



HAL
open science

Participation culturelle et conversations jurisgénéralives

Yves Citton

► **To cite this version:**

Yves Citton. Participation culturelle et conversations jurisgénéralives. Hybrid. Revue des arts et médiations humaines, 2022, 8. hal-04012265

HAL Id: hal-04012265

<https://hal.science/hal-04012265v1>

Submitted on 2 Mar 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.

Paru dans revue *Hybrid*, n° 8, 2022, en ligne à <https://journals.openedition.org/hybrid/1465> ;
version anglaise « Cultural participation and jurisgenerative conversations » à
<https://journals.openedition.org/hybrid/1939>

Yves Citton

Participation culturelle et conversations jurisgénératives

Comment ne pas se réjouir de la participation culturelle ? Participer est toujours mieux qu’être exclu ou que rester passif. La culture nous rend meilleur·es, nous réunit et nous élève. Voilà ce qu’on a pu penser, non sans bonnes raisons, pendant quelques décennies du XX^e siècle. Force est pourtant de constater que quelque chose s’est retourné depuis quelques temps. La participation sent le piège à cons, et la culture, quand elle n’est pas parfumée aux senteurs de centre commercial, a des relents de sépulture. Laurent Cauwet (2017), qui mène depuis trente ans le combat des éditions Al Dante contre toutes les bonnes raisons qui condamnent la poésie au suicide économique, analyse sans complaisance ce retournement dans *La domestication de l’art*. Christophe Hanna (2018) documente dans *Argent* la paupérisation en même temps que la joyeuse endurance de toute une génération qui vit et fait vivre la création, dans une marginalité diffuse qui se trouve de facto exclue de la culture et de la participation.

Est-ce l’hégémonie soudaine des plateformes numériques qui a discrédité la participation culturelle ? Est-ce sa « fabrication » par des moyens industriels qui l’a vidée de tout enjeu démocratique ? Comment redéfinir la participation et la culture pour leur réinsuffler un peu de sens dans le contexte actuel ?

On esquissera quelques réponses à ces questions en s’interrogeant d’abord sur les mutations profondes qui ont renversé les valeurs héritées du XX^e siècle dans l’appel à la participation des publics. On ira ensuite chercher dans une théorisation politique de l’improvisation en jazz articulée par le poète et philosophe Fred Moten de quoi redynamiser notre conception de la démocratie à l’âge des plateformes. On terminera en lisant de près le premier livre publié par le théoricien des media Vilém Flusser, en 1963, pour en tirer une analyse plus actuelle que jamais des différents types et niveaux de participation auxquels donne lieu notre socialité en réseaux (désormais re-centralisés en quelques grandes plateformes quasi-monopolistiques).

La fabrique de la mobilisation marchande

Comme l’illustrent plusieurs enquêtes publiées dans ce dossier, une large partie de ce que l’on peut classer au registre de la « participation culturelle » n’émane pas d’une revendication ou d’un besoin qui remonterait du bas vers le haut, depuis les utilisateurs, les publics ou les exclus en direction des autorités, des directeurs d’institutions ou des ministères. Notre imaginaire de la démocratie aime à envisager des « sans-part », pour reprendre la belle expression de Jacques Rancière (1995), qui se mobilisent pour obtenir leur part d’un gâteau commun jusque-là cuit par eux mais goûté par d’autres. Tiers-État en 1789, prolétaires au XIX^e siècle, femmes au XX^e siècle, peuples (post)colonisés au XXI^e siècle : toutes et tous se sont battu·es pour arracher le droit à participer à des activités, des délibérations, des décisions qui se déroulaient jusqu’alors au-dessus de leur tête sans que les haut-placés ne leur demande leur avis. La démocratisation progressive de nos sociétés a consisté en cette conquête, lente et

difficile, d'une écoute accordée à celles et ceux dont on ne voulait rien entendre, et dont on réprimait souvent violemment la parole – ce qui les condamnait à subir une culture à laquelle ils ne participaient pas.

La fabrique de la participation culturelle dont il est question dans ce numéro d'*Hybrid*, par contraste, est animée par des dynamiques qui relèvent plutôt de mouvement *top down* que *bottom up*. On peut les classer sous deux types, parfois séparés, mais plus souvent mêlés en proportions diverses.

Le premier type régit toutes les institutions culturelles dont l'existence et la survie dépendent de leur capacité à financer leurs activités selon les lois de l'économie marchande. Les trois derniers siècles ont vu se mettre en place un régime d'offre culturelle de plus en plus pléthorique. La multiplication des journaux au XIX^e siècle, celles des livres à bas coûts, l'apparition des radios et des télévisions au XX^e siècle, et bien entendu l'explosion des biens culturels offerts gratuitement sur internet depuis une trentaine d'années créent une situation dans laquelle la compétition pour capter le temps d'attention des publics est devenue le problème fondamental de toute production culturelle.

La consommation des biens matériels a pu être un problème ponctuel, depuis longtemps, dans les cas d'engorgement du marché, sous le coup d'une innovation technologique ou d'un brusque changement de goût rendant obsolète un produit souffrant alors de surproduction. Mais, en moyenne, les sociétés humaines maintiennent un certain équilibre entre ce qu'elles produisent et ce qu'elles peuvent consommer en termes de biens matériels. Cet équilibre s'est complètement rompu en quelques dizaines d'années pour ce qui concerne les biens culturels. Sur la seule chaîne YouTube, selon les chiffres de 2019, 500 heures sont mises en ligne chaque minute, et il faudrait 82 ans de vie pour visionner les vidéos ajoutées en une heure. Même si plus de deux milliards d'entre nous regardent ces vidéos au rythme de 80 000 en une seconde (BDM 2019), la distribution de nos attentions est très fortement concentrée sur une infime proportion de ce qui se met en ligne, et l'immense majorité des contenus ne sont visionnés que sporadiquement. Si l'on y ajoute les 80 000 livres publiés en France chaque année, les spectacles vivants, les films sortis en salle, les séries TV et les jeux vidéo – et si l'on se rappelle que toutes les sommes investies dans la production d'un bien culturel ne peuvent espérer réaliser leur valeur qu'à la condition de passer par l'attention d'un spectateur, auditeur, lecteur – on comprend la violence de la compétition dont font l'objet nos attentions dans un monde aussi pléthorique.

Si, en achetant un livre ou un billet de spectacle, nous participons directement au paiement du bien culturel qui nous est proposé, un mode de financement indirect s'est instauré depuis 1830, moment où des directeurs de quotidiens ont eu l'idée, simultanément en France et aux USA, de vendre leur journal à la moitié des coûts de production, l'autre moitié étant remboursée par la vente d'espace publicitaire aux annonceurs. C'est dès cette date que nos attentions ont été à proprement parler « marchandisées » : transformées en une marchandise qui se vend comme du blé, de l'huile ou du tissu (Wu 2016). Comme l'a bien montré l'analyse serrée du *Capitalisme de surveillance* publiée récemment par Shoshana Zuboff (2020) à partir de l'exemple de Google, une part de plus en plus large des biens culturels se trouve désormais financée par la marchandisation du « surplus comportemental » et des « produits dérivés prédictifs » que les plateformes des GAFAM et autres BATX (Baidu, Alibaba, Tencent et Xiaomi) extraient et distillent algorithmiquement en traçant tout ce que nos smartphones mouchardent de nos mouvements et de nos gestes attentionnels.

Autrement dit, la culture qui se met en place à travers l'omniprésence de nos téléphones mobiles instaure un régime de mobilisation permanente et totale, comme l'a bien analysé Maurizio Ferraris (2016) : les plateformes doivent nous faire bouger (ne serait-ce que par le toucher d'un index sur un écran tactile) pour pouvoir collecter et vendre les data qui recensent nos mouvements (donc nos habitudes, nos tendances, nos propensions, nos intentions). Les

différents types de mouvements mis au compte de la participation culturelle (consulter le site d'un musée, donner une évaluation, répondre à un questionnaire, commenter une émission, envoyer une photo ou un film) sont clairement à situer au sein de ce besoin structurel de nous mobiliser par nos (téléphones) mobiles pour vendre des datas sur nos mobiles (terme à entendre ici au sens des « motivations » de nos actions passées, présentes mais surtout futures).

En ce sens, la culture de la participation mérite d'être vue comme une énorme pompe à données à travers laquelle le capitalisme de plateforme (Srniczek 2017) traite nos attentions de la même façon extractiviste que le capitalisme industriel traite depuis des siècles le charbon, le pétrole, ou la force de travail, animale et humaine. En donnant nos notes et nos avis, en remplissant nos questionnaires, en envoyant nos photos et nos textes, nous participons à la culture de notre époque, comme l'âne tournant autour du puits participait à la production énergétique des siècles passés.

La fabrique de la légitimation démocratique

Il est toutefois un deuxième type de fabrique de la participation culturelle, qui ne repose pas directement sur la marchandisation de nos attentions, mais sur la captation de légitimation démocratique. Dans un pays comme la France – où l'on a la bonne idée d'attendre de l'État qu'il intervienne pour accorder aux productions culturelles un statut d'exception qui les soustraie partiellement aux forces du marché – une directrice de scène nationale, de musée public ou de centre d'art financé par une région n'a pas besoin de vendre l'attention ou les surplus comportementaux de ses spectateurs ou de ses visiteurs pour assurer le fonctionnement de son institution. En principe du moins, une partie des sommes récoltées par les impôts doit assurer aux productions artistiques une certaine indépendance par rapport à ce qui peut se vendre ou vouloir s'acheter.

Même si toute déclinaison du mot *culture* à l'article défini du singulier (« la culture ») mériterait d'être bannie de nos discussions, du fait des arrogances, des impostures et des exclusions qu'elle charrie, on pourrait empiriquement circonscrire le domaine de « la culture » à ces activités qu'une certaine idéologie dominante valorise sans que les demandes observées selon les mécanismes de l'échange marchand ne les valorisent d'une façon équivalente – d'où la nécessité de faire une « exception culturelle » pour les financer par l'impôt au nom du bien commun.

Les choses sont toutefois bien plus complexes que cela puisque nos sociétés se réclament des valeurs politiques de la démocratie, où ce sont les opinions et sentiments de la majorité du peuple (plutôt que les valeurs élitistes d'une aristocratie) qui sont censées nous gouverner. D'où cette épine libérale dans le pied de toutes celles et ceux qui entendent justifier le financement des arts (d'avant-garde) au nom de la démocratie : si ce qui vaut en démocratie, c'est ce que veut le peuple, alors ce sont les goûts les plus massifs qui sont les plus légitimes. Comme les preux chevaliers de « la culture » considèrent rarement les matchs de football, les best-sellers de gare, les émissions de télé-réalité ou les jeux vidéo comme ce que notre culture démocratique fait de mieux, ils doivent fonder leur action sur un écart savamment établi entre ce que la majorité des gens aiment (et consomment) effectivement, et ce qu'ils *pourraient* aimer, si on leur en facilitait l'accès.

Comme cet amour ne peut toutefois pas rester purement ni éternellement potentiel, les chevaliers doivent s'armer d'un minimum de données empiriques pour prouver qu'ils ne sont pas les seuls à halluciner un engouement populaire inexistant. D'où cette seconde définition pragmatique : *appartient à « la culture » ce qui a constamment besoin de prouver qu'il rencontre une audience* (preuve que l'on ne demande ni aux matchs de football, ni aux jeux vidéo). On peut voir un symptôme de cette pression dans le paradoxe propre à ce que

Stéphane Jouan (2020) a défini comme « l'hyper-offre culturelle » : une course, pour les directeur·es d'institutions, à multiplier les spectacles pour multiplier les spectateurs, dans le but de prouver (aux financeurs publics) « l'impact » de la culture – tout en minant cet impact par la multiplication même de l'offre.

Au sein de ce deuxième régime, la participation culturelle se fabrique afin de documenter l'amour effectif que certains membres du peuple portent à « la culture » à laquelle on s'efforce de les initier. Comme cette participation n'est qu'exceptionnellement massive d'un point de vue quantitatif – et lorsque c'est le cas de façon stable, des voix s'élèvent rapidement pour questionner l'appartenance de ces activités au domaine de « la culture » ou de l'art – tout est mis en place pour valoriser au mieux l'intensité qualitative des expériences vécues. Ce n'est pas ici par besoin de marchandisation de l'attention, mais par besoin de légitimation démocratique que les visiteurs, spectateurs, auditeurs, lecteurs doivent se mettre en mouvement.

D'où une remarquable convergence observée depuis quelques décennies entre ce que les institutions culturelles ont de plus officiel et ce que les pratiques artistiques avaient de plus rebelle, dans leur contestation situationniste. La participation culturelle se situe aujourd'hui à l'intersection (a priori inconfortable) entre deux injonctions parfaitement hétérogènes.

D'un côté, qui pense parler depuis le bas et les marges, des courants activistes radicaux exigent des spectateurs qu'ils deviennent des *spectateurs* : regarder ou écouter (passivement) un spectacle, depuis le confort de son siège au fond d'une salle obscure, c'est accepter l'ordre dominant, même si ce qui se joue sur scène s'époumone à revendiquer son renversement. L'art doit nous faire passer à l'action, ici et maintenant, dès l'intérieur de la salle de spectacle. Il faut transformer le monde et non seulement l'interpréter : il faut réagir activement, brouiller la séparation entre la salle et la scène. Bref, il faut participer.

D'un autre côté, qui manage les institutions culturelles depuis le haut, il faut également mettre en mouvement des *spectateurs* qui, après avoir vu le spectacle ou l'exposition, s'activent pour documenter leur expérience, dire comment elle les a transformés, comment ils agiront différemment en réaction au choc qu'elle a produit en eux. Là aussi, ils sont enjoins à réagir activement, à montrer que la salle et la scène contribuent ensemble à améliorer le monde. Bref, là aussi, il faut participer.

Jacques Rancière, dans *Le spectateur émancipé* (2008), a bien montré les limites et les points aveugles des injonctions participatives émanant des positions situationnistes. La convergence entre les injonctions subversives et les injonctions managériales à la participation culturelle mérite de nous les rendre suspectes toutes les deux. La fabrique de la participation culturelle ressemble à un avatar de *La fabrication du consentement* que Noam Chomsky et Edward Herman (2008) dénonçaient dans les USA des années 1980 : une autorité intellectuelle se réclamant de la démocratie doit orienter les goûts et les pensées des masses, et elle doit manufacturer les conditions qui pousseront le peuple où il doit aller (quitte à le manipuler un peu chemin faisant).

La différence entre ces deux fabriques tient à ce que la presse états-unienne avait un contenu à faire passer (défendre l'ordre du monde capitaliste en disqualifiant tout ce qui s'y opposait), alors que la participation culturelle à la française n'a a priori aucune ambition propagandiste. Cela nous invite à penser que le régime de pouvoir a changé. Conformément aux intuitions de Gilles Deleuze (1990), nos « sociétés de contrôle » n'ont plus tellement besoin de nous interdire ou de nous obliger à penser de telle ou de telle façon, elles se régulent en favorisant notre auto-expression à travers des réseaux de communications qui ont la propriété d'absorber et de résorber tout ce qui pourra s'y dire. Les multiples injonctions à la participation culturelle observées de toutes parts méritent d'être replacée dans ce renversement général : si quelque chose mérite d'apparaître comme subversif, au sein de nos

dynamiques actuelles de communication frénétique, ce n'est plus de dire (ceci ou cela), mais de se taire (assez longtemps pour entendre le vide de ce qui se dit) (Lacey 2013).

Études jurisgénéralives

La fabrique de la participation culturelle n'a été envisagée dans les sections précédentes que comme une ruse de la raison marchande ou gouvernementale, pour extraire des profits ou de la légitimation du sein de populations aliénées jusque dans les mobilisations qui espèrent s'affranchir de ces aliénations. Ce tableau est certainement bien trop noir et bien trop unilatéral pour ne pas être lui-même leurrant. Il convient donc de comprendre en quoi la participation peut *aussi* s'inscrire dans des dynamiques d'émancipation. C'est ce que s'efforceront de faire les dernières sections de cet article, en proposant une série de règles destinées à aider l'évaluation des mérites relatifs des différentes formes de participation culturelles.

Une première piste consiste à se demander à quelles conditions les dispositifs participatifs mis en place pour les raisons précédemment évoquées peuvent être retournés ou détournés pour produire des effets autres que ceux qui en sont attendus depuis le point de vue surplombant des managers. Je répondrai à cette question en allant chercher du côté du poète, philosophe et théoricien politique Fred Moten une première règle, selon laquelle *une participation culturelle ne peut combattre les oppressions que dans la mesure où elle émane d'une situation d'étude susceptible de déboucher sur un processus jurisgénéralif*. Comprendre cette première règle exige de présenter sommairement ce que Fred Moten entend par les mots « étude » et « jurisgénéralif ».

Dans les textes qu'il a rédigés avec Stefano Harney (2013), il y a *étude (study)* dès que des locuteur·es conversent sur une base d'égalité des intelligences et de partage de leurs incomplétudes. Les parties prenantes de cette conversation ne sont pas hiérarchisées par des positions d'autorité, elles acceptent qu'aucun de leurs moi n'est souverain, que personne ne maîtrise les échanges, mais que ce sont les égards ajustés (Morizot 2020) au fil de leurs tâtonnements relationnels et argumentatifs qui les conduisent ensemble vers une intelligence supérieure forcément commune. L'étude ébranle nos habitudes individualistes en ce qu'elle nous invite à « consentir à n'être plus un seul », selon une expression que Fred Moten reprend à Édouard Glissant. Nous sommes toujours plus qu'un (parce que tant d'autres parlent par notre bouche) et toujours moins qu'un (parce que nous ne maîtrisons pas cette multiplicité de voix sous l'autorité unique d'une subjectivité souveraine) (Manning 2013). Il n'y a de participation véritable, et elle ne peut nourrir substantiellement notre culture commune, que si les conditions sont données pour que les participant·es soient en situation d'étude, à concevoir comme une situation d'improvisation collective (dont les ensembles d'improvisateurs du champ jazzistique constituent un exemple paradigmatique) (Lewis 2008 ; Pierrepont 2021).

Quant au principe *jurisgénéralif*, Fred Moten le puise dans le renversement conceptuel proposé par le théoricien du droit Robert Cover. Au lieu que l'État et ses cours de justice soient la source originelle des lois, Cover suggère que « c'est la multiplicité des lois, c'est la fécondité du principe jurisgénéralif, qui crée le problème auquel les cours et l'État apportent une solution » (Cover 1983, 40). Loin de créer les lois *ex nihilo*, selon le schéma hobbesien, l'État moderne aurait pour fonction première d'élaguer cet excès permanent de générativité juridique, au nom d'un monopole portant non seulement sur l'usage légitime de la violence mais, bien plus fondamentalement, sur la capacité à être reconnu comme source légitime de juridiction.

Le principe jurisgénéralif investit la participation culturelle d'une puissance qui ne consiste pas seulement à légitimer des propositions ou des autorités préexistantes, mais à être le lieu d'émergence de lois encore inédites. Il ne s'agit pas seulement de valider (ni même de

récuser) par sa participation des choix ayant déjà déterminé ce qui appartient (ou pas) au domaine de « la culture », ce qui constitue une bonne (ou une mauvaise) interprétation, un bon (ou un mauvais) argument dans un débat, un bon (ou un mauvais) goût, une vertu (ou un crime). Il s'agit de laisser émerger cette constante production spontanée de lois alternatives sur (et à partir de) ce qui fait la force et le mérite des productions culturelles ainsi que, plus généralement, sur les façons dont devraient s'organiser nos collaborations. Il ne s'agit pas de seulement faire compter sa voix (dans un sondage ou dans une quantification statistique), mais de remettre en question les principes mêmes des décomptes et des comptabilités, des droits et des responsabilités, des paroles et des silences.

Écoutons la prose toujours densément poétique (et donc temporairement impénétrable) de Fred Moten articuler ensemble la posture jurisgénéralive et la situation d'étude :

La criminalité, la militance, l'habitude d'improviser et la fuite collaborent dans l'assertion jurisgénéralive, le transport ordinaire, la (non) violence corrosive et caressante dirigée vers la force de l'interprétation étatique ainsi que vers ses échafaudages institutionnels et philosophiques. C'est un refus de l'interprétation des injonctions réparatives et représentationnelles de l'interprétation, des fondations mystiques et métaphysiques de sa logique de comptabilité, de responsabilité et d'équivalence abstraite, par celles et ceux auxquelles on refuse le droit d'interpréter, à la jonction militarisée de la politique et du bon goût, là où les choses rentrent dans une objectalité déjà compromise par le drame de la subjectivité. En fin de compte, l'interprétation étatique – ou tout ce que nous appellerions les protocoles excluants de quelque communauté interprétative que ce soit – essaie d'usurper le rôle général et génératif de l'étude, qui est un genre de chose régi par une libre admission où tout le monde est accepté. (Moten, 2016, 129)

Le principe jurisgénéralif appelle donc à accueillir, au sein de toute situation réglée, ce qui dépasse le simple déroulement des combinatoires préétablies, mais instaure la possibilité d'une altération des règles elles-mêmes. En termes linguistiques, ce principe permet à tout écrivain d'inventer non seulement de nouvelles phrases, mais de nouveaux modes d'écriture, qui enrichissent et parfois transgressent la grammaticalité préexistante. Prendre véritablement part à sa culture, en tant qu'écrivain, cinéaste ou musicien, cela consiste à laisser cette culture se métaboliser à travers soi – ce qui implique de « consentir à n'être plus un seul » – mais cela exige aussi de pouvoir écrire, filmer, jouer d'une façon qui touche, dérange et réarrange les syntaxes régissant les protocoles créatifs et interprétatifs hérités.

Dans le cas de la participation culturelle dont on étudie ici la fabrique, le principe jurisgénéralif n'admet pas seulement la remise en cause des grammaires dominantes en mettant en actes de nouvelles règles, potentiellement perçues comme de mauvais goût, impropres, incorrectes, fautives, criminelles. Cela implique tout autant, de la part de celles et ceux dont il émane, de pouvoir donner, imposer ou arracher force de loi aux revendications qui se trouvent générées au fil des études improvisatrices. Comme le remarquait Raphael Bottani-Levy lors d'une conversation personnelle, pour la génération qui hérite de milieux de vie saccagés par des siècles d'extractivisme écocidaire, le plus difficile n'est pas tant de vouloir changer les règles que de trouver les moyens de traduire les revendications en articles de droit – le jurisgénéralivisme n'était pas seulement une affaire de grammaire, mais surtout de juridiction.

Participations conversationnelles

Un exemple emblématique de participation culturelle jurisgénéralive pourrait alors être trouvé du côté des activités d'associations comme Labo Citoyen ou CitizenWatt qui se revendiquent d'une pratique d'étude et d'une capacité commune de « contre-faire » une

science improvisée à partir des besoins des multitudes, plutôt que depuis l'autorité des États ou les intérêts des entreprises. Armées de smartphones et d'Arduinos, de do-it-yourself et de modèles accessibles en open-source, ces activités amateurs improvisent une « captologie citoyenne » qui, en monitorant la pollution de l'air quartier par quartier ou en documentant la consommation électrique des activités les plus diverses et les plus quotidiennes, participe on ne peut plus activement à ce que nos cultures contemporaines ont de plus sensible et de plus urgent (Allard 2015). Plutôt qu'à une fabrique ou à une manufacture (industrielle) de la participation culturelle, on a ici affaire à des ateliers de bricolage et à des fablabs de prise à partie de nos cultures industrielles dominantes. Non seulement cette participation émane des gens et de leurs capacités d'étude, sans répondre à des sollicitations – à des besoins ou à des cupidités – venues de haut. Mais ces pratiques instaurent de nouveaux dialogues, de nouveaux débats, de nouvelles règles et de nouveaux acteurs d'interaction, qui ont pour vocation explicite de générer de nouvelles législations prenant parfois à rebrousse-poil les autorités institutionnelles, commerciales ou gouvernementales qui ont l'habitude de nous donner nos questions à débattre en même temps que nos lois à respecter.

Il me paraît révélateur que lorsque Laurence Allard justifie les pratiques de cette captologie citoyenne utilisant les smartphones et parfois les plateformes pour capter, transmettre ou visualiser des taux de pollution urbaine ou des consommations de ressources énergétiques, elle évoque un citoyen capteur capable « de parler "par soi-même" la data, plutôt que "d'être parlé" par big data ». Ces pratiques de génération locale de small data, que personne n'a sollicitées de haut, « sont autant d'exemples d'usages conversationnels d'une donnée produite sur soi mais qu'il s'agit de parler par soi-même et pour dire quelque chose de son monde. La data conversationnelle peut constituer une voie de sortie, un hack d'usage, à l'abstraction algorithmique des sujets dénoncés par les penseurs critiques du big data » (Allard 2015, 165).

D'énormes quantités de data circulent à chaque instant à travers nos smartphones et nos corps, par-dessous nos consciences et nos délibérations. Tout un champ de pratiques indissociablement artistiques et politiques se construit autour d'une revendication de participation activ(ist)e à cette (in)culture des big data. Là où la participation culturelle téléguidée par le haut tend à traiter spectateurs et visiteurs comme des rats de labyrinthe, dont on module et comptabilise à souhait les « réactions », la participation culturelle illustrée par la captologie citoyenne active une intelligence conversationnelle, dont les parties prenantes n'échangent pas tant des réactions (comportementales) que des « réponses » (dialogiques : énoncées et adressées) – selon la précieuse distinction mise en place par Vinciane Despret (2009).

Le rôle central de la conversation dans de tels exemples de participation culturelle prend un relief saisissant si on le considère à la lumière d'un étonnant graphique en forme de globe terrestre proposé par Vilém Flusser dans son tout premier livre, publié en portugais en 1963 au Brésil, sous le titre de *Lingua e realidade*. Le troisième chapitre est largement consacré à l'analyse de « cette grande conversation dont nous participons et qui est toute la réalité » (Flusser 1963, 164). Sur la mappemonde du globe terrestre (*figure 1*), la couche de cette conversation (*conversaço*) se situe juste au Nord de la ligne d'équateur, tandis que la couche inférieure (selon une valorisation encore fermement eurocentrée) est celle du bavardage de banalités (*conversa fiada*). « Ces couches consistent en réseaux qui peuvent être considérés, subjectivement, comme formés par des intellects qui irradient et absorbent des phrases et, objectivement, comme formés par des phrases qui se croisent dans des intellects » (169-170).

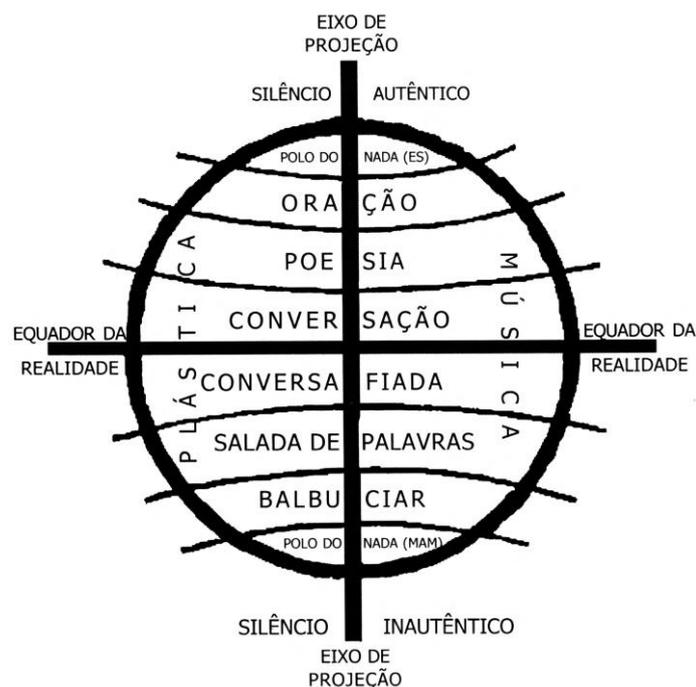


Figure 1 : Vilém Flusser, graphique de la physiologie du langage de *Lingua e realidade* (1963)

La fonction propre de la couche conversationnelle, qu'illustrent les discussions entre vendeur et acheteur aussi bien que les controverses scientifiques, est de générer des informations : « les intellects sont des endroits au sein de la conversation où des informations émergent et sont accumulées » (170). En précisant qu'une nouvelle science, appelée « cybernétique », a pour objet d'étude cette couche conversationnelle du langage, et en évoquant immédiatement des « cerveaux électroniques » qui participeront sous peu à ces conversations pour y constituer, eux aussi, des « intellects » (170), Flusser anticipe de plusieurs décennies le statut ontologique de ce que nous appelons précisément des *smart phones* : des « voix intelligentes mécaniques » capables de participer aux conversations dont émergent les informations qui constituent notre réalité.

Dans un texte ultérieur, daté de 1974, Flusser décrit assez précisément nos smartphones en imaginant une forme inédite de télévision qui « pourrait ressembler à un téléphone muni d'un écran », ainsi qu'à « une machine à écrire munie d'un écran et couplée à un ordinateur » (Flusser, 1974, 107). Ce qui l'intéresse dans cette vision du futur, ce sont les possibilités conversationnelles de cette « télévision dialogique » dont les plateformes de connexion ressembleraient aux « réseaux de la poste et du téléphone ». Il y voit une révolution dans nos modes de participation culturelle :

En permettant à chacun de parler avec tous, et de parler d'une réalité perçue de façon différente, nouvelle [*chacun produisant ses propres images de la réalité, au lieu de n'en avoir que la vision unique donnée par l'ORTF*], cela équivaudrait à une politisation généralisée, car la société serait alors rassemblée sur une agora planétaire, et chacun pourrait « publier ». (ibid)

Dans ce monde, rêvé en 1974 mais devenu le nôtre, la participation culturelle consiste à insérer ses images et ses paroles au sein de « cette grande conversation qui est toute la réalité », à pouvoir constituer des publics (Multitudes 2020), au sein d'une « agora planétaire » dont la référence grecque suggère bien que qu'elle constitue un lieu jurisdicteur : une scène de débats productrice de lois. La question à laquelle nous nous confrontons aujourd'hui, comme Flusser l'anticipait alors, est bien celle de savoir comment

agencer cette grande conversation pour qu'elle soit jurispogénérative. C'est précisément ce que cartographiait la mappemonde de *Lingua e realidade*.

Les implications de ces analyses vieilles d'un demi-siècle sur notre compréhension de la participation culturelle à l'ère des plateformes apparaissent en effet clairement lorsqu'on comprend le contraste qui distingue la *conversation*, située au Nord de l'équateur, du banal *bavardage*, composé de « détritiques de conversation » déçus au Sud de la « ligne de réalité ». « Des phrases formulées par des intellects participant à la conversation sont reprises par des pseudo-intellects participant au bavardage sous la forme de banalités, sans jamais être vraiment appréhendées ni comprises » (Flusser, 1963, 175). Ces pseudo-intellects « sont des marionnettes, des imitations d'intellects, des intellects embryonnaires », qui « ne sont pas connectés (*Mitsein*), mais juste sous la main (*vorhanden*) », se contentant de « refléter mécaniquement les informations, comme des boules de billard » – à tel point que « des cerveaux électroniques seront plus réels que ces pseudo-intellects » (176).

Point n'est besoin de forcer le trait pour reconnaître dans cette couche du bavardage banal le portrait stéréotypé des échanges décérébrés auxquels se complairaient les internautes dans notre monde de plateformes numériques – un monde où les *fake news* proliféreraient plus vite que les vérités, où les bots seraient les moins bêtes des intervenants, et où les machines seraient encore les moins exposées aux machinations conspirationnistes. Au seuil de la troisième décennie du XXI^e siècle, cette participation culturelle à l'agora planétaire semble être unanimement condamnée : plus les appareils sont intelligents, plus les utilisateur·es s'en trouvent abruti·es – telle est la rengaine qu'entonne un chœur d'analystes pour déplorer la décadence de notre temps et de nos mœurs.

Pour contrer par avance (ou du moins pour nuancer) cette vision apocalyptique, Flusser prenait la peine de rappeler que l'intelligence n'est ni un état, ni une essence, mais que « l'intellect est un processus » : « cette analyse fait apparaître la zone du bavardage comme étant une zone de langage immédiatement antérieure à l'émergence de l'intellect, et la zone de la conversation comme étant celle au sein de laquelle l'intellect commence à se réaliser » (179). La distinction entre conversation (intelligente) et (vulgaire) bavardage relève bien entendu d'un certain partage du sensible, instauré par ceux qui prétendent tenir par le manche le couteau de l'intellect. On est en droit de lire le discrédit porté sur le « narcissisme », le « conspirationnisme » et l'affectivité exacerbée des échanges sur réseaux numériques comme une tentative (désespérée ?) pour l'aristocratie pré-Internet de garder sa mainmise sur les formes légitimes de parole et d'autorité au sein de la « sphère publique ».

Les subtiles formulations de Flusser permettent de prendre un peu de recul dans notre caractérisation de ce qu'Internet apporte à nos participations culturelles et à leur jurispogénérativité. L'équateur de réalité qui divise le globe flusserien ne découpe pas des latitudes irrémédiablement séparées les unes des autres. Il permet de repérer des mouvements et des devenir, par lesquels « cette grande conversation dont nous participons et qui est toute la réalité » peut aussi bien élever et aviver notre intelligence (indissociablement personnelle et collective), que la rabattre et l'inhiber en la plaquant sur la répétition mécanique de banalités. L'intellect y est caractérisé comme « une émergence », et non comme une frontière tracée par un couteau dont seuls certains tiennent le manche. Il y a toujours des règles, des lois, des partages du sensible dominants. Elles se ré-génèrent en permanence – c'est le principe du jurispogénérativisme – tant que certains couteaux ne viennent pas sectionner leurs nouvelles pousses. L'arrivée et la diffusion extrêmement rapide du numérique, à l'échelle anthropologique, ont instauré un moment privilégié et accéléré de ré-génération. L'enjeu de la participation culturelle est bien, ici aussi, de nous mobiliser, mais tout mouvement ne se vaut pas : le *general intellect* peut y trouver une occasion inédite d'émergence commune. Le globe est dessiné pour nous orienter en pointant un pôle Nord vers lequel nous sommes appelé·es tout·es à nous élever.

On peut en tirer un deuxième principe : *c'est dans leur capacité à élever le bavardage mécanique des pseudo-intellects au niveau d'une improvisation conversationnelle informative que se situe la valeur des différentes formes de participation culturelle.*

Condensations poétiques et oraisons performatives

C'est en remontant plus au Nord sur le globe schématisé par *Lingua e realidade* qu'on glanera les propositions les plus suggestives – parce que les plus surprenantes – pour comprendre les conditions auxquelles nos participations culturelles par plateformes interposées peuvent devenir jurisgénéralives. Au-dessus de la « conversation » se situe en effet la couche de *la poésie*, dont elle est « une mutation », consistant en « une intériorisation du langage » (181), scandée en quatre étapes (182).

1° Cette mutation requiert tout d'abord un mouvement d'*isolation*, de retraite sur soi, venant interrompre provisoirement les connexions qui alimentent la vie de l'intellect. 2° Ce geste de repli et de rétrécissement de l'intellect entraîne un processus *condensation* (*Dichtung*) et de « concentration du langage ». 3° La densité accrue des énoncés qui en résulte tend à conférer à ceux-ci une certaine *impénétrabilité*. 4° Cette imperméabilité relative donne au langage ainsi élaboré une consistance toute particulière, permettant d'en renverser le fonctionnement habituel : alors qu'en tant que simples locuteur-es, nous sommes emporté-es par les façons dont le lexique et la grammaire structurent notre réalité, en tant que poètes, nous acquérons une certaine prise sur les mots et les tournures de la langue. Ce pouvoir de reprise et de surprise (au sens de sur-préhension) de la langue dont nous subissons par ailleurs l'emprise est décrit par Flusser comme relevant de la *potentialisation* : « la poésie est un lieu où le langage ingère de la potentialité pour produire de la réalité » (184).

Le rapport dynamique entre poésie et conversation peut dès lors se résumer ainsi :

Phylogénétiquement, la poésie surgit de la conversation, en la rassemblant, en la condensant, en l'imperméabilisant et en la dépassant. Fonctionnellement, la poésie est la création d'un nouveau langage à partir du néant qui entoure le langage de tous les côtés, un langage qui est en lui-même incompréhensible intellectuellement, mais qui est rendu compréhensible par sa dilution dans la conversation. (185)

La vraie force du processus poétique, que met bien en lumière l'analyse en quatre étapes, consiste clairement ici en sa capacité *jurisgénéralive*, qui la distingue le plus fortement de ce qui se passe au niveau inférieur de la conversation. Si « le poète est celui qui a (et transmet à travers la conversation) des pensées *neuves* », Flusser prend la peine de préciser que c'est au niveau jurisgénéralif des règles, et non au niveau combinatoire des phrases, que se situe l'invention propre à la poésie. La nouveauté, précise-t-il en effet,

ne peut pas seulement résider en une nouvelle composition d'éléments déjà existants, parce que telle est déjà l'activité normale de la conversation. La nouveauté doit résider dans l'imposition de nouvelles règles, en accord avec lesquelles les éléments seront dorénavant composés, ainsi que dans la création de nouveaux éléments de langage. (186)

La poésie, entendue moins comme un genre littéraire qu'au sens plus large de *poiésis*, se définit ici comme ce qui crée des possibilités extérieures aux combinatoires déjà connues, aux programmes et aux protocoles déjà en fonction. On a affaire dans ce cas à une participation culturelle à la puissance deux : on ne se contente plus de prendre part à une conversation en train de se faire (et donc de faire notre réalité) ; on prend part à la mutation des règles qui structureront nos conversations et donc nos réalités à venir.

Si la démocratie a un sens, c'est celui de faire du peuple non seulement un objet de sondages (répondant souvent par oui ou non à des questions déjà posées), mais la source de propositions nouvelles mises en débat sur l'agora, devenue désormais planétaire. D'où un troisième principe : *la qualité de la participation culturelle proposée par un certain dispositif se mesure à l'accueil qu'il accorde aux gestes poétiques qui en renouvellent la vitalité par leur puissance jurispénérative.*

En remontant encore davantage vers le Nord sur le globe censé figurer « la physiologie du langage », on parvient finalement à une dernière couche – plus énigmatique et plus inquiétante – à laquelle Flusser donne le nom d'*oraison (oração)*. On touche là à une dimension mythique et rituelle de la communication (en tant que celle-ci relève toujours un peu de la communion), dont la prière et l'imprécation, la bénédiction (pouce levé) et la malédiction (insultes, harcèlement) sont les formes les plus courantes. Si mettre la poésie au cœur des dynamiques renouvelant nos formes de participation culturelle a certainement de quoi surprendre nos conceptions communes des plateformes, la dimension oratoire correspond sans doute plus immédiatement à l'idée que nous nous faisons de leurs usages actuels. Flusser distingue deux sous-catégories au sein de l'oraison. Il évoque, d'une part, des « péroraisons », où nous pouvons reconnaître le mode d'intervention de certains YouTubeurs, dont les prêches, les conseils de self-help, ou les fatwas face-caméra connaissent un pouvoir d'entraînement remarquablement prégnant. On peut voir aussi dans ces péroraisons les emballements collectifs qui emportent certains groupes Facebook dans des dérives « sectaires », au sens où la discussion en cercles relativement fermés et homophiles favorise une sorte de sécession qui restructure sa réalité autour d'un système de valeurs, d'interprétations (et parfois d'hallucinations) partagées.

L'autre sous-catégorie de l'oraison, celle de l'« adoration », peut apparaître dans un premier temps comme le pendant symétrique de la première, avec des fans adoreurs qui imitent les gestes de leur influenceur ou qui chantent les louanges de leur idole depuis la fragilité de leur espace intime. C'est bien aussi une forme de rituel magique, de méditation et de prière que performant les vidéos ASMR, en chuchotant des mots doux à l'oreille de l'internaute, tout en caressant ses contours par le proxy des bords d'écrans. Et c'est sans doute un espace de confessionnal qu'ouvre la multiplication des blogs et des vlogs où s'étalent nos rêves érotiques comme nos déprimés politiques et nos déconfitures sentimentales.

La tentation est grande – et peu d'analystes y résistent – de disqualifier tous ces gestes oratoires comme ridicules ou pathologiques, en les reléguant dans le grand purgatoire que Flusser situe dans l'hémisphère Sud de son globe eurocentré. Au lieu de cultiver la poésie, le web n'est-il pas saturé de salades verbales (*salada de palavras*), marquées par la dilution, la distraction, la facilité et le mimétisme, bien davantage que par la condensation, la concentration, l'hermétisme et l'originalité ? Au lieu de chanter des prières, la bande-son du web n'est-elle pas majoritairement scandée par les balbutiements (*balbuciar*) et autres ânonnements pornographiques de vieux mâles en rut et de jeunes filles feignant l'orgasme ?

Loin de considérer ces dimensions quasi-religieuses de nos communions numériques uniquement sur le mode du leurre, du danger, de la dérive, de la manipulation ou de la fanatisation – et sans nier bien entendu la réalité de tels risques – il est éclairant d'en faire au contraire le plus haut degré d'une participation culturelle poussée à son comble. On pourrait en tirer un quatrième et dernier principe : *le rôle dominant que jouent les plateformes dans nos socialités électroniques en réseaux se traduit par une intensité performative inédite, qui tend à faire advenir ce dont elle parle*, et dont la prière du croyant au Tout-Puissant constitue le modèle sous-jacent. La fonction d'oraison refléterait ainsi la vérité d'un mode de participation culturelle où les moyens de communication me permettent (en principe, c'est-à-dire virtuellement) de conditionner directement l'emploi de nos forces communes par mon intervention publiée sur l'agora planétaire.

Tout l'intérêt de ce graphique de 1963 est bien de décliner ces différentes strates fonctionnelles dans deux directions, pour nous inviter à en mesurer les puissances d'élévation, et non seulement les insuffisances ou les déchéances. La fabrique de la participation culturelle, telle qu'elle s'est installée depuis quelques années sur quelques énormes plateformes aux dimensions intercontinentales, y apparaît comme un terrain de lutte, où différentes oraisons entrent en compétition pour être exaucées par la puissance (quasi-divine) du commun. Cette lutte n'est pas seulement à situer, comme le faisaient les premières sections de cet article, dans une opposition entre sollicitations *top-down* et revendications *bottom-up*. Elle est surtout interne aux dynamiques propres à chaque forme concrète de participation culturelle.

Certains dispositifs nous rabaissent vers le bavardage, la salade de mots ou le balbutiement, comme c'est le cas du micro trottoir et de tout ce qui relève de la pornographie affective (laquelle va bien au-delà des seuls ébats sexuels). D'autres dispositifs, au contraire, nous élèvent vers des compositions collectives d'intellects, des poétiques jurisgénératives, voire des communions d'envoûtements susceptibles d'être mises au service des meilleures comme des plus mauvaises causes. Comme l'affirmait Flusser en 1963, c'est bel et bien notre réalité (de demain) qui s'esquisse dans les façons dont s'agencent nos participations culturelles à la grande conversation d'aujourd'hui. Et c'est tout l'enjeu de ce numéro d'*Hybrid* que d'étudier en détails certaines des formes concrètes que prennent ces agencements à l'ère de la plateformes.

Références

- Allard, Laurence, 2015, « L'engagement du chercheur à l'heure de la fabrication numérique personnelle », *Hermès*, n° 73, p. 159-167.
- BDM, 2019, « Chiffres de YouTube », <https://www.blogdumoderateur.com/chiffres-youtube/> (consulté le 23 décembre 2020).
- Cauwet, Laurent, 2017, *La domestication de l'art*, Paris, La fabrique.
- Chomsky, Noam et Edward Herman, 2008, *La fabrication du consentement*, Paris, Agone.
- Cover, Robert M., 1983, « Nomos and Narrative », *Harvard Law Review*, n° 97-1, p. 4-68.
- Deleuze, Gilles, 1990, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » in *Pourparler*, Paris, Minit.
- Despret, Vinciane, 2009, *Penser comme un rat*, Versailles, Éditions Quae.
- Ferraris, Maurizio, 2016, *Mobilisation totale*, Paris, Presses Universitaires de France
- Flusser, Vilém, 1963, *Lingua e realidade*, Coimbra, Annablume, 2012
- Flusser, Vilém, 1974, « Pour une phénoménologie de la télévision », in *La civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006.
- Hanna, Christophe, 2018, *Argent*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Harney, Stefano & Fred Moten, 2013, *The Undercommons*, Wiwenhoe, Minor Composition.
- Jouan, Stéphane, 2020, « Hyper-offre culturelle », *Multitudes*, n° 80, 2020, p. 108-109.
- Lacey, Kate, 2013, *Listening Publics. The Politics and Experience of Listening in the Media Age*, Cambridge, Polity.
- Lewis, George, 2008, *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*, University of Chicago Press.
- Manning, Erin, 2013, *Always More than One. Individuation's Dance*, Durham, Duke University Press.
- Morizot, Baptiste, 2020, *Manières d'être vivants*, Arles, Actes Sud.
- Moten, Fred, 2016, « Jurisgenerative Grammar (for alto) » in George Lewis (dir.), *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, Oxford University Press, p. 128-142.

Multitudes, 2020, dossier *Faire publics*, n° 79, p. 60-132.
Pierrepont, Alexandre, 2021, *Chaos, musique, cosmos. Particularités des aventuriers de l'ACM et du champ jazzistique dans leurs courses*, Paris, MF Éditions.
Rancière, Jacques, 1995, *La méésentente*, Paris, Galilée.
Rancière, Jacques, 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique.
Srnicek, Nick, 2017, *Platform Capitalism*, Cambridge, Polity.
Wu, Tim, 2016, *The Attention Merchants*, New York, Alfred Knopf.
Zuboff, Shoshana, 2020, *Le capitalisme de surveillance*, Paris, Zulma.