



HAL
open science

L'art lieu de lecture de l'incommunication

Eric Dacheux

► **To cite this version:**

Eric Dacheux. L'art lieu de lecture de l'incommunication. Eric Agbessi. Art et innovation sociale, L'harmattan, 2021, 978-2-343-22598-2. hal-03960396

HAL Id: hal-03960396

<https://hal.science/hal-03960396v1>

Submitted on 27 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

L'art lieu de lecture de l'incommunication.

Introduction

Voilées est une recherche action visant à comprendre l'incommunication qui se joue, dans l'espace public français, autour du voile. Cette recherche est le fruit de la rencontre, en 2011, entre un enseignant chercheur Eric Agbessi de l'Université Clermont Auvergne et un artiste contemporain Lyonnais ; Pierre David. Elle s'est traduite, en 2018, après six années d'effort, par la tenue d'une exposition présentant, au musée Bargoin de Clermont-Ferrand, au printemps 2018, le portrait imposant¹ du visage de 12 femmes voilées. Cette recherche action a fait l'objet d'un ouvrage collectif (Agbessi, 2020), nous n'y reviendrons donc pas en détail. Par contre, ce qui nous intéresse ici, est le pari implicite sur lequel reposait cette recherche action : l'art est un lieu de lecture de l'incommunication (autour du voile)². Le présent texte vise à expliciter les fondements théoriques de ce pari implicite. Pour ce faire, le texte se développera en trois temps. Le premier consistera à définir ce que nous entendons par incommunication. Le second montrera, en s'appuyant sur les travaux de Dewey (2010), Merleau-Ponty (1996) et ceux de P. Doguet (2007), les liens entre art et communication. Enfin le troisième temps définira le musée comme un espace public apaisé qui permet, de par son inscription même dans le sensible, de remettre en cause ce « partage du sensible » (Rancière, 2000) qui inscrit les discriminations dans l'invisible (Merleau Ponty, 1964).

I- De la communication à l'incommunication

On oppose souvent la communication à l'incommunication. La seconde serait l'échec de la première dont la norme serait l'intercompréhension. Nous voudrions ici, proposer une autre lecture, de la relation unissant ces deux notions. Nous allons, tout d'abord, montrer que la communication n'est pas un processus marqué par l'intercompréhension, le succès de la relation (A). En réalité la compréhension totale et réciproque n'est jamais la règle, toute communication se double d'une incommunication qu'il convient de comprendre et non de combattre (B).

A) La communication : une relation humaine complexe

Nous avons, dans nos travaux précédents, défini la communication comme une relation humaine intentionnelle : C'est une expérience humaine volontaire (elle est le fruit de la volonté des protagonistes) de co-construction de sens qui s'inscrit dans une durée (ce n'est pas un processus instantané) et dans un contexte donné entre altérités radicales égales et libres. Elle naît de l'altérité

¹ Chaque visage occupe la quasi-totalité d'un tableau (feuille d'argent) qui fait 1, 50 de hauteur et 75 cm de large soit à peu près 5 fois la taille normale.

² Le but premier de cette recherche action n'était pas de combattre les préjugés, mais d'essayer de comprendre les raisons profondes de l'incompréhension autour du voile en utilisant l'oeuvre d'art comme un médium sensible et réflexif permettant de comprendre ce qui était enjeu au-delà des arguments échangés dans l'espace médiatique.

et meurt dans la communion. Ce processus de mise en commun de sens relie les sens (la sensorialité) au sens (l'intelligible). Une telle vision réclame que l'on remette en cause les représentations courantes de la communication, c'est-à-dire, ce que L. Quéré (1991) nomme « le modèle épistémologique » de la communication, mais aussi ce que P. Livet (1991) appelle, la « communication modèle ».

Louis Quéré désigne par le vocable « modèle épistémologique », l'ensemble des travaux s'inscrivant dans le sillage de la théorie de l'information et de la cybernétique : l'école de Yale, la théorie des effets limités, le mode de Lazarsfeld, la théorie de l'agenda, etc. Il utilise cette appellation car ce modèle instrumental de la communication est issu de la tradition épistémologique que nous avons héritée du XVIIIe siècle. Plus précisément, cette approche de la communication « *raisonne en termes de production et de transfert de connaissance sur le monde et les personnes et elle relève pour l'essentiel du schème de la représentation* » (Quéré 1982, p. 72). Autrement dit, une approche déduite conjointement d'une visée technique et d'une épistémologie positiviste opposant réel et représentation du réel. De son côté, P. Livet marque sa rupture avec « *ce que j'appellerai le point de vue de communication « modèle »*. *Il s'agit alors de définir quelles sont les conditions auxquelles une communication peut être dite réussie, et correspondre parfaitement à la communication modèle* » (1991, p. 65). Il vise deux approches philosophiques de la communication : la transmission d'information (comme Quéré), mais aussi la théorie de l'inférence de Sperber et Wilson (1989). Au bout d'une analyse serrée, il conclut, en effet, son texte de la manière suivante : « *Il a fallu abandonner la théorie de la communication « modèle », ne plus concevoir la communication comme une transmission d'information, ni comme une inférence qui nous permet d'accroître notre savoir en accédant à l'information pertinente, mais comme une pratique de révision mutuelle de nos hypothèses, donc de correction possible de l'erreur* » (1991, p. 86-87). Il ajoute : « *La communication est alors dans son principe un remède aux maux de notre connaissance et de nos coordinations. Mais elle est aussi le seul remède à ses propres défauts, et on ne peut donc pas espérer qu'elle atteigne une quelconque perfection* » (1991, p. 87). Cette phrase de fin qui souligne les imperfections de la communication est, paradoxalement, le point de départ d'un autre philosophe réfléchissant, comme P. Livet, aux intentions de communication : Paul Ricoeur. Ce dernier, comme L. Quéré, s'en prend à la théorie de l'information, en s'intéressant particulièrement à sa reprise (via Jakobson) par les sciences du langage. Pour cette dernière, la communication est « *le fait premier à partir duquel il y a quelque chose comme une science* ». Or, dit Ricoeur, « *rien ne va de soi, tout fait énigme [...]* », en faisant référence à Leibnitz et Husserl, il rompt avec « *toute représentation quasi physique du message, de son encodage et décodage* » et s'intéresse aux personnes entrant en communication. Or, ces dernières sont des monades « *des séries d'événements psychiques, telles qu'aucun événement d'une série ne peut appartenir à l'autre série [...]* des ensembles sans

intersection, bref des séries closes ». Dès lors, « *ce que la réflexion constitue d'abord ce n'est pas l'idée de communication, mais bel et bien celui de l'incommunicabilité des nomades* » (2005, p. 11,12). C'est pourquoi, il va s'efforcer de développer une argumentation montrant que si, il y a une part d'incommunicable incompressible dans toute communication (ce qu'il nomme le psychique³), il y a aussi une part de communicable : l'intention, nous y reviendrons dans la suite de ce texte. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est justement de montrer que la communication ne va pas de soi. Elle existe certes, mais elle ne débouche pas sur une intercompréhension rationnelle immédiate, elle échappe en partie aux acteurs car elle est trop complexe pour être maîtrisée par quiconque. En effet, elle combine trois éléments qui en font un processus social ambivalent, facteur de concorde mais aussi de discorde.

1- La communication : un continuum entre le sensoriel et le réflexif. La communication n'est pas une simple opération mentale de codage et de décodage, mais la relation sensible qui permet aux animaux grégaires que sont les humains de faire société. La communication n'est donc pas le message, elle s'enracine dans le corps (Gélard, Sirost, 2010). Plus précisément, la communication s'ancre dans ce que Merleau-Ponty nomme la « *chair du monde* ». Cette dernière est une donnée ontologique, elle signale, comme Pascal Dupond (2001), « *l'étoffe commune du corps voyant et du monde visible, pensés comme inséparables, naissant l'un à l'autre, l'un pour l'autre [...]* » (Dupond, 2001, p.5). Le monde n'est pas un objet perçu par un sujet, il y a continuité, indivision entre le visible (le monde) et le voyant (le sujet) : « *Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible et tous les visibles avec lui* » (Merleau-Ponty, 1964, p. 182). Dès lors, la communication est aussi continuité, les sens engendrent le sens et, en retour, la recherche de sens nous pousse à explorer nos sens. Du coup la communication n'est pas forcément constituée par des échanges incertains de significations polysémiques ce que nous nommerons, faute de mieux, la communication réflexive ; elle peut aussi n'être composée que d'un simple partage du sensible, une coprésence sans aucun échanges d'information, ce que nous nommerons communication sensorielle. En effet, le sens de ce partage n'est pas d'élaborer de l'intelligible, mais justement et uniquement, de profiter de la relation des sens, de jouir de la mise en commun de sensorialités différentes et singulières mais appartenant néanmoins à la même chair du monde. Pour le dire autrement, la dichotomie, portée par toute la philosophie idéaliste, entre une pure rationalité communicationnelle seule à même de découvrir le vrai et une communication émotionnelle visant le vraisemblable ne tient pas. Il n'y a pas rupture ou de dégradation entre les deux mais émergence (Morin 2004), lente transformation modale (Laplantine, 2010). Pris dans la chair du monde, nos sens engendrent parfois une communication rationnelle, mais cette dernière, si elle peut chercher à écarter la sensorialité, ne peut jamais

³ « [...] nous pouvons dire que l'incommunicable, c'est le psychisme en tant que tel, c'est-à-dire cette part non intentionnelle de la vie[...] » (p. 64)

complètement se détacher du sensible. Elle porte toujours la trace de la présence du corps, de l'autre et du monde.

2 - La communication : un équilibre instable entre le même et l'autre. La communication naît de l'altérité. L'homme doit, pour vivre en société, rencontrer l'autre, le séduire, le convaincre, négocier avec lui, etc. La communication suppose donc la reconnaissance de la différence, mais aussi la reconnaissance, chez l'autre, de la même humanité. Si seule l'altérité est perçue, l'autre devient étrange, non identifiable à une même espèce humaine. Il est rejeté, insulté, traité comme un être inférieur et non comme un égal. En revanche, si seule l'ipséité est reconnue, l'autre est nié assimilé au même, aucun effort n'est fait pour se faire comprendre de lui. Dans les deux cas, la co construction de sens n'a pas lieu. En d'autres termes, communiquer c'est aussi bien chercher à construire du commun avec l'autre (cohabiter) que chercher à se séparer du semblable pour retrouver l'autre (mettre à distance). La communication, c'est, au fond, la recherche de la bonne distance pour préserver la diversité culturelle sans remettre en cause la commune humanité.

3 - La communication réflexive est une co-construction de sens. La communication ne se réduit pas forcément à une co présence qui se suffit à elle seule. Nous communiquons souvent pour co construire du sens. Or cette communication réflexive est hantée par l'incompréhension. En effet, dans une situation de communication, personne n'est absolument passif. Nous n'enregistrons pas automatiquement le message diffusé, nous l'interprétons. Le sens n'est pas donné une fois pour toute par le signe. Chacun, en fonction de ses expériences, de sa culture, de son statut social, etc., attribue des significations différentes à un même message. C'est pourquoi, la communication est rarement une solution, mais presque toujours un problème de construction du sens. S'il y a problème de construction de sens, c'est parce que l'être humain n'est pas une pure machine cognitive, un super ordinateur. Nous ne nous contentons pas de coder et de décoder de manière logique des informations. Nous interprétons en fonction de deux éléments qui nous distinguent fortement des ordinateurs : le contexte et nos sens. Le travail de construction du sens dépend fortement du contexte dans lequel il s'effectue. Par exemple, nous ne donnons pas la même signification au mot « bleu » dans une conversation se tenant chez le fromager ou dans l'enceinte du stade de France. Ce contexte constitue un cadre interprétatif qui participe à la construction du sens. Il est tout à la fois donné (le cadre de la relation tel qu'il pourrait être décrit par un observateur extérieur) et construit (le cadre de la relation tel que le co-construisent et le perçoivent les personnes en relation⁴). De même, nous l'avons vu, le sens s'élabore avec nos sens. Les odeurs, couleurs, sons que nous percevons participent à la compréhension du contexte et du message, tandis que c'est avec notre corps tout entier que nous exprimons nos idées et nos émotions. Or personne ne maîtrise parfaitement son corps, ses sens, ses émotions. Dès lors, la co construction de sens est, toute à la

⁴ La co-construction de ce contexte est, elle aussi, sujette à interprétation si bien que les acteurs ne perçoivent pas forcément le même contexte ou peuvent le doter d'éléments différents.

fois effective (chacun participe pleinement à son élaboration) et incertaine (personne ne maîtrise tous les éléments en jeu).

B) L'incommunication : le sel de la communication

La communication réflexive paraît donc incertaine, trop complexe, pour, à coup sûr, déboucher sur une compréhension parfaite et réciproque. Pourtant, dans la théorie de l'agir communicationnel (Habermas, 1987) la communication débouche, quand on partage le même monde vécu, sur une intercompréhension entre les acteurs. Cette vision optimiste est contestée par des chercheurs francophones qui théorisent l'incommunication (Robert, 2016, Lepastier 2013, Wolton, 2009). En rupture avec le sens commun, ces chercheurs démontrent que la norme est l'incompréhension et non la compréhension. Il s'agit, dans le champ des recherches en communication, d'une révolution copernicienne : la compréhension n'est plus la norme idéale à atteindre, mais un cas marginal, un rêve désespérant.

En effet, la difficulté à maîtriser nos émotions et l'inconscient (Lepastier, 2013), la liberté du récepteur (Wolton, 2009), l'existence d'*a priori* différent (Boudon, 1989), la surinformation (Huisman, 1985) ou l'arrogance (Moinet 2012), la multiplicité des canaux de communication et leur polysémie (Robert, 2005), etc. sont, parmi bien d'autres phénomènes, des obstacles majeurs à une compréhension parfaite entre les êtres humaines. L'incompréhension est donc la règle. Mais loin de constituer un rocher de Sisyphe que nous portons à chaque rencontre, nous pensons que cette incompréhension est le moteur même de la communication réflexive. C'est parce que nous ne nous comprenons jamais tout à fait que nous continuons à rechercher l'intercompréhension. C'est dans l'impossibilité d'une compréhension parfaite que nous puisons le désir de comprendre l'autre! L'incompréhension est le moteur de la communication réflexive. Si on aborde la question, plus large, du partage des sens, du temps et de l'espace, on peut dupliquer l'analyse : c'est cette incomplétude même du partage qui nous pousse à rechercher un nouveau partage. C'est parce qu'il existe toujours un écart, un espace de liberté inventive – un agir créatif, dirait Joas (1999) – entre les êtres, que nous recherchons cette relation humaine singulière qui nous permet d'accéder à l'autre sans risquer de nous perdre nous-mêmes. En effet, cette tentative de partage avec l'autre est à la fois rassurante (nous sommes certains de partager quelque chose – au moins du temps – et nous restons libres de l'interprétation de nos sens) et incertaine (nous nous heurtons à l'incommunication, l'autre nous échappe). L'incommunication est donc une des composantes de la communication, et non l'unique issue possible. Un mur qui est là, incontournable, et qui, par là même, nous donne envie de le franchir. Un piment qui vient relever un plat (au risque de le rendre indigeste), pas un poison qui tue les convives. En d'autres termes, si l'on peut à bon droit essayer de remédier à la non-communication, il faut à tout prix préserver l'incommunication. Effectivement, si nier la

communication, c'est nier la société, vouloir détruire l'incommunication, c'est soit tomber dans la communion (la fusion des altérités), soit succomber aux sirènes de l'acomunication (négation de la liberté de l'autre et/ou de son égalité). Autrement dit, il ne s'agit pas de lutter contre l'incommunication, mais de la comprendre. Comment mener cet objectif à bien ? Sans doute en faisant en détour par l'art. L'art, en effet, nous semble être l'un des meilleurs révélateurs de l'incommunication.

II L'art révélateur de l'incommunication.

« *L'art est ce qui rend la vie plus belle que l'art* ». Cette définition de Robert Filliou (2003) nous renvoie au fait que le monde de l'art - ou plus exactement les mondes de l'art (Beker, 2006) - malgré ses règles spécifiques, n'est pas un champ hors du social, mais un processus social constitutif de notre humanité. L'art est aussi, c'est en tout cas ce que soutient Dewey (2010), le lieu où la communication humaine est la plus réussie. Nous étudierons cette thèse (A) avant d'en prendre le contrepied : pour nous l'art est le lieu de mise en lumière de l'incommunication (B)

A) L'art comme modèle d'une communication réussie

L'art semble aujourd'hui isolé du reste de la société déplorait déjà Dewey dans la première partie du vingtième siècle. Cette séparation est pour lui le signe de la division profonde de ce qu'il appelle une Grande société : « *L'isolement de l'art qui existe aujourd'hui ne doit pas être considéré comme un phénomène isolé. C'est une manifestation de l'incohérence de notre civilisation [...]* » (Dewey, 2010, p. 538). A cette Grande Société, Dewey oppose l'idéal de ce qu'il appelle une Grande Communauté, c'est-à-dire une société démocratique. Cependant pour Dewey, cette société démocratique ne saurait se limiter à l'usage privatif de libertés : « *Aucun homme ni aucun esprit n'ont jamais été émancipés par le simple fait d'être laissé en paix* » (Dewey, 2008, p.265). La démocratie ne se réduit pas aux libertés négatives, elle est la liberté de faire individuellement et collectivement ses propres expériences. « *Si on me demande ce que j'entends par expérience dans ce contexte, je répondrai qu'elle est cette libre interaction des individus avec les conditions environnantes, en particulier avec l'environnement humain, qui aiguise et comble le besoin et le désir en augmentant la connaissance des choses telles qu'elles sont. La connaissance des choses telles qu'elles sont est la seule base solide de la communication et du partage ; toute autre communication signifie la sujétion de certaines personnes à l'opinion d'autres personnes* » (Dewey, 1997, p.5). Définition exigeante de la liberté qui conduit F. Leroux à formuler ainsi la vision radicale de Dewey : « *chez Dewey, la démocratie introduit une expérience autre que l'autorité et doit consacrer d'abord et avant tout l'autorité même de l'expérience* » (Leroux, 1995, p. 22).

La notion d'expérience chez Dewey n'est pas simple à saisir. Il s'agit d'une interaction entre l'homme et son environnement. Mais pour devenir une expérience⁵, cette interaction doit être complète achevée, ce qui nécessite du temps : « *Une expérience est un produit, on pourrait même dire un produit dérivé, d'interactions continues et cumulées entre un individu organique et le monde* » (Dewey, 2010, p. 363). Or, l'expérience la plus riche et la plus complète, c'est l'expérience esthétique, car elle permet, par l'émotion et l'imagination qu'elle suscite, d'unifier en une expérience ce que la raison a tendance à séparer. Cette expérience esthétique trouve sa forme achevée dans l'art, c'est là toute la thèse de son livre. En effet, l'art, dit Dewey, est une expérience esthétique unique car elle permet le partage d'expérience entre l'artiste et les individus. Par le médium de l'œuvre d'art, deux personnes situées en des espaces et des temps différents partagent une expérience esthétique. « *L'art fait s'envoler le voile qui masque l'expressivité des choses de notre expérience [...]. Il se saisit de la moindre touche d'expressivité rencontrée dans les objets pour en faire une nouvelle expérience de vie. Parce qu'ils possèdent un pouvoir expressif, les objets d'art possèdent un pouvoir de communication [...] Finalement les œuvres d'art sont le seul moyen de communication complet et sans voile entre l'homme et l'homme, susceptibles de se produire dans un monde de fossés et de murs qui limitent la communauté d'expérience* » (Dewey, 2010, p 186-187).

Cette idée d'art comme expérience d'une communication réussie se retrouve aussi chez un autre philosophe, M. Merleau Ponty. Son approche n'est plus pragmatique, mais phénoménologique. S'interrogeant sur l'œuvre de Cézanne, il relève chez lui, le désir de peindre la continuité entre la nature et l'art : « *Cézanne n'a pas cru devoir choisir entre la sensation et la pensée comme entre le chaos et l'ordre. Il ne veut pas séparer les choses fixes qui apparaissent sous notre regard et leur manière fuyante d'apparaître, il veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée. Il ne met pas la coupure entre « les sens » et « l'intelligence », mais entre l'ordre spontané des choses perçues et l'ordre humain des idées et des sciences. Nous percevons des choses, nous nous entendons sur elles, nous sommes ancrés en elles et c'est sur ce socle de « nature » que nous construisons des sciences. C'est ce monde primordial que Cézanne a voulu peindre* » (p.1996, p. 18). Ce monde primordial qui nous relie et d'où tout émerge, Merleau-Ponty le nommera, plus tard, « chair du monde ». Or l'artiste donne, par son œuvre, accès à cette chair du monde : « *L'artiste est celui qui fixe et rend accessible aux plus « humains » des hommes le spectacle dont ils font partie sans le voir* » (p. 24). Ce faisant, il ouvre à une expérience complète, une communication de conscience à conscience : « *Un peintre comme Cézanne, un artiste, un philosophe doivent non seulement créer et exprimer une idée, mais encore réveiller les*

5 Deux choses empêchent que cette interaction ne produise une expérience : « une hypertrophie de l'agir » (soif d'action sans réflexion) et une « hypertrophie de la réceptivité » (se laisser prendre par l'émotion sans rechercher la signification). Dewey, 2010, pp. 95-96.

expériences qui l'enracineront dans les autres consciences. Si l'œuvre est réussie, elle a le pouvoir étrange de s'enseigner elle-même. En suivant, les indications du tableau ou du livre, en établissement des recoupements, en heurtant de côté de d'autre, guidés par la clarté confuse d'un style, le lecteur ou le spectateur finisse par retrouver ce qu'on a voulu leur communiquer » (1996, p. 24-25)

Ainsi, dans une première approche, l'art est une communication réussie. Cependant, une autre lecture est possible.

B L'art comme révélateur de l'incommunication

Chez J. Dewey la communication réussie n'obéit pas forcément à l'intention de l'auteur. Ce qui est important n'est pas que l'artiste ait un message à délivrer et que ce message soit compris, l'important est que l'artiste ait connu une expérience, une clarification des émotions et que, en contemplant son œuvre, le spectateur éprouve la même expérience. Il s'agit donc bien d'un partage, mais ce partage est celui d'une expérience esthétique non d'un sens. Merleau-Ponty insiste beaucoup sur cet aspect « *Avant l'expression, il n' y a rien qu'une fièvre vague et seule l'œuvre faite et comprise prouvera que 'on devait trouver là quelque chose plutôt que rien [...]L'artiste lance son œuvre comme un homme a lancé la première parole, sans savoir si elle sera autre chose qu'un cri, si elle pourra se détacher du flux de vie individuelle où elle naît et présenter, soit aux monades qui coexistent avec elle, soit à la communauté ouverte des monades futures, l'existence indépendante d'une sens identifiable » (p1996, p. 25). Du coup, pour que cette expérience esthétique qu'est l'œuvre d'art soit partagée il faut, en suivant à nouveau Dewey, un certain nombre de conditions qui, si elles ne sont pas remplies, conduisent à une communication imparfaite. Autrement dit, à une communication ordinaire qui charrie son lot d'incommunication. La première de ces conditions, nous venons de le voir avec Merleau Ponty, mais Dewey défend la même idée, est qu'il faut que la création soit réussie, que l'artiste lui-même éprouve une expérience esthétique en réalisant son œuvre. Ce n'est pas toujours le cas, l'artiste pouvant ne pas parvenir à clarifier ses émotions, ne pas être satisfait de la forme esthétique prise par l'œuvre, etc. La deuxième condition est liée à la réception de l'œuvre Cette dernière peut, en effet, rester purement émotionnelle ne débouchant pas alors sur le nécessaire travail de la raison. Comme l'énonce Dewey lui-même, « *on empêche les expériences de parvenir à maturité par excès de réceptivité. Ce que l'on privilégie dans ce cas, c'est simplement le fait d'éprouver telle ou telle chose, sans aucunement se préoccuper de signification » (Dewey 2010, p. 96). La troisième condition est que, comme le suggère J.J. Boutaud (2018), la préfiguration, c'est-à-dire notre anticipation rationnelle de l'expérience (les critiques lues, le contexte, les préjugés, etc.) n'empêche pas de percevoir toutes les dimensions sensibles de l'œuvre. Si tel est le cas, il n'y a plus clarification personnelle des émotions, mais cadrage sociale des**

émotions. En effet, le sensible n'est pas seulement une mise en forme personnelle de nos émotions émergeant de notre corps (Laplatine, 2010), c'est aussi une construction sociale (Rancière, 2000). Le sensible est, aussi, ce qui est partagé « *J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusifs* » (2000, p. 10). Or, ce partage du sensible n'est pas uniquement le fruit d'une sédimentation, d'un *ethos*, c'est aussi le fruit de luttes, d'un *polemos*⁶. Cette lutte existe parfois entre les artistes voulant imposer leur vision de l'art et du monde⁷, elle existe surtout dans la vie sociale, puisque vivre ensemble c'est ressentir ensemble, se partager la même chair du monde. Du coup, l'art est aussi une mise en visibilité de ce partage social et de ces luttes, il transforme « *la pensée en expérience sensible de la communauté* » permettant alors « *à la vie d'élaborer son propre sens* » (Rancière, 2000, p. 71). En donnant à voir, il donne à penser, donc aussi à remettre en cause. Cette remise en cause sensible du sensible peut faire évoluer en douceur le regard, provoquer une expérience esthétique permettant de comprendre autrement la communauté à laquelle nous appartenons, mais elle peut aussi déclencher une réaction vive de rejet, le refus de comprendre autrement le monde. Cette incommunication liée au refus de se remettre en cause ou de partager la vision du monde de l'artiste est d'autant plus probable, signale J.P. Doguet (2007), que le spectateur n'est pas familier avec l'art, avec cette habitude de vivre une expérience esthétique. De plus, si on suit ce même auteur, cette incommunication liée à l'œuvre elle-même est renforcée par l'institution muséale. Celle-ci n'est jamais neutre. Par le simple fait d'exposer ou non une œuvre, elle légitime une vision du monde. Du coup, l'expérience que va vivre le spectateur au musée va être influencée par cette légitimation, c'est-à-dire par la reconnaissance par des experts de la qualité de l'œuvre. Ce qui bien sûr ne veut pas dire que l'œuvre sera appréciée, mais signifie que l'expérience esthétique sera liée, en partie, à la qualité reconnue à l'institution muséale et que l'interrogation sur le choix de cette institution peut modifier la relation directe entre le spectateur et l'œuvre. Cette influence contextuelle du musée sera d'autant plus forte que le musée, aujourd'hui encore, n'est pas fréquenté également par toutes les strates de la population, qu'il déploie souvent une muséographie complexe et des dispositifs de médiations qui orientent le parcours et la compréhension du spectateur (Davallon, 2000). Surtout, le musée devient, de plus en plus, en lui-même, un objet de communication (touristique). Le musée doit devenir, par son architecture même, une attraction artistique qui singularise la ville et attire les curieux. Autrement dit, le musée est devenu lui-même

6 « *Mais l'idée d'un « partage du sensible » implique quelque chose de plus. Un monde « commun » n'est jamais simplement l'ethos, le séjour commun, qui résulte de la sédimentation d'un certain nombre d'actes entrelacés. Il est toujours une distribution polémique des manières d'être et des « occupations dans un espace des possibles* » (Rancière, 2000, pp. 66-67)

7 « *La concurrence qui existe à cet égard entre les artistes au sein du processus de communication artistique peut fort bien être comprise comme une sorte de lutte pour l'essence de l'art, chacun prétendant détenir le dernier mot quant à ce que l'œuvre doit être* » (Doguet, 2007, p. 173)

une œuvre d'art, tant et si bien que la communication des œuvres d'art se déploie au milieu de la communication d'une autre œuvre d'art qui les englobe tout en étant censée les mettre en valeur (Mourkarzel, 2011). Il peut résulter un trop plein de significations qui est, pour P. Robert (2017), l'un des signes manifestes de l'incommunication.

Résumons nos propos, quatre facteurs font obstacle à ce que l'art soit le lieu d'une communication parfaite : le musée qui n'est pas un réceptacle neutre, la préfiguration sociale de l'expérience du spectateur qui influence la réception de l'œuvre, le plaisir de la sensorialité qui peut nuire à la volonté d'élucider ses émotions et l'incapacité de l'artiste à clarifier ce qu'il ressent. Ces quatre éléments se conjuguent pour faire de l'art, le lieu de lecture d'une incommunication qui puise sa source dans le sensible. Cependant, si le musée est une institution normative qui empêche une communication parfaite entre l'artiste et le spectateur, c'est aussi un espace public singulier qui autorise une certaine réflexivité sur l'incommunication.

III Musée : un espace public qui permet de discuter de manière apaisée de l'incommunication

L'art, propose l'artiste japonais contemporain Tataro Atzu, est « *le seul moyen à disposition de l'homme pour révéler l'invisible* »⁸. L'incommunication autour du voile est visible dans l'espace médiatique français, ce qui l'est moins c'est la discrimination perçue par les femmes voilées. Elles sont invisibles, réduite à un bout de tissu, dont l'usage pluriel est lui aussi réduit à une seule signification : la manifestation ostentatoire d'une appartenance religieuse. La taille des portraits détourne le regard du voile et centre le regard sur le visage. Elle ouvre alors sur la commune humanité de ses femmes. A l'image de l'exposition *The Color Line*⁹, le travail de Pierre David a permis de rendre visible l'invisible. Plus, grâce à la volonté du musée Bargoin, il permet de mettre en débat cette incommunication : « *Accueillie au sein du musée, qui devient pour l'occasion un lieu d'expérimentation pour la collaboration de l'art et de la recherche, cette exposition est une invitation à étudier les problèmes de communication au sein de nos démocraties. Elle questionne aussi les collections et les missions du musée, en tant qu'espace collaboratif ouvert sur le monde contemporain et ancré dans les faits de société. Ainsi, au-delà des multiples aspects du voile, cet événement, par son approche sensible, souhaite interroger la complexité des relations humaines*

⁸ Citation extraite de la feuille de présentation distribuée à l'entrée de l'exposition qui lui était consacré, du 4 juillet au 30 août 2015, à la Hab Galerie de Nantes.

⁹ *The Color Line* est une exposition qui s'est tenue au Quai Branly de novembre 2016 à janvier 2017. Elle présente deux cent œuvres d'artistes afro-américains témoignant d'une lutte qui dure depuis 150 ans contre la ségrégation raciale aux USA. Le nom de l'exposition reprend une expression du leader noir Frédérik Douglass qui, en 1881, désignait par là la ligne de démarcation qui, dans les faits, séparait les noirs et les blancs malgré l'abolition de l'esclavage en 1865.

dans l'espace public » explique ainsi le texte internet de présentation de l'exposition¹⁰. En effet, nous verrons que le musée d'art est devenu, en partie, un espace public (A). Espace public singulier qui peut favoriser un débat apaisé sur les questions de société (B).

A) Le musée d'art public est devenu un espace public

Nous centrerons notre propos sur le musée public. Certes, il existe des musées privés, mais la recherche-action Voilées qui nourrit ce travail théorique étant une exposition d'art contemporain dans un musée public, c'est à ce dernier que nous consacrerons les lignes qui suivent. Selon P. Rasse (2000), le musée est issu d'une transformation sociale de la sphère culturelle qui a donné naissance à l'espace public. On le sait, selon Habermas (1978), cet espace de médiation propre à la démocratie est né dans les salons littéraires et dans les cafés, le public bourgeois échangeant des arguments rationnels sur les œuvres artistiques. Or, comme le souligne P. Rasse, sous Louis XVI on appelait parfois musée ces salons : « [...] comme l'écrit Rétif de la Bretonne à propos des déjeuners que M. de la Reynière fils donne dans le salon de son hôtel particulier. “ On faisait des lectures de manuscrits, les poètes récitaient leurs vers, les dramatises déclamaient leurs pièces et en pressentaient l'effet. C'étaient de vrais musées ”. Le terme, explique Poulot, désigne aussi parfois, à cette époque, des sociétés savantes dont la dynamique interne s'apparente à celle des salons, à la différence près, que cette fois, leur existence ne dépend directement de personne en particulier. En effet, pour échapper à la tutelle aristocratique des grands princes, elles font le plus souvent appel à des financements privés, à des mécènes qui forment leur conseil, ou plus anonymes encore, à des souscripteurs » (Rasse, 1999, p. 74) ». Or, cet art du débat public qui était à l'origine même du musée, s'est perdu au fur et à mesure de son institutionnalisation. « *Quand ils se sont développés à partir du XIX^e siècle, les musées étaient conçus comme des panoptiques du savoir, par des savants, pour des savants, des artistes ou des experts, et occasionnellement pour l'éducation du peuple* » (Rasse, Girault, 2011, p. 11). Dans un premier temps de leur institutionnalisation, les musées publics ne sont donc pas “ *offerts à la discussion et à la critique* ” (Rasse, 2000, p. 49). Pire, ils finissent, au XIX^e siècle, par devenir une « *institution désuète, élitiste, repliée sur elle-même* ” (Rasse 2000 p. 49). Cependant, dans la seconde moitié du XX^e, sous l'impulsion de Malraux et des mouvements d'éducation populaire, la démocratisation de l'accès à la culture devient un mot d'ordre des années Soixante. Mais si le public est invité, grâce à des politiques de gratuité notamment, à venir massivement au musée, il est encore conçu comme un public cible, une masse à éduquer. Ce n'est qu'à la fin des années quatre-vingts, sous la double dynamique des musées scientifiques cherchant à diffuser autrement la science et des écomusées voulant valoriser la culture populaire, que le retour vers l'espace public a commencé à s'effectuer. Comme le commente Michèle

¹⁰ <http://agenda-pointcontemporain.com/07-02%E2%96%B720-05-pierre-david-voilees-musee-bargoin-clermont-ferrand/>

Gellereau : « *les collections jadis sacralisées au sein d'un palais-temple qui stérilisait toute discussion pourraient être désormais utilisées pour animer le débat scientifique avec le public, faire naître d'autres formes esthétiques.* » (Gellereau, 1999). A l'heure actuelle, le musée public est une institution qui accueille des millions de personnes (plus de 8 millions pour le Louvre, plus de 3 millions pour le centre Pompidou) venues prendre le temps de comprendre un monde qui évolue de plus en plus vite (Rasse, Girault, 2011). Pour répondre à cette demande de sens, les musées mettent en place une médiation culturelle (Caune 2017), c'est-à-dire une médiation qui cherche moins à résoudre un conflit (comme le fait en général la médiation sociale), qu'à donner les moyens de comprendre l'œuvre d'art. Autrement dit, le musée contemporain, est bien un espace public, mais un espace public différent de l'origine, un espace public institutionnel (et non plus un espace autonome) censé moins propager la controverse que partager la connaissance, non pas un contre espace public (Negt, 2007) mais un espace public apaisé.

B) le musée : un espace public apaisé

Bien sûr, le musée public est un outil de patrimonialisation (Davallon, 2000). C'est aussi, de plus en plus, un investissement économique au service de l'attractivité touristique d'un territoire (Regourd 2012). Mais nous voudrions insister ici sur une dimension singulière du musée : c'est un espace public, un espace de médiation qui ouvre à la critique politique. En effet, comme le rappelle C. Servais en s'appuyant sur H. Arendt, l'art et la politique sont des phénomènes du monde public : ils apparaissent dans l'espace public et nous aide à nous orienter. L'art et la politique ne relèvent pas du domaine du savoir, de la vérité, mais de l'échange de points de vue, de la décision à prendre pour vivre le mieux possible en commun. L'art et la politique relèvent du jugement critique, d'une opinion qui se forge dans la confrontation : « *c'est par le jugement que le spectateur (de l'art ou de la vie politique) s'introduit dans l'espace public* » (Servais, 2016, p.82). Le musée est donc un espace public qui invite à la critique, mais pas n'importe quelle critique, à une critique apaisée. Un espace public où la controverse est présente, mais encadrée par une médiation singulière qui vise plus à l'explicitier, à donner à en comprendre les tenants et les aboutissants, qu'à amplifier la polémique. Bien sûr, ce n'est pas toujours le cas puisque le musée joue aussi un rôle dans la lutte pour la reconnaissance (Honneth, 2013). A côté du droit, de l'amour et de la solidarité, le musée est un outil qui concoure à la reconnaissance sociale (Barbe, Sevin, 2018). Cette dernière ne fait pas toujours le fruit d'un consensus comme le démontre les polémiques liées par exemple à la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration (CNHI) de Nancy (Green, 2011). Reste que si cette fonction de reconnaissance ouvre l'institution muséale à la controverse dans l'espace public central, la plupart des musées publics actuels présentent la particularité d'offrir des espaces publics institutionnels permettant de refroidir et de mettre à distance les conflits. Pourquoi ? Parce que, selon nous,

l'espace public muséal propose six caractéristiques qui le distinguent fortement des autres espaces publics (institutionnels, médiatiques, autonomes).

1-C'est un espace public institutionnel qui n'est pas relié au pouvoir législatif. Le musée est une institution qui est donc, en tant que telle, capable d'imposer des normes du débat. Mais, ce débat n'a pas pour objectif de définir une loi, il a pour vocation à construire du sens commun.

2-C'est un espace public qui n'est pas soumis au temps court médiatique. La fonction patrimoniale du musée, mais aussi la durée des expositions (souvent plusieurs mois), distingue le musée des médias de masse traditionnels. Le rapport au temps est différent, il ne s'agit pas d'accélération (Rosa, 2013), mais au contraire de ralentissement. Visiter un musée, c'est s'abstraire du temps médiatique pour prendre le temps de voir par soi-même.

3-C'est un lieu ouvert au public non une place publique. Si le rapport au temps est donc différent de l'espace médiatique, le rapport à l'espace est, lui, distinct des lieux publics. Il ne s'agit pas d'une agora ouverte aux quatre vents, traversée de mouvements hiératiques et incessants, mais d'un lieu clos, un lieu calme qui obéit souvent à une circulation prédéfinie par le scénographe.

4-C'est un espace de co présence physique où l'intégrité physique n'est normalement pas en jeu. Il ne s'agit pas d'occuper une place publique ou de manifester dans la rue. Il ne s'agit pas, dans un musée, d'exprimer publiquement son mécontentement au risque d'être interpellé par les forces de l'ordre ou d'être agressé par des contre-manifestants, il s'agit de circuler librement et sans crainte dans un espace scénographique puis, éventuellement, de participer à un débat dont les règles du jeu sont fixées par l'équipe de médiation du musée. Il y a bien un engagement physique dans un lieu physique, ce qui le distingue des espaces virtuels, mais il n'y a pas de prise de risque, de mise en danger du corps, ce qui, une nouvelle fois, distingue l'espace public muséal des lieux publics ouverts de la cité (rues, places, etc.)

5-C'est un espace de remise en cause de la routine qui nous ouvre à la réflexivité sur le social. Comme on ne se rend normalement pas au musée tous les jours, comme il faut du temps et parfois, de l'argent, le musée n'est pas une pratique courante. Il faut, bien souvent, rompre avec ses habitudes quotidiennes pour venir au musée. Du coup, en mettant à distance cette routine sociale, mais aussi, dit Dewey (2010), en nous confrontant à une expérience complète qui, via l'œuvre d'art, nous pousse à remettre en cause l'évidence du monde, l'espace public muséal ouvre à une certaine prise de distance avec la réalité sociale.

6-C'est un espace d'expérience individuelle qui favorise le partage des savoirs. Le musée est, si l'on en croit N. Wabed (2015), de plus en plus conçu comme un lieu où chacun vit une expérience esthétique unique. Or cette expérience esthétique, nous l'avons vu, permet aussi de révéler la dimension sensible du politique (Rancière, 2000). Or, le musée ne se contente pas de faire vivre cette expérience individuelle, il propose aussi une médiation culturelle. Celle-ci, dans le droit fil de

l'éducation populaire (Rasse, 2018), permet de rencontrer l'œuvre (Davallon 2003), mais également de comprendre les éventuelles controverses liées à l'artiste et/ou à certaines de ces œuvres (Turbert Delof, 2018). La médiation culturelle permet de comprendre le débat public, elle n'a pas pour fonction première de nourrir la polémique publique.

Cet espace public apaisé n'est certes pas un espace public idéal, il est le fruit d'une institution culturelle qui impose ses règles et qui définit ce qui relève du bon ou du mauvais goût. Il est le fruit d'une domination d'autant plus difficile à combattre qu'elle se part des vertus de l'émancipation. Il n'en reste pas moins vrai, que cet espace public singulier repose sur une médiation qui fait interagir, sens perçus, sentiments éprouvés et raison éclairante. Il aide ainsi à co-construire un sens qui n'est jamais purement rationnel (Boutaud, 2018). Un sens sensible, un sensible qui fait sens.

Conclusion

Voilées fut une recherche action originale qui a permis d'apporter un certain nombre de réponses concrètes sur les causes de l'incommunication autour du voile (Agbessi, 2021). Mais, au-delà de cet aspect pragmatique, cette enquête scientifique pose, pour les SIC, trois enjeux théoriques. Le premier concerne l'approche communicationnelle de l'art. Ce travail invite à étudier l'art non seulement comme le fruit d'une mise en scène intentionnelle qui se déploie dans l'espace muséal comme le fait généralement la muséologie, mais à l'analyser également comme lieu de compréhension de l'incommunication. Le second a trait au sensible. Il s'agit de comprendre comment un invisible partage du sensible (Rancière, 2000, Laplantine 2010), nourrit une irritabilité sociale qui semble surgir de nulle part dans l'espace public, alors qu'elle est le fruit d'une discrimination qui ne dit pas son nom. Le troisième enjeu théorique est politique : comment relier cet espace public muséal facilitant la clarification des émotions (Dewey, 2010), aux espaces publics autonomes afin d'éviter que la distance critique apaisée ne se transforme en acception passive des normes institutionnelles ? Merci à Pierre David et Eric Agbessi d'avoir initié une recherche-action qui enrichit à ce point notre discipline.

Références bibliographiques

Akoun, A., « Nouvelles techniques de communication et nouveaux liens sociaux », *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 112, 2002, p. 7-15.

Agbessi E. (dir). *Voilées*, Paris, l'harmattan, 2021.

Barbe N., Sevin J.C., « Les ancêtres, l'esclavage, la Négritude et l'art africain dans une Maison : politique du patrimoine et altérité », *Alterstice*, N°5 (2), p. 63-78.

Baudrillard, J., *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1985.

Becker H., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

- Boudon, R., « Petite sociologie de l'incommunication », *Hermès*, n° 4, 1989, p. 53-66.
- Breton, P., *L'Utopie de la communication : le mythe du village planétaire*, Paris, La Découverte, 2004.
- Caune J. *La médiation culturelle*. Grenoble, PUG, 2017
- Davallon, J. 2003, « La médiation : la communication en procès ?, *MEI*, N°19, p. 37-59.
- Davallon, J., *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Debord, G., *La Société du spectacle*, Paris, Buchet Chastel, 1967.
- Doguet P., *L'art comme communication*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Dewey J., *L'art comme expérience*, Paris, Folio, 2010 (1934).
- Dewey J., *Le public et ses problèmes*, Paris, Gallimard, 2008 (1925).
- Dewey J., « La démocratie créatrice : la tâche qui nous attend », *Horizons philosophiques*, vol 5, N°2, 1995, (1939).
- Doguet J.P., *L'art comme communication*. Paris, Armand Colin, 2007.
- Duchamp M., *Du champ du signe*, Paris Flammarion, 2010.
- Dupond P., *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 2001.
- Filliou R., *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*. Paris, les presses du réel, 2003.
- Gélard M-L., Sirost O., « Corps et langage des sens », *Communications*, N°86, 2010.
- Gellereau, M., « Paul Rasse : Les musées à la lumière de l'espace public » in *Études de communication* N°, 22 1999.
- Honneth A., *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Folio, 2013.
- Huisman, D., *L'Incommunication, essais sur quelques effets pléthoriques abusifs ou pervers de la communication actuelle*, Paris, Vrin, 1985.
- Joas, H., *L'Agir créatif*, Paris, Cerf, 1999.
- Habermas, J., "Political Communication in Media Society", Dresden, *ICA Annual Convention*, 2006.
- Habermas, J., *Droit et démocratie*, Paris, Gallimard, 1997.
- Habermas, J., (1987), *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987.
- Habermas, J., (1978), *L'espace public*, Paris, Payot, 1978.
- Green N.L., « Construire une collection, représenter l'immigration : la Cité nationale de l'Histoire de l'immigration », *Hermès*, N061, 2011.
- Lepastier, S. (dir.), *L'Incommunication*, Paris, CNRS éditions, coll. « Les Essentiels d'Hermès », 2013.

- Leroux F., « Démocratie et expérience : introduction à la démocratie créatrice de John Dewey », *Horizons philosophiques*, Vol.5, N°2, 1995.
- Livet, P., « Les limitations de la communication », in Dacheux, E. (dir.), *La Communication*, Paris, CNRS éditions, coll. « Les Essentiels d'Hermès », 2011, p. 135-152.
- Livet P., « Les intentions de la communication », *Réseaux*, N°50, 1991 pp 63-88
- Merleau-Ponty M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- Moinet, N., « L'arrogance, entre incommunication et imposture stratégique », *Hermès*, n° 64, 2012, p. 177-183.
- Morin, E., *La Méthode. Vol. 6 : Éthique*, Paris, Seuil, 2004.
- Negt O. , *L'espace public oppositionnel*, Payot, Paris, 2007
- Moukarzel J.R., « Les musées, outils de communication et gages de contemporanéité », *Hermès*, N°61, 2011, p. 90-95.
- Quéré L., « D'un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique », *Réseau*, N°46-47, p.69-90.
- Quéré, L. (1982). *Des miroirs équivoques*. Paris : Aubier-Montaigne.
- Rancière J., *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Rasse P., *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*. Paris, CNRS éditions, 2017.
- Rasse P., Girault Y., « Regard sur les arts, les sciences et les cultures en mouvement, à travers les débats qui agitent l'institution muséale », *Hermès*, N°63, 2011 p. 11-16.
- Rasse P., *Les musées à la lumière de l'espace public*, Paris, L'harmattan, 1999.
- Regourd M. (dir.), *Musées en mutation. Un espace public à revisiter*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Robert, P., *De l'incommunication au miroir de la bande dessinée*, Clermont Fd, Presses universitaires Blaise Pascal.
- Robert, P., « De la communication à l'incommunication », *Communication et langages*, n° 146, 2005, p. 3-18.
- Rosa H., *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2013.
- Servais C., « Le commun à l'épreuve du conflit. La médiation esthétique et l'expérience du « Nous » », *Recherches en communication*, N°42, 2016, p.77-91.
- Sperber D., Wilson D., *La pertinence*, Paris, Editions de Minuit, 1989.
- Turbert Delof Y., « La polémique artistique, arme de communication massive », *Hermès*, N°82, 2018, p. 148-153.
- Wolton, D., « Communication, l'impensé du xxe siècle », *Hermès*, n° 70, 2014, p. 13-20.
- Wolton D., *Informé n'est pas communiquer*, Paris, Cnrs éditions.

