

esthétique de la décision

Brouillon général

esthétique de la décision

De cet effacement d'intérêt pour l'œuvre d'art au profit du processus de conception, on peut attendre des effets sur les styles et les modes de composition d'une aussi grande portée que la mutation qui conduisit du schème cinétique de Kepler au modèle dynamique de Newton. Herbert A. SIMON, Du Style dans la Conception (1971), Revue Amphion, Etudes d'histoire des techniques, vol 2, 1987.

Faire connaissance est une fête. L'artiste consultant mutualise ses compétences et ses incompétences avec celles de collectifs divers. Les banques de questions activent des protocoles de débat qui redistribuent la parole et les savoirs d'une assemblée. L'école erratique ouvre ses sessions nomades à des problèmes dont la formulation est encore indéterminée. L'esthétique de la décision s'intéresse à l'obscur objet du désir qui conduit à partager ce qui nous manque...

Esthétique de la décision¹

Bifurcation

La période qui court du début des années 80 à la fin de la décennie est le théâtre de bouleversements multiples, de la diffusion des outils numériques et ses conséquences sur les modalités du travail et de l'économie, à la chute du mur de Berlin. La production tend à se réorganiser vers les services. La connaissance, entre gratuité et brevet, est un gisement inépuisable de matière première. C'est dans l'émergence de ce nouveau contexte que j'ai décidé en mars 1992 d'arrêter la sculpture et l'installation, c'est-à-dire de cesser de produire des œuvres matérielles. Ceci à un moment où mon travail de sculpteur était en train d'acquérir une certaine visibilité. Ces sculptures, réalisées au sein d'ateliers métallurgiques voués à disparaître prochainement avec la puissance du mouvement ouvrier, réitéraient des figures du monde industriel, des *fabriques*². Ces travaux composés d'un vocabulaire de soixante-quatre frontispices de bâtiments industriels différents, pouvaient être investies dans toutes sortes de matériaux et d'échelles. La spécificité des situations rencontrées guidait alors des propositions qui se voulaient *in situ*. C'est en réfléchissant à la possible interprétation nostalgique de mon travail que je prenais conscience de la limite des savoir-faire que j'avais acquis. Dans ce contexte de bouleversement des activités de production, l'obsolescence des savoir-faire artistiques ne faisait-elle pas écho à l'obsolescence des savoir-faire ouvriers ?

Alors que des théories post moderne proclamait *La fin de l'histoire* (Fukuyama, juin 1989) je revenais sur des questions qui avaient occupé les différentes avant-gardes : je retenais d'elles la transversalité entre les disciplines, la continuité entre art et vie quotidienne et une relation forte au politique. Je m'intéressais d'autre part à des ouvrages proposant une interprétation systémique de la société, de Gregory Bateson à Bruno Latour en passant par Pierre Bourdieu pour l'anthropologie et la sociologie, de

Thomas Kuhn à Isabelle Stengers en passant par Paul Feyerabend pour l'épistémologie et la philosophie des sciences. L'inscription de la production scientifique dans une *guerre des sciences* avec des vainqueurs et des vaincus me dévoilait une politique de la connaissance très éloignée de l'idéal affiché d'une science pure. Décrypter les systèmes de pouvoir formant le contexte des productions scientifiques permettait de comprendre comment la recherche scientifique était orientée par des intérêts extra-scientifiques concurrents. Comment ne pas établir un parallèle avec le champ de l'art ? Décrypter les systèmes de pouvoir qui conditionnent les productions artistiques permettrait de comprendre comment les définitions de l'art sont orientées par des intérêts qui ne sont pas toujours artistiques. On pourrait alors mettre en lumière l'impact de l'évolution politique sur celle de la scène de l'art³ : on verrait que l'abandon de la gauche de gouvernement à l'économie libérale s'est accompagné d'un compromis social tout comme d'un compromis artistique et culturel, son pendant. Ce travail de distanciation permettait d'imaginer d'autres possibles pour la décision artistique. Des années auparavant, l'ouvrage de Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France* (1967) avait été mon livre de chevet. Il montrait comment la fabrication de l'art dépendait des représentations que se faisaient d'eux-mêmes les divers opérateurs qui animent la scène de l'art. À l'arrière-plan de l'hypervisibilité des espaces d'exposition⁴, les interactions entre ces acteurs structurent un horizon d'attente invisible qui pose la question de l'autonomie des décisions artistiques et de leurs conséquences sur les définitions émergentes de l'art.

Le début des années 80 est un moment d'expansion des espaces d'art contemporain. Les expositions s'ouvrent à toute une série de médiums (vidéo, installation, performance, son, etc.) alors que la présence des médiums canoniques faiblit (peinture, sculpture). Les artistes ne sont plus « peintres » ou « sculpteurs » mais des

plasticiens qui ont toute latitude de passer d'un médium à l'autre, ce qui dénote une libération de la division technique du travail. Inversement la division sociale du travail s'accuse : l'artiste devient le concepteur d'une œuvre dont la fabrication peut être déléguée à des professionnels pendant qu'une quantité de rôles de médiateurs s'inscrivent entre l'artiste et son public. L'apparition du phénomène des *curateurs* (Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*, 1989) représente certainement la transformation la plus importante pour la production et de la diffusion de l'art et pour l'émergence de nouvelles tendances. Le commissaire est alors le « metteur en scène » de pièces d'artistes dans une exposition qu'il signe avec un catalogue qui balise un territoire esthétique. Tandis que le nombre des espaces de présentation augmente et que le système de l'art se complexifie, l'exposition représente une nouvelle échelle de l'œuvre. Prenant acte de l'affaiblissement de la position de l'artiste et de l'avènement de la figure du curateur, dans un jeu de chaises musicales, certains artistes se présenteront alors comme *artiste curateur*.

Si la pratique artistique tend à transgresser la division technique du travail en débordant la classification par médium, il n'en reste pas moins que le lieu de présentation de l'art n'accueille que des formats « exposables ». La professionnalisation remplace l'expérimentation. La médiation, toujours en quête de légitimité, doit présenter la garantie que nous sommes bien dans le registre de l'art et singulièrement celui des arts plastiques. Quelles que soient les transgressions opérées – faisant partie intégrante du jeu de l'art depuis la modernité – la tradition de l'art contemporain s'incarne dans des espaces artistiques et culturels toujours plus nombreux où les codes seront bien gardés. Récemment acquises à l'économie libérale les institutions publiques soutiennent le marché qui fait référence pour les définitions de l'art. La scène de l'art contemporain s'institue durablement comme un espace public de transgressions autorisées.

Des rôles en mutation

L'exploration des liens existants entre une restriction des définitions de l'art et une sociologie d'acteurs toujours plus nombreux en quête de légitimité conduit à s'interroger sur les formes de division sociale du travail à l'intérieur du champ de production de l'art. Penser l'ouverture (et la fermeture) de ces définitions nécessite de considérer les transformations induites par les effets des technologies sur la globalisation des échanges. L'utilisation ludique des assistants numériques personnels et la pratique des réseaux sociaux crée de nouvelles aptitudes et de nouvelles possibilités d'initiative chez le consommateur. Celui-ci devient un producteur bénévole de contenus multimédias qui induisent des externalités positives⁵ autour desquelles se bâtissent les nouveaux empires du numérique. Le champ artistique pour lequel les différences entre des agents émetteurs, les artistes, et des agents récepteurs, le public, sont accusés à l'extrême n'est-il pas en complet décalage avec la mutation des rôles en acte dans la techno-culture globale ?

Marcel Duchamp et Allan Kaprow peuvent nous aider à penser un dépassement de la réification des rôles sociaux. Avec le ready-made, Marcel Duchamp met en question la nécessité pour une œuvre de répondre de savoir-faire artistiques. Il suffit de choisir un objet spécifique dans le commerce et de le placer dans un contexte artistique qui le validera comme œuvre. Qu'il s'agisse de l'artiste ou du public, la valeur se déplace du talent de fabricant ou de regardeur vers un talent de décideur (« C'est le regardeur qui fait le tableau » dit Duchamp). Dans le contre-champ de la perte d'aura du travailleur apparaît un consommateur créatif au potentiel de décideur. De son côté, Allan Kaprow développe une critique des rôles et des pratiques auxquels chacun est obligé de se conformer. L'artiste, malgré ses privilèges, n'échappe pas à l'aliénation.

« Considérons à quel point les appellations *financier, psychiatre, imprésario ou professeur* accablent ceux auxquels elles sont appliquées avec le poids des attributs et des acceptions accumulés pour chaque profession ; chacune impose virtuellement une mise en pratique de ses cadres connus de référence. Un professeur agit comme un professeur et ressemble à son image. Un artiste obéit à certaines limites qu'il a héritées dans sa manière de percevoir les choses, qui règlent la façon dont la réalité est agie et interprétée. Mais de nouveaux noms peuvent aider au changement social. Remplacer *artiste par joueur*, comme si l'on adoptait un nom d'emprunt, est une façon d'altérer une identité figée. Et changer d'identité est un principe de mobilité, qui nous fait aller d'une place à une autre. » Allan Kaprow, « L'éducation de l'Un-Artiste » (1972), *L'Art et la vie confondus*, Éditions du Centre Pompidou, 1996. p. 159.

Selon Kaprow l'artiste, comme les autres acteurs sociaux, est aliéné à un rôle prescrit. Pour se libérer il doit pouvoir changer d'identité et aller d'une place à une autre. Le jeu est alors un vecteur de transformation et d'émancipation. Il y a une proximité essentielle entre jeu et décision alors qu'il y a un grand écart entre travail et décision. Pour décider, il faut être capable de jouer⁶ avec les normes, de faire des pas de côté, d'envisager des alternatives, d'imaginer d'autres mondes possibles. Il est remarquable que la théorie de la décision soit fondée sur la théorie des jeux.

« Théorie des jeux = théorie de la décision (rationnelle) d'agents stratégiquement interdépendants, c'est-à-dire qui s'influencent les uns les autres et qui ont conscience de ces influences réciproques. » Frédéric Koessler

Kaprow invite l'artiste à se saisir d'une responsabilité quant au changement social, montrant qu'il serait illusoire de penser que son statut suffit à son émancipation. Comme les autres travailleurs, l'artiste est affecté à une place, certes gratifiante, mais qui limite ses possibilités d'être et d'agir. Pour s'émanciper il doit devenir un joueur, c'est-à-dire quelqu'un qui échappe au rôle de producteur d'œuvre auquel il est affecté dans une chaîne de production et dans laquelle les valeurs artistiques et marchandes se forment : curator,

marchand, collectionneur, critique, historien, médiateur, enseignant, public, etc. Il appartient à l'artiste, dit Kaprow, de mettre en mouvement la représentation qu'il a de son propre rôle. Si l'artiste contemporain a toute latitude pour transgresser la division technique du travail, au sens où faire œuvre ne nécessite aucunement de faire la preuve de compétences normées, son statut d'exception, par l'idéal qu'il représente, confirme une division sociale du travail auquel il se soumet. L'artiste est incité à toujours plus de professionnalisme sous le régime de concurrence du marché de l'art, il est donc peu incité à remettre en question son rôle. Un désir d'émancipation implique au contraire de penser la double aliénation qui affecte les rôles d'artiste et de public.

Sans public, l'art n'existe pas. Cette nécessité étant reconnue, il convient d'explicitier ce que l'on entend par « public ». S'agit-il de l'amateur d'art ? Du citoyen conscient de la dimension esthétique de l'espace public ? Du touriste qui s'empresse en longues files d'attente devant la pyramide du Louvre avant de repartir chez soi avec des produits dérivés achalandés par des boutiques autrefois librairies d'art ? S'agit-il encore de l'audience dont une marque cherche à capter l'attention par des clips séduisants, diffusant le modèle d'un individu « émancipé » par ce qu'il consomme. L'industrie crée un public de contenus multimédias avant de transformer ce public en consommateurs de produits multimédias. Mais le statut du public est aussi en mouvement dans le cadre d'une innovation par les usages où le consommateur est un créatif qui coopère à l'invention des produits qu'il utilise. Par l'acquisition des outils numériques le consommateur développe des compétences techniques et culturelles. Des potentiels d'émancipation sont aussi intriqués dans des conditions d'aliénation. La notion de public recouvre des réalités très différentes qu'il convient de distinguer. Par sa capacité à rassembler des publics, l'art est l'objet d'attentions multiples. Il convient donc de s'interroger sur la nature des intérêts que l'on porte à l'art et sur le degré d'autonomie des pratiques

artistiques. Pour expliciter cette autonomie je ferai référence à un extrait d'une problématique formulée par « Agence » (Kobe Matthys) pour une session de L'école erratique à Paris en 2011.

« L'autonomie des pratiques artistiques est basée sur un accord entre un artiste d'une part et ses partenaires d'autre part. Ce n'est pas quelque chose qui tient tout seul. [...] Un point de vue écologique sur les pratiques artistiques affirme que les attaches font partie de chaque pratique. Grâce aux attaches qu'elles entretiennent, les pratiques artistiques sont capables de développer une force expérimentale. En même temps, ces attaches apportent des conséquences indirectes, des effets latéraux, des liaisons incertaines qui font aussi partie d'une pratique artistique. Le problème pour les pratiques artistiques n'est pas tant ces attaches, en tant que telles, mais les attaches qui sont imposées depuis l'extérieur de ces pratiques sans que celles-ci ne puissent être modifiées à l'intérieur de la pratique elle-même. [...] »

L'autonomie d'une pratique artistique ne tient pas toute seule elle dépend d'une capacité à susciter un milieu d'accueil de cette pratique, donc d'une capacité à créer des liens. Alors que l'artiste est incité à toujours plus de professionnalisme sous le régime de concurrence du marché de l'art et donc à tenir sa place dans un jeu de rôle distribué par la médiation artistique, une pratique expérimentale pourra développer de l'autonomie en intégrant un public dans la pratique elle-même. Si le point de vue des institutions démocratiques est d'associer la notion de public à celle de quantité, des pratiques artistiques mettront en question ces échelles de références statistiques. Ainsi tel chorégraphe proposera des spectacles pour un spectateur. L'exigence esthétique concernant la relation d'une œuvre à son public peut devenir un facteur d'indépendance pour l'autonomie d'une pratique artistique. Cette exigence vis-à-vis de la qualité des liens met en question les rôles tel qu'ils attribuaient des places à chacun entre émetteurs et récepteurs. L'invention des liens avec des personnes et des savoirs hétérogènes est donc une perspective de renouvellement qui subvertit la reproduction de la place de chacun dans un système

social. Le système de l'art est donc en passe d'être débordé par la question de la subjectivité qui déborde la division sociale du travail. La question du lien, telle que l'exposait Kobe Matthys, concerne l'émergence d'une condition d'auteur. Lorsque dans un processus les places ne sont pas données mais construites à l'intérieur d'une dynamique des liens la condition d'auteur est ouverte à la dynamique du sujet.

Si nous remettons en cause, avec Kaprow, la segmentation des rôles auxquels les individus sont affectés sous le régime de la division du travail, c'est maintenant la prédation opérée sur les désirs du sujet qui oblige tout un chacun à se questionner sur son autonomie et à recomposer de nouvelles capacités d'arbitrage. Produire une véritable décision implique que celle-ci émane d'une singularité autonome. C'est-à-dire une singularité qui n'est pas donnée mais qui se découvre dans un futur ouvert à l'invention du lien. Une singularité animée par le désir de *faire connaissance*. Quelqu'un qui choisit, non seulement à qui et à quoi il veut être relié, mais qui choisit la façon dont il veut être relié dans un contexte où la relation à l'autre et au savoir est médiée par des institutions. Ces liens, anticipés par l'institution, reproduisent une aliénation auxquels les agents pourront échapper en mettant la question esthétique-éthique du sujet devant celle de la production de l'art. Question vis-à-vis de laquelle la tradition de l'art n'est pas sans munitions. L'art indique un futur possible en expérimentant deux notions structurantes du sujet : désir et décision. Le futur s'invente à l'aune de l'invention du présent. C'est au présent que le sujet éprouve, désire et sélectionne des alternatives au gré de la constitution de toute une série de qualités (perceptives, intuitives, cognitives, prises de risque...). Produire une décision est un facteur d'individuation dans la mesure où le sujet se réalise comme singularité en impactant un contexte et étant impacté par lui. La décision si souvent associée à des décideurs rationnels doit être réinterprétée à l'aune de la subjectivité qui la marque de son

empreinte⁷. Simon⁸ avait déjà reconnu les limites rationnelles donc l'implication de la subjectivité dans la décision.

L'esthétique de la décision questionne la façon dont un sujet n'est pas simplement acteur de ses décisions mais la façon dont il est susceptible d'en être l'auteur. C'est-à-dire qu'il assume avec réflexivité la subjectivité sensible de ses décisions. Une esthétique de la décision ne se limite pas à l'art, elle affecte potentiellement toutes les pratiques du champ social et de ce fait peut constituer un vecteur de transformation. Dans cette perspective, il existe un devenir « public » de l'artiste qui peut se trouver en position de public vis-à-vis d'un domaine quelconque, tandis qu'un devenir auteur sommeille en tout public⁹. Comprendre les intérêts du public et la crise qui le traverse permettrait d'ouvrir le champ de significations dans lequel l'artiste intervient¹⁰. Alors que l'artiste court le risque de s'enfermer dans des codes et des connivences liés à la professionnalisation croissante de son activité, cette perspective élargie défend une mobilité des rôles et des places qui amène à revisiter les notions d'expertise et de compétence. Avec Pascal Nicolas-Le Strat,¹¹ je considère l'incompétence comme la possibilité d'une promesse.¹² Une dynamique de *mutualisation des compétences et des incompétences*¹³ est le vecteur potentiel de cette promesse.

De la compétence à la décision

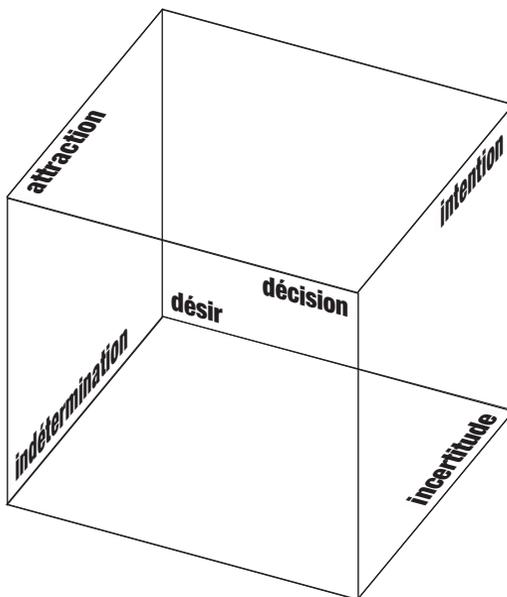
En contraste avec la qualification du travailleur, référée au métier, l'organisation du travail post-fordiste s'intéresse aux compétences attachées à la personne. Contrairement à la segmentation des métiers par la qualification, la nouvelle organisation du travail exige un curriculum exposant une composition de compétences. C'est à partir de cette logique que le *nouvel esprit du management* a repéré chez l'artiste des compétences susceptibles de faire de lui le modèle du nouveau travailleur¹⁴ : « fort degré d'engagement dans l'activité, autonomie élevée dans le travail, flexibilité acceptée voire revendiquée ».

Du point de vue de l'artiste, il s'agit de développer une activité ayant sa propre fin en soi¹⁵. Si aborder l'activité artistique sous l'angle de la compétence laisse entrevoir des possibilités d'immersion de l'art dans l'ensemble des champs sociaux, la notion de compétence ne légitime en rien l'entreprise artistique. La condition d'auteur implique un jeu sur les savoir-faire et les compétences. La compétence de l'auteur n'est pas de l'ordre de la maîtrise mais d'un dialogue avec une altérité qui par essence échappe au pouvoir du sujet. L'œuvre fait apparaître un nouvel « objet » dont la connaissance ne peut être que postérieure à l'apparition d'une forme. Produire une œuvre c'est produire une altérité. Il est alors nécessaire d'écouter ce que la forme peut nous dire en retour si l'on veut avancer sur un chemin de découverte. Car la forme a plus à nous dire que ce qu'on a cru y mettre. Elle ouvre à de nouveaux possibles. La décision consiste alors à sélectionner ces possibles. Ainsi se crée des allers-retours dans lesquels la décision s'élabore au gré de ce que l'on découvre, toujours de façon imprévu. Il faut du temps pour comprendre ce qui est réellement en jeu dans cette épiphanie. Lorsque l'incertitude caractérise ce *qui vient*¹⁶, la décision qui accueille l'inconnu devient précieuse. C'est dans cette composition entre inconnu et décision qu'une nouvelle réalité prend consistance. Dans bien des cas lorsqu'il s'agit de reconnaître que

l'on avance dans un monde inconnu, ne pas savoir est préférable à savoir. Ne pas savoir sans renoncer à prendre une décision caractérise la compétence qui consiste à naviguer dans l'incertitude. Cette reconnaissance de l'inconnu est essentielle à la conception d'un monde ouvert traversé par la puissance d'agir. On avance alors par intuition, essai, erreur. Il s'agit de renverser les valeurs qui privilégiaient la tâche, le résultat, l'objet, la marchandise, la valeur d'échange, etc., tout ce que la culture du travail a infusé chez chacun de façon subliminale pour remettre le sujet sur ses pieds. Le sujet comme le digne représentant des valeurs du vivant. Un sujet qui gagne à remettre à leur juste place les notions de réussite et d'échec, de compétence et d'expertise. Le concept de *mutualisation des compétences et des incompétences* propose une alternative à l'opposition traditionnelle entre compétence et incompétence et désamorce les inhibitions liées au sentiment d'incapacité pour autoriser un devenir auteur du sujet.

La capacité à dialectiser savoir et non-savoir est plus apte à favoriser l'invention que la capitalisation de compétences dans un curriculum. Ainsi mes incompétences peuvent apprendre des compétences d'un public partenaire lorsque des personnes impliquées dans un processus de travail commun savent des choses que je ne sais pas. Ou bien mes compétences peuvent apprendre des incompétences du public dans le cas où la nécessité de transmettre ce que je sais nécessite que je fournisse un effort de formulation et de traduction supplémentaire pour me faire comprendre. Cet effort me permet de découvrir des formulations inattendues donc de découvrir de nouveaux points de vue là où je croyais savoir. La fluidification des rôles enrichit les connaissances de chacun et permet de partager une confiance favorable à l'invention d'un commun. L'incompétence est un manque, abordé ici non comme déficit mais comme condition du désir. Elle est un facteur de mouvement qui détient une puissance de transformation systémique. Dans le champ du travail, les « ressources humaines » encapsulent les capacités de décision

dans une injonction aux compétences. Dans le champ de l'art, ce sont les capacités de décision qui encapsulent les compétences. L'art critique la relation entre compétence et décision en inversant leur rapport. C'est cette relation critique qui permet de faire émerger le concept d'*esthétique de la décision*. Depuis l'affaiblissement des distinctions aliénantes de statuts, la dynamique *compétence/incompétence* entraîne un affaiblissement des oppositions entre expert et non expert. L'affaiblissement de cette opposition ouvre sur une culture de la décision. Dans mon expérience, c'est en devenant le public compétent/incompétent de différentes communautés interprétatives que j'ai pu expérimenter une *esthétique de la décision*.



artiste consultant

L'artiste consultant va à la rencontre de collectifs de parole ou provoque ces rencontres. Les réunions de personnes qui parlent sont souvent associées au bavardage et à l'ennui. Elles peuvent au contraire être des moments de jubilation. L'ennui vient lorsque celui qui parle prétend imposer à un auditoire le savoir qu'il a en trop. Proposer au contraire à une assemblée de mettre en chantier ce qui lui manque a beaucoup plus de chance de la nourrir et de la réjouir. Dans l'ordre du langage, ce manque a une figure : le questionnement¹⁷. Se questionner à plusieurs, c'est partager ce qui nous manque en éveillant les puissances du désir. Le désir est cet état dans lequel on aime ce dont on ne dispose pas. Par définition la connaissance est ce dont on manque toujours. Un détour par *Le Banquet* de Platon permet de souligner une filiation entre désir et connaissance. Le terme *banquet* est la traduction impropre de *sumpósion*. En Grèce antique, un *symposium* était une libation, ouverte aux jeux et à la discussion, qui avait lieu après le repas. Dans *Le Banquet* de Platon, six personnages, Phèdre, Agathon, Pausanias, Éryximaque, Aristophane et Socrate font l'éloge d'Éros, tandis qu'Alcibiade fera l'éloge de Socrate. L'éloge prononcé par Socrate fait référence à ce que lui a enseigné une femme, Diotime. Il y énonce une première théorie de la sublimation.

« DIOTIME – [...] c'est, en prenant son point de départ dans les beautés d'ici-bas pour aller vers cette beauté là, de s'élever toujours, comme au moyen d'échelons, en passant d'un seul beau corps à deux, de deux beaux corps à tous les beaux corps, et des beaux corps aux belles occupations, et des occupations vers les belles connaissances qui sont certaines, puis des belles connaissances qui sont certaines vers cette connaissance qui constitue le terme, celle qui n'est autre que la science du beau lui-même, dans le but de connaître la beauté en soi. » Platon, *Le Banquet*, GF Flammarion, 2007, p. 157-158.

L'enjeu de l'artiste consultant n'est pas d'opérer dans le monde de l'art, mais d'intervenir dans un monde ouvert aux possibles de l'art. Engager le dialogue et expérimenter avec des partenaires dont la

référence à l'art n'est pas nécessairement première, implique de développer une réflexivité sur ce rôle d'artiste consultant qui s'invente à la rencontre de différents contextes. Cette approche expérimentale signifie qu'il n'y a pas de discontinuité entre les décisions esthétiques concernant la production d'une forme dans l'espace et les décisions esthétiques concernant l'exercice d'un rôle dans un système d'acteurs. Considérer son rôle comme relevant de décisions esthétiques ouvertes, c'est considérer la division sociale du travail comme un problème à interroger constamment et non pas une situation de fait. L'artiste consultant est un travailleur-artiste, un travailleur-amateur, un public professionnel, etc. Ce ne sont plus des objets présentés à l'appréciation esthétique d'un public qui qualifie la pratique, mais un investissement expérimental dans l'interaction sociale. Dans cette perspective l'artiste consultant s'appuie sur un certain nombre d'artefacts qui associent, *concepts, dispositifs et objets intermédiaires*.

CONCEPTS || QUESTION SOURCE, PROBLÈME RESSOURCE, EXPERTISE RÉCIPROQUE, MUTUALISATION DES COMPÉTENCES ET DES INCOMPÉTENCES, STRATÉGIE D'AUTONOMIE, ESTHÉTIQUE DE LA DÉCISION, BROUILLON GÉNÉRAL¹⁸

DISPOSITIFS || ESPACE DISCRET, BANQUE DE QUESTIONS, GÉNÉRIQUE COOPÉRATIF, GÉNÉRATEUR DE PROBLÈMES¹⁹

OBJETS INTERMÉDIAIRES || CONVERSATIONS, CORRESPONDANCES, LECTURES, TEXTES, ÉDITIONS, CONFÉRENCES, SCÉNARIOS, BASES DE DONNÉES, PROTOCOLES DE DÉBAT, JEUX DE SOCIÉTÉ, ANIMATIONS NUMÉRIQUES, ETC.

espace discret

expertise réciproque
questions sources

banques de questions

esthétique de la décision

protocoles de débat

génériques coopératifs

scénarios

mutualisation des compétences
et des incompétences

jeux de société

problèmes ressource

générateur de problèmes

brouillon général
éditions

L'école erratique

Le rôle d'artiste consultant implique un certain nombre d'outils que je qualifie d'*objets intermédiaires*²⁰ et dont la conception est l'objet d'une attention esthétique²¹ (on remarquera que la lecture, activité des plus communes, est incluse dans cette courte liste d'objets intermédiaires. Il y a des styles de lecture comme il y a des styles d'écriture. Un devenir auteur se profile chez le lecteur. Cf. note 6). Ces formes ne sont pas le résultat d'un processus comme la fabrication d'une œuvre, telle que nos sociétés productivistes en naturalise la règle, elles sont la condition d'un processus vivant ! Affirmer un souci formel et esthétique vis-à-vis des objets intermédiaires, signifie que la valeur qu'on attribue aux objets est subordonnée à la qualité des formes de vie qu'ils accompagnent²².

Ma position d'entrée dans ces moments collectifs est aussi bien celle de public que celle de conducteur de projet. Dans le premier cas, j'entre en relation avec une situation donnée en tant que public de cette situation, parce que je peux apprendre d'elle. Je ne demande pas alors aux personnes ou aux collectifs que je rencontre de reconnaître nécessairement mon statut d'artiste. Cette attitude procure une fluidité dans l'interaction que le rôle d'exception de l'artiste peut parfois perturber. Elle me permet de me fondre dans un milieu. J'ai souvent intégré des collectifs de travail, sans projet artistique, pour l'intérêt que leurs travaux présentaient à mes yeux. L'intention de produire une banque de question, de proposer des protocoles ou d'écrire un texte pourra naître au cours du processus²³. Le second cas est plus classique, je réponds en tant qu'artiste consultant à une commande²⁴ en affirmant que mes incompétences sont aussi intéressantes que mes compétences.

Le médium de ma pratique peut être situé dans la construction d'une identité artistique qui s'expérimente en interaction avec une construction de situation partagée dans laquelle il s'agit de transmettre quelque chose de l'art. La transmission implique une réciprocité : enseigner et apprendre. C'est à partir du principe de mutualisation des compétences et des incompétences que j'ai développé le rôle d'artiste consultant dans le cadre de collectifs de travail dont les implications et les projets peuvent être extérieurs à l'art. Ces contraintes choisies ont impliqué une externalisation de ma pratique hors des espaces d'exposition pour accompagner des processus de coopération dans des domaines variés : urbanisme²⁵, travail, éducation, social, culturel, etc. L'exercice de ce rôle vise un partage entre les moyens de l'art et le champ général des pratiques.

Le terme « consultant » exprime une réciprocité : consulter et être consulté. Ici, c'est l'exercice et le développement d'un rôle qui prend en charge la notion de médium. Le médium de l'artiste s'objective dans un curriculum²⁶. Le rôle s'enrichit à la rencontre de

personnes, de pratiques et de savoirs hétérogènes. Il apprend, expérimente et transmet dans des situations de partage d'expériences et de connaissances. Chacun doit pouvoir participer à l'évolution, voire à la transformation de ces situations. L'enjeu étant que des personnes ou des collectifs s'approprient une expérience et des outils qui permettront à la dynamique de se poursuivre lorsque le consultant aura disparu. Brian Holmes a décrit ce positionnement dans son texte *L'auteur évanouissant ou les stratégies de la liberté*²⁷. Le fait de disparaître en tant qu'artiste peut être avantageux pour qu'une situation se transforme. Transmettre des capacités critiques exige d'augmenter ses capacités propres. La capacité à disparaître fait partie des compétences de l'*artiste consultant*. Dans le processus de L'école erratique ce rôle est en sommeil.

L'école erratique et la décision

L'école erratique a d'abord porté le nom d'*espace 5D*. Les premières rencontres ont eu lieu début 2009. Le projet a émergé lors de conversations avec un ami, Thomas, dans lesquelles nous imaginions des modalités de débat qui seraient proches de la conversation. Ces discussions soulignaient l'intérêt qu'il y aurait à ne pas segmenter des expressions portant sur des questions générales et des paroles plus subjectives dans lesquelles la personne s'implique personnellement. Le dispositif à imaginer devrait être frugal en moyens, l'espace de rencontre nomade et facile à trouver et la coordination des agendas simple à établir. L'échelle des rencontres serait donc réduite. Ce qui a conduit à des sessions réunissant 5 personnes, ni plus, ni moins. Chaque rencontre nécessite un minimum de 2h30. Le projet d'une session débute par une conversation de la vie quotidienne, lorsqu'un problème suscite la perplexité de deux interlocuteurs. Le protocole le plus courant est alors le suivant : les interlocuteurs rédigent trois lignes à propos du problème qui les occupent, l'un des deux a alors la charge d'inviter deux autres personnes à débattre de ce problème (l'une étant le premier interlocuteur). Ces personnes ayant elles-mêmes à charge d'inviter, chacun(e), une autre personne. Il est souhaitable qu'il y ait toujours un certain nombre de personnes qui ne se connaissent pas. *Faire connaissance* a ici le double sens de découvrir de nouveaux savoirs en découvrant des personnes inconnues dans une situation de proximité impliquante. En début de session, un cahier de *Brouillon général* constituant un support de notes remis à chacun(e), il comporte la problématique spécifique et le concept de L'école erratique. Le cahier appartient alors à la personne qui l'utilise sans obligation de restitution. La session commence par une séquence de présentation dans laquelle chacun(e) tente de relier le problème du jour à son expérience propre. Ce protocole minimal étant respecté, il appartient à ce collectif éphémère, sans distinction de rôle, de décider éventuellement d'une suite.

L'école erratique est un espace de transition entre l'échelle des problèmes globaux et l'individu. Faire connaissance en élaborant ensemble des problèmes, c'est aborder les différences de perception comme la source de nouveaux possibles. Les situations de problème sont déterminées alors que la forme d'un problème est indéterminée. La formulation spécifique d'un problème est stratégique. Augmenter la valeur des problèmes par un retard concerté des solutions et subjectiver les problèmes de façon imprévisible, tel est le programme. Une session est à l'initiative de quiconque rencontre un problème et souhaite le partager. Cinq personnes, ni plus, ni moins, sont rassemblées. Une personne invite deux personnes qui chacune en invite une autre.

The Erratic School is a transitional space between the scale of global problems and the individual. Getting to know one another by working through problems together means dealing with differences of perception as a source of new possibilities. Whereas problem situations are given, a problem's form is indeterminate. A problem's specific formulation is strategic. Increasing the value of problems by concertedly delaying solutions, and subjectivizing problems in unforeseeable ways — that is the program. A session is initiated by anyone encountering a problem who wishes to share it. Five people, no more, no less, are brought together. One person invites two people, each of whom invites one other.
Traduction Stephen Wright.

Les questions suivantes résument quelques thèmes traités : *Comment penser la relation entre art et militantisme ? Comment penser l'action politique avec l'évolution de la société ? Comment penser une écologie des pratiques entre activité artistique et les attaches sociales que cette activité entretient ? Comment penser la question du temps de création disponible chez des femmes ayant des enfants ? Comment penser ce qui se transforme en nous lorsqu'on se déplace d'un territoire culturel à un autre ? Comment penser la place des femmes en chine, entre valeurs traditionnelles, accession à des rôles publics pendant la période maoïste et aspirations nouvelles inspirées par la publicité ? etc.* Les rencontres se tiennent dans des cafés, des appartements, un squat, une clairière en forêt, un bazar à Shanghai, une villa ou un théâtre à Genève, un centre d'artistes au Québec... C'est ce dernier épisode qui sera maintenant relaté.

Lors d'une résidence à Skol²⁸ (Montréal) en mai-juin 2011, j'ai proposé le dispositif suivant : Trois groupes de cinq personnes (trois fois quatre et ma présence dans chaque groupe) se réunissent indépendamment pour deux sessions chacun. La première session est consacrée à des présentations. La seconde aura pour enjeu d'identifier une problématique par groupe (ici la problématique ne précède pas mais est à construire). À l'issue de ces rencontres un workshop rassemble les participants des trois groupes qui décide ensemble des modalités d'invitation d'un public dans la galerie du centre d'artiste. Je veux souligner ici que ce processus qui s'est révélé périlleux, mais fructueux, n'a été possible que grâce à la confiance que m'ont accordée les responsables de Skol, sa coordinatrice Anne Bertrand et les participants de ces sessions de L'école erratique. L'étape dans laquelle les participants se présentent les uns aux autres est structurante pour initier une dynamique coopérative. Les présentations de soi non formelles, les récits d'expérience, l'écoute, les moments de surprise et d'humour fondent une confiance réciproque dans le plaisir de l'échange. Cette première étape de découverte s'est déroulée, pour l'ensemble des trois groupes, de façon riche et enthousiaste. La seconde par contre, identifiée comme devant faire émerger une problématique commune à l'intérieur de chacun des groupes de cinq a généré un certain stress dû à la proximité de l'échéance de la rencontre publique. Cette inquiétude s'est poursuivie pendant le workshop jusqu'à ce qu'elle se résolve dans un « lâcher prise²⁹ » qui a permis d'identifier le principal acquis du processus : la qualité de présence à l'autre. C'est à partir de la reconnaissance de cette qualité et d'une réflexivité sur l'expérience du groupe lui-même qu'une puissance d'agir s'est fondée. Le moment déconcertant d'indéfinition du projet a permis de changer le cadre de notre réflexion. Abandonner l'idée qu'il fallait nécessairement définir un objet consensuel à la rencontre a été libérateur. Nous avons estimé suffisant de vivre une nouvelle expérience de rencontre à une échelle différente pour motiver une rencontre publique.

Huit jours avant la date d'accueil du public, alors que nous ne savions pas encore ce que nous allions faire, l'invitation suivante a été lancée : *Comment inviter un public à un évènement dont on ne connaît pas encore la teneur ?* La veille de la rencontre nous avons décidé du protocole suivant : *Le white cube de Skol sera absolument vide, à part une soixantaine de sièges pliables appuyés contre un mur à disposition et un distributeur d'eau fraîche que la chaleur de juin rendait nécessaire. Les participants des premières sessions de L'école erratique arriveront une heure avant le public invité. Lorsque nous serons cinq, nous installerons nos chaises au centre de la grande salle et poursuivrons simplement la conversation des jours précédents. À partir de ce moment chaque arrivant sera accueilli personnellement. Ainsi à chaque nouvelle arrivée quelques sièges s'écartent, modifiant la ligne fermée des corps assis qui ressemble plus à un serpent qui se mord la queue qu'à un cercle. Seule autre décision : À la fin de la rencontre, il sera remis à chaque personne une publication d'une soixantaine de pages qui contient une présentation du projet, des notes de chacune des sessions, les extraits d'une correspondance électronique et différents textes.*

A l'inverse des sessions précédentes, cet épisode de L'école erratique s'est déroulé dans un cadre artistique référencé, un centre d'artistes. Un protocole plus contraint a été défini : les participants auront à charge d'inviter un public tiers à partir d'une élaboration partagée. Cette élaboration commune n'ayant pu être identifiée dans les temps, ce protocole a été abandonné et le cadre changé. Cet abandon a été précédé d'un grand moment d'indécision. Je comprends rétrospectivement que : 1. l'objectif d'identification d'une problématique commune dans un temps si court s'est révélé hasardeux. 2. cette problématique commune n'était peut-être pas le meilleur moyen de fabriquer du commun ! Il aurait en fait suffi de poursuivre ce qui avait réellement fabriqué du commun – les présentations de soi – sans réduire ce commun à des contenus généraux.

C'EST EN FAIT CE QU'IL Y AVAIT DE PLUS SINGULIER DANS LA PAROLE DES UN(E)S ET DES AUTRES QUI FABRIQUAIT DU COMMUN. *JE PARLE AVEC MON CORPS*³⁰.

Ce processus a donc frôlé l'échec mais s'avère finalement une réussite si l'on en croit l'intensité des retours qui m'ont été fait³¹. La possibilité de l'échec devrait, à mon sens, faire partie des conditions de présentation de l'art parce que la « réussite » à tout prix dissout souvent les enjeux d'une proposition dans un professionnalisme sans saveur. Une prise de risque est nécessaire à l'invention, ce à quoi les institutions de l'art et de la culture, soumises à l'horizon d'attente d'une production, sont peu ouvertes. L'échec³² pourra même être parfois plus intéressant qu'une réussite conforme. Le bref récit de ce processus me permet de souligner à quel point une *esthétique de la décision* est étrangère à tout décisionisme impliquant une « bonne décision ». La bonne décision induit des résultats attendus issus d'un pseudo évènement.

ICI, C'EST LE STYLE DANS LEQUEL LA DÉCISION SE PARTAGE QUI FAIT ÉVÈNEMENT³³.

Si mon rôle d'initiateur et d'accompagnateur a été patent dans cette proposition, lors du moment public, j'ai pris garde ne pas jouer le rôle de chef d'orchestre mais de me fondre dans l'assemblée. Seuls les acteurs des premières sessions me connaissaient comme initiateur. Ce sont eux qui par leur présence ont pris la responsabilité, risquée, d'assumer cette invitation publique sans objet et d'accompagner l'assemblée présente dans un mouvement où elle réalisait qu'elle était à elle-même son propre sujet. Une assemblée qui se subjective en tant que collectif éphémère par la reconnaissance des singularités qui la composent. Un processus d'autoconstitution du public³⁴. Pour arriver à cela il a fallu passer par un double vide inaugural : l'absence d'objet de la réunion et un vide spatial autour duquel le public est réuni. De même que l'espace

central du banquet de Platon est vide, l'espace central de cette session de L'école erratique à Skol était vide. Le vide est la condition nécessaire à tout désir³⁵.

« SOCRATE – ...quiconque éprouve le désir de quelque chose, désire ce dont il ne dispose pas et ce qui n'est pas présent ; et ce qu'il n'a pas, ce qu'il n'est pas lui-même, ce dont il manque, tel est le genre de choses vers quoi vont son désir et son amour. » *Le Banquet*, op. cit., p. 134.

De la relation amoureuse à une fédération d'états, l'enjeu est toujours la périlleuse définition d'un commun. Le périlleux désir du commun implique le partage de ce qui manque. L'esthétique de la décision s'intéresse à cet obscur objet du désir.

¹ Un premier texte a été publié sous ce titre, ainsi qu'un des protocoles *Banques de questions*, dans le catalogue *Traversées* à l'Arc-Musée d'Art moderne de la Ville de Paris en octobre 2001. L'exposition a été l'occasion d'un processus de débat concernant les valeurs de l'art. Il a été élaboré en collaboration avec Brian Holmes et Stephen Wright. La revue *EspacesTemps* 78-79, *À quoi œuvre l'art ?* Mai 2002, a publié une version développée de ce premier état de « L'esthétique de la décision ».

² cf. catalogue « Fabrik », commissaire Madeleine van Doren, *Galerie Municipale Edouard Manet*, 1990.

³ Ces analyses s'appuient sur la scène française pour laquelle le développement sans précédent des politiques en direction de l'art contemporain, au début des années 80, a un effet de loupe sur les relations entre champ politique et champ artistique. Cf. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, Gallimard, 1994.

⁴ Depuis l'ouvrage fondateur de la sociologue Raymonde Moulin, sociologue, cette démarche d'enquête qui interpelle le système d'acteurs structurant le champ de l'art été reprise par un artiste, Muntadas dans *Between the Frames*, CAPC, 1994 ou par un curateur comme Hans-Ulrich Obrist, dans *Conversations*, Manuella Editions, 2008.

⁵ Une externalité signifie qu'une ressource essentielle au fonctionnement d'une production de plus-value n'est pas comptabilisée dans le coût de cette production. Les externalités peuvent être positive, lorsqu'elle contribuent à la production d'un bien, ou négative si la production d'un bien s'accompagne d'une destruction, de l'environnement par exemple. Les externalités gratuites sont un gisement inépuisable de création de valeur pour le capitalisme post-fordiste. cf. FD, « Expertises réciproques », article publié en anglais par la revue *Third Text* (vol. 18, n°6, décembre 2004). Ce texte, dont le premier chapitre est intitulé « Esthétique de la décision », reprend une communication donnée à la Tate Modern de Londres, le 25 octobre 2003. Texte republié en français dans le catalogue de la XVème Biennale de Paris, février 2007.

⁶ *Le jeu est cela même qui instaure un « espace potentiel » dans l'usage du monde et de soi qu'opère l'art, et que D. W. Winnicot voyait comme espace intermédiaire entre le dedans et le dehors, dans lequel d'infinies combinaisons sont possibles.*
Raphaële Jeune, *Optical Sound*, n°2, p. 39.

⁷ Christian Morel, *Les décisions absurdes*, Gallimard, 2002.

⁸ <http://www.mcxapc.org/fileadmin/docs/lesintrouvables/simon5.pdf>

⁹ Il serait ici intéressant de considérer, dans le registre de l'écriture et de la lecture, le concept de *communauté interprétative* développé par Stanley Fish et les prolongements que lui donne Pascal Nicolas-Le Strat dans le texte « Quand lire c'est faire » : « ...à savoir les agencements collectifs susceptibles de constituer de nouveaux usages sur le mode d'une réappropriation créatrice, d'un détournement imprévisible et d'un piratage joué. » <http://www.le-seminaire.fr/quand-lire-cest-faire-lautorite-des-communautas-interpretatives/>

¹⁰ John Dewey, *Le public et ses problèmes*, Farrago/Editions Léo Scheer, 2003.

¹¹ *Pourquoi rapporter systématiquement l'incompétence à une expérience négative, de l'ordre de l'échec ou de l'insuffisance, alors qu'elle incorpore une authentique promesse ? La promesse d'apprentissages renouvelés, l'opportunité de questionner à nouveau compte, l'ouverture à des problématiques encore insoupçonnées.* Pascal Nicolas-Le Strat, *Des compétences indisciplinées, Moments de l'expérimentation*, éditions Fulenn, 2009, p. 31-37.

¹² *Les promesses de l'incompétences*, workshop dans le cadre du *Module Éléments de Transmission* coordonné par Antoinette Ohannessian et François Nouguiès, ESAD Grenoble-Valence, décembre 2010.

¹³ FD, « Mutualisation des compétences et des incompétences », in *L'Observatoire - La revue des politiques culturelles*, n°38, été 2011. (<http://www.observatoire-culture.net/>).

¹⁴ Pierre-Michel Menguer, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 9.

¹⁵ FD, Chapitre « Un générique de compétences artistiques » dans mon texte « Performer la société », in catalogue de la XVème Biennale de Paris, février 2007.

¹⁶ *Ce qui vient*, Les Ateliers de Rennes, Biennale d'art contemporain #2 / 2010. Commissaire : Raphaële Jeune.

¹⁷ *Jbanques de questions & + sij1995*, cf. *Expertises réciproques*.

¹⁸ *Brouillon Général, Ce qui vient*, Les Ateliers de Rennes, 2010. Commissaire : Raphaële Jeune.

Ce texte programmatique intitule également des processus tels : *Brouillon général Montréal* (2011). C'est aussi l'appellation des éditions *Brouillon général*.

¹⁹ *Générateur de problèmes, Valeurs croisées*, Les Ateliers de Rennes, 2010. Commissaire : Raphaële Jeune.

²⁰ Dominique Vinck, *De l'objet intermédiaire à l'objet-frontière, Vers la prise en compte du travail d'équipement*, Revue d'anthropologie des connaissances, 2009/1, vol. 3, n° 1, p. 51-72.

²¹ Voir à ce sujet : Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, Al Dante, 2007.

²² « [...] la forme-marchandise et le rapport de valeur des produits du travail dans lequel elle s'expose n'ont absolument rien à voir ni avec sa nature physique ni avec les relations matérielles qui en résultent. C'est seulement le rapport social déterminé des hommes eux-mêmes qui prend ici pour eux la forme phantasmagorique d'un rapport entre choses. ». Karl Marx, *Le Capital*, livre premier, première section, *La marchandise et la monnaie*, chapitre premier *La marchandise*, 4. *Le caractère fétiche de la marchandise et son secret*, PUF, 1993, p. 83.

²³ Invité à participer aux réflexions d'un séminaire étudiant l'ouvrage du psychanalyste Marie-Jean Sauret, *Malaise dans le capitalisme* m'a conduit à produire une communication dans une conférence régionale de l'Association de Psychanalyse Jacques Lacan. Le texte *Esthétique du brouillon* prend pour objet une phrase de Jacques Rancière mettant en relation les avant-gardes avec *La Chose*. Il est l'occasion d'une séquence d'auto-analyse à propos du choix d'un titre et donc de la relation entre décision et inconscient. Ed. *Brouillon général*, 2012.

²⁴ Par exemple une série d'interventions en collaboration avec Charlotte Granger, commanditées par le festival d'Aurillac (2011, 2012) : conférences, réalisation d'un jeu spécifique aux questions des arts de la rue, communication de protocoles de débat. Et une collaboration avec Pierre di Sciuolo (*Courant alternatif*) pour le traitement d'un espace public en 2013. (http://www.quiresiste.com/projet.php?id_projet=143&lang=fr&id_gabarit=0).

²⁵ *Territoires impertinents* avec l'Agence d'urbanisme de la région grenobloise, 2001-2002.

²⁶ *Consultant, rapport d'activité, février 1992-août 2011*, Ed. *Brouillon général*, 2011-2013.

²⁷ Brian Holmes, « L'auteur évanouissant ou les stratégies de la liberté », in *Multitudes*, n°15, hiver 2004.

²⁸ *Brouillon général Montréal* (<http://skol.ca/programmation/lartiste-inconnu-module-3-futurs/>).

²⁹ Cf. le jeu méthodologique *Agencer l'improbable* développé avec *Conexiones Improbables*, Bilbao (<http://conexionesimprobables.es>), 2012.

³⁰ *Je parle avec mon corps*, Ed. *Brouillon général*, 2014.

³¹ « En me remémorant aujourd'hui la sensation enivrante d'apesanteur cognitive que m'a laissée cette dense et surprenante petite heure et demie d'incertitude dansante et joueuse, je pense à une œuvre-énoncé de Robert Barry qui exprime peut-être le mieux la teneur de cette expérience que nous avons partagée : Some places to which we can come and for a while "be free to think about what we are going to do" » (1970). Patrice Loubier, *L'Artiste*

inconnu, ouvrage dirigé par Bernard Schütze (consultable en ligne à l'adresse : <http://skol.ca/publications-fr/lartisteinconnu/>).

³² « L'échec », revue *ETC*, n°97, Montréal, 2012.

³³ Cf. « Le partage de la décision est-il un art ? », entretien avec Stephen Wright, revue *Mouvements*, n°17, septembre 2001.

³⁴ Pour une discussion plus détaillée de cet événement, on se rapportera à un entretien avec Bernard Schütze : « C'était la première fois que L'école erratique avait lieu dans un contexte public et avec un nombre de personnes indéterminé, et il s'est passé quelque chose d'extraordinaire dans cet événement où nous étions à la fois témoins et acteurs d'une sorte d'autoconstitution d'un public, d'un être ensemble singulier sans intermédiaire. » in revue, *ETC*, n°97, op. cit.

³⁵ « [...] Cette Chose, dont toutes les formes créées par l'homme sont du registre de la sublimation, sera toujours représentée par un vide... dans toute forme de sublimation, le vide sera déterminatif. [...] Tout art se caractérise par un certain mode d'organisation autour de ce vide. », Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, Le séminaire, livre VII*, Seuil, 1986, p. 155.

Je remercie les premiers lecteurs et lectrices : Raphaële Jeune, Antoinette Ohannessian, Thomas Vasseur, Anne Meunier, Jacques Billion, Pascal Nicolas-Le Strat. Ils m'ont aidé à modifier certains passages et à faire émerger de nouvelles intuitions qui ne sont que très imparfaitement prises en compte ici. Chaque retour habite le futur de ce texte.

brouillon général



Le Centre des arts actuels Skol, l'École erratique, Faiz Abhuani, Fortner Anderson, Gentiane Bélanger, Anne Bertrand, Sophie Castonguay, François Deck, Thomas Grondin, Patric Lacasse, Sophie LePhat Ho, Alex Megelas, Catherine Melançon, Bernard Schütze & Felicity Tayler

~~vous invitent à~~ **vous convoquent** invite you to **invite à**

~~à une~~
~~une rencontre et une discussion~~
le jeudi, 9 juin 2011, à 18h00

~~meet and discuss with them~~
~~on Thursday, June 9, 2011, at 6:00pm~~

~~l'assemblée générale de l'école~~

**Comment
inviter un
public à un
événement
dont on ne
connait pas
encore la
teneur ?**

**How to
invite people
to an event
that has yet
to be
determined ?**