

Questions à Anne Cauquelin et François Laplantine

Entretiens avec Alain Mons

Université de Bordeaux III (« Michel-de-Montaigne »)

ALAIN MONS. — *Vous avez un parcours polymorphe par vos thèmes et vos ouvrages divers¹, traitant aussi bien de la ville, de la question du fragment, d'Aristote, du paysage, de l'espace virtuel, de l'art contemporain, des théories de la communication, du jardin, et dernièrement de l'exposition de soi... comment voyez-vous après coup la relation entre tous ces domaines ? Quelle est la curiosité qui vous mène ?*

ANNE CAUQUELIN² — Ça, c'est la question piège, à laquelle on ne peut pas répondre sinon à vouloir absolument introduire de la cohérence en inventant une "piste" conceptuelle digne de ce nom... Je crois plutôt que les mots curiosité ou impatience conviendraient assez bien. Surtout l'impatience : je suis souvent partie "contre" : contre une opinion, une manière de penser ou une façon de faire. Que le paysage n'est pas nature comme on voudrait nous le faire croire, que la biologie d'Aristote est pleine de saveur et d'enseignements, et non un tissu d'idioties comme le disent les bons esprits, que le fragment n'est pas un bout de quelque chose, mais une totalité, que l'art contemporain n'est pas l'art moderne avec lequel on le confond trop souvent, que la virtualité de l'espace dit virtuel est à élucider et n'est pas simplement un espace des possibles, que

¹ *La ville, la nuit*, PUF, 1977. — *Cinévilles*, 10/18, 1979. — *Essai de philosophie urbaine*, PUF, 1982. — *Court traité du fragment*, Aubier, 1986. — *L'invention du paysage*, Plon, 1989 (rééd. : PUF, coll. « Quadriges », 2000, 2002 et 2004). — *Aristote, le langage*, PUF, 1990. — *La mort des philosophes et autres contes*, PUF, 1992. — *Les dieux de la nuit*, Marval, 1992. — *Aristote*, Seuil, 1994 (trad. grecque). — *Les animaux d'Aristote*, La lettre volée, Bruxelles, 1995. — *L'art contemporain*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1996 (6^e édition : 2000 ; trad. en italien, espagnol, portugais, chinois). — *Le voleur d'anges*, l'Harmattan, 1997 (sur la peinture). — *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, 1996 (rééd. : 1998). — *L'art du lieu commun*, Seuil, 1999. — *Les théories de l'art*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1999. — *Le site et le paysage*, PUF, coll. « Quadriges », 2002. — *Petit traité du jardin ordinaire*, Payot, avril 2003. — *L'exposition de soi, du journal intime aux Webcam*. Éd. Eschel, 2003.

² Philosophe, professeur émérite des Universités, directeur de la *Revue d'esthétique*

le jardin n'est pas semblable au paysage, mais en diffère fondamentalement, et qu'enfin le journal intime n'est pas un exutoire psychologique, mais un exercice philosophique ayant le temps comme motif... telles sont ces "contrariétés" qui déclenchent la recherche. Partir en guerre en quelque sorte.

Reste évidemment que les occasions de ce départ en guerre se rassemblent autour de quelques points toujours les mêmes : la ville, l'espace, le lieu, le langage et l'art, avec les thèmes ou "motifs" qui en animent les figures (le paysage, le jardin, le site et le site Web, l'art numérique et les machines à communiquer, par exemple, et la liste reste ouverte...)

Je pourrais tenter une autre version : elle tiendrait tout entière dans le mot d'ordre « *rangez !* ». Mettre de l'ordre dans les choses autour de soi est une tâche toujours renouvelée, et dans ce type de réflexion, le mouvement l'emporte sur toute autre considération de stabilité.

A. M. — Venons en à notre motif : "espace, corps, communication"... L'accélération des communications de toutes sortes (transports, voyages, médias, images, Internet...) modifie-t-elle profondément la relation du corps à l'espace ? Comment une philosophie peut-elle appréhender de tels enjeux ? De quelle façon le cyberspace met-il en question le regard, la place du corps, l'orientation spatiale ?

A. C. — Il me semble que cette question participe d'un souci ontologique plus que sociologique ou seulement psychologique. Le cyberspace semble mettre en question la croyance dans notre propre existence en tant qu'êtres complets, denses, d'une certaine épaisseur et rattachés au sol natal par toutes sortes de liens soigneusement entretenus. L'insistance à poser la question d'une modification possible de cet "être là" indique, aussi, que la philosophie, du moins telle qu'elle se présente aujourd'hui le plus souvent, avec sa référence phénoménologique, semble incapable de répondre. Tout ce qui dans la phénoménologie, je dirais "courante", concerne la situation du corps dans l'espace, son rapport au monde, au temps, à la mémoire, à la constitution de soi devrait être soumis à décomposition... autant dire que la question demande non pas une réponse dans les termes de corps, de situation, d'être au monde, de mémoire et de temps, mais une remise en question de tout ce matériel pour en revisiter les principes mêmes. Or, curieusement la philosophie ne semble pas prête à ce travail de refondation, et ce sont les arts qui s'en chargent. C'est là que se situe une rupture dans la culture traditionnelle.

Ce sont les œuvres contemporaines qui montrent (sans démontrer) les positions, les dispositifs, les façons de voir et de penser en accord avec les changements technologiques et – pour une partie d'entre elles – avec les données du cyberspace.

Ce sont les œuvres artistiques qui mettent entre parenthèses le regard (la fameuse *anopticit * de Duchamp) qui incitent à l'abstraction des listes et des chiffres, qui proposent une interaction entre spectateur (dit alors "spectacteur") et l'œuvre, sinon l'interactivité qui est une manière d'être des cybercommunications.

Ce sont ces œuvres mêmes qui questionnent sans relâche la place du “sujet”, son humanité ou sa liberté, la place du corps dans les dispositifs mécaniques, ou encore l'éthique de la propriété ou du partage. C'est l'art qui non seulement interroge la philosophie mais encore qui “fait” philosophie. Tel est mon sentiment. Et telle est aussi ma position en tant que philosophe.

A. M. — Il y a une idée remarquable chez vous lorsque vous dites que nous pouvons vivre en même temps et parfaitement deux logiques qui se superposent et antinomiques. Dans Le Site et le paysage, vous notez que nous expérimentons le site-paysage qui se situe entre espace et lieu (ayant une certaine matérialité) et le site-réseau qui est virtuel, ce qui constitue une autre réalité (ayant une certaine immatérialité). Comment pouvons-nous jongler mentalement et physiquement entre ces deux espaces ? Pouvez-vous revenir là-dessus ?

A. C. — Nous savons que la terre est ronde et qu'elle tourne, mais en même temps nous la sentons stable sous nos pieds et plate pour nous y tenir debout... Cette double “connaissance” ne nous gêne pas pour autant. Lisez l'article de Husserl paru dans la revue *Critique*, « La terre ne se meut pas ». Ce texte est l'un des trois écrits posthumes dont Husserl disait lui-même « *Renversement de la doctrine copernicienne dans l'interprétation de la vision habituelle du monde* ». Et, il est vrai, nous distinguons assez aisément deux langages à propos du monde qui nous entoure : un langage savant, dont nous reconnaissons volontiers l'importance, et un langage ordinaire, que nous utilisons couramment et dont les concordances ou les non-concordances avec le premier ne suscitent pas d'interrogation particulière. C'est la *doxa*, les lieux communs, dont nous nous servons quotidiennement, même si leurs “évidences” sont en porte-à-faux avec les savoirs constitués. Pourquoi n'en serait-il pas de même avec la double attitude que nous adoptons quand nous passons du site dit “réel” au site dit “virtuel” ? L'astronaute qui évolue en apesanteur dans des conditions très “spéciales” n'en n'est pas moins humain, même s'il alunite ou se pose sur Mars. Il s'augmente d'un corps second sans perdre le premier. La jonglerie dont vous parlez fait partie de notre aptitude à nous adapter à des milieux très divers. Il faudrait ici retenir l'hypothèse rousseauiste d'une imperfection de nature qui nous permet sans cesse de modifier nos conditions de vie.

Quant au dérangement (physique et mental) que produirait la confrontation d'une matérialité des corps avec une immatérialité de l'espace technologique, je crois qu'il faut aussi revenir sur cette fausse opposition. L'espace dans lequel nous nous déplaçons quotidiennement est un “incorporel” tout comme celui baptisé de “cyberspace”. Ici encore il faut sans doute revoir toutes les définitions habituellement proposées comme : matérialité, immatérialité, réalité et virtualité... ce n'est pas une mince affaire et on comprend pourquoi les philosophes préfèrent continuer à parler d'autre chose...

A. M. — Dans cette simultanéité des expériences sensibles (territoires, paysages, lieux) et abstraites (nomadisme réticulaire, opérationnalité, esthétique du virtuel) qu'en est-il d'un corps "situé" dans un espace (question merleau-pontienne si elle en est) ? Précisément quel est l'apport de la philosophie, notamment celle d'Aristote que vous chérissez sur ce questionnement ? Que vous apporte la philosophie stoïcienne sur ce point à partir de la pensée de l'incorporel sur laquelle vous travaillez actuellement ?

A. C. — Je vous répondrai deux choses : d'abord il est toujours utile de relire les "Anciens", et ceci pour plusieurs raisons : ces anciens ont été des modernes par rapport à de plus anciens qu'eux. En tant que tels ils ont des choses à nous apprendre sur les révolutions qu'apportent les nouvelles formes de pensée. Ils se sont trouvés tous, à quelque titre, affrontés à des changements incroyables de culture (par exemple, au temps de la naissance de la démocratie athénienne, le passage des multiples royautes magiques à une république de la raison unique ; il fallut tout repenser de A à Z : l'espace devenu isomorphe et donc partageable ; l'économie fondée sur l'isomorphie des espaces ; le temps, soudain repoussé dans le lointain des fables pour être entièrement renouvelé en s'en détachant ; la justice, qui devait se trouver un point d'équilibre, hors des droits hérités et territoriaux. Le corps lui-même dans cette histoire, était aussi à reconsidérer, à re-situer entre les éléments mis en scène par les anciens selon une sorte de poésie philosophique (le feu et l'éther, la guerre et l'amour, comme le chantent encore Héraclite, Empédocle et les autres présocratiques) et ceux qu'une vision attentive, proche des objets du monde, (comme celle d'Aristote) pouvait déceler et analyser en tant que science de la nature (*phusis*) ou "physique".

Ensuite, pour revenir au cyberspace et à l'opposition supposée du réel au virtuel, les Stoïciens avaient une vision tout à fait originale des rapports entre corps et non-corps (ou a-corps). Pour eux, il y a quatre "incorporels" : l'exprimable, le temps, le lieu, le vide. Cet ensemble désigne une sorte de monde à part, où l'exprimable (*lekton*, que l'on peut traduire *grosso modo* par langage) est de la même espèce que temps, espace et vide. Ainsi peuvent-ils s'unir dans de multiples dispositions ou agencements sans être contradictoires entre eux. Quand nous expédions des messages dans l'espace-temps de la planète nous reproduisons le dispositif stoïcien des quatre incorporels. C'est ce dispositif qui, incorporel, est cependant réel et comporte même des fragments de corps (les mots, par exemple sont des corps, tandis que la signification de ces mots liés entre eux en une proposition, par exemple, est incorporelle). L'incorporel, loin d'être une image, une métaphore ou un fantôme, est ainsi notre milieu, l'air que nous respirons. Pour penser l'espace des internautes cette théorie des incorporels me semble aussi utile que celle qu'Aristote propose pour le lieu. Dans un certain sens les deux théories se complètent : la définition aristotélicienne du lieu valant pour notre existence sur la terre, celle des Stoïciens pour nos cyberactions.

A. M. — *L'anthropologue F. Laplantine parle d'une démarche traversière à partir de liens infinitésimaux qui serait à l'opposé du programme, du projet, et qui se laisserait transformer par l'événement, par ce qui advient, par ce qui devient. N'avons-nous pas besoin d'une telle "méthode" si l'on peut dire afin d'appréhender la communication moderne, la spatialité urbaine, le corps mis en images ?*

A. C. — Ce n'est pas une méthode, au contraire puisque une telle démarche traversière ignore programme et projet. De plus, cette démarche n'est pas nouvelle, tant s'en faut : on pourrait l'appeler buissonnière, à la fois parce qu'elle est paresseuse, toute en méandres, tel un chemin des écoliers, et en même temps parce qu'elle "buissonne", forme buisson, jetant ses rameaux dans toutes les directions. Pour filer la métaphore, les écrivains, les poètes, les artistes en général sont des "buissonniers". Je retrouve ici une des remarques que je faisais tout à l'heure concernant la philosophie : ce sont les événements extérieurs à ses interrogations habituelles qui la façonnent, la transforment. Et il semble bien que la réflexion philosophique ou sociologique emprunte cette direction depuis la mort des grands systèmes et celle des grands récits et des "grands objets". Cependant, ce n'est pas spécialement face aux thèmes que vous énoncez que cette fausse "méthode" est appropriée, mais avec tout ce qui arrive et qui en arrivant transforme ce qui est déjà arrivé. C'est valable pour le virtuel, le numérique, mais aussi bien pour telle ou telle expression artistique, sur quelque support qu'elle se présente. Je pense aux *webcams* mais aussi aux journaux intimes et aux liens qu'entretiennent entre elles ces deux formes d'intimité partagée... C'est valable pour les villes dites utopiques et les villes réelles et pour leur mélange à toutes deux.

A. M. — *J'aimerais revenir à la question des "lieux" tels que nous les parcourons et vivons aujourd'hui. Le philosophe de l'art G. Didi Huberman à partir de l'artiste C. Parmiggiani qui investit des lieux épars, remarque que ceux-ci sont paradoxaux car en même temps fermés et ouverts, contacts et distances, proches et lointains... Qu'est ce qui nous touche dans un lieu ou nous laisse indifférent ?*

A. C. — Même question, ici, que celle de la démarche buissonnière : une telle démarche se soucie peu des contradictions, elle est volontiers paradoxale et porte sur des objets paradoxaux : le jardin, par exemple est un de ces lieux paradoxaux : fermé à l'intérieur de ses clôtures, et cependant ouvert par maints endroits sur un "paysage", son opposé. Car le paysage est ouvert, profond, éternellement présent dans son lointain même, alors que le jardin est fini, fragmenté, voire séquentiel, entièrement soumis au passage des saisons, à la fragilité du temps. Et ce qui nous charme est sans doute ce contraste même, car ce que nous vivons ce sont les deux ensemble sur leurs deux registres différents. Il en était de même, souvenez-vous, avec votre question sur le cyberspace et "notre" espace. Nous les appréhendons comme différents, successifs, et cependant simultanément présents. Alors pourquoi ne pas traiter de la même façon la différence cyberspace / espace quotidien et paysage / jardin ? On pourrait très bien établir la comparaison point par point jusqu'à dire que le paysage est au jardin ce que le cyberspace est à notre espace quotidien.

A. M. — Avec le recul de votre livre sur la question, sommes-nous dans une culture du fragment chère à Walter Benjamin par exemple (pour Jean Baudrillard le fragmentaire serait irréductible à toute totalisation, il serait l'aliénité radicale) ? N'y a-t-il pas d'autres métaphores possibles pour imaginer notre période : la faille, le fragile, le tremblé, le lacunaire, l'infinimental, le confus... Comment faites-vous avec le choix des mots qui souvent naviguent entre images et concepts ?

A. C. — C'est que "fragmentaire" n'est pas "fragment". Si le premier réfère à une cassure, une coupure radicale du tissu conjonctif (urbain, politique, économique, sentimental, etc.) le second réfère à une tradition antique et, en ce sens, romantique dans laquelle "fragment" est pris pour un tout : une partie d'une œuvre est toute l'œuvre : question d'intensité, question du tout et de l'un (*holos*) et non désassemblages et réassemblages de morceaux hétérogènes qui appelleraient une totalisation. Vous avez tout à fait raison d'insister sur le choix des mots. L'écriture, qu'elle soit philosophique, littéraire, poétique ou journalistique est un exercice artistique, tout autant que l'est une peinture ou un opéra !... ce que l'on ne sait pas assez. Car on pense avec des mots, et les concepts opératoires – ceux qui ont effet à l'intérieur d'une proposition théorique et qui font aussi effet au-dehors – sont aussi des mots qui doivent être perçus et ressentis par tous les sens. J'entends par là que leur signification ne se limite pas à leur utilité à l'intérieur de telle ou telle pensée théorique, mais débordent largement la sphère conceptuelle : ils ont odeur, saveur, couleur et poids ; et comme je le dis par ailleurs : « *ils voyagent* ». Ainsi sont-ils, si l'on peut dire, à la fois concepts définis (fixés dans et pour un corps théorique), et halos de sens, c'est à dire perceptibles par les sens, autrement dit "images".

D'autre part je ne sais pas si les mots que vous citez "imaginent" notre période, je ne sais pas si une période peut s'imaginer avec de simples termes, mais en revanche certaines œuvres "expriment" un état des choses (et du monde) c'est-à-dire qu'elles *allégorisent* certaines dispositions et certains dispositifs et peuvent servir de mot de passe pour comprendre les événements. J'insiste sur le terme "allégorie", car la métaphore a un tout autre statut, Deleuze (et curieusement aussi Hegel) ont bien marqué cette différence : la métaphore est du côté de la représentation, c'est un transfert d'un terme à un autre, les deux existant déjà séparément ; l'allégorie, elle, est du côté de l'expression. Avec elle, nous produisons ou nous amenons à l'existence des choses jusque là sans apparence, c'est la carte allégorique qui au Moyen Âge fait apparaître les *terra incognita* avant qu'elles ne soient découvertes physiquement.

Sans doute même ces œuvres dessinent-elles ce qui, tout en étant déjà là, n'est pas encore pris ni compris comme réellement présent. C'est en ce sens que l'art pense, et c'est dans cette pensée faite œuvre qu'il faut chercher les nouveaux principes. Pour ma part j'y verrai, pour le moment, une culture de l'indifférence et de l'ennui, du banal et de l'ordinaire, de l'impersonnel et du montage, sans pour autant généraliser à toute la période (d'ailleurs laquelle ?) ni au monde dans son ensemble.

A. M. — *Dans vos analyses sur l'art contemporain vous avez repéré trois effets du modèle de la communication : l'effet réseau, l'effet bouclage, l'effet réalité seconde... Cette typologie vous paraît-elle toujours pertinente par rapport aux expérimentations des arts actuels ?*

A. C. — Oui, mais à condition de constater que ces “effets” sont maintenant complètement assimilés par les activités artistiques contemporaines. Ils ne posent plus de problèmes existentiels aux amateurs d'art, ni aux institutions (musées, fracs, ou galeries). Par exemple, l'idée que l'activité réseautique – l'économie du réseau – forme la plus grande partie de cette activité est largement acquise, même si elle déplaît souverainement aux partisans de l'art désintéressé et du génie solitaire. Seul l'art numérique fait encore débat, non en tant qu'activité légitime, ayant droit de cité, mais en tant qu'il serait ou non une activité artistique autonome, différent des autres pratiques dans son fondement même.

L'effet “réalité seconde” s'est largement développé à partir de la notion de simulation – d'autant plus aisément acceptée en art que c'est la traduction contemporaine de la très ancienne idée d'illusion – jusqu'à la réalité virtuelle – le mot et la chose étant devenus pratiques usuelles (le numéro 96 des *Dossiers de l'audiovisuel* fait le point sur les différents usages que le réseau offre aux pratiques artistiques) et ceci même si la définition du virtuel, qu'il s'agisse de l'espace virtuel, de la réalité virtuelle ou du “temps réel” (autre nom pour le temps virtuel !) souffre d'une constante et confuse approximation.

A. M. — *Que pensez-vous de l'hypothèse d'une esthétisation généralisée déclenchée par la contagion des images, leur ubiquité dans les espaces publics et privés, par un processus de féture médiatique du monde, qui aboutirait à une sorte de vide ou de suspension du sens ? Des artistes comme Duchamp et Warhol par exemple, n'ont-ils pas été des révélateurs de cet état de choses, puisque leur “désesthétisation” de l'art aboutit à la possibilité d'une esthétique du banal, pour reprendre l'expression de Danto ?*

A. C. — Ce genre de constat général sur la marche (ou la stagnation) de la société paraît toujours un peu forcé. Je n'arrive pas à comprendre pourquoi on est obligé de qualifier d'un terme (d'ailleurs équivoque) une époque ou une société données. Qu'est ce qu'on entend prouver par là, qu'est ce qu'on peut en tirer ? Nous revenons à votre question de tout à l'heure. En quoi est-ce si important ?

Si une expression comme « *esthétique du banal* » peut correspondre à un certain nombre d'œuvres qui s'en réclament ou y sont rattachées (et de même on pourrait dire “esthétique du réseau” ou “esthétique du numérique” en visant un ensemble de pratiques et de réflexions théoriques qui se rattachent à ce territoire) pour autant, avec “esthétisation” ou “désesthétisation” (il semble que votre question pose une équivalence entre les deux termes), nous sommes en face d'un caractère à résonance morale dont on est bien empêché de savoir ce qu'il signifie : serait-ce que l'esthétique subsumerait toute activité de quelque ordre qu'elle soit : politique, religieuse, éthique, économique, et ceci partout, ou dans le monde

occidental seulement ? Et qu'entendrait-on par "esthétique" alors ? Un domaine – celui des arts : théorie et pratiques confondues ? Une activité spécifique concernant l'art, comme une philosophie de l'art ? Un trait singulier de la "sensibilité" (une *aisthêsis*) particulière à notre époque ?

Si l'on veut se hasarder à qualifier une "attitude" ou une "disposition" (ce qu'Aristote appelait "ethos" ou "exis") contemporaines on pourrait évoquer la requête de plus en plus fréquente d'une référence à la corporéité, au sensible, et donc à la "présence en présence" qui manifesterait le besoin d'échapper au bouclage réseautique, à son abstraction et aux immatérialités de plus en plus pesantes des capitaux en transit. Mais s'il en était réellement ainsi, il s'agirait tout au plus d'une réaction à un état des choses, une sorte de ré-équilibre souhaité, bien loin de s'accomplir, et certainement pas généralisable.

Pour terminer avec cette question, j'aimerais que l'esthétique reste près des choses, de ce qui se passe, sans doute par là voudrais-je marquer qu'il y a des choses singulières, hétérogènes, voire hétéroclites, et qu'elles ne se dissolvent ni ne résolvent dans des généralisations. L'état gazeux de l'art dont parle Yves Michaud risque bien, sinon, d'être l'état de la réflexion elle-même...

A. M. — Il me semble que vous vous déplacez souvent, que vous avez une expérience particulière des voyages... Comment peut-on appréhender, caractériser ce corps en voyage entre plusieurs lieux, plusieurs pays, plusieurs continents même ? Est-il toujours le même alors qu'il est traversé par les espaces parcourus ? Ou est-il alors dans une mutation profonde dans ses aspects multiples ?

A. C. — C'est une jolie idée que celle d'être traversé par les espaces que l'on traverse, mais je ne suis pas sûre qu'elle ait quelque fondement ou qu'elle puisse rejoindre l'expérience... car, en vrai, je ne sais rien de ce qu'on appelle "le corps" en général, et j'en sais encore moins quand il s'agit du mien... je supposerais cependant que c'est ce qui nous occupe le moins et ce que nous connaissons le moins tant qu'il se conduit correctement et n'est pas souffrant. Seule la souffrance, la gêne, le malaise mettent en contact avec cette entité jusqu'alors ignorée. Et cette révélation subite ne nous apprend d'ailleurs pas grand-chose sur lui. Les idées que nous en avons tiennent pour une part à ce que nous croyons savoir de l'anatomie et de la physiologie, et d'autre part aux ouï-dire et aux fantaisies diverses qui nous en donnent une image. Le tout étant peu sûr.

Quant aux différentes expériences de lieux, de nourritures, et d'usages étrangers, elles testent les limites d'un corps "habitué", dressé à certains goûts et dégoûts, et par là étendent sans doute son pouvoir de subir et d'agir... à moins qu'elles ne le restreignent. En voyage, je serais tentée de dire que rien ne bouge, et sûrement pas le corps du voyageur, c'est moins poétique, mais me paraît plus conforme à l'expérience.

A. M. — *Enfin dernière question : Comment situez-vous votre démarche dans les champs disciplinaires puisque vous passez par la philosophie, l'esthétique, les sciences de la communication ? N'y a-t-il pas là le risque d'une incompréhension contemporaine par rapport à une démarche vivante, singulière, transversale, qui constitue votre pensée ?*

A. C. — Je ne crois pas aux champs disciplinaires, c'est un problème de libraire. J'imagine que la difficulté pour eux est de savoir sur quels rayons placer mes bouquins.

Questions à François Laplantine

ALAIN MONS. — *Vous avez un parcours anthropologique particulier par vos thèmes et vos ouvrages divers¹ passant par le métissage, la maladie, la voyance, la circulation culturelle, l'altérité, etc. Comment voyez-vous la relation entre tous ces domaines ? Quelle est la curiosité qui vous anime ?*

FRANÇOIS LAPLANTINE² — Mon itinéraire procède d'une triple formation. Philosophique d'abord : j'ai été l'élève de Paul Ricœur. Anthropologique ensuite : j'ai été l'élève de Georges Devereux, le fondateur de l'ethnopsychiatrie et ai mené mes toutes premières recherches ethnographiques en Tunisie et en Côte-d'Ivoire. Psychanalytique enfin : j'ai effectué pendant six ans une cure freudienne orthodoxe.

Je ne suis pas sûr de savoir ce que je cherche. En revanche je peux dire, à la manière de la théologie négative, ce que je ne veux pas : la simplification du réel qui conduit au mépris du sujet. Je suis passé d'une philosophie du mal à une anthropologie de la maladie et de l'Afrique à l'Amérique. Je dois beaucoup au Brésil où je travaille depuis une vingtaine d'années, mais aussi aux États-Unis et au Canada qui m'ont permis de voir le Brésil à l'envers. Le Brésil ainsi que la lecture assidue de Fernando Pessoa m'ont conduit à ce que nous appelons avec Alexis Nouss "métissage" qui est le contraire d'un produit de synthèse attrape-tout. Pour nous, c'est une épistémologie mais aussi une éthique et une politique refusant résolument les idéologies complaisantes dans lesquelles tout se résout dans la fusion mais aussi les tentations de séparation qui entraînent aujourd'hui à tant de crispations identitaires. Il y a du conflit et de la négativité dans le métissage qui n'est jamais un état mais un processus extrêmement fragile. Dans cette quête du multiple et du

¹ François Laplantine est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages parmi lesquels : *Transatlantique. Entre Europe et Amérique latine*, Paris, Payot, 1994 ; *La description ethnographique*, Paris, Nathan, 1996 ; *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, 1999 ; *Métissages. De Arcimboldo à Zombi* (en collaboration avec Alexis Nouss), Paris, Éd. J.-J. Pauvert, 2001 ; *De tout petits liens*, Paris, Éd. Les Mille et une nuit, 2003

² Université de Lyon II

mouvement (mais du mouvement au sens grec de *métabolé* qui signifie transformation et non de *kinésis* qui est un simple déplacement), il y a une phrase d'André Gide à laquelle je pense souvent : « *il y a mille possibles en moi, mais je ne peux me résigner à n'en être qu'un seul* ».

Or, ces possibles s'esquissent dans le langage. Ce qui m'intéresse particulièrement, ce sont les rapports entre la vie sociale et individuelle et leurs transformations scientifiques mais aussi leurs transmutations esthétiques. Entre la vie quotidienne et la vie analysée, la vie racontée, la vie filmée, il n'y a jamais un accord total mais un écart si minime soit-il. Non pas un grand écart comme dans la schizophrénie mais une légère différence. De même il y a une légère différence entre les gens du sud du Brésil ou les Argentins et les Européens. Ils sont *presque* comme nous, mais pas tout à fait comme nous. Ce qui est stimulant pour la pensée, ce qui met l'intelligence et l'imagination au travail, c'est la dynamique de ce qui se joue dans l'entre et l'entre-deux, "l'inquiétante étrangeté", la petite différence de l'écart et non la résolution de l'accord. Par exemple le mot *printemps* n'est pas rigoureusement équivalent au portugais *primavera* et encore moins au *spring* de la langue anglaise.

Donc à votre interrogation concernant les différents domaines parcourus, interrogés et travaillés dans l'écriture, je répondrai : le langage. Mais la vie du langage est une activité corporelle. Je parlerai plus volontiers d'activité langagière, verbale et non verbale, que linguistique au sens technique du terme, la littérature étant le plein exercice du langage, lequel ne peut se réduire à une somme de mots pas plus qu'au caractère abstrait et généralisant du concept. Il existe en effet une solidarité (plus qu'un rapport) du corps et du langage et, dans le langage, du corps et de la littérature. Et inversement, alors que le corps et la littérature sont étroitement intriqués, il existe une antinomie de la littérature et de l'abstraction : elles s'excluent mutuellement. Toute la littérature en effet ne dit que cela : le caractère physique et sensible (et non pas abstrait), chaque fois singulier de notre expérience. Tout roman en particulier raconte une histoire (qui est soit celle d'un voyage, soit celle d'une rencontre amoureuse, mais le plus souvent les deux à la fois) dans lequel le sujet est le corps en mouvement.

C'est le propre de l'écriture de libérer le langage (des conventions sociales) et plus précisément de libérer le corps engagé dans le langage. Rabelais, Montaigne Swift, Artaud, Bataille, Miller, mais aussi Kafka, Proust, Clarice Lispector ne nous parlent que de cela : du corps dans sa singularité et de ses multiples métamorphoses

Ce retour à la réalité du corps-langage en tant que sujet et non plus moyen, outil, engin, instrument, expression, représentation nous conduit à une critique radicale : la réduction sémiologique à laquelle on procède en ne prêtant guère attention à la totalité du langage et ne considérant surtout la langue, seulement la langue, c'est-à-dire une totalité constituée d'unités distinctives : les signes.

Ce n'est pas aujourd'hui dans les termes d'un système de signes discontinus, composés, décomposés, recomposés dans l'espace, mais dans la continuité du rythme de ce qui se forme, se déforme, se transforme qu'une pensée du langage rencontre l'expérience du corps, expérience non pas abstraite du "sens", mais du sensible. Commencer à aborder une question sous l'angle du signe c'est-à-dire en coupant tout en deux (l'esprit et le corps, le contenu et la forme...) ou alors en mettant tout bout à bout est un mauvais signe. C'est une attitude et une habitude qui augure mal de ce qui va arriver ensuite.

Construire une théorie critique de la connaissance (et non pas un savoir) du corps en tant que sujet chaque fois singulier de l'histoire et de la vie (du sensible et du langage) conduit à abandonner cette logique binaire tantôt sinistre tantôt grotesque du signe. Pour dire les choses autrement, penser anthropologiquement le corps consiste aujourd'hui non pas à inverser (dans la célébration corporatistique) mais à renverser ce jeu stérile d'opposition. À cesser d'opposer avec Spinoza le concept et l'affect et à travailler, avec Gilles Deleuze, à la construction de concepts qui soient indissociablement des affects et des percepts, et j'ajouterai pour ma part avec Anne Cauquelin des déceptes. C'est renoncer à des modèles essentialistes ou culturalistes mais aussi structuralistes qui ont pour effet de spatialiser la pensée et de fixer le corps dans des cadres.

A. M. — Venons en à notre motif "espace, corps, communication". L'accélération des communications de toutes natures (transports, voyages, médias, Internet...) modifie profondément la relation du corps à l'espace. Comment un anthropologue peut-il appréhender de tels enjeux ?

F. L. — Ce que l'on appelle en France la mondialisation et au Brésil la globalisation est une vieille histoire qui n'a pas seulement commencé avec Christophe Colomb mais dès l'Empire Romain. Mais il est vrai qu'elle revêt des formes totalement inédites aujourd'hui. Elle crée un nouveau rapport à l'espace qui rétrécit (et donc nous rapproche les uns des autres) et au temps qui s'accélère (et crée de la distance et de l'exclusion). Dans la mondialisation contemporaine, les lois du marché capitaliste tendent à occuper *tout* l'horizon, et la création artistique elle-même devient valeur de consommation, "produit" équivalant à d'autres "produits". Ce processus de la totalisation mercantile n'a jamais existé à ce point auparavant. Il crée une société sans *dehors* au sens de Blanchot, une société sans extériorité.

La transformation et la généralisation des moyens de communication modernes conduit à de l'uniformisation et à de l'indifférenciation, mais aussi à de la révolte contre ce qu'Adorno appelait déjà à son époque une "fausse universalité". Insistons sur le premier point. Le corps tend à devenir une surface publicitaire avec un sourire factice. C'est un corps de conventions, un corps plastifié, simplifié, fétichisé dans l'illusion de la brillance de la jeunesse éternelle. Ainsi dans le corps télévisuel qui, à grand renfort de maquillage, devient plus vrai que vrai, le sujet disparaît. Il devient une espèce de robot conforme à l'idéal de la société mar-

chande. Il perd de sa complexité et de sa fragilité. Telle est à mon avis la distance – et cette fois elle est immense – qui sépare la grimace ou la caricature du visage au sens de Levinas. Dans la caricature, qui est la réduction au type et même au stéréotype, il n’y a plus de sujet mais un porteur de *tee-shirts*, de sigle ou de slogan. Tous les garçons sont appelés à ressembler à des Mickey, toutes les filles à des poupées Barbie, tous les hommes à des Rambo...

Ce qui est diffusé planétairement par ailleurs dans une visibilité infiniment plus obscène que la précédente, ce sont les atrocités des guerres et des massacres filmés en direct. Ce sont ces photos qui ont fait le tour du monde de civils tués et de prisonniers torturés et mutilés. L'accès à la vision directe et généralisée du corps transformé en objet, en l'occurrence en cadavre, commence en 1945 avec les films de Bernstein et de Stevens qui nous montrent Bergen-Belsen, Buchenwald et Dachau aux premiers jours de la libération des camps. L'hebdomadaire *Paris-Match* fondé en 1949 fera de l'image-choc sa devise : « *Le poids des mots, le choc des photos* ». Mais ce n'était qu'un début.

J'en viens à votre question concernant les rapports de la mise en scène du corps et de l'anthropologie. Cette dernière permet de mettre en question ces dualismes en cascade qui opposent l'esprit et le corps, l'intelligible et le sensible, la raison et l'émotion, la profondeur et la surface. Dans cette perspective eurocentrique, les seconds termes sont rejetés non seulement depuis Descartes mais depuis Platon dans le domaine de l'erreur et de l'illusion. Ils sont considérés comme un obstacle à la connaissance et particulièrement à la connaissance scientifique. La séparation du corps-objet et de la raison-sujet est en fait le résultat d'une opération qui a constitué ces derniers comme distincts, opération qui a enchaîné le sensible au flou et au particulier et a décidé autoritairement que seule l'intelligible était capable de clarté et d'universalité. Descartes caractérise le corps par les propriétés de ce qu'il appelle l'étendue, c'est-à-dire l'espace. Ce qui ne peut rendre compte que d'une partie infime de l'expérience corporelle de l'homme qui est son aptitude à se déployer non seulement dans l'espace mais dans le temps c'est-à-dire dans l'histoire et dans le langage.

L'ethnologie nous apprend que le mot corps n'existe pas dans toutes les sociétés. Ainsi lorsque Maurice Leenhardt demande aux Canaques ce que les Occidentaux leur ont apporté, ils répondent sans hésiter : ils nous ont apporté le corps. Cependant la mise en cause de cette séparation binaire de l'être humain peut être effectuée à l'intérieur même de la culture européenne. Je pense à Montaigne mais aussi à Spinoza. Remettant en question non pas la méthode de Descartes mais l'impossibilité créée par le dualisme et le mécanisme cartésien (l'âme incapable de sentir, le corps incapable de penser), Spinoza montre que ce que l'on appelle "corps" n'est pas plus matériel que ce que l'on appelle "âme" n'est intellectuel ou spirituel. Il lève ce faisant un interdit majeur, l'interdit d'une pensée qui ne pourrait être sensuelle : perceptive, auditive, tactile, olfactive, gustative.

Continuer à parler du corps sans problématiser ce que l'on dit lorsque l'on en parle, sans s'interroger notamment sur sa connotation physicaliste issue du modèle des sciences de la nature suppose encore et encore l'existence d'une autre instance (entité ou principe) que l'on nomme habituellement esprit (*mind*), intelligence, conscience, raison. Le corps dans ces conditions n'est qu'instrument, matériaux, machine, matière organique, objet (et non sujet) de plaisir mais aussi objet de maladie (et non être malade). Il est au mieux un moyen d'"expression" (des pensées et des sentiments), et le malentendu qui plane sur le sensible est loin d'être dissipé

Je voudrais insister sur le fait que la connaissance du sensible ou plus précisément par le sensible est loin de concerner exclusivement la vie privée. Il en va de la pensée et il en va aussi de la cité et de la citoyenneté. Il n'y a pas d'un côté le sensible et de l'autre le social et le politique, mais une solidarité de ces derniers, et lorsque le pouvoir devient abus de pouvoir, il impose une relation de répression ou du moins de domestication du corps qu'il soumet à ses exigences de domination. Les tyrans s'attaquent à la pensée en s'en prenant *physiquement* à ceux qui l'exercent. Ils les persécutent, les humilient, les enferment et parfois même les exterminent.

C'est à ce *physiquement* que la méthode ethnographique est particulièrement attachée. Marcel Mauss, l'un des fondateurs de notre discipline, nous a montré la voie qu'il convient de suivre dans un texte pionnier publié en 1934 et intitulé *Les techniques du corps*. Lorsque Mauss est hospitalisé à New York, il observe avec attention la démarche des infirmières américaines. De retour à Paris, ce sont ces « *modes de marches américaines* », diffusés par l'intermédiaire du cinéma, qu'il observe également chez les jeunes Françaises. Il a l'intuition de ce que je proposerai d'appeler non pas une anthropologie structurale, mais une anthropologie modale. C'est dans cette perspective que j'étudie en ce moment ce que l'on appelle au Brésil la *ginga* qui est une manière de se déplacer en faisant onduler toutes les parties du corps, en particulier les hanches et les épaules. Dans la *ginga*, la marche apparaît comme ralentie par un mouvement d'oscillation horizontale du corps, un mouvement que les Portugais dès le début de la Conquête réprimaient chez leurs domestiques noires et qui ne manque pas aujourd'hui encore d'être jugée suspecte.

Ce qui m'intéresse en ethnographie est l'étude des infimes modulations du sensible. Je prête bien sûr beaucoup d'attention sur le terrain aux discours de mes interlocuteurs. Mais ces discours sont des actes physiques. Ils ne sont pas séparables du corps, en l'occurrence du rythme de la voix, du souffle, de la respiration, du tempo (accélééré ou ralenti), de la parole, des expressions du visage, des gestes des mains (amplifiés au Brésil mais plus encore me semble-t-il en Italie alors qu'ils sont absents au Japon ou en Angleterre).

Or je m'aperçois que dans cette connaissance des minuscules inflexions du corps, le cinéma, né au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, a précédé

l'anthropologie. Déjà les recherches chronophotographiques de Muybridge et Marey avaient esquissé par la décomposition des gestes une analyse des différents mouvements du corps. Mais l'invention du cinéma a fécondé et transformé ces premières expérimentations. Le cinéma est le plus physique de tous les arts et de tous les modes de connaissance. C'est aussi le plus figuratif, je pense aux visages filmés par Dreyer, Griffith, Cassavetes. Ce qu'il filme, depuis le *Repas de bébé* de Louis Lumière, c'est le corps en mouvement. L'expérience que nous réalisons au cinéma est une expérience de l'espace : celui de l'écran. Mais cette expérience de l'espace est aussi une expérience de la durée c'est-à-dire du passage du temps. Ainsi *À nos amours* de Maurice Pialat, qui est l'un des films les plus ethnographiques que je connaisse, peut être considéré comme le récit d'une métamorphose. Dans le temps du tournage qui a duré un an, le père (interprété par Pialat) constate que Suzanne, sa fille (interprétée par Sandrine Bonnaire) n'est plus la même qu'au début. Elle a progressivement quitté l'adolescence et est devenue une femme.

A. M. — Dans votre remarquable dernier essai De tout petits liens, vous dites qu'il existe des liaisons minuscules, à peine perceptibles, qui seraient aussi bien des ligaments, des agencements que des coupures, des syncopes, des télescopes. Le lié et le délié se mélangent de façon subtile, et vous prenez des exemples littéraires, cinématographiques... Ces liaisons parataxiques comme vous les nommez qui sont informelles, imprévisibles, comment les envisager dans les espaces sociaux où des corps circulent, communiquent ?

F. L. — Les liens sur lesquels j'ai travaillé ne concernent pas des formes de socialité totale, aboutie, réalisée. Ils sont très en deçà d'un "objet" constitué que l'on pourrait saisir, définir, fixer. J'ai tenté d'appréhender — c'est-à-dire d'approcher avec crainte et appréhension — des formes de liaisons qui ne sont pas des liaisons majeures. Des liaisons « *en puissance* », selon l'expression d'Aristote, qui n'ont pas la consistance des liens forts que l'on dit indéfectibles comme les liens du mariage ou les liens sacerdotaux.

Ce qui a retenu mon attention, ce sont davantage des processus (par exemple en psychanalyse les "associations libres" en train de s'effectuer) que des états, des activités qui consistent à lier, à coudre, à nouer, à assembler, à composer, mais aussi à défaire. Ce sont des activités de tissage (mot de la même famille que *texte*), de tressage, de maillage, de montage, de mixage. Et parmi ces activités, je me suis intéressé à des modalités du lien qui ne forment pas ce que l'on pourrait appeler du liant au sens d'un composé malléable mais qui finit par durcir dans le mortier. Ce sont des liens qui n'ont pas la cohésion du bel et bien lié mais sont susceptibles de se délier. Ils ne sont généralement pas préparés à être pensés dans la logique catégorielle du lien régional, national, conjugal, amical, professionnel... Il n'y a pas de mots préexistants dont on pourrait disposer pour les nommer. Ainsi *À la verticale de l'été* de Tran Anh Hung, film sans dramatisation, sans aucun caractère de gravité racontant l'histoire d'une liaison tacite mais pourtant intime de la vie quotidienne entre un

homme et une femme mais qui ne sont ni mari et épouse, ni amant et maîtresse, mais frère et sœur, laquelle à pour prénom « Lien ».

Nous pourrions aussi évoquer *In the mood for love* de Wong Kar-wai qui est un autre film du lien qui échappe sans doute plus encore à la liaison duelle codifiée du couple mari et femme, amant et maîtresse voire frère et sœur. Ce qui relie les deux personnages, qui ne feront comme dans *La Princesse de Clèves* que s'effleurer, dans un récit sans fil conducteur prévisible, n'est pas très éloigné d'un désir amoureux. Mais c'est un désir amoureux à peine esquissé, ténu et incertain, dont la réalisation est sans cesse différée.

Si je prends beaucoup d'exemples dans la littérature et le cinéma, c'est parce qu'une bonne partie du travail de création revient à l'artiste, *art* signifiant étymologiquement *lien*. Mais il incombe aussi au chercheur en sciences humaines. La question du lien qui ne se limite nullement à ce qui *n'est pas, est ou au doit être* de l'injonction morale (à resserrer les liens). Elle doit s'ouvrir au *peut-être* et au *pourrait être*. Les liaisons inactuelles, inédites, virtuelles ont leur place dans le réel et plus précisément dans la réalité du langage dont le propre est de nous permettre de dire et d'écrire chaque fois *autrement*.

Il existe des liaisons potentielles, qui, à une époque donnée, ne peuvent être qu'esquissées dans la fragilité du tracer. Mais il y a aussi ce qu'Adorno appelle « *les liaisons par absence de liaison* » à propos de la musique de Mahler. Ce sont des liaisons à la fois si discrètes et si inhabituelles qu'elles peuvent être imperceptibles ou inaudibles. Réfractaires au mode de l'harmonie classique, les « *liaisons par absence de liaison* » ne s'élaborent nullement dans le refus de la syntaxe, mais dans une forme de syntaxe dans laquelle les relations entre les mots (les notes, les plans...) ne sont pas organisées de manière hiérarchique. À cette forme de syntaxe, on a donné le nom de *parataxe* qui n'est pas exactement la non-coordination, mais la non-coordination explicite.

Une écriture parataxique n'est pas dénotative d'une absence d'intrication entre des éléments, mais créatrice d'une intrication complexe par absence et refus de subordination. C'est une écriture qui n'impose plus, mais suggère en mettant à égalité chaque mot dans la phrase ou chaque image dans le plan. Elle se refuse à subordonner, à hiérarchiser ainsi qu'à stabiliser autoritairement le flux de la phrase.

Une syntaxe parataxique entraîne à la raréfaction des liens qui ne sont pas exhibés, mais suggérés à travers de toutes petites perceptions qui peuvent être auditives, olfactives, tactiles ou visuelles. Ainsi lorsque Emma et Charles Bovary se rencontrent l'une des premières fois. Ils sont loin de ne rien éprouver l'un pour l'autre, mais ils se taisent. Et la nature des sentiments, qui ne sont pas bien forts mais commencent néanmoins à tisser un tout petit lien entre eux, nous est suggérée d'une manière latérale par des sensations amorties, un peu de poussière, le cri d'une poule au loin.

Une syntaxe parataxique n'est ni à proprement parler éclatée sans être pour autant accordée c'est-à-dire organisée, ordonnée et orientée dans une direction à laquelle il conviendrait de se tenir. C'est-à-dire qu'elle n'obéit pas à ce que l'on attend du langage de la communication qui se sert de la langue comme d'un instrument.

Or, ce qui caractérise notamment l'expérience des femmes et des hommes d'aujourd'hui, c'est la difficulté inouïe voire l'impossibilité de relier d'une manière satisfaisante et à fortiori définitive les différents domaines de leur existence. Il y a dans cette expérience quelque chose qui résiste à la synthèse et tend à la fragmentation des liens qui ont souvent un caractère de plus en plus éphémère. La parataxe permet à mon avis cette pensée de toutes petites liaisons. Elle est une pensée du lien, mais du lien qui n'a plus rien de majeur, qui n'est plus le lien religieux au sens étymologique du terme (*religare*). Les liaisons parataxiques sont à l'opposé des symboles. Ce sont, par rapport à ces derniers, des infra-liaisons, des liaisons informelles, hypothétiques, incertaines, que l'on peut percevoir à travers de minuscules interactions. Ainsi lorsque le matin vous allez acheter une baguette de pain, peut être allez-vous échanger quelques mots avec la boulangère. Ensuite vous allez prendre le métro ou l'autobus. Vous allez croiser des regards, esquisser un sourire ou vous protéger des autres. Et si vous rencontrez quelqu'un que vous connaissez, vous allez lui serrer la main. Fortement, si vous êtes au Brésil, mollement si vous êtes en France ou pas du tout si vous êtes en Angleterre. Ces minuscules mises en scène du corps n'ont rien, j'en conviens de grandiose. Mais elles constituent la texture vivante de nos comportements.

A. M. — Il me semble que vous faites éclater le genre anthropologique, ou plutôt que vous proposez une autre orientation aux antipodes des rigidités, des clôtures, des prétentions totalisatrices et grandiloquentes. Il y a chez vous une posture "épistémologique" à l'encontre d'une pensée du cadre et du code qui veut tout délimiter, mais en faveur d'une sortie hors du cadre qui envisage l'alternance, l'ambiguïté des phénomènes... Comment en êtes-vous arrivé là, par quels détours ? Peut-on faire l'anthropologie autrement ?

F. L. — Prenons un exemple de cadre. L'affirmation communautaire telle qu'on peut l'observer territorialement dans les grandes villes nord-américaines dans ce que l'on appelle les « *quartiers ethniques* ». Un exemple inverse de cadre, beaucoup plus mental que spatial cette fois, nous est donné en France par le modèle dit « *républicain* » qui tend à l'assimilation progressive. Après deux générations, une population immigrée est censée oublier sa langue, ses coutumes, son passé.

Mais ce sont deux cas limites qui sont loin de toujours se réaliser dans les sociétés en question. Aux États-Unis, les immigrants polonais ou italiens ne sont pas restés polonais ou italiens. Ils sont devenus ce que l'on appelle des « *Américains à trait d'union* » : des Polono-américains, des Italo-américains articulant une conception civique de la nation et une conception ethnique de la culture. En ce qui concerne la société française,

L'«intégration républicaine» connaît aujourd'hui les difficultés que vous savez. Beaucoup, et on les comprend, ne se reconnaissent pas dans ce modèle qui tend à l'éradication de la culture d'origine. Ce ne sont donc pas les chercheurs en sciences sociales, mais très souvent, il me semble, les peuples eux-mêmes qui répugnent à ces deux types de réponse politique mais aussi syntaxique : soit le *ou* de la disjonction ethniciante, soit le *et* de l'adjonction puis de la fusion nationalisante.

Si nous étions pris dans les termes de cette alternative, tout se passerait comme si nous n'avions pas d'autre choix que l'universalité de la structure (universalisme abstrait et arrêté) ou la particularité de la culture. Nous retrouvons dans cette dernière perspective les groupes sociaux comme les aimaient tant les premiers ethnologues : des ensembles clos, homogènes, compacts, dotés d'une très grande cohérence et d'une très forte cohésion interne. Ce qu'il convient d'interroger, ce sont moins les cultures existantes que les instruments épistémologiques dont on se dote pour les étudier qui ont conduit à des habitudes de délimitation de groupes confinés et enfermés à un endroit et ont produit une espèce d'ontologie différentielle.

Parmi les nombreux détours que j'ai empruntés, il y a l'interrogation sur le langage mais plus encore l'expérimentation dans le langage commencée depuis un livre que j'ai appelé *Transatlantique*. Je ne pense pas m'éloigner ce faisant d'une démarche strictement ethnographique, ethnographique signifiant écriture des cultures. L'expérience des hommes et des femmes rencontrés en ethnographie n'est jamais une expérience brute, mais une expérience racontée. Pour dire les choses de manière savante, les liaisons *syntagmatiques* des récits que nous recueillons sont difficilement réductibles à un ordre *paradigmatique* dans sa tendance à fixer, à stabiliser, à abstraire, à désensualiser c'est-à-dire à réduire le social à un système de relation logique entre des signes. Les liaisons parataxiques dont nous parlions précédemment réintroduisent de la vie et de la vibration dans la société et dans le langage. Elles nous invitent à penser qu'il y a d'autres possibilités (épistémologiques, linguistiques, éthiques et politiques) que la soumission à l'ordre de la structure ou la réaffirmation de la culture, d'autres possibilités que la logique totalisante de la conjonction qui intègre ou la logique particularisante de la disjonction qui sépare et enferme dans des prisons ethniques, religieuses exclusives, c'est-à-dire monolingustiques.

Ce que j'ai esquissé, notamment avec Alexis Nouss qui mène des recherches dans le domaine de la théorie de la traduction, est une politique mais aussi une poétique (au sens grec de création) qui n'est ni celle de l'homogénéité de la structure ni celle de l'hétérogénéité de la culture. Une politique et une poétique permettant d'abandonner le dualisme sémiologique de l'identité absolue et pour ainsi dire inhérente et de l'altérité totale du dedans (à l'intérieur du groupe nous serions tous pareils) et du dehors (à l'intérieur, ils sont différents). Les catégories oppositionnelles de l'identité et de l'altérité, du même et de l'autre sont des notions classi-

ficatoires essentialisantes qui n'ont de pertinence que dans la logique inéquivoque du signe.

Une forme de syntaxe métisse nous permet en revanche d'envisager des processus d'alternance (et non d'alternative), des situations d'entre deux, des mouvements d'oscillation, d'apparition et de disparition. Je m'appuie bien sûr ici sur la réflexion de Walter Benjamin mais aussi sur les travaux d'Émile Benveniste. Ces processus (et non plus ces états) peuvent être appréhendés comme des *processus d'énonciation* complexes irréductibles à la *logique des énoncés*, laquelle ne prend en considération que les mots et non pas la phrase en train de s'élaborer. Ils sont en jeu dans la pensée marrane (Cervantès, Montaigne, Spinoza, Charlie Chaplin...), dans ce que Gilles Deleuze appelle la « *conjonction disjonctive* », Florence Dupont l'« *altérité incluse* ».

Il s'agit dans cette perspective de penser le lien non sur le mode de l'homogénéité de l'un ou de la totalisation du deux, mais du multiple et du mouvement, non sur le mode de l'être mais du faire c'est-à-dire notamment de l'aptitude à devenir un autre que ce que l'on était. On ne parlera plus alors de social, mais de socialisations multiples (pouvant être contradictoires) en train de se faire.

A. M. — Vous faites référence à Walter Benjamin et à sa pensée du tourbillon. Ce qui me paraît intéressant pour notre monde contemporain à la fois saturé et vide, c'est lorsque vous décrivez le mouvement de la variance comme vous dites, en termes de fluctuation, d'oscillation et d'altération. La danse contemporaine de Pina Bausch, Meg Stuart, Dump Type, Saburo Teshigawara est constituée par de tels mouvements en finesse, mais aussi par des heurts, des télescopages, des épuisements, des suffocations, de la violence... N'est-elle pas une métaphore de l'espace mondialisé d'aujourd'hui ?

F. L. — La danse contemporaine depuis Merge Cunningham ne fait pas qu'exprimer une réalité préexistante. Elle crée, à travers les corps en mouvement, une réalité autre. Elle est autant, me semble-t-il, métamorphose que métaphore. Par ailleurs, et cela est extrêmement précieux dans la société mercantile contemporaine, elle ne sert à rien. Elle n'a aucune efficacité. Il n'y a vraiment aucune urgence à danser. C'est la raison pour laquelle elle peut exercer une fonction critique. Enfin, dans la danse, le corps redevient sujet. Il s'arrache à la pesanteur des déterminismes et des conditionnements sociaux. Or c'est toujours du sujet, jamais de l'objet que peut venir la révolte. Il s'agit dans la création chorégraphique, je le vois bien en Amérique latine, de redonner toute sa place au corps-sujet dans des pays où depuis la Conquête il a été humilié et parfois même massacré.

Votre question m'inspire aussi une autre réflexion. L'épistémologie classique à laquelle nous nous référons a tendance à penser le social dans les termes grecs de *topos* et non de *choros*. Elle est beaucoup plus une topographie qu'une chorégraphie. *Topos* est l'endroit, l'emplacement de celui qui reste en place ou alors ne fait que se déplacer à l'intérieur d'un espace

stable et fini. Pour dire le *topos*, on aura plus volontiers recours au verbe *ser* de l'espagnol ou du portugais (qui a donné en latin *sedere* c'est-à-dire assis) qu'au verbe *estar*. *Khoros* désigne certes lui aussi l'espace, mais plus précisément l'intervalle supposant non seulement la mobilité spatiale mais la transformation dans le temps. Une compréhension du social en train de se faire implique une pensée de la temporalité, des transitions et des graduations dont l'un des effets est de mettre en cause les stéréotypes (ce qui en grec signifie rendre solide) du même et de l'autre.

La notion de chorégraphie (et non plus de topographie) à l'avantage de nous faire comprendre (mais d'abord de nous faire ressentir, regarder, écouter) l'être ensemble du *chœur* qui désigne à la fois le lieu où l'on danse et l'art de danser. *Chora* est ce lieu en mouvement dans lequel s'élabore une forme de lien qui est un lien physique. Mais pour appréhender les minuscules liens en train de se profiler (ou de s'estomper), il convient d'introduire une dernière notion : non plus seulement *chora* mais *kairos* qui est l'instant où je ne suis plus avec les autres dans une relation de simple coexistence mais où je commence à être troublé et transformé par eux.

Alors que dans une approche topographique, on prend, on saisit, on s'empare d'un objet, dans une approche chorégraphique et plus précisément dans le temps du *kairos*, il n'y a plus d'objet pouvant être considéré comme un dehors radical. Le temps des verbes et les verbes eux-mêmes ne sont plus les mêmes : non plus prendre, saisir, s'emparer de, mais surprendre, être surpris comme dans le *duende* du tango. *Kairos* est ce moment précis où nous renonçons aux fictions de "l'autre", de "l'étranger" et où nous réalisons une expérience qui est celle de l'étrangeté.

A. M. — *Que pensez-vous de l'hypothèse d'une esthétisation généralisée déclenchée par la contagion des images, par leur ubiquité dans les espaces publics et privés. Le fait que notre existence soit doublée par les images médiatiques comme le pense Baudrillard induit-il de nouvelles liaisons paradoxales ? Dès lors comment situer les corps dans un tel contexte ?*

F. L. — À mon avis les images diffusées par les médias ne nous donnent absolument pas à voir des liaisons paradoxales. En éliminant les infimes nuances des perceptions, elles anesthésient notre sensibilité. Ce qui nous est donné à voir, c'est un corps hollywoodien sans surprise car tout entier positivisé. Un corps parfait, *clean*, correct, toujours en forme, apte à réaliser des performances. Ou à l'inverse, mais cela revient au même, un corps misérable.

La distinction proposée par Serge Daney entre le *visuel* et l'*image* me semble ici d'une extrême pertinence. Le visuel, c'est la plénitude, la vision immédiate, totale, transparente, absolue et pour ainsi dire obscène. Dans le visuel, il ne manque rien comme dans les plans biens léchés des *Aventuriers de l'arche perdue* de Spielberg qui montre toute la scène. Dans l'image en revanche, qui ne montre pas tout, il y a de l'incomplétude et de l'inachèvement.

Alors que le visuel, qui est la clôture de la vision, assure dans l'insensibilité massive et uniforme de l'idéologie du présent et de la présence, le triomphe de l'Un, dans l'image, il y a de l'absence et il y a de l'autre. Non pas de la différence – désignation trop commode et qui a vite fait de se transformer en stigmaté – mais de la singularité et de l'écart c'est-à-dire notamment de la durée. L'image ne se donne pas immédiatement dans une perception sidérante mais est susceptible de se soustraire à la vue. Mais, ainsi que l'écrit Serge Daney, « *non seulement l'image se fait rare, mais elle devient une sorte de résistance dans un univers de pure signalisation* ».

Le cinéma, pas n'importe lequel évidemment, à l'inverse de la télévision, met en question cette religion de la positivité du réel évident, transparent et totalement "communicable". Filmer, mais aussi faire de l'ethnologie, c'est refuser, ainsi que le dit Yves Winkin, de traiter la communication comme une marchandise. C'est introduire du doute et de la négativité dans la nature supposée inéquivoque du réel qui n'a pas la simplicité et la stabilité dont nous avons tendance à le créditer. Le cinéma, je pense à Bresson, à Pialat, à Cassavetes, met en crise les mises en scènes conventionnelles qui procèdent à la réduction du visible au visuel. Il permet de rendre visible ce que l'on ne voyait pas : un corps qui n'est pas un corps de convention et de spectacle à fonction distractive et mercantile dans lequel ce qui est montré, ce sont des types et même des stéréotypes comme dans la plupart des téléfilms : le patron, l'ouvrier, le paysan, le cadre d'entreprise, la secrétaire sont réduits à des rôles sociaux. Et ils ne sont pas joués, mais surjoués. Voyez, à l'inverse, les films des Frères Dardenne, *La promesse*, *Fils*, *Rosetta*. C'est un cinéma de résistance au flux des conventions. Cette fois, on sort de cette escroquerie. Le corps redevient sujet.

Mais il y a plus encore dans le cinéma qui est formé de fragments d'espace-temps en mouvement. Le cinéma ne produit pas à proprement parler de la fiction. Il fait apparaître la réalité du temps dans sa plasticité, sa réversibilité, sa continuité ou sa discontinuité. Bien sûr la réalité sociale filmée c'est-à-dire transformée n'est plus tout à fait la réalité vécue. Elle est devenue la vie du film. Mais c'est précisément cette dernière qui nous permet de réaliser que le corps n'est jamais un état mais un processus de transformation en devenir permanent.

A. M. — J'aimerais que vous me disiez quelque chose sur votre expérience brésilienne. Qu'est-ce qu'un "terrain" alors qui ne peut être que déconcertant pour un ethnologue qui s'interroge ? Qu'est-ce que ce mystère du métissage ? En quoi est-il symptôme d'une situation générale dans le monde ? Avec l'expérience d'être entre deux continents, entre deux pays, quel corps émerge, advient dans les communications du voyage ?

F. L. — Ce que nous appelons "terrain" en ethnologie est une expérience qui met en éveil la totalité de l'intelligence et de la sensibilité du chercheur : la vue et l'ouïe bien sûr, mais aussi le toucher, le goût et l'odorat. C'est un processus que je qualifierai d'acculturation à l'envers qui consiste à faire l'apprentissage d'une société qui nous est au début

étrangère et va progressivement nous devenir de plus en plus familière. Il convient pour cela de parler avec les autres, en l'occurrence dans mon cas de vivre dans la langue portugaise qui au Brésil n'est plus tout à fait le Portugais du Portugal. Et il convient aussi de manger avec les autres. Si l'on ne veut pas partager la langue et la cuisine de ceux qui nous accueillent, il vaut mieux changer de métier. Mais bien sûr, cela ne suffit pas. L'ethnographie, qui est une expérience *in vivo* et absolument pas *in vitro*, suppose une attention intense aux détails et aux détails des détails puis une possibilité d'en rendre compte dans une écriture qui tient compte non seulement des réactions des autres à votre présence, mais de vos propres réactions (le plus souvent inconsciente) à leurs réactions.

J'en viens à votre question concernant le Brésil où je travaille depuis une vingtaine d'années. C'est un continent immense fait pour des passions immenses, ce qui peut entrer en contradiction avec la démarche micrologique dont nous avons parlé. La culture brésilienne est une culture de l'affect. Ce que Sérgio Buarque de Holanda a appelé *cordialidade* est une capacité très forte à réagir par le corps, le cœur et les sentiments plus que par la tête. La *cordialidade* est un mode de vie qui imprègne un grand nombre de manifestations : la musique, le Carnaval, les cultes afro, les religions néo-protestantes qui sont en pleine expansion. Mais le Brésil, que l'on a trop vite fait de transformer en réserve d'hédonisme pour la planète, n'est pas que cela. C'est un pays d'intense réflexion. Il n'est pas seulement bruyant et bavard, solaire et euphorique, mais lunaire et taciturne. Le revers de tant de fêtes s'appelle la *saudade* qui est la flexion lusitanienne de la mélancolie.

Bref c'est une société extrêmement contradictoire qui paraît privilégier les relations de conjonction (entre l'espace de la *casa* et celui de la *rua*, entre le privé et le public, entre le sacré et le profane...). Mais ces relations de conciliation ne sont nullement exclusives de rapport de disjonction. Le Brésil est une société en trompe l'œil. La cordialité est culturelle, mais la violence est structurelle. Ou pour dire les choses autrement, la chaleur des relations humaines ne doit pas dissimuler la violence des rapports sociaux.

A. M. — Vous faites la critique justifiée d'une anthropologie qui a fondé sa démarche totalisante interprétative sur le paradigme d'ordre, et même d'ordre symbolique, imposant ainsi une grille de lecture parfaite des cultures autres (on pense au néo-structuralisme). N'est-on pas alors dans un mensonge culturel où les failles, les trous, le lacunaire n'ont pas droit à l'existence dans le regard porté ? Est-ce pour cette raison que vous allez du côté du cinéma ou de la littérature avec des auteurs comme R. Bresson, É. Rohmer ou Kafka, C. Lispector, Flaubert ou Proust dont vous faites une lecture remarquable dans *De tout petits liens ?...* N'êtes-vous pas dans le trouble des catégories ?

F. L. — La catégorie, en fait le processus de catégorisation, est une opération à la fois logique, ontologique et linguistique qui consiste à dire quelque chose à propos de quelque chose ou de quelqu'un en lui attribuant des propriétés. C'est un processus qui est éminemment tributaire

de la langue. Il nous renseigne autant sur la langue de celui qui procède à ces opérations qu'aux objets qu'il cherche à désigner. Et, à travers la langue, il est tributaire de la métaphysique grecque de l'être dans sa permanence c'est-à-dire de la logique de l'identité et du tiers-exclu.

Aristote postule que, contrairement à une approche intuitive, une approche discursive (*dianoia*), caractéristique de la science, « connaît et pense par repos et arrêt » (*Physique*, VIII, 3). Cette notion aristotélicienne de "stabilisation" du mouvement et par conséquent du vivant est au cœur de la *Physique* puis du traité *De anima*. L'auteur (et, à partir de lui, une grande partie de la pensée médiévale tant arabe que latine) établit une liaison nécessaire entre la connaissance exacte de la science (*épistémè*) et le fait d'arrêter ou de s'arrêter (*stènai*). À travers les catégories qui sont ce que les philosophes scolastiques appellent des "universaux", la vie est saisie, ainsi que l'écrit Aristote, « au repos ».

L'anthropologie classique à fortiori contemporaine n'est certes plus une pensée de la substance mais de la relation. Il n'empêche qu'elle se trouve encore démunie pour analyser non plus ce qui est donné et se répète, mais ce qui arrive par hasard, advient, survient ou devient alors que l'on ne s'y attendait pas : l'événement.

Comme beaucoup d'anthropologues et de sociologues d'aujourd'hui, je ne crois pas au fait social constitué et qui existerait à l'état pur. Je n'en ai jamais observé nulle part. Comme je ne suis ni positiviste, ni essentialiste, je pense que la réalité en soi est non seulement une abstraction mais une illusion. Il n'y a pas de réalité en soi, mais de la réalité à plusieurs et qui ne cesse de se transformer et de nous transformer. Il n'y a pas de traits culturels fixés une fois pour toutes, mais des processus de germination, de maturation. La vie sociale s'effectue aussi dans des mouvements de retrait, dans une espèce de pulsation entre ce qui apparaît, disparaît et peut réapparaître de manière nouvelle. Je m'en rends compte de deux manières. Ethnographiquement et cinématographiquement. Ethnographiquement à Fortaleza au Brésil où je vais depuis vingt ans. Il y a bien sur des permanences : on aime toujours autant danser le *forro* et manger des crevettes et surtout les pauvres sont toujours aussi pauvres alors que les riches sont de plus en plus riches. Mais la ville, qui a poussé verticalement, et ses habitants ne sont plus tout à fait les mêmes. Ce à quoi nous devons être me semble-t-il le plus attentif, ce ne sont pas les grandes transformations sociales et architecturales, mais les petites inflexions des sensations et des sentiments à la limite du perceptible ou même qui ne sont pas perceptibles du tout.

Or c'est ici qu'intervient la notion cinématographique de hors-champ. Ce que l'on appelle *champ* cinématographique n'est que la partie visible d'un espace plus vaste qui n'est pas limité au seul cadre de l'écran. Au cinéma, des personnages (mais aussi des voix et des sons) ne cessent d'entrer et de sortir du cadre de l'écran. Mais ceux qui ne sont pas encore entrés, comme ceux qui sont déjà sortis, n'en existent pas moins pour autant. Ce qui se joue dans le cinéma ne se joue pas seulement à l'intérieur du cadre,

mais en relation avec un dehors : le dehors du champ ou le champ comme dehors.

Le cadre de l'écran cinématographique, paradoxalement, ne sépare pas. Il permet au contraire un passage et un échange permanent entre le champ et le hors-champ. Le présent de l'écran renvoie à de l'absence. Le hors champ de l'écran est ce qui ne se laisse pas voir ou du moins pas voir directement et immédiatement il provoque une attente, suscite un récit. Il nous permet de pressentir du virtuel qui n'est nullement le contraire du réel mais de l'actuel. Le hors-champ est donc le dehors (du champ), l'espace autre, l'espace du possible. Il est l'autre de l'écran, l'autre de l'espace c'est-à-dire du temps en mouvement.

L'un des intérêts du cinéma est qu'il nous permet de comprendre sensoriellement et non intellectuellement que tous les éléments d'une recherche en sciences humaines ne nous sont pas donnés d'entrée de jeu comme des informations. Le rapport à ce que nous voyons est un rapport dans lequel il y a de l'imperceptible. Le rapport à ce que nous entendons peut être légèrement brouillé et par ailleurs différé. Nous ne voyons pas tout. Tout ne nous est pas donné à entendre. Sur le terrain, on ne nous dit pas tout ou du moins on ne nous dit pas tout immédiatement. À nous de nous débrouiller.

La notion de hors champ me paraît une notion résolument opératoire dans les sciences sociales. Elle m'apparaît en particulier d'une extrême fécondité en ethnographie ou tout ne se réduit pas à du visible et à de l'audible c'est-à-dire à du présent. Si l'on ne fait pas intervenir cette notion dans nos recherches, on se trouve enfermé dans l'idéologie de la présence et de la représentation. C'est l'idéologie positiviste qui a une conception exclusivement optique du social.

A. M. — Pour revenir au problème de la connaissance qu'ouvrirait une autre anthropologie. Comment dire l'impondérable, l'imperceptible, le minuscule, le fragile, l'estompé, l'infinitésimal, pour reprendre précisément vos mots (et le choix des mots est fondamental dans une approche) ? Cela me fait penser à la question de l'insu comme l'a posée Michel de Certeau au cœur des pratiques sociales. Le lien échappant, l'effleurement, l'infinitésimal, qui vous intéressent de manière très singulière, ne sont-ils pas de l'ordre d'un champ aveugle du savoir ?

F. L. — La question que vous posez est redoutable car elle fait surgir de l'inconscient qui n'est pas, comme l'a bien vu Vincent Descombes, ce que l'on ne peut pas dire ou ce que l'on ne veut pas dire, mais ce que l'on ne sait pas dire. Et cet inconscient ne fait pas bon ménage avec le social. Il n'est pas socialisable de part en part. Et il ne se laisse pas déchiffrer à partir de l'ordre du savoir c'est-à-dire de ce que Maurice Blanchot a appelé la pensée du jour, la pensée de la lumière et des Lumières.

Je ne préconise pas pour autant, à l'instar du romantisme, une pensée de la nuit, mais plutôt du clair-obscur. Ce qu'il y a de stimulant, c'est ce qui s'élabore dans les passages (au sens de Walter Benjamin), les transitions, les mouvements d'oscillation, instables et éphémères. C'est la tension de

l'entre et non sa résolution dans l'un (des deux pôles fictivement opposés). C'est ce qui se passe, se forme, se déforme, se transforme entre l'apparaître et le disparaître, la présence et l'absence (la *saudade*), l'opacité et la transparence, l'obscurité et la lumière, le rétracté et le déployé, le tendu et le distendu (la détente du tempo de la *bossa-nova* entre jazz et samba), le contracté et le dilaté (comme dans la chorégraphie du tango), le solide et le liquide (les transformations culinaires), le plein et le vide (le clairsemé), la veille et le rêve (la rêverie).

Entre l'attendu et l'imprévu, il y a le pressenti. Entre la confiance et la méfiance, il y a le léger soupçon. Entre la certitude de ce qui est nommé et désigné (la définition) et le renoncement à parler, il y a ce qui peut être suggéré ou montré (Wittgenstein). Entre la vie et la mort, il y a du spectral : des fantômes, des zombies, des revenants ainsi que des survivants.

La connaissance (et non le savoir) de ces infimes nuances ne m'incite nullement à quitter l'anthropologie pour la poésie. Contre la position paresseuse des bavardages de l'"ineffable", de l'"indicible", de l'"intraduisible", du "mystère" et des secrets chéris que pourrait procurer une expérience "immédiate", l'exigence qui est la nôtre en sciences humaines me semble au contraire consister à multiplier les médiations et les détours pour tenter de dire ce qui résiste à être dit.

A. M. — Dernière question enfin. Vous semblez être en décalage total avec une époque qui prône la brillance, la performance, l'ambition, les forts, la clarté, le désir de pouvoir. Vous êtes plutôt du côté d'une lumière subtile, en demi-teinte, claire-obscur, "faible", "sans qualité", complexe, paradoxale. N'y a-t-il pas là le risque d'une difficulté, et même d'une incompréhension contemporaine par rapport à une démarche singulière, rare, discrète, qui tente de penser l'impondérable, l'insaisissable, l'immatrizable ?

F. L. — Pour interroger de manière critique ces notions de performance (sportive, sexuelle, commerciale...) et de réussite coûte que coûte, nous avons besoin de médiations. J'en distinguerai trois. La première nous est donnée par la théorie de la traduction. Dans l'acte de traduire, nous nous trouvons confrontés à un processus sans fin de déplacement, de dessaisissement, de décentrement. La traduction, qui est une démarche traversière, nous fait renoncer à l'idée que l'on peut atteindre la perfection. Elle défait l'absolu monolinguisique de la performance au profit d'une tension qui est celle de la plurivocité.

Le second élément de réflexion vient de l'ethnopsychiatrie et plus précisément de la distinction effectuée par Georges Devereux qui estime qu'il existe deux modes de connaissance dans les sciences humaines correspondant à deux manières de tenir un bâton : de manière "rigide" ou de manière "lâche". Tenir un bâton avec fermeté dans l'exploration d'un objet, c'est expérimenter ce que ce dernier a à la fois de distinct de l'expérimentateur, de net et de tangible. C'est une attitude qui correspond à des activités qui visent à palper, explorer, enfoncer voire perforer. Inversement "l'expérience du bâton tenu mollement" consiste à effleurer

une surface en se laissant guider par les aspérités d'un objet qui n'a plus rien de dur, de rugueux, de consistant ni même de constant et répugne à être saisi, de même que la "langue-source" répugne à être parfaitement et définitivement traduite.

Le troisième élément de réflexion nous est apporté par la distinction de Vattimo entre un « *pôle fort* » et un « *pôle faible* » de la connaissance. Peut être qualifié de « *pôle fort* » une attitude prétendant à une forme d'objectivité par objectivation et procédant, comme dans le cas du "bâton rigide", d'une attitude de maîtrise, de contrôle et de domination. Le « *pôle faible* », quant à lui, suppose, comme dans le cas du "bâton lâche", de la dérive, qui peut avoir pour corollaire un mouvement de désoccidentalisation. C'est une démarche qui s'effectue dans une certaine errance, ce qui s'oppose à l'inhérence qui signifie à la fois qui n'erre pas et n'est pas dans l'erreur.

C'est résolument dans le pôle fort du savoir que se forme en linguistique la sémiologie, en psychologie les méthodes cognitivistes et expérimentales et en sciences sociales la démographie et l'économie. À l'inverse la traduction (dans le champ linguistique), la psychanalyse (dans le champ psychologique) et l'ethnologie (dans les sciences sociales) se situent dans ce que Vattimo qualifie de « *pôle faible* » de la connaissance. Ce dernier n'a nullement une moindre exigence de scientificité. Il appelle une pensée sur le mode mineur, une pensée dans laquelle nous ne sommes pas seulement confrontés à de la positivité, mais, avec Adorno et Bataille, à de la négativité. Dans cette pensée, il n'y a pas seulement de la présence, mais de l'absence, du manque, de l'incomplétude et de l'inachèvement. Ce qui ne s'accorde guère avec l'idéologie contemporaine de l'exploit et de l'excès d'images, de bruits et de commentaires assourdissants.

Les moyens pour maquiller la réalité sont devenus d'une telle brutalité que l'on peut difficilement prévoir la suite : des formes de société dans lesquelles il n'y aurait plus à la longue de solitude et de silence. Ce qui tend à être éradiqué d'ailleurs est moins le franc silence que le léger murmure, le bruissement, moins la nuit que la presque imperceptibilité de ces graduations infimes que sont l'aurore et le crépuscule.

Ce qui caractérise les sociétés dans lesquelles nous évoluons me paraît une obsession sémantique ainsi qu'une emphase du sens que l'on disait perdue. Cette hypersémantisation est l'idéologie de la présence, de la représentation et de la complétude qui comble tout et produit une espèce de rembourrage de significations, une saturation d'images et de sons qui ne laissent plus guère de place au hiatus, à l'aléatoire, à l'improvisation, à l'interprétation et plus encore à l'ininterprétable.

Si nous avons pour la plupart d'entre nous renoncé à la sursignification des symboles (devenus indécents après Auschwitz), il n'en va pas de même pour la transparence et l'adéquation des signes qui nous en mettent plein les yeux et plein les oreilles. Or le propre du langage des signes (celui de l'accomplissement et de la visibilité du résultat) est d'être

inéquivoque, droit, direct, sans défaut, sans inflexion possible du désir, ce qui est aussi la caractéristique de la pornographie.

Confronté à cette inflation de signes et de mots – identité, sens, monde, univers, espace, représentation – je préconise de décanter le langage, de délester les mots, de les dégonfler, de les défaire, de les surprendre en défaut.

Si l'on définit la performance comme l'œuvre maîtrisée, accomplie, réalisée, la victoire éclatante "échec et mat" sur un adversaire écrasé, la recherche des prix, des classements (premier au "box-office", au "hit-parade" ou à l'"audimat") puis les hourras et les bravos venant couronner un parcours sans faute, ce qu'il convient d'interroger est le non dit et peut être aussi l'interdit de cette notion. L'envers de la performance se profile à travers ses ratés dans lesquels il y a la dépression, voire même parfois le suicide qui peut être le prix à payer notamment au Japon où les enfants sont entraînés très jeunes à la compétitivité.

Il y a deux non-dits de la performance. C'est d'une part la possibilité de rater le but que l'on s'était fixé et d'autre part tout ce qui s'élabore, souvent avec difficulté, à travers des détours. Je partirai d'une expérience que je connais bien : l'expérience de la recherche scientifique et plus encore (mais elle est étroitement liée à la précédente) de l'expérimentation dans l'écriture.

Tous ceux qui sont engagés dans cette activité le savent, nous avançons de façon oblique par tâtonnement, essais et erreurs. Nous effectuons rarement de grandes découvertes, nous parvenons plutôt et dans les meilleurs jours à esquisser de minuscules liaisons. Cette activité ne va pas sans ratage. Nous nous trompons, connaissons des déboires, des déconvenues. Nous sommes parfois tentés d'abandonner.

Je ne pense pas pour autant qu'il convienne d'opposer l'échec à la réussite. Il peut y avoir une volupté de l'échec comme il y a un mensonge du succès. Nous ne pouvons guère proposer de substituer la névrose de l'échec ou le masochisme à la paranoïa (laquelle est la tendance de la performance) pas plus que l'humiliation à l'orgueil. Ce qu'il convient en revanche de comprendre est ce qui se joue dans les failles, les défauts, les défaillances, les deuils (de la perfection), les catastrophes évitées de justesse, les lapsus, les contresens.