

Leszek Brogowski

Œuvres collaboratives et pratiques populaires.

Réflexions esthétiques autour de *L'Encyclopédie des migrants*

[Ce livre] devrait pouvoir être compris par tous les lecteurs simplement capables de comprendre un livre¹.

Fichte

L'Encyclopédie des migrants a beaucoup ému et elle a suscité nombre de commentaires élogieux, en privé et en public, y compris de nombreux échos dans les médias. Preuve s'il en est qu'elle « donne beaucoup à penser sans que toutefois aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun *concept*, ne puisse lui être adéquate, et que par conséquent aucun langage n'atteint complètement² ». Autrement dit, elle a donné lieu à des expériences esthétiques, car c'est ainsi qu'Emmanuel Kant en a défini la nature. Aussi est-il légitime de contribuer à ces multiples commentaires – qui en sont autant de compréhensions fragmentaires – à travers une mise en perspective de *L'Encyclopédie des migrants* comme phénomène artistique et littéraire, et ce, notamment, pour mettre en évidence les réponses que ce projet apporte à diverses interrogations et problématiques de l'art de notre époque. Il s'agit donc à la fois de contribuer à comprendre *L'Encyclopédie* comme œuvre et d'en rendre compte dans une perspective théorique propre à l'art contemporain.

Œuvre collaborative

Tout d'abord, *L'Encyclopédie* est une expérience d'écriture collective : 400 personnes l'ont écrite. Il y a donc 400 auteurs de cet ouvrage, publié en trois volumes... mais il y a aussi celle qui a eu l'idée de *L'Encyclopédie*, qui l'a initiée et en a tracé le cadre et le chemin : Paloma Fernández Sobrino. Elle est donc en quelque sorte l'auteur « au premier degré », les autres auteurs sont des contributeurs à son projet, ce qui n'enlève rien à la valeur de toutes les contributions, et surtout à l'intérêt de *l'ensemble* de l'ouvrage. Paloma Fernández Sobrino est l'auteur de l'idée de *L'Encyclopédie* et de sa structure ; les migrants qui ont écrit les lettres y ont apporté le contenu. Et d'ailleurs, Paloma elle-même a écrit l'une des lettres, et à ce titre, elle est, d'une part, l'auteur du concept de *L'Encyclopédie*, mais, d'autre part, l'auteur d'une toute petite partie seulement de son contenu³. Nous voilà au cœur des interrogations sur le statut de l'auteur, interrogations que d'aucuns désignent encore par l'expression « mort de l'auteur », alors qu'il s'agit en réalité de la transformation de son statut.

Les trois décennies qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale ont profondément remis en question les pratiques et la représentation de l'art dans les sociétés occidentales

1. Johann Gottlieb Fichte, *La Destination de l'homme* [1800], trad. M. Molitor, Paris, Aubier-Montaigne, 1942, rééd., U.G.É., coll. « Le Monde en 10/18 », 1965, p. 44.

2. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. A. Renaut, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995, § 49, p. 300.

3. <http://www.encyclopedie-des-migrants.eu/digital/705/>

qui ont provoqué ce désastre : la refondation de l'art s'inscrivait alors dans l'utopie de la refondation des pratiques culturelles, c'est-à-dire dans la critique de la culture. Les fonctions de l'art dans la société devaient changer, entraînées par le renouvellement de la conception de l'œuvre (passage de l'unicité à la reproductibilité, de l'authenticité matérielle et de sa perfection esthétique à l'originalité conceptuelle et à sa valeur intellectuelle et politique, de son caractère d'objet autonome et commercialisable à l'œuvre comme facteur de multiples échanges artistiques et culturels, etc.). Dans les années 1960, les pratiques dites « protocolaires » ont conduit à la séparation de l'auteur de l'œuvre (auteur du concept, pouvant s'exprimer par un protocole de la réalisation) et de son actualisation matérielle, pouvant le cas échéant être confiée à tout un chacun. De nombreux artistes conceptuels et Fluxus ont adopté cette méthode : Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Ben Patterson, La Monte Young, Yoko Ono, etc. Aujourd'hui, la pratique protocolaire est dans l'art monnaie courante.

La fonction et le statut de l'auteur ont depuis été l'objet de multiples expérimentations. Les unes portaient sur la dialectique de l'anonymat et de la création collective, les autres – mais ce sont en partie les mêmes – sur la question du droit d'auteur, droit qui, dans la tradition continentale et contrairement au monde anglo-saxon, est absolument inaliénable dans la mesure où l'auteur dépose dans l'œuvre quelque chose que Marcel Hénaff désigne comme « le propre du propre⁴ », fondation idéelle de toute idée de propriété. Dans ce cadre se sont développées récemment diverses licences de droit d'auteur qui considèrent que le principe de *copyright* – © Tous droits réservés – est trop restrictif et que, sous sa forme actuelle, il nuit notamment à l'accessibilité des contenus de la culture. Ces licences juridiques alternatives sont fondées, elles aussi, sur le principe inaliénable de la propriété intellectuelle. Sans entrer dans les détails, la licence *Creative Commons* repose sur un choix de restrictions laissé à l'appréciation de l'auteur, par exemple : l'obligation de mentionner l'auteur (BY), l'interdiction de tirer un profit commercial de l'œuvre (NC = *no commercial*), l'interdiction de réaliser des produits dérivés des œuvres (ND = *no derivative works*), etc. Quant à la licence *copyleft*, elle interdit surtout de s'approprier sous le régime de *copyright* les œuvres placées sous la licence *copyleft*.

De nombreuses expérimentations relatives au statut de l'auteur dans l'art sont liées à l'idée – trop souvent au fantasme – d'œuvre collective et de la participation du public à la production artistique. *L'Encyclopédie des migrants* est une variante – de surcroît très réussie – de ce cas de figure. Dans les arts visuels, le dépassement du modèle de l'artiste comme démiurge s'est avéré plutôt difficile à réaliser, le public anonyme invité à participer à la réalisation d'une œuvre n'ayant souvent qu'un rôle limité à jouer à l'intérieur d'un cadre entièrement prédéfini par l'artiste qui, lui, en reste entièrement l'auteur. Tel est encore le cas des artistes qui, comme Rirkrit Tiravanija, se reconnaissent dans le manifeste signé en 1998 par Nicolas Bourriaud sous le titre *Esthétique relationnelle*⁵. Dans la musique, partager l'expérience créatrice paraît plus facile à concevoir, non pas certes dans un orchestre philharmonique où les rapports sont extrêmement hiérarchisés et subordonnés à l'autorité du chef, mais par exemple dans la *soul music*, c'est-à-dire la musique populaire afro-américaine qui émerge dans les années 1950, où la distinction entre les musiciens et l'auditoire tend à s'effacer complètement au cours du concert⁶.

4. Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2002, p. 478-485.

5. Dijon, Les Presses du réel.

6. D'ailleurs, au XVII^e siècle, les pièces de théâtre étaient souvent écrites à plusieurs.

Mais c'est surtout la pratique de l'écriture qui permet la réalisation de l'idéal de l'œuvre collaborative, aussi bien dans le champ des arts plastiques⁷ que des pratiques littéraires. Sur ce plan, *L'Encyclopédie des migrants* est une réalisation exemplaire. Non seulement l'artiste – en l'occurrence Paloma Fernández Sobrino – a cédé en quelque sorte la place centrale aux auteurs des écrits (les migrants-auteurs sont désignés collectivement même dans le titre de l'ouvrage !), mais encore le projet s'est doté d'un opérateur associatif – en l'occurrence L'Âge de la tortue – qui, au-delà de la mission d'éditeur qu'il a assurée, a également été « porteur » du projet, comme on le dit de nos jours dans le langage bureaucratique : *L'Encyclopédie* a en effet bénéficié d'un important financement européen au titre de l'innovation sociétale. On y reviendra. Finalement, pour que cette œuvre puisse exister dans sa dimension impressionnante, nombre de *collaborations* institutionnelles ont été nécessaires, mais aussi la *participation* de très nombreuses personnes qui se sont reconnues dans le statut de migrant et qui, bien au-delà du cercle des 400 écrivains qui ont rédigé leurs « lettres », ont également créé autour du projet un réseau d'échanges culturels qui a même surpassé le marathon de la lecture de l'ensemble des contributions, faite au moment de la publication de l'ouvrage, lecture qui a duré plus de 24 heures sans interruption.

Pratiques populaires

Ainsi *L'Encyclopédie* a-t-elle sorti l'art de ses cages institutionnelles dans lesquelles nos sociétés l'enferment (musées, galeries, centres d'art, industrie culturelle, etc.), et ce pour devenir une pratique populaire, terme auquel il n'est pas facile de conférer aujourd'hui un contenu concret. Pourtant, l'époque contemporaine en a connu : la caricature, les affiches, les tracts et le graphisme politique, les « romans à quatre sous », la chanson ou le théâtre de rue, la photographie amateur, la photographie ouvrière, les « perruques », le film amateur, les fanzines... Ces pratiques ont été un modèle pour certains artistes qui, depuis un demi-siècle, prônaient la réconciliation de l'art et de la vie : de l'art qui s'est enfuit dans les institutions et la professionnalisation, et de la vie à laquelle l'industrie culturelle se propose de fournir des succédanés commercialisables de l'art, où le consommateur n'a aucun accès au processus créateur.

Quel est l'enjeu de ce projet du retour de l'art dans la vie des « gens ordinaires » ? La philosophie et l'esthétique ont beaucoup mythifié l'acte de création géniale, celui qui revient intégralement à l'artiste, et ont ainsi, par défaut, théorisé la passivité du spectateur, en ne lui laissant en propre que la *réception* des œuvres. Certes, cette dernière requiert une certaine inventivité, et éventuellement une force d'interrogation, pour produire une interprétation valable des œuvres, mais celle-ci est en principe réservée aux spécialistes, tels les critiques d'art. C'est ce modèle de l'art, où toute l'initiative et toute l'action reviennent à l'artiste, spécialiste de la création – fût-ce moyennant une *furor divinus* – qui fonde l'idée et la pratique de l'industrie culturelle : le spectateur est consommateur (avec cette nuance, toutefois, que Michel de Certeau y a apportée : le consommateur a ses propres stratégies qui le font sortir de la passivité⁸). La pratique populaire, au contraire, est une expérience de la prise en main de la réalité, fût-elle culturelle, et *L'Encyclopédie des migrants* a démontré l'importance politique d'une telle prise en main de certaines thématiques de la vie sociale :

7. Voir Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants, par Robert Filliou et le lecteur, s'il le désire, avec la participation de John Cage, Benjamin Patterson, Allen Kaprow, Marcelle Filliou, Vera, Bjössi, Karl Rot, Dorothy Iannone, Diter Rot, Joseph Beuys* [1970], Paris et Bruxelles, Archives Lebeer Hossmann, 1998.

8. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. 1 : *Arts de faire*, Paris, U.G.É., coll. « 10/18 », 1980, chap. « Lire : un braconnage », p. 279-296.

elle a produit un discours qui prend le contre-pied de celui qui traverse actuellement le monde politique et a révélé divers aspects du phénomène contemporain de la migration des peuples que la politique ignore quasi complètement.

Certes, les « lettres » des migrants n'en sont pas vraiment. La lettre est ici une convention littéraire dans le cadre de laquelle sont recueillis les témoignages. Et cette notion de lettre peut être comprise au sens des lettres de lecteurs publiées dans les journaux qui ont « depuis longtemps été utilisé[ées] par les rédactions, dans la mesure où elles ont ouvert toujours plus de rubriques à ses questions, opinions, réclamations⁹ », comme le remarque Walter Benjamin en 1934. « L'assimilation indistincte de faits va de pair avec l'assimilation indistincte des lecteurs, écrit-il, qui se voient élevés en un tournemain au rang de collaborateurs. » Et alors que la presse bourgeoise « maintient de façon conventionnelle » « la différenciation entre auteur et public », la presse soviétique, elle, commence à la faire disparaître, comme Benjamin le croit. « Celui qui lit est prêt à chaque instant à devenir quelqu'un qui écrit, c'est-à-dire celui qui décrit, ou bien celui qui prescrit. Comme expert – même si ce n'est pas d'une spécialité, mais seulement du poste qu'il occupe – il accède à la qualité d'auteur. La parole est donnée au *travail* lui-même. *Et sa représentation par le mot est une partie du savoir nécessaire à son exercice.* La compétence littéraire n'est plus fondée sur la formation spécialisée, mais sur la formation *polytechnique* et devient ainsi bien commun. C'est, en résumé, la *littérisation des conditions de vie*, conclut Benjamin, qui surmonte les antinomies, qui sinon restent insolubles. »¹⁰

Walter Benjamin observait le phénomène d'émergence d'experts populaires – qui en sport, qui en cinéma, qui en travail ; *L'Encyclopédie*, elle, s'est appuyée sur les « experts » en migration, formés par la vie et non par des écoles de cadres, précisément. Or, selon Benjamin, les deux types de compétences – en l'occurrence : migrants dans la vie, d'une part, et écrivains/artistes, d'autre part – doivent être considérés non pas tant comme complémentaires, mais comme indissociables. Mais voyons ! Quoi de plus intrépide et aventureux (au sens noble du terme aventure) que la vie des migrants, impliquant prise de risque, conquête de l'inconnu, défi du commencement absolu, appropriation d'une langue et d'une culture, apprivoisement mutuel... Mais ce n'est là que le côté romanesque de la constitution du discours des migrants (plutôt que *sur* les migrants). C'est cet aspect qui a tant ému les lecteurs et autres participants de *L'Encyclopédie* ; il y en a bien d'autres dans ce discours (on y reviendra). Et c'est cette « littérisation », cette « représentation par le mot » de la situation des migrants, pour reprendre les expressions de Benjamin, c'est-à-dire cette constitution du discours des migrants, qui a permis ici le dépassement de « la différenciation entre auteur et public », comme l'a lucidement entrevu Walter Benjamin.

La philologie a certes pu envisager un tel dépassement dès la fin du XIX^e siècle, mais seulement pour dire que l'artiste, lui aussi, est un spectateur de son œuvre. Spectateur, d'ailleurs, comme les autres : l'herméneutique y a insisté pour affirmer que l'interprétation que l'auteur propose de son œuvre ne saurait être considérée comme canonique. La tâche de l'interprète consiste même à « mieux comprendre l'auteur qu'il ne s'est lui-même com-

9. Walter Benjamin, « L'Auteur comme producteur » [1934], dans *Essais sur Brecht*, trad. P. Laveau, Paris, Maspero, 1969, p. 112-113. Dans un autre écrit, c'est l'ensemble de ce processus devant faire disparaître la différenciation entre auteur et public que Walter Benjamin voit débiter par ces « "boîtes au lettres" que la presse quotidienne ouvrit à ses lecteurs – si bien que, de nos jours, il n'y a guère de travailleur européen qui ne se trouve à même de publier quelque part ses observations personnelles sur le travail [...]. Le lecteur est à tout moment prêt à passer écrivain » (« L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991, § XIII, p. 158).

10. « L'Auteur comme producteur », *loc. cit.*, p. 112-113 ; je souligne.

pris¹¹ ». Quant au dépassement inverse, celui qui fait du spectateur un auteur, il a été théorisé bien plus tôt, progressivement depuis le tout début du XIX^e siècle, comme la suite logique de la Révolution française et de la philosophie de Johann Gottlieb Fichte, notamment dans les traditions anarchistes (Proudhon, Bakounine, Kropotkine) et socialistes (Saint-Simon, Fourier, Marx), mais le projet d'un tel dépassement est nettement moins présent dans le réservoir des idées artistiques et politiques de nos jours parce que, écrasées par le modèle de l'industrie culturelle, les pratiques populaires ont été presque complètement délaissées par l'histoire de l'art ; de surcroît, les traditions révolutionnaires déclinant, elles n'ont pu les défendre¹². Faut-il rappeler que la photographie n'a pas été brevetée, fait unique dans l'histoire, et que l'État français, écrit Benjamin, « prit la chose en main et, après avoir indemnisé les deux hommes [Isidore Niépce et Louis Jacques Mandé Daguerre], en fit une affaire publique¹³ » ? L'histoire de l'art et la théorie esthétique ont encore un pan entier de la réalité à intégrer dans leur giron.

En effet, afin de réguler son discours, qui porte sur des objets en profonde et constante évolution, l'esthétique doit tenir compte des travaux de recherche en sciences humaines et sociales : anthropologie, sociologie, psychologie, histoire, sciences politiques, etc. Si l'on interroge l'anthropologie, par exemple celle d'Alfred Gell, sur la question de la passivité des spectateurs, la première réponse est que l'anthropologie de l'art ne saurait s'appliquer de nos jours uniquement aux sociétés occidentales. Ce travail invite à interroger ce qui dans la réalité de l'art n'est pas pris en compte par la théorie esthétique : interactions, échanges, partages, dons, crédits, etc. Si l'on admettait avec Gell que « toute personne doit être considérée comme un *agent* social, au moins potentiellement¹⁴ », on retrouverait le point de départ de la philosophie de Johann Gottlieb Fichte et de Friedrich Schiller, élaborées toutes les deux dans le contexte de la Révolution française¹⁵ : l'initiative coordonnée des individus peut surmonter la fatalité (Fichte) et l'expérience de l'art est capable de transformer la société (Schiller). Il ne s'agit pas de considérer nécessairement, comme ce fut proclamé par quelques envolées lyriques, que tout individu devient artiste, car il y a diverses manières d'être actif dans le champ de l'art et diverses manières de contribuer à la production d'une œuvre. L'anthropologie d'Alfred Gell propose donc de considérer l'œuvre comme objet ou événement autour duquel se nouent divers types d'échanges, ce qui permet de dépasser la différenciation entre artiste et public, au sens où le public n'est pas cantonné à la passivité et les artistes ne se trouvent pas en position de supériorité (précélence) par rapport au public.

Par conséquent, l'esthétique appréciative doit être abandonnée pour laisser la place à l'inscription de l'art dans le champ cognitif. Gell considère « l'art comme un système d'actions qui vise à changer le monde plutôt qu'à transcrire en symboles ce qu'on peut en

11. Voir Leszek Brogowski, *Conscience et sens. Les fondements philosophiques de la théorie de l'interprétation chez Wilhelm Dilthey*, thèse de philosophie sous la direction de Jean-François Marquet, université Paris IV – Sorbonne, 1995, chap. III.2.C : « Mieux comprendre l'auteur qu'il ne s'est lui-même compris », p. 486-507.

12. Voir Quentin Deluermoz, *Le Crépuscule des révolutions, 1848-1871*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, rééd., coll. « Points histoire », 2014.

13. W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 295. Les travaux des historiens récents confirment ces analyses ; voir François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, P.U.F., 2000, notamment p. 82-99.

14. Alfred Gell, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique* [1998], trad. S. et O. Renaut, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Fabula », 2009, p. 20.

15. Voir, notamment, Marc Maesschalck, *Droit et création sociale chez Fichte. Une philosophie moderne de l'action politique*, Louvain-la-Neuve, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie / Louvain et Paris, Éditions Peeters, coll. « Bibliothèque philosophique de Louvain », 1996.

dire. L'analyse de l'art en termes d'"action", écrit-il, est intrinsèquement plus anthropologique que l'analyse sémiotique, parce qu'elle se préoccupe du rôle des objets comme médiateurs concrets dans les processus sociaux¹⁶ ». « Selon moi, conclut Gell, "les situations d'ordre artistique" sont celles où l'"indice" matériel (la "chose" visible et physique) suscite une opération cognitive particulière¹⁷ ».

Valeur cognitive dans l'art : œuvre comme document

L'ouverture que *L'Encyclopédie des migrants* constitue par rapport aux pratiques convenues de l'art – de sa conception de l'œuvre et de l'auteur – a permis de rejouer, *mutatis mutandis*, un mouvement dialectique que Walter Benjamin entrevoyait dans le dépassement de la différenciation entre auteur et lecteur à travers la participation de ce dernier à l'expérience de la presse : « c'est sur le lieu de l'avalissement sans scrupule du mot – nous voulons dire le journal – que se prépare son sauvetage¹⁸ ». Dans *L'Encyclopédie des migrants*, c'est précisément ce qui fragilise, voire stigmatise, ses auteurs, à savoir leur statut de migrants, qui a donné tout son sens à cet événement de l'écriture collective, et qui a suscité enthousiasme et admiration qui ne peuvent être expliqués que par ce rapport particulier de l'auteur à son œuvre – « le propre du propre » – et qui fait que celui qui agit se reconnaît dans le fruit de son action, ici une action collective. Depuis Fichte et Schiller, et jusqu'à Marx, c'est de cette manière qu'a été définie la problématique de l'aliénation ; celle-ci est la mesure de ce que les sujets subissent, voire qu'ils sont contraints de subir, sans y voir sens, utilité ou intérêt. D'où cette pointe de Fichte : « Toute conduite purement passive est justement le contraire de la culture¹⁹ » : c'est à travers l'action, et non l'imagination, que s'opère la synthèse du monde et du sujet qui produit du sens. Remarque cruelle toutefois dans la mesure où elle rappelle que si l'économie est la source majeure de l'aliénation, elle n'en est pas – loin s'en faut – la seule.

Si toutefois l'investissement émotionnel de *L'Encyclopédie des migrants* dit quelque chose de son inscription non aliénée dans la réalité, quel est le rapport entre la vérité et l'aliénation ? La connaissance est-elle susceptible d'être aliénée, tout comme elle est susceptible d'être fautive ? Deux problématiques doivent être démêlées pour formuler les réponses à ces questions surprenantes, l'une liée aux connaissances et aux certitudes pratiques de tous les jours, l'autre au statut des œuvres (ou de ce qui en tient lieu aujourd'hui).

L'aliénation peut en effet avoir aussi une dimension cognitive. Dans les analyses faites juste avant que n'éclate la Seconde Guerre mondiale, et qui deviennent, hélas, de plus en plus actuelles, Edmund Husserl identifiait la source majeure de la crise de la civilisation occidentale dans la rupture qui s'est progressivement produite entre les savoirs pratiques de la vie quotidienne et les connaissances scientifiques, de plus en plus abstraites, illisibles pour le commun des mortels, et incompatibles avec les intuitions et la *doxa* portée par la vie ambiante. La ligne de mire du projet husserlien était une refondation (*Entstiftung*) du modèle des connaissances ancrées dans la vie ordinaire. « Le savant qui étudie la nature ne réalise pas clairement que le fondement permanent de son travail subjectif de pensée est l'environnement vital (*die Lebensumwelt*), écrit-il ; c'est lui qui est constamment présupposé comme le terrain, le champ de travail sur lequel seul ses questions, ses méthodes de pen-

16. A. Gell, *L'Art et ses agents*, *op. cit.*, p. 8.

17. *Ibid.*, p. 16.

18. W. Benjamin, « L'Auteur comme producteur », *loc. cit.*, p. 113.

19. J. G. Fichte, *Considérations sur la Révolution française destinées à rectifier les jugements du public* [1793], trad. J. Barni, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1974, p. 116.

sée prennent un sens²⁰ ». La question des migrants comme objet de recherche est l'exemple même d'un contenu concret qui entre dans le champ des analyses de Husserl. Autrement dit : une connaissance peut être vraie en vertu de ses propres standards et aliénée par rapport à la réalité dont elle est censée produire une compréhension ; on pourrait dire alors que *L'Encyclopédie des migrants*, même si elle ne correspond pas spontanément aux normes et protocoles scientifiques, apporte une connaissance enracinée, précisément, dans ce monde-de-la-vie quotidienne (*Lebenswelt*) identifié par Husserl.

Traditionnellement, l'art produit ce type de connaissances dans la mesure où ses expériences sont ancrées dans la réalité perceptive ; Husserl était d'ailleurs lui-même conscient de la parenté entre contemplation esthétique et appréhension phénoménologique²¹. Mais aujourd'hui, il faut aborder cette proximité de l'expérience artistique et de l'appréhension cognitive par un autre biais encore, moins tangible, mais qui a pris toute son importance depuis les années 1960 : certaines œuvres ont le statut particulier de document. Certes, depuis le XIX^e siècle, les historiens ont appris à utiliser par exemple les romans comme source historique. Mais, dans le cas qui nous occupe, il s'agit d'une situation nouvelle où les artistes mettent ouvertement en cause le statut de l'œuvre qui domine encore la conscience collective et la théorie esthétique, et ce, notamment, en effaçant la frontière qui sépare l'œuvre (au sens traditionnel) et le document (au sens que les historiens confèrent à ce terme). Par conséquent, tout comme l'anthropologie d'Alfred Gell²², depuis les années 1960, les artistes rejettent la conception – dogmatique et élitiste – de l'œuvre. Cité par Anne Mœglin-Delcroix, Ed Ruscha, pionnier du livre d'artiste et éminent peintre du pop art, affirme que « les livres ne sont absolument pas des œuvres au même sens que les tableaux²³ ». Dans cette étude pénétrante, l'auteure observe d'abord l'opposition que l'histoire de l'art maintient entre œuvre et document, comme chez Erwin Panofsky par exemple, où l'œuvre est « matériau primaire » et le document « matériau secondaire ». Or, comme elle le précise dans son essai, « une des orientations les plus radicales et les plus neuves de l'art depuis les années 1960 a consisté, on le sait, à développer des stratégies artistiques qui empruntent à la documentation ses méthodes d'inventaire, d'archivage et de conservation des données²⁴ ».

Le livre d'artiste constitue pour ces analyses une référence, d'une part parce que *L'Encyclopédie des migrants* est un livre, et d'autre part parce que le livre est un support universel, indéfiniment reproductible²⁵, pouvant accueillir toutes sortes de documents. Ed Ruscha remarque lucidement qu'on ne rencontre pas l'œuvre de la même manière lorsqu'elle a la forme du livre et lorsqu'elle est un tableau, ce qui est vrai à la fois pour les qualités esthétiques et pour le contenu qu'elle peut porter. C'est pour cette raison que la citation de Fichte a été placée en exergue, en dépit de la différence des contextes, car c'est la revendication constante des artistes qui depuis un demi-siècle s'expriment à travers le livre : le livre d'artiste doit surtout être conçu, fabriqué, rencontré et lu comme un livre ordinaire. Même en tant qu'œuvre, il doit être accessible aux « lecteurs simplement capables de comprendre un livre ». Certains artistes, comme Peter Dowsbrough ou Lefevre Jean Claude, re-

20. Edmund Husserl, *La Crise de l'humanité européenne et la philosophie* [1935], trad. P. Ricœur, Paris, Aubier, coll. « Philosophie de l'esprit », 1987, p. 85.

21. « Une lettre de Husserl à Hofmannsthal », trad. É. Escoubas, *La Part de l'œil*, n° 7, 1991, p. 14.

22. Voir A. Gell, *L'Art et ses agents*, op. cit., p. 15.

23. Anne Mœglin-Delcroix, « L'Artiste en archiviste dans le livre d'artiste. Les termes d'un paradoxe », dans A. Bénichou (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2010, p. 30.

24. *Ibid.*, p. 25.

25. C'est la seule réserve : *L'Encyclopédie* a été tirée à 8 exemplaires, et il ne reste qu'à espérer qu'elle soit un jour publiée comme un livre ordinaire, accessible à tous dans les librairies.

fusent même l'appellation livre d'*artiste*, considérant leurs œuvres comme étant – simplement – des livres.

Reste toutefois la question de savoir ce qui détermine telle production à être considérée tantôt comme une œuvre et tantôt comme un document. La conception traditionnelle de l'œuvre a été désignée plus haut comme dogmatique ; c'est parce que, plus de deux siècles après les solutions critiques d'Emmanuel Kant, elle considère toujours que les qualités esthétiques, qui confèrent à l'œuvre sa valeur et son statut spécifique, sont inscrites et identifiables *dans* l'œuvre. Certes, affirme Kant, on doit raisonnablement postuler qu'un consensus social se produise autour de la reconnaissance de la valeur de certaines œuvres, sans que jamais il ne soit possible de démontrer leur « beauté », si celle-ci repose – et il serait difficile de le contester – sur le fondement subjectif, à savoir le sentiment éprouvé par le spectateur : le sentiment ne se démontre pas.

C'est donc l'attitude adoptée par le sujet – pour éviter le terme de spectateur qui inscrit le sujet dans la passivité²⁶ – qui est déterminante pour la rencontre, la lecture ou l'interprétation qui sera faite de l'œuvre, y compris pour la restitution de la connaissance produite par elle. Tel est le sens, élargi à l'art, de la « révolution copernicienne » de Kant qui a reconnu le rôle actif du sujet dans la production du sens et des connaissances, et même dans l'appréciation de la « beauté » des œuvres. Prenons quelques exemples, outre les romans comme source historique : un tel appréciera la cathédrale gothique comme œuvre... du *génie* mécanique, tel autre utilisera « un Rembrandt comme planche à repasser²⁷ »... Les objets de la nature sont aujourd'hui étudiés comme « œuvres » de l'homme – artefacts – par les scientifiques qui cherchent en eux l'emprunte de ses activités (par exemple les traces de la pollution atmosphérique). *Et cetera*. Autrement dit, ce qui fait de *L'Encyclopédie des migrants* tantôt une œuvre et tantôt un document, c'est l'attitude du sujet qui peut être celle du lecteur ou celle du chercheur (ou simplement sujet connaissant). Ou, pour le dire encore autrement : il y a des documents – comme celui-ci – susceptibles de nous émouvoir esthétiquement, il y a des œuvres – comme celle-ci – susceptibles de porter des connaissances, ce qui a été suggéré ci-dessus. Conformément, donc, à l'anthropologie d'Alfred Gell, le type d'échanges autour des objets appelés « œuvres » dépend *in fine* de l'attitude adoptée par le sujet qui s'agite autour d'eux.

Art et innovation...

Le dernier aspect à aborder dans cette analyse, c'est donc la circulation dans la société, ensemble, de l'art et de la recherche. Le statut de *L'Encyclopédie des migrants* – du fait de son financement par l'Union européenne, du fait de l'engagement des chercheurs du laboratoire PREFICS²⁸ de l'université Rennes 2, du fait enfin d'avoir suscité un phénomène social ayant parties liées à l'art, à la science et à la migration des individus dans les sociétés modernes – tombe sous la catégorie de *l'innovation sociétale*. Certes, les adjectifs « social » et « sociétal » sont en partie synonymes, mais ce dernier renvoie en particulier aux grandes tendances de la transformation de la société et aux conséquences qu'elles entraînent pour les individus. Autrement dit, *L'Encyclopédie des migrants* introduit dans le tissu social et culturel des éléments *nouveaux* (pratique d'écriture collective, recherche participative, mise

26. Marcel Duchamp préférait parler de « REGARDEUR », disant : « Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux » (« Alpha (B/CRI)tique », dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994, p. 247).

27. « La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (la "boîte verte") », *ibid.*, p. 49.

28. Plurilinguismes, Représentations, Expressions Francophones, Interculturel, Communication, Sociolinguistique.

en place d'un réseau international des migrants, dépassement réel de la distinction entre artistes et publics, etc.), articulés certes à l'état des sociétés contemporaines (migrations des individus et enjeux politiques de leur accueil dans les sociétés occidentales), mais surtout en *affectant de manière positive la condition existentielle* de ceux qui ont été entraînés par la dynamique du projet, à savoir la construction collective du discours non aliéné des migrants.

S'il y a eu une pratique sociale que l'histoire lie intimement à la production du nouveau, c'est bien sûr l'art, moderne et contemporain. « L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre* », écrit Baudelaire en 1863 dans « Le Peintre de la vie moderne »²⁹ ; l'artiste doit « ... faire à tout prix du neuf », renchérit Huysmans en 1903³⁰. Mais il est difficile d'oublier qu'aucune pratique culturelle n'a peut-être inspirée autant de haine que – précisément – la recherche du nouveau dans l'art contemporain. Aujourd'hui, tout au contraire, l'innovation sociétale est financée par les fonds de politique sociale et scientifique, et soutenue par un discours dans lequel se reconnaissent toutes les tendances politiques, y compris les plus conservatrices. *L'Encyclopédie des migrants* est un cas susceptible de contribuer à éclaircir ce paradoxe.

En effet, la production du nouveau par l'art avait pour motifs, disséminés dans diverses théories depuis le début du XIX^e siècle, d'abord l'idée de la mobilité de l'esprit humain, dont la création artistique était le principe, ensuite le renouvellement permanent des significations dans la culture, et finalement la mise en évidence de l'historicité de toutes les institutions humaines, et en particulier de celles qui attendent de l'art qu'il scelle la société en fabriquant les symboles. C'était ce dernier motif qui dérangeait directement toutes les figures du conservatisme, y compris celles qui ne s'avouaient pas comme telles ; les autres motifs y contribuaient indirectement. Le propre de l'art était alors d'inventer de nouveaux accès à la réalité, encore libres de toute emprise des forces aliénantes, et d'innover ainsi les styles de vie pour rendre celle-ci épanouissante. C'est avec malice que Sigmund Freud conclut le chapitre sur la formation des symptômes : l'artiste, dit-il avec un brin de machisme, jouit de la reconnaissance et de l'admiration, et conquiert ainsi « *par sa fantaisie ce qui auparavant n'avait existé que dans sa fantaisie : honneur, puissance et amour des femmes*³¹ ». Si depuis Marx l'on sait que l'économie moderne est la source principale de l'aliénation (travail à la chaîne, rentabilité, cadence, etc.), l'art semble donc antithétique à l'innovation qui se fixe des objectifs économiques : productivité, compétitivité, rentabilité, « soutenabilité », etc., sans parler de l'acceptabilité des évolutions technologiques.

Il ne faut toutefois pas négliger le savoureux exemple de l'édition à compte d'auteur, par John Milton, de son poème épique *Le Paradis perdu* (1667), pratique d'ailleurs courante à cette époque. « Milton a produit le *Paradise Lost* pour la même raison qu'un ver à soie produit de la soie, écrit Marx. C'était une manifestation de sa nature. Par la suite il vendit ce produit pour 5 l. Mais le prolétaire de la littérature qui, à Leipzig, sous la direction de son libraire, fabrique des livres (par exemple des traités d'économie), est un *travailleur productif* ; car son produit est d'emblée subsumé sous le capital et n'existe que pour mettre celui-ci en valeur³². » Au contraire, c'est notamment dans les pratiques de l'art que Marx identifie le

29. Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne » [1863], dans *Écrits esthétiques*, Paris, U.G.É., coll. « 10/18 », 1986, p. 368.

30. Joris-Karl Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman » [1903], dans *À rebours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 71.

31. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1993, p. 355.

32. Karl Marx, *Théories sur la plus-value*, trad. coll., Paris, Éditions sociales, 1974, t. I, p. 469-470.

travail *non directement productif*, *Selbstbetätigung*, activité spontanée ou manifestation de soi ; l'exemple de Milton lui permet d'envisager un type de travail qui serait à la fois travail alimentaire et action autonome, c'est-à-dire non aliéné.

L'exemple de Milton et son analyse par Marx conduit à la trace d'une déficience de la notion d'innovation. Relativement récente, elle s'inscrit dans la continuité de la notion de progrès sans en avoir clairement conscience, et, par conséquent, sans tenir compte des deux siècles de la critique du progrès. De l'histoire de cette critique, il faut retenir au moins les quatre moments suivants : 1. la nécessité d'une double perspective à long terme, celle du progrès des connaissances et celle du progrès de la liberté (Georg Hegel) ; 2. l'articulation du progrès social et de l'aliénation par l'économie (Karl Marx) ; 3. la distinction claire entre le progrès comme rationalisation technique et point de vue éthique, éventuellement abandonné à la religion (Max Weber) ; 4. la nécessité de compléter la rationalisation technologique par une rationalisation communicationnelle, se réalisant à travers le libre débat au sein de la société et requérant une reconstruction du lien entre l'évolution du travail et l'interaction sociale (Jürgen Habermas). Comme le dit fort bien Wilhelm Dilthey au début du ^{xx}e siècle, « dans l'ordre politique, le progrès ne s'effectue pas de lui-même : on le crée. Chaque activité du tout est déterminée par la définition rationnelle d'un objectif³³ ».

L'exemple de *L'Encyclopédie des migrants*, quant à lui, permet d'éclairer les raisons pour lesquelles toutes les options politiques peuvent se considérer aujourd'hui comme « progressistes », y compris les plus conservatrices, les seuls bémols sur l'innovation venant du discours des gauches, traditionnellement gardiennes du progrès. Pour tous ceux qui se considèrent ainsi progressistes, l'innovation est en effet synonyme de la rationalisation technologique et économique qui, pour les « gardiens » du progrès politique, n'est pas suffisante pour mettre un signe d'égalité entre progrès et innovation. Cette prise de conscience historique ouvre une piste intéressante pour réfléchir sur la question de l'innovation sociétale qui doit améliorer la condition sociale des individus. *L'Encyclopédie des migrants*, on l'a vu, non seulement contribue à la désaliénation du discours des migrants, mais encore transforme en pouvoir créateur le point de fragilité de ses acteurs.

Or, même si divers documents fondateurs des politiques économiques de ces derniers temps, aussi bien nationaux qu'européens, appellent de leurs vœux l'innovation sociétale – il faut le souligner –, ils ne parviennent pas à en préciser le sens. Économie de la connaissance, impact social et acceptabilité, innovation-services, transfert des technologies, etc. : le rapport du groupe de recherche ASOSc constate « le succès croissant de la notion d'innovation sociale et aussi la difficulté à stabiliser un langage commun en raison d'enjeux qui sont à la fois politiques, scientifiques et opérationnels³⁴ ». Plusieurs autres études pointent l'étroitesse de vue sur l'appropriation sociale de l'innovation.

La vision dominante véhiculée par les travaux sur l'innovation s'intéresse aux changements apportés à l'organisation du travail ou aux entreprises, aux procédés techniques ou à des produits et services permettant d'améliorer l'efficacité des systèmes productifs et de les rendre plus compétitifs et plus rentables d'un point de vue économique, grâce à l'utilisation de nouvelles technologies. Or, diverses études ont montré que cette vision de l'innovation est superficielle et que la technologie ne suffit pas pour générer des sociétés dynamiques et créatives. Le dynamisme et la créativité sont plutôt la marque des sociétés où la collectivité dans son ensemble participe aux processus innovateurs, où des

33. Wilhelm Dilthey, *Œuvres*, t. III : *L'Édification du monde historique dans les sciences de l'esprit* [1910], trad. S. Mesure, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », p. 130.

34. *La Fabrique du social. Expérimentation et innovation sociale. Rapport final*, tome 1, coordination CCB Nادية Souchard, avec les contributions de Yves Bonny, Alain Penven, Jorge Munoz et la collaboration de Virginie Fontier, réalisé en partenariat avec la CRES et l'ARCS, mars 2013, Collège Coopératif en Bretagne. <http://www.lafabriquedusocial.fr/images/pdfs/lfs-rapport-final-tome1.pdf>, p. 22 [consulté le 17.06.2017].

entreprises, des acteurs gouvernementaux, des institutions de recherche et des organisations sociales constituent un système, voire des systèmes, générant des innovations technologiques dans le milieu de la production ainsi que des innovations sociales améliorant la qualité de vie des citoyens³⁵.

... même combat

Art et progrès, progrès et innovation, innovation et recherche... Nombre d'expériences innovantes de l'art depuis la Seconde Guerre mondiale (hormis les recherches formelles, cela va sans dire), comme par exemple les pratiques des publications d'artistes et les nouvelles formes d'écriture, pourraient irriguer le champ de l'innovation sociale, à condition toutefois que soit considéré comme ouvert et négociable le rapport entre, d'une part, l'innovation technologique et le transfert économique, et, d'autre part, l'innovation sociale et l'amélioration de « la qualité de vie des citoyens ». Conçue comme œuvre, *L'Encyclopédie des migrants* est devenue en même temps un corpus générant un autre discours sur l'immigration, incommensurable avec celui qui domine dans les médias et le monde politique. Et elle est par là même devenue une piste pour réfléchir sur les situations de crise et de tensions sociales et politiques, si tant est que les « politiques publiques de développement économique et social [...] font de l'innovation une voie privilégiée de résolution des crises et d'invention de nouveaux modèles pour orienter l'action des acteurs et des entreprises sur les territoires³⁶ ». Sous bien des aspects, *L'Encyclopédie des migrants* est contiguë des problématiques artistiques d'actualité, on l'a dit. Par son intermédiaire, l'art est entré dans le champ des politiques publiques de l'innovation.

Leszek Brogowski, Univ Rennes, EA 7472 : Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), F 35000

35. Juan-Luis Klein, Jean-Louis Laville, avec la collaboration de Frank Moulaert, « L'Innovation sociale : repères introductifs », dans J.-L. Klein *et al.* (dir.), *L'Innovation sociale*, Toulouse, Érès, coll. « Sociologie économique », 2014, p. 7-8.

36. *La Fabrique du social*, *op. cit.*, p. 22.