

PENSER ENSEMBLE

from: < **howard s. becker** > ;

to : < **robert r. faulkner** >

date: 6/28/03 - 7/27/05

subject: **Penser ensemble**



textes rassemblés par Dianne Hagaman
préface de Franck Leibovici

une écologie de l'enquête – ou une forme de vie

un beau jour de mai 2011, je reçus par e-mail un document word de 250 pages, titré « thinking together ». c'était la contribution de howard becker et robert faulkner à l'enquête commencée un an auparavant, intitulée (*des formes de vie*) – *une écologie des pratiques artistiques*¹. cette enquête, menée non par un sociologue mais par un artiste et poète, partait d'une hypothèse assez simple à résumer : une œuvre d'art ne se réduit pas à l'artefact exposé ; il faut, pour la faire fonctionner le plus largement possible, prendre en compte les pratiques qui l'ont amenée à l'existence, les collectifs qui l'ont portée, les types de maintenance qu'elle nécessite, les ascèses qu'elle porte en elle, les conséquences publiques qu'elle engendrera – soit un ensemble que l'on désignera sous le terme d'*écosystème*, afin de se démarquer autant que possible de la notion de *contexte* : quand ce dernier est toujours déjà donné, préexiste à l'œuvre, l'écosystème de l'œuvre est, au contraire, produit à *partir* de l'œuvre. ainsi, deux œuvres qui pourraient être formellement ou physiquement identiques (deux monochromes peints, par exemple, par un artiste russe du début du xx^e siècle et un américain des années soixante) ne fonctionneront pas du tout de la même façon du fait d'un écosystème radicalement différent. que les œuvres d'art fussent, non seulement liées, mais aussi porteuses de « formes de vie », voilà ce que nous voulions explorer.

1. franck leibovici, (*des formes de vie*) – *une écologie des pratiques artistiques*, les laboratoires d'aubervilliers /questions théoriques, paris, 2012.

mais plusieurs problèmes se posaient immédiatement à nous.

d'abord, nous ne savions absolument pas comment *représenter* les « formes de vie » des œuvres et leurs écosystèmes. d'autre part, nous ne savions même pas ce qu'il fallait entendre par « pratiques artistiques ». car, bien qu'acteur de ce monde-là, je me rendis vite compte que les « pratiques » de mes petits camarades de l'art contemporain étaient suffisamment hybrides, labiles, distribuées, collectives pour qu'un simple séjour, fût-il à visée ethnographique, dans leur atelier, soit insuffisant pour me donner accès à leurs « pratiques ». il faudrait aussi les interroger, rassembler les pièces éclatées du puzzle, tenter de reconstituer une plus grande image. dans le même temps, je ne voulais surtout pas me contenter de leurs commentaires, car entre ce qu'un artiste fait et ce qu'il dit qu'il fait... en fait, je ne m'intéressais pas aux artistes, ce qui m'intéressait, c'était les œuvres d'art. non pas le lien entre un artiste et sa pratique, mais entre une œuvre d'art et les pratiques qu'elle implique. non pas une sociologie des professions qui encourt parfois le risque d'écraser les œuvres en les réduisant à un effet second, au statut de simple reflet d'interactions au sein d'un monde, mais une tentative de remettre les œuvres au centre pour évaluer leurs effets – sans, pour autant, les isoler, superbes, du reste du monde, dans une autonomie idéalisée. l'intérêt de suivre les pratiques, les instruments, les collectifs me permettait d'éviter les écueils traditionnels et les oppositions binaires simplistes : l'artiste face à son œuvre, la production *vs* la réception, l'individu face à l'institution, etc. en partant des pratiques, on était directement à un niveau à la fois infra- et trans-individuel qui vous faisait traverser toutes les strates, vous faisait vous retrouver au cœur de l'institution en un clin d'œil... et peut-être déjà ressorti. l'institution n'était plus ce goliath devant lequel l'artiste, david, se trouvait écrasé, l'institution était, elle aussi, comme les pratiques, distribuée, et se trouvait mêlée ainsi au cœur des pratiques et des interactions.

bref, face à ces deux premiers problèmes, il fut décidé que ce seraient les artistes eux-mêmes qui nous serviraient de fil directeur. après tout, qui mieux qu'eux saurait délimiter le territoire de leurs pratiques et signaler l'action de ces dernières ?

lorsque je reçus donc, par un beau jour de printemps, la contribution d'howard becker et de robert faulkner, je tombai des nues.

ce n'était pas en tant que sociologues posant un regard extérieur, distancé et savant sur cette question que becker et faulkner avaient été invités, mais en tant que praticiens – praticiens de la musique – l'un est pianiste, l'autre, trompettiste – et praticiens de l'enquête. ils m'envoyèrent une correspondance épistolaire, électronique, qu'ils avaient dépliée entre eux pendant plusieurs années, et traitant de la question de l'improvisation en jazz (comment des gens qui ne se connaissent pas peuvent, pourtant, jouer *ensemble* pendant des heures, dans un bar, sans avoir jamais répété auparavant ?). mais au-delà de l'apport thématique de leur étude qui développait une conception dynamique de la notion de répertoire, la question que leur contribution posait, dans le cadre de mon enquête, était celle de la forme de vie d'une enquête. *quelle était la forme de vie d'une enquête ?* voilà une question que je ne m'étais jamais posée jusqu'alors. qu'une enquête, à l'instar d'une œuvre d'art, produise son écosystème par un ensemble de pratiques, de collectifs, de types de maintenance, de formes d'ascèse, de conséquences publiques, voilà ce que leur contribution me permettait d'apercevoir.

dans le monde où j'évolue, celui de l'art contemporain et de la poésie, on a l'habitude de considérer naïvement que scientificité rime avec strict protocole, à l'image d'un algorithme qu'on appliquerait mécaniquement. or, cette correspondance montrait que, dans l'expression « écriture scientifique », il y a d'abord le mot *écriture*. on a trop souvent tendance à ne prêter aucune attention à ce terme et à considérer que « faire de la science » peut très bien exister sans « écrire de la science ». il y a pourtant aujourd'hui une histoire bien établie de l'écriture des sciences. ce travers se retrouve d'ailleurs, cette fois-ci, chez les scientifiques, qui, bien souvent, n'envisagent l'écriture autrement que comme un médium neutre et transparent, qui permettrait d'inscrire sur le papier les résultats d'une recherche. l'écriture servirait simplement à mettre au propre des données préalablement produites, hors de tout système d'inscription. à l'inverse, ce qu'exemplifiait cette correspondance était que les technologies d'écriture informent, au cours de l'enquête, la nature même des données.

la qualité d'une enquête est souvent fortement liée à la qualité des données qu'elle a pu produire. mais ces données, comment sont-elles produites ? par des techniques de notation, par des systèmes de

représentation. la pertinence des descriptions produites sera indissociable des *dispositifs d'écriture* mis en place. par dispositif d'écriture, je n'entends pas les qualités « stylistiques » d'une écriture (bien écrire, mal écrire), ni le genre littéraire mobilisé (rendre compte, par exemple, d'une idée, sous la forme d'un dialogue théâtral). le dispositif d'écriture ne porte pas seulement sur le moment de la rédaction, en fin de course, mais sur le mode même de production des données : on n'obtiendra pas les mêmes données selon le dispositif d'écriture mis en place, selon la technologie d'écriture employée. de ce point de vue, il n'y a pas de matériaux bruts : les matériaux qui auront à être traités, analysés seront, en réalité, déjà médiés, déjà formatés, depuis les instruments d'écriture, les inscripteurs et le *setting* choisis pour les produire. d'une certaine façon, le dispositif d'écriture coproduit les matériaux bruts.

si l'on suit, maintenant, la correspondance de nos deux échanges, on verra ainsi, par exemple, non pas seulement quelles références théoriques ils mobilisent, mais *comment*, *pourquoi* et à *quels moments* ils les mobilisent. comment, par exemple, becker résume l'enquête de selby sur les sorcières à oaxaca, au mexique, et indique aussitôt la formidable adaptabilité du protocole bricolé de ce dernier à leur affaire : « nous aussi, nous pourrions aller voir, non pas nos voisins mexicains, mais nos musiciens dans les bars et leur demander patati-patata... » (« une sociologie de l'astuce », commenterait antoine hennion) ; comment faulkner mobilise, lui, des magazines qui traînent dans son appartement pour les utiliser comme des *prises* au problème traité (dans l'acception que connaît l'escalade), ou encore, à quel moment il se dit qu'après avoir reformulé un nombre suffisant de fois leur question, il lui est possible d'utiliser ces matrices qu'il affectionne tant (bref, qu'il va pouvoir faire *du* faulkner sans se faire trop remarquer par son voisin). les dates inscrites dans les bannières électroniques de leurs échanges montrent aussi, très simplement, comment naît, grossit, se transforme, se sédimente une idée, au cours du temps (une *génétique* et une *généalogie* de l'idée, en acte).

c'est bien parce qu'ils ont une compétence de membre, ancienne, à la fois, en jazz et en sociologie, que nos deux compères peuvent déployer cette agilité, cette aisance, rapidité et légèreté vis-à-vis du sérieux de leurs disciplines. c'est bien aussi, d'autre part, la technologie du e-mail qui permet de mimer une conversation orale en répon-

dant au dernier point du message précédent, quitte à remonter plus tard vers des questions laissées inabouties dans des paragraphes précédents – le e-mail permet de jouer sur les deux tableaux, celui de l'oral et de l'écrit. mais c'est une pratique *en soi* que de mener une enquête sous la forme d'un échange épistolaire électronique, pratique qui ne se réduit ni à l'acquisition de compétences de membres, ni à des développements technologiques. qui s'est frotté avec l'un ou l'autre à ce type de jeu mobilisera aussitôt la métaphore du sport : c'est tendu qu'il faut être, pour saisir rapidement tout ce qu'a vu l'autre, et ses implicites de vision, et tout aussi tendu faut-il rester pour produire une réponse qui, ayant intégré ce qui vient d'être dit, permette néanmoins de jouer un nouveau *coup* et d'avancer encore d'une case. chaque réponse doit, dans ce jeu, être pensée comme une *action*, sachant que plusieurs tableaux de jeu peuvent être sollicités simultanément. l'ambiance est, à la fois, amicale et professionnelle. la conversation est d'ordre privée, mais nos microréflexes sont sollicités en permanence.

le format rédactionnel dominant des articles scientifiques est, aujourd'hui, imposé par les grandes revues. ce format permet, en effet, de standardiser pour mieux évaluer et comparer les articles en compétition. il permet de produire une indispensable *commensurabilité*. imaginez, si chaque article correspondait à un dispositif d'écriture singulier, le *ralentissement* auquel on serait contraint ? il faudrait, à chaque fois, au cas par cas, construire de nouveaux critères, réapparaier de manière artisanale les articles entre eux. on aurait là un cas très réussi de *slow science*. mais pour garder une bonne allure générale, la mise en place d'une commensurabilité de la production scientifique doit sectionner le lien qui attachait une enquête à son dispositif d'écriture et à sa « forme de vie ». pour dire autrement les choses, le format rédactionnel, imposé par les grandes revues scientifiques, a un coût : celui de couper le lien entre la science en train de se faire, et celle qui se donne comme résultat.

si suivre un dispositif d'écriture est ce qui permet d'approcher au plus près la forme de vie d'une enquête, il n'y a alors aucune raison de penser que le format académique imposé par les revues ait quoi que ce soit à voir avec les dispositifs d'écriture qui ont donné à l'enquête son *allure*.

la preuve m'en fut encore fournie par nos deux auteurs. j'avais pu lire, en 2009, *do you know... ?*, paru aux presses de chicago, texte qui reprenait en les organisant les matériaux de cette correspondance. mais, je pouvais le mesurer concrètement : entre la publication officielle d'une enquête et la forme originale dans laquelle celle-ci avait pu s'écrire, un abîme... presque tout, pour moi, avait été perdu... car c'était la forme même de la correspondance, son format, qui montrait, en acte, ce que c'était que d'« avoir une idée » en sociologie ou comment se construisait une enquête : ce n'est pas une suite de microsegments rationnels se déduisant les uns des autres, mais un ensemble hétérogène d'anecdotes, d'idées, de jeux de mots conduisant vers une autre anecdote, une nouvelle idée, reprenant la première, et ainsi de suite. rendre compte de cette production, de cette opération d'écriture à quatre mains, mêlant improvisations, rythmes liés au format et à la temporalité de la correspondance électronique, agilité à synthétiser des éléments issus de la vie ordinaire, à adapter et ajuster au cas traité des travaux passés ou de confrères : voilà qui doit, de toute évidence, être considéré comme une opération relevant du domaine de l'art.

cet objet épistolaire a ainsi une vertu majeure : montrer que l'écriture des sciences est une question de poétique.

pourquoi était-il si important de rendre cette réponse publique d'abord dans le cadre de l'art ? car c'est peut-être une des responsabilités de l'art, aujourd'hui, de rendre visibles les formes de vie nécessaires à ce qui ne se pense pas comme art (*making the goldfish aware of the water*). c'est peut-être à l'art de prendre en charge, en partie, les rapports qui peuvent exister entre produire du savoir et faire de l'art. de ne pas laisser cette responsabilité aux autres – à tout ce qui n'est pas de l'art. poser la question de l'écriture des sciences, c'est poser un lien indéfectible entre la production des sciences et des questions de poétique.

la réponse de becker et faulkner dépasse, néanmoins, largement le cadre du projet *des formes de vie*.

la forme épistolaire a été pendant longtemps la forme de communication dominante entre les savants (pensons aux grandes correspondances des xvii^e et xviii^e siècles). cette correspondance aurait donc

tendance à s'inscrire dans une *grande* tradition plutôt que dans une frange marginale de contre-culture. mais, dans le contexte actuel de production des savoirs, elle se pose aujourd'hui comme un *statement* radical sur les relations arts-sciences (humaines et sociales). il est donc temps de permettre maintenant à ce texte de produire également des effets au sein de son écosystème d'origine, celui des sciences sociales, afin qu'il puisse, comme il l'a fait pour l'art, rendre la question des dispositifs d'écriture indissociable de celle de l'enquête et surtout, de celle des *formes de vie*.

franck leibovici