sylvain Paquette. (dir.). 2005. *Paysages en perspective*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 362 p.

- Quintane, Nathalie. 2014. *Descente de médiums*. Paris : P.O.L., 192 p.
- Quelquejeu, Bernard. 2001. La nature du pouvoir selon Hannah Arendt. Du 'pouvoir-sur' au 'pouvoir-en-commun'. *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 3 (85), p. 511-527.
- Rancière, Jacques. 1987. *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : 10/18, 234 p.
- \_\_\_\_\_. 1998 (1990). *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 272 p.
- \_\_\_\_\_. 1995. *La Méésentente. Politique et philosophie*. Paris : Galilée, 188 p.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 74 p.
- \_\_\_\_\_. 2001. *La fable cinématographique*. Paris : Seuil, 243 p.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique, 157 p.
- \_\_\_\_\_. 2004. Introducing Disagreement. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 9(3), p. 4.
- \_\_\_\_\_. 2004a. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 173 p.
- \_\_\_\_\_. 2005. *La haine de la démocratie*. Paris: La Fabrique, 112 p.
- \_\_\_\_\_. 2005a. *Chroniques des temps consensuels*. Paris : Seuil, 208 p.
- \_\_\_\_\_. 2006. « Politique et esthétique » dans *Actuel Marx*, 1(39), p. 193-202
- \_\_\_\_\_. 2007. Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière. *Artforum International*, 45 (7), p. 256-261.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 150 p.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Et tant pis pour les gens fatigués : entretiens*. Paris : Amsterdam, 699 p.
- \_\_\_\_\_. 2012 (1981). *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. Paris : Pluriel, 451 p.

Remaud, Olivier. 2003. Éthique et politique : Foucault et Spinoza. Dans Emmanuel Da Silva (dir.), *Lectures de Michel Foucault. Volume 2* (p. 39-58). Lyon : ENS Éditions.

Regnauld, Hervé. 2011. Le concept de tout est une forme : la pensée spatiale de Peter Slöterdijk. *Espaces Temps.net*. Repéré à <https://www.espacestemp.net/articles/le-concept-de-tout-est-une-forme-la-pensee-spatiale-de-peter-sloterdijk/>.

Rendell, Jane. 2000. Public Art: Between Public and Private. Dans Sarah Bennett et John Butler (dir.), *Locality, Regeneration and Divers(c)ities* (p. 19-26). Bristol : Intellect Books.

Revel, Judith. 2010. Construire le commun: une ontologie. *Rue Descartes*, 1 (67), p. 68-75.

\_\_\_\_\_. 2010. *Produire de la subjectivité, produire du commun Trois difficultés et un post-scriptum un peu long sur ce que le commun n'est pas*. Contribution pour la séance du 15 décembre 2010, séminaire « Du public au commun ». Transcription repérée le 2 juin 2015 à : <http://1libertaire.free.fr/ERevel01.html>.

\_\_\_\_\_. 2015. *Foucault avec Merleau-Ponty. Ontologie politique, présentisme et histoire*. Paris : Vrin, 232 p.

Revill, George. 2013. Points of departure: Listening to Rhythm in the Sonoric Spaces of the Railway Station. *Sociological Review Monograph*, (61), p. 51–68.

Richard, Alain-Martin. 1990. Énoncés généraux : Matériau Manoeuvre. *Inter*, (47), p. 1-2.

Richardson, Ingrid et Carly Harper. 2001. Corporeal Virtuality: The Impossibility of a Fleshless Ontology. *Body, Space and Technology Journal*, 2 (3).

Richir, Marc et Etienne Tassin (dir.). 1992. *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*. Grenoble : Jérôme Million, 187 p.

Robin, Régine. 2005. L'écriture flâneuse. Dans Philippe Simay (dir.), *Capitales de la modernité: Walter Benjamin et la ville* (p. 37-64). Paris : Éditions de l'Éclat.

Rochlitz, Rainer. 1992. *Le désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*. Paris : Gallimard, 348 p.

Roden, David. 2010. Sonic Art and the Nature of Sonic Events. *The Review of Philosophy and Psychology*, 1(1), p. 141–156.

Rolnik, Suely. *Figures nouvelles du chaos les mutations de la subjectivité contemporaine*. Repéré le 18 mars 2011 à <http://caosmose.net/suelyrolnik/>.



\_\_\_\_\_. *Toxicomanes d'identité la subjectivité en temps de globalisation*. Repéré le 18 mars 2011 à <http://caosmose.net/suelyrolnik/>.

Rosenthal, Mark. 2003. *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*. Munich ; New York: Prestel, 95 p.

Ruby, Christian. 1998. Art en public ou art public? *Le Débat*, 1 (98), p. 49-59.

\_\_\_\_\_. 2000. *L'État esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*. Bruxelles: Labor, 95 p.

\_\_\_\_\_. 2000a. Le public ou la violence politique absente. *Le Philosophoire*, 3 (13), p. 73-81.

\_\_\_\_\_. 2001. *L'art public, un art de vivre en ville*. Bruxelles : La Lettre volée, 72 p.

\_\_\_\_\_. 2002. La résistance dans les arts contemporains. *EspacesTemps.net*. Repéré le 5 octobre 2013 à <https://www.espacestems.net/articles/la-resistance-dans-les-arts-contemporains/>.

\_\_\_\_\_. 2002a. L'art public dans la ville . *EspacesTemps.net*. Repéré le 3 octobre 2013 à <https://www.espacestems.net/articles/art-public-dans-la-ville/>.

\_\_\_\_\_. 2002b. L'approche de l'art public : les usages et les discours. *Espace Sculpture*, (60), p. 31-35.

\_\_\_\_\_. 2002c. Hans-Georg Gadamer. L'herméneutique : description, fondation et éthique. *EspacesTemps.net*. Repéré le 17 octobre 2014 à <https://www.espacestems.net/articles/hans-georg-gadamer-lhermeneutique-description-fondation-et-ethique/>.

\_\_\_\_\_. 2003. Liés et déliés des édifices mêlés de la ville. Dans Chris Younès (dir.), *Art et philosophie, ville et architecture* (p. 53-67). Paris: La Découverte.

\_\_\_\_\_. 2003a. Quels lieux de rencontre démocratiques ? Des lieux de rencontre au lieu de la rencontre. *EspacesTemps.net*. Repéré le 7 juillet 2017 à <https://www.espacestems.net/articles/lieux-rencontre-democratique/>.

\_\_\_\_\_. 2005. Le "public" contre le "peuple": une structure de la modernité. *Le Philosophoire*, 2 (25), p. 89 à 104.

- \_\_\_\_\_. 2006. Philosophes modernes de la culture: formes de pouvoir et du sujet. *Le Philosophoire*, 2 (27), p. 177-196.
- \_\_\_\_\_. 2007. *L'âge du public et du spectateur : essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*. Bruxelles : La Lettre volée, 299 p.
- \_\_\_\_\_. 2007a. *La réécriture du monde politique par l'art public contemporain*. Conférence présentée dans le cadre d'un stage dédié à l'accompagnement des programmes limitatifs de l'enseignement de spécialité en arts plastiques. Lille, France. Repéré le 27 octobre 2014 à <http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/christian-ruby-mars-2007-pdf>.
- \_\_\_\_\_. 2007b. Le sens de l'action dans la philosophie de Jacques Rancière. *Le Philosophoire*, 2(29), p. 165-182.
- \_\_\_\_\_. 2009. *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*. Paris: La Fabrique, 140 p.
- \_\_\_\_\_. 2010. Spectateur et communauté à partir de *La critique de la faculté de juger de Kant*. *Le Philosophoire*, 2(34), p. 171-186.
- \_\_\_\_\_. 2011. La contribution du spectateur; Sur les limites des activités du regardeur moderne. *Réseaux*, 2(166), p.71-98.
- \_\_\_\_\_. 2014. Trois surfaces d'échange autour d'un art du visible/dicible. Dans Marc-André Brouillette (dir.), *Des textes dans l'espace public* (p.16-25 ). Montréal : Éditions du passage.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Qu'est-ce qui fait art dans les lieux publics?* Conférence présentée dans le cadre du colloque *Art et espace public: nécessités, enjeux et défis*, Siliana, Tunisie, 24 avril 2015. Repéré le 7 avril 2016 à : <https://www.christianruby.net/quest-ce-qui-fait-art-dans-les-lieux-publics/>.
- Ruffel, Lionel. 2012. Un réalisme contemporain : les narrations documentaires. *Littérature*, 2 (166), p. 13-25.
- Russolo, Luigi. 1975. *L'art des bruits*. Textes établis et présentés par Giovanni Lista. Traduit de l'italien par Nina Sparta. Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 164 p.
- Ryan, Mary P. 1990. *Women in Public : Between Banners and Ballots, 1825-1880*. Baltimore: John Hopkins University Press, 208 p.

- Sabet, Aseman. 2012. Du public dans l'art : décloisonnement et transgressions. *Espace : Art actuel*, (102), p. 29-32.
- Satie, Erik. 1977. *Écrits*. Réunis, établis et annotés par Ornella Volta. Paris : Éditions Champ Libre, 367 p.
- Sauvageot, Anne. 2003. *L'épreuve des sens. De l'action sociale à la réalité virtuelle*. Paris : Presses universitaires de France, 291 p.
- Schaeffer, Pierre. 1952. *À la recherche d'une musique concrète*. Paris : Seuil, 232 p.
- \_\_\_\_\_. 1967. *La Musique concrète*. Paris : Presses universitaires de France, 128 p.
- \_\_\_\_\_. 2002 (1966). *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*. Paris : Seuil, 700 p.
- Schafer, R. Murray. 1993 (1979). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont : Destiny Books, 320 p.
- Schaub, Mirjam. 2005. *Janet Cardiff : The Walk Book*. Vienne ; New York : Thyssen-Bornemisza Art Contemporary ; Public Art Fund, 342 p.
- Schine, Jennifer. 2010. *Movement, Memory and the Senses in Soundscape Studies*. Repéré le 22 mars 2015 à [http://www.sensorystudies.org/?page\\_id=389](http://www.sensorystudies.org/?page_id=389).
- Schmitt, Carl. 1996. *The Concept of the Political*. Traduction, introduction et notes de George Schwab. Chicago : University of Chicago Press, 111 p.
- Sennett, Richard. 1977. *The Fall of Public Man*. New-York : A. A. Knopf, 373 p.
- \_\_\_\_\_. 1979. *Les tyrannies de l'intimité*. Traduit de l'américain par Antoine Berman et Rebecca Folkman. Paris : Seuil, 276 p.
- \_\_\_\_\_. 1992. *The Uses of Disorder. Personal Identity & City Life*. New York : W. W. Norton & Co., 216 p.
- \_\_\_\_\_. 1990. *La ville à vue d'oeil : urbanisme et société*. Traduit de l'américain par Dominique Dill. Paris : Plon, 314 p.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Flesh and Stone : The Body and the City in Western Civilisation*. New-York : W. W. Norton New York, 431p.

\_\_\_\_\_. 2009. *La conscience de l'œil. Urbanisme et société*. Traduit de l'américain par Dominique Dill. Lagrasse : Verdier, 404 p.

Serres, Michel. 1985. *Les cinq sens*. Paris : Grasset & Fasquelle, 461 p.

Sheller, Mimi et John Urry. 2003. Mobile transformations of 'public' and 'private' life. *Theory, Culture & Society*, 20 (3), p. 106-125.

Shields, Rob. 1999. *Lefebvre, Love & Struggle : Spatial Dialectics*. Londres : Psychology Press, 225 p.

Shusterman, Richard. 1991. *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Traduit de l'américain par Christine Noille. Paris: Éditions de Minuit, 272 p.

Slöterdijk, Peter. 1987. *Critique de la raison cynique*. Traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand. Paris : C.Bourgeois, 669 p.

\_\_\_\_\_. 2000. *Finitude et ouverture : vers une éthique de l'espace. Sur les fondements de la société*. Conférence présentée à l'Université de tous les savoirs, Université René Descartes (Paris 5), 25 novembre 2000. [Vidéo en ligne]. Repéré le 27 mai 2016 à <https://www.youtube.com/watch?v=X6gABNCCLeM>.

\_\_\_\_\_. 2003. *Le scandaleux; Entretien avec Elisabeth Lévy*. Repéré le 4 juin 2016 à <http://www.lepoint.fr/actualites-chroniques/2007-01-19/peter-sloterdijk-le-scandaleux/989/0/52950>.

\_\_\_\_\_. 2005 (2004). *Écumes: sphérologie plurielle; Sphères III*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris : Maren Sell, 790 p.

\_\_\_\_\_. 2010 (1998). *Bulles; Sphères I*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris : Librairie Arthème Fayard, 686 p.

\_\_\_\_\_. 2010a (1999). *Globes; Sphères II*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris : Librairie Arthème Fayard, 719 p.

\_\_\_\_\_. 2012. *François Hollande et Peter Slöterdijk : "Refonder la démocratie"*. [Vidéo en ligne]. Repéré le 19 novembre 2016 à [http://www.dailymotion.com/video/xsxwgn\\_francois-hollande-peter-sloterdijk-refonder-lademocratie](http://www.dailymotion.com/video/xsxwgn_francois-hollande-peter-sloterdijk-refonder-lademocratie).

Smith, Gregory et Jan Gadeyne (dir.). 2013. *Perspectives on Public Space in Rome, from Antiquity to the Present Day*. Burlington : Ashgate, 378 p.

- Soja, Edward W.. 1989. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres: Verso Press, 266 p.
- Solnit, Rebecca. 2002. *L'art de marcher*. Traduit de l'américain par Oristelle Bonis. Arles : Actes Sud, 397 p.
- Solomos, Makis et al. (dir). 1999. *Oùir, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*. Paris ; Bry-sur-Marne: Buchet/Chastel ; Institut national de l'audiovisuel, 280 p.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde*. Paris : L'Harmattan, 240 p.
- Sorkin, Michael. 1992. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New- York: Hill & Wang, 252 p.
- Spinoza, Baruch. 1990 (1677). *Éthique*. Traduction du latin par Robert Misrahi. Paris : Presses universitaires de France, 497 p.
- Steiner, Georges. 1991. *Réelles présences / les arts du sens*. Paris : Gallimard, 283 p.
- Stengers, Isabelle. 2009. *Au temps des catastrophes : résister à la barbarie qui vient*. Paris : Les empêcheurs de penser en rond, 204 p.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Une autre science est possible! : Manifeste pour un ralentissement des sciences*. Paris : La Découverte, 214 p.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past : Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham : Duke University Press, 450 p.
- Stavrakakis, Yannis. 2012. Challenges of Re-politicisation. Mouffe's Agonism and Artistic Practices. *Third Text*, 26 (5), p. 551-565
- Szendy, Peter (dir.). 2000. *L'écoute*. Paris ; Montréal : IRCAM ; L'Harmattan Inc., 313 p.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Écoute : une histoire de nos oreilles*. Précédé de *Ascoltando* de Jean-Luc Nancy. Paris : Éditions de Minuit, 172 p.
- Tarde, Gabriel. 2006. *L'opinion et la foule*. Paris : Édition du Sandre, 203 p.
- Tari, Marcello. *Autonomie! Italie, les années 1970*. Traduit de l'italien par Étienne Dobenesque. Paris : La Fabrique, 320 p.

Tassin, Étienne. 1992. Espace commun ou espace public ? - L'antagonisme de la communauté et de la publicité. *Hermès: La Revue*, 1(10), p. 23-37.

\_\_\_\_\_. 1999. *Le trésor perdu : Hannah Arendt, l'intelligence de l'action de politique*. Paris : Payot & Rivages, 591 p.

\_\_\_\_\_. 2003. *Un monde commun. Pour une cosmo-politique des conflits*. Paris: Seuil, 312 p.

Thériault, J. Yvon. 1992. De l'utilité de la distinction moderne privé/public. *Politique*, (21), p.37-69.

Thibaud, Jean-Paul. 1991. Temporalités sonores et interaction sociale. *Architecture et Comportement/Architecture and Behaviour*, 7 (1), p. 63-74.

\_\_\_\_\_. 1992. *Le baladeur dans l'espace public urbain : essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale*. Thèse de doctorat. (Université P. Mendès-France, Grenoble).

\_\_\_\_\_. 2003. The Sonic Composition of the City. Dans Michael Bull et Les Back (dir.), *The Auditory Culture Reader* (p. 329–341). Oxford: Berg.

\_\_\_\_\_. 2010. La ville à l'épreuve des sens. Dans Olivier Coutard et Jean-Pierre Lévy (dir.), *Écologies Urbaines* (p. 198-213). Paris: Economica.

Thibaud, Jean-Paul, et Grégoire Chelkoff. 1993. L'espace public, modes sensibles. *Les annales de la recherche urbaine*, 57-58, p. 7-16.

Thomas, Rachel. 2007. La ville charnelle. *Cosmopolitiques*, (15), p.111-120.

\_\_\_\_\_. 2010. *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*. Paris : Archives contemporaines, 196 p.

Thompson, Emily. 2002. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge : MIT Press, 500 p.

\_\_\_\_\_. 2005. Le bruit et la réduction du bruit dans la ville moderne. Dans Mirko Zardini (dir.), *Sensations urbaines : une approche différente à l'urbanisme*. Montréal ; Baden : Centre canadien d'architecture ; Lars Müller, 349 p.

Tinterri Vania. 2004. *Corpo pubblico / Corpo signifiante*. Thèse de doctorat. (Université de Barcelone).

- Tiqqun. 2000. *Théorie du Bloom*. Paris: La Fabrique, 150 p.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Contributions à la guerre en cours*. Paris: La Fabrique, 197 p.
- \_\_\_\_\_. 2009a. *Tout a failli, vive le communisme !* Paris : La Fabrique, 399 p.
- Tittel, Claudia. 2009. Sound Art as Sonification, and the Artistic Treatment of Features in our Surroundings. *Organised Sound: An International Journal of Music and Technology*, 14 (1), p.57-64.
- Tomas, François. 2001. L'espace public, un concept moribond ou en expansion ? *Géocarrefour*, 76 (1), p. 75-84.
- Tonkiss, Fran. 2005. *Space, the City and Social Theory : Social Relations and Urban Forms*. Cambridge : Polity, 170 p.
- Torgue, Henry. 2012. *Le sonore, l'imaginaire et la ville : de la fabrique artistique aux ambiances urbaines*. Paris : L'Harmattan, 277 p.
- Truax, Barry. 2001 (1984). *Acoustic Communication*. Londres: Greenwood Publishing Group, 284 p.
- Urlberger, Andréa. 2003. *Parcours artistiques et virtualités urbaines*. Paris: L'Harmattan, 224 p.
- Uzel, Jean-Philippe. 1998. Qu'est-ce qui est "public" dans l'"art public"? *ETC*, (42), p. 40-42.
- \_\_\_\_\_. 2003. L'art "micropolitique" est-il politique? *ESSE arts+opinions*, (48), p.12-15.
- Valencia, Sayak. 2010. *Capitalismo gore*. Barcelone : Melusina, 238 p.
- Valéry, Paul. 1948. La création artistique. Dans *Vues* (p.285-313). Préface de Claude Launay. Paris : Éditions de la Table Ronde.
- \_\_\_\_\_. 1960. *Œuvres II*. Paris : Gallimard, 1670 p.
- Van Damme, Stéphane. 2007. Farewell Habermas ? Deux décennies d'études sur l'espace public. *Les Dossiers du Grihl [En ligne]*. Repéré le 10 février 2011 à : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/682>.

- Vien, Andrée Anne. 2008. Exporter le paysage sonore [Exporting sound landscapes]. *Inter – art actuel*, 98, p. 29-31.
- Veit, Erlmann (dir.). 2004. *Hearing Cultures : Essays on Sound, Listening and Modernity*. New York : Berg Publishers, 239 p.
- Virilio, Paul. 1996. *Cybermonde, la politique du pire*. Paris : Textuel, 108 p.
- Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence : Towards a Philosophy of Sound Art*. New York : The Continuum International Publishing Group Ltd, 216 p.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Sonic Possible Worlds : Hearing the Continuum of Sound*. New York : Bloomsbury Academic, 207 p.
- Watson, Sophie. 2006. *City Publics. The (Dis)Enchantments of Urban Encounters*. Londres : Routledge, 193 p.
- Weiss, Gail. 1998. *Body images: Embodiment as Intercorporeality*. Londres: Routledge, 224 p.
- Westerkamp, Hildegard. 2007. Soundwalking. Dans Carlyle Angus (dir.), *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice* (p.49). Paris: Double Entendre.
- \_\_\_\_\_. 2015. *The Disruptive Nature of Listening*. Conférence présentée dans le cadre du *International Symposium on Electronic Art*, Vancouver, Canada. Repéré le 11 août 2016 à : <https://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/disruptive.html>.
- Whittaker, Edward et Alex Landrum. 2008. *Nonsite to Celebration Park: Essays on Art and the Politics of Space*. East Sussex : Antony Rowe Publisher, 117 p.
- Whybrow, Nicolas. 2005. *Street Scenes: Brecht, Benjamin, and Berlin*. Bristol ; Portland : Intellect Books, 239 p.
- Widmaier, Carole. 2015. De la servitude volontaire aux impasses de la volonté. Politique et imagination chez La Boétie et Hannah Arendt. *Raisons politiques*, 4 (60), p. 79-103.
- Williams, Rosalind H. 1990. *Notes on the Underground : An Essay on Technology, Society, and the Imagination*. Cambridge: MIT Pres , 265 p.
- Wishart, Trevor. *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 372 p.
- Wittgenstein, Ludwig. 1993. *Tractatus logico-philosophicus*. Traduit de l'allemand par Gilles-Gaston Granger. Paris : Gallimard, 122 p.



\_\_\_\_\_. 2004. *Recherches philosophiques*. Traduit de l'allemand par Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal. Paris : Gallimard, 372 p.

Wolsey, Merrilee. 2008. *Perceiving Voices in Contemporary Art: An Auditory Exploration of Image, Sculpture and Architecture*. Mémoire de maîtrise. (Université Concordia).

Wolton, Dominique. 1991. Les contradictions de l'espace public médiatisé. *Hermès: La Revue*, 1 (10), p. 9-11.

Yi-Fu, Tuan. 1977. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 248 p.

Younès, Chris (dir.). 2003. *Art et philosophie, ville et architecture*. Paris: La Découverte, 299 p.

\_\_\_\_\_. (dir.). 2007. *Henri Maldiney : philosophie, art et existence*. Paris : Éditions du Cerf, 222 p.

Zardini, Mirko. 2005. *Sense of the City: An Alternative Approach to Urbanism*. Montréal: Centre canadien d'architecture ; Lars Müller, 349 p .

Zask, Joëlle. 2003. *Art et démocratie. Peuples de l'art*. Paris : Presses universitaires de France, 221 p.

\_\_\_\_\_. 2013. *Outdoor Art – La sculpture et ses lieux*. Paris : Les empêcheurs de penser en rond, 237 p.

Zerilli, Linda. 2005. *Feminism and the Abyss of Freedom*. Chicago: University of Chicago Press, 272 p.

Zizek, Slavoj. 2006 (2003). *La subjectivité à venir : essais critiques*. Traduit de l'anglais par François Théron. Paris : Flammarion, 212 p.

Zukin, Sharon. 1995. *The Cultures of Cities*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 338 p.

\_\_\_\_\_. 2010. *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford: Oxford University Press, 312 p.