

La Scène Esthétique, l'Autre du Politique pour la création de la stratégie

Michel Filippi

Chercheur associé

Academos, Archives Henri Poincaré – Faculté de philosophie – Université Nancy 2

Franck Tannery

Franck.Tannery@univ-lyon2.fr

Professeur des Universités

Coactis (EA 41 61) – Université Lyon 2 – Université de Lyon

14/16 av berthelot – 69363 Lyon cedex 07 – 04 72 71 65 01

Résumé

La création de la stratégie passe par l'institution d'une scène politique où sont affirmés les critères, principes et valeurs pour l'action. Cependant la stratégie n'est pas seulement affaire de raisons mais aussi de passions, de sensibilités et de sensations qui appellent la constitution d'une scène esthétique. Outre l'étude de la dynamique de cette scène esthétique, l'effort de modélisation délimite aussi les leviers possibles de conception de cette scène à partir d'analyses dans le domaine de l'art, des stratégies métropolitaines et d'innovation. Sur le plan théorique le travail s'appuie principalement sur les propositions du pragmatiste J.Dewey qui, dans son ouvrage *L'art comme expérience*, invitait à prendre tout la mesure du phénomène sensible et esthétique pour appréhender l'action humaine et sociale.

Le texte revient au départ sur cette question générale du sensible pour cerner sa présence et son importance pour la stratégie. Il est alors possible de cerner combien les critères de jugement esthétique et du monde sensible inscrivent chaque époque, chaque situation, dans un certain pli, dans une certaine manière de sentir le monde. Cette inscription définit une ornière dont vise justement à s'extraire la conception d'une stratégie. Une telle conception revient en fait à tenter de créer un autre imaginaire sensible. Le troisième temps de ce texte présente les leviers possibles d'une telle création. Une fois la création d'un autre imaginaire effectué il reste à en assurer le déploiement. La quatrième partie revient sur la nécessité, pour y parvenir, de connecter ensemble tout un système de signes sensibles nouveaux ou différents. A partir de là, la cinquième section montre que le déploiement de l'imaginaire sensible passe par une démultiplication des actions propres à la nouvelle Scène Esthétique. Le texte se termine enfin par un retour sur la Scène Politique pour mieux appréhender les complémentarités entre les deux scènes pour la stratégie mais aussi les conséquences à prendre en considération lorsque le volet politique accède à un usage autonome de l'esthétique.

Mots clés : Politique – Esthétique – Innovation – Design – Conception

La Scène Esthétique, l'Autre du Politique pour la création de la stratégie ^{1 2}

Michel Filippi

Chercheur associé

Academos, Archives Henri Poincaré – Faculté de philosophie – Université Nancy 2

Franck Tannery

Franck.Tannery@univ-lyon2.fr

Professeur des Universités

Coactis (EA 41 61) – Université Lyon 2 – Université de Lyon

14/16 av berthelot – 69363 Lyon cedex 07 – 04 72 71 65 01

Résumé

La création de la stratégie passe par l'institution d'une scène politique où sont affirmés les critères, principes et valeurs pour l'action. Cependant la stratégie n'est pas seulement affaire de raisons mais aussi de passions, de sensibilités et de sensations qui appellent la constitution d'une scène esthétique. Outre l'étude de la dynamique de cette scène esthétique, l'effort de modélisation délimite aussi les leviers possibles de conception de cette scène à partir d'analyses dans le domaine de l'art, des stratégies métropolitaines et d'innovation. Sur le plan théorique le travail s'appuie principalement sur les propositions du pragmatiste J.Dewey qui, dans son ouvrage *L'art comme expérience*, invitait à prendre tout la mesure du phénomène sensible et esthétique pour appréhender l'action humaine et sociale.

Le texte revient au départ sur cette question générale du sensible pour cerner sa présence et son importance pour la stratégie. Il est alors possible de cerner combien les critères de jugement esthétique et du monde sensible inscrivent chaque époque, chaque situation, dans un certain pli, dans une certaine manière de sentir le monde. Cette inscription définit une ornière dont vise justement à s'extraire la conception d'une stratégie. Une telle conception revient en fait à tenter de créer un autre imaginaire sensible. Le troisième temps de ce texte présente les leviers possibles d'une telle création. Une fois la création d'un autre imaginaire effectué il reste à en assurer le déploiement. La quatrième partie revient sur la nécessité, pour y parvenir, de connecter ensemble tout un système de signes sensibles nouveaux ou différents. A partir de là, la cinquième section montre que le déploiement de l'imaginaire sensible passe par une démultiplication des actions propres à la nouvelle Scène Esthétique. Le texte se termine enfin par un retour sur la Scène Politique pour mieux appréhender les complémentarités entre les deux scènes pour la stratégie mais aussi les conséquences à prendre en considération lorsque le volet politique accède à un usage autonome de l'esthétique.

Mots clés : Politique – Esthétique – Innovation – Design – Conception

¹ Avertissement au lecteur.

Ce texte adopte volontairement un autre formalisme que celui ayant couru traditionnellement à l'AIMS avec son découpage théorie – méthode – empirie – interprétation. Il s'agit d'un texte conceptuel qui exploite une question stratégique actuellement traitée par la Direction de la Prospective et de la Stratégie d'Agglomération ainsi que la Direction Générale du Grand Lyon (cf. annexe). Cette forme amènera à exposer les soubassements théoriques du texte dans des notes de bas de page. Cette forme d'écriture se rapproche de la pratique d'autres sciences sociales. Les auteurs invitent ainsi implicitement le champ de la stratégie à ne pas s'enfermer dans un seul canon disciplinaire, signe d'un risque de scientisme.

² Le travail de recherche menée à l'appui de ce texte a bénéficié d'un financement par la Direction de la Prospective et de la Stratégie du Grand Lyon. Nous tenons à les remercier.

De tout temps le monde esthétique s'articule avec le monde politique. Pensons simplement aux qualificatifs haut et bas pour définir une hiérarchie sociale, ils définissent une relation sociale mais aussi la place des corps. Pensons à la symbolisation du pouvoir par des présentations esthétiques (tableaux, mises en scènes, photos, etc.). Pensons enfin aux mythes et symboles politiques ou économiques (Barcelone et Vienne, la Ford T et le Boeing 747, Churchill et Mandela). Ils sont devenus ainsi parce qu'ils portent en eux une charge d'émotions, physiques et sensibles. L'entreprise stratégique visant à créer une action collective se doit, à ce titre, d'opérer sur deux scènes complémentaires, analytiquement distinguables mais indissociables : la Scène Politique où se forment des principes d'action, des orientations pour l'avenir, et la Scène Esthétique où se forment les conditions d'appréhension et de relation au monde sur un plan sensible. Ces deux scènes élisent et édictent les valeurs, respectivement du Bien et du Beau.

Alors que le champ de la stratégie s'est largement focalisé sur la Scène Politique, la Scène Esthétique, non reconnue en tant que telle, est restée confinée au domaine du design et de la beauté inclus dans la Scène Politique. Rien ne justifie cette limitation alors que la création d'une innovation produit, sociale ou de service, la constitution d'une forme organisationnelle³ ou encore l'instauration d'une dynamique métropolitaine nécessite d'instituer et faire tenir ensemble les conditions sensibles requises pour l'action. Répondre à l'horizon ontologique de la stratégie qu'est la création nécessite une pensée et une action sur la Scène Esthétique où ces conditions sensibles sont possibles.

Ce texte répond à ce projet en proposant un cadre conceptuel qui expose aussi les conditions de l'artificialisation du sensible et de la Scène Esthétique. Ce cadre conceptuel se veut ouvert à des situations différentes aux enjeux similaires (métropole, conception de produits nouveaux, créations plastiques). A chaque fois il y a construction d'une Scène Esthétique pour assurer l'émergence des créations désirées, pour les « entourer » mais aussi pour les accompagner dans leur existence. La thèse développée dans ces pages consiste à démontrer que le monde sensible et esthétique n'est pas réservé au seul domaine artistique mais qu'il faut aussi penser toute création de stratégie, toute innovation par et dans cette dimension pour en assurer la réussite. Un effet d'accumulation et de densification de la perception autour d'un nouveau mode sensible se traduit très concrètement par des polarisations économiques,

³ Ce fait tend à être reconnu pour l'analyse de la dynamique des organisations. Voir notamment, Strati A., (1996), « Organizations Viewed through the Lens of Aesthetics », *Organization*, Vol. 3, N°2, p. 209-218 ou encore Eweinstein B., Whyte J., (2007), « Beyond Words : Aesthetic Knowledge and Knowing in Organizations », *Organization Studies*, Vol. 28, N°5, p.689-708.

techniques ou géographiques dans des activités nouvelles, dans de nouvelles formes imaginaires.

La nécessité de mobiliser une Scène Esthétique pour toute création de stratégie repose sur le fait que toute connaissance et conscience du monde provient en premier lieu de l'expérience immédiate et sensible ⁴. Bien sûr la stratégie définit une intention, délimite une vision politique. Cependant cela ne saurait suffire. Simultanément la stratégie doit présenter une forme particulière pour cette intention qui laisse la place au sensible, aux émotions. La formulation même doit permettre de mobiliser les sensations des acteurs en procédant sur le registre esthétique pour les transformer en sensibles d'une Scène Esthétique. A défaut les acteurs risquent de ne pas appréhender la stratégie, celle-ci ne leur parlera pas, elle leur semblera désincarnée ou étrangère. Autrement dit, reconnaître l'existence et la place de la Scène Esthétique s'avère cruciale pour les processus de construction du sens.

La construction d'une Scène Esthétique s'appuie sur la relation entre trois mondes autonomes : ceux de la représentation, du représenté et de la signification ⁵. La signification émerge de l'interprétation en tant que signes de signaux ou (re)présentations de déclencheurs sensoriels. Cette représentation d'un déclencheur sensoriel va provoquer chez celui qui le perçoit autre chose que sa simple référence pour devenir le signe d'un état possible du monde. Il va ensuite y avoir ou non construction d'une signification en général parce que d'autres signaux vont, dans le même instant, faire signe aussi et rendre ainsi présent, ici et maintenant, l'état possible du monde. Tel est le mécanisme général de construction de la Scène Esthétique. Il n'est donc pas fondé dans le sensoriel qui n'est que la satisfaction des attentes de nos organes de perception. Il est fondé dans l'interprétation et la traduction du sensoriel en quelque chose d'autre qui oriente l'attention et engendrera un vécu particulier, un monde en soi qui dépasse le seul mode du sensoriel.

Ce texte modélise les dynamiques de construction du monde sensible et de la Scène Esthétique en procédant en six temps.

⁴ Il s'agit là d'un point commun à J. Dewey et C.S. Peirce comme le note R. Shusterman dans l'introduction au livre de J. Dewey, *L'art comme expérience*, Trad. de l'américain coordonnée par J.P. Cometti, 2005, Publications de l'Université de Pau – Editions Farrago, p.7. L'intérêt de l'œuvre de Dewey pour analyser la dynamique des organisations vient d'être judicieusement commenté par M. Cohen, (2007) « Reading Dewey : Reflexions on the Study of Routine », *Organization Studies*, vol 28, N°5

⁵ Du moins si l'on suit, comme nous proposons de le faire le cadre théorique de la sémiotique (science des signes) du philosophe C.S. Peirce, *Textes fondamentaux de sémiotique*, trad. de l'américain par Berthe Fouchier-Axelsen, Clara Foz, 1987 Méridiens Klincksieck

Le point de départ consiste à revenir sur cette question générale du sensible pour cerner sa présence et son importance pour la stratégie. Il sera alors possible de cerner combien les critères de jugement esthétique et du monde sensible inscrivent chaque époque, chaque situation, dans un certain pli, dans une certaine manière de sentir le monde. Cette inscription définit une ornière dont vise justement à s'extraire la conception d'une stratégie. Une telle conception revient en fait à tenter de créer un autre imaginaire sensible. Le troisième temps de ce texte présentera les leviers possibles d'une telle création. Une fois la création d'un autre imaginaire effectué il reste à en assurer le déploiement. La quatrième partie revient sur la nécessité, pour y parvenir, de connecter ensemble tout un système de signes sensibles nouveaux ou différents. A partir de là, la cinquième section montre que le déploiement de l'imaginaire sensible passe par une démultiplication des actions propres à la nouvelle Scène Esthétique. Le texte se termine enfin par un retour sur la Scène Politique pour mieux appréhender les complémentarités entre les deux scènes pour la stratégie mais aussi les conséquences à prendre en considération lorsque le volet politique accède à un usage autonome de l'esthétique.

1. Retour vers le sensible

Lorsqu'une personne se promène dans les rues de Barcelone, Vienne, Naples, ou Lyon, elle peut aisément se sentir autre en chacun de ces lieux, tellement différente et multiple. A la fois la même, à la fois une autre. Comme si un génie des lieux avait provoqué une transformation instantanée de la personne. Le monde n'est pas vécu de la même manière alors qu'à chaque fois il est composé des mêmes objets, des mêmes usages. Ce n'est pas une question de langue, ce n'est pas une question d'amour. Chacune de ces villes mobilise dans le promeneur une activité sensible qui transforme la personne et fait naître en elle une émotion qui lui signale cette transformation. Cet événement n'est bien sûr pas garanti à chacun. Il résulte de dispositifs construits qui vont interférer avec chaque être d'une manière seulement et exclusivement sensible. Il en va ainsi à Rome lorsque l'on va vers le Vatican. Le lieu a été conçu de telle manière que c'est très fatiguant, pesant, lourd d'y arriver. Le déplacement est déplaisant, rempli d'anxiété. Cela n'a rien à voir avec la distance métrique ni la hauteur des bâtiments environnants. Il y a juste là une géométrie qui contribue à cette sensation. Elle a été construite exprès pour faire ressentir l'indiscutable éloignement, l'incommensurable distance entre l'Espace public et l'Espace religieux et l'imposer comme réalité de la personne en proie à cette émotion de lourdeur, de pesanteur, de fatigue. Il y a une emprise dans la même

lourdeur, la même pesanteur, dans la même fatigue que celle qui envahissait les visiteurs de l'Empereur de Byzance lorsqu'ils s'approchaient de son trône.

Certains objets du quotidien provoquent de tels déplacements émotionnels, brusquement. Prenons une clé MP3 ordinaire, rien à redire, elle permet d'écouter de la musique. Maintenant prenons un Ipod d'Apple. Bien que la fonction soit identique, une autre dimension est ressentie dans l'utilisation même. Vous l'avez, vous vous sentez fier d'opérer dans un autre monde dont les clés sont au bout de vos doigts car plus sensible et dont immédiat. Si l'Ipod n'était que de la mémoire électronique joliment habillée, Apple ne proposerait que de la technicité de plus en plus fine pour des techniciens utilisateurs. Il n'y aurait pas à proprement parlé de nouvelle sensibilité. Alors que l'Ipod avec iTunes et le Podcasting a ouvert sur un autre mode de navigation avec des êtres humains pour former en définitive un monde en soi renversant l'existant. Face à l'Ipod c'est la sensation – un monde d'évidences sensibles – qui va aider à se promener pour faire de multiples choses, pour se brancher, dedans ou dehors, à la musique et à une multitude d'autres sources.

Les vécus ouverts par ces objets différents ou ces villes singulières désignent un même phénomène. A chaque fois il y a mobilisation de sensibles, sensation, émotion, clôture pour soi-même en un monde particulier. L'événement consiste en la création d'une identité spécifique qui se rajoute à l'identité fonctionnelle basique pour l'augmenter jusqu'à se substituer à elle. Il y a en fait eu création et développement d'une Scène Esthétique.

La Scène Esthétique opère ainsi comme complémentaire de la Scène Politique qui elle définit aussi une forme d'identité et de clôture, moins pour le sujet sensible que pour le sujet social. Cependant, en stratégie les projecteurs se consacrent surtout à la Scène Politique avec son édicition de principes d'action, de valeurs, de normes du vrai et du bien. Pourtant l'être humain, dans son intégrité, combine ces deux Scènes, Esthétique et Politique, intimement entremêlés. Reconnaître l'inscription corporelle de l'esprit ou que la créativité de l'agir humain n'est pas opposable au mode de perception et de sensibilité du monde par le corps ne suffit plus⁶. Il s'agit dorénavant d'aller au-delà en stratégie pour s'ouvrir aux dynamiques du monde sensible.

⁶ Ce n'est pas le lieu d'ouvrir le vaste débat du renouveau de la philosophie de l'action à la lumière des travaux récents en sciences cognitives. Nous nous limiterons juste à souligner combien semblent converger des analyses qui limitent la séparation entre « la constitution subjective de l'agent et du corps où il règne et celle du monde objectif où il exerce son action », in J.L.Petit, « Introduction Générale », p. 7, de J.L.Petit, *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Vrin, 1997. Ces propositions rejoignent les dernières analyses de F. Varela, E. Thompson et E. Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit*, 1999, Seuil ou H. Joas, *La créativité de l'agir*, éd. originale 1992, trad. de l'allemand par Pierre Rusch, 1999 Editions du Cerf

Elias Canetti dans « Masse et Puissance » permet de ressentir magistralement le phénomène : comment l'individu porté par la foule fait à la fois corps avec cette masse, est cette masse, et simultanément est un acteur de la puissance politique de cette masse. Il montre aussi comment le politique utilise ce vécu sensible pour ses propres fins. Subrepticement, il apparaît ainsi, qu'à moins de viser une amputation pure et simple de sa force, de ses potentiels et énergie, toute création politique, tout mouvement collectif, toute action sociale rentre dans une résonance profonde avec le mode sensible d'inscription de l'individu dans le monde. Penser en terme d'Esthétique invite à retrouver cela au sein même de la création politique et stratégique du sujet, son individuation dans du collectif.

La collusion du chant grégorien et des pratiques du corps chez les moines qui l'interprètent fournit une deuxième illustration exemplaire de cette intrication des scènes. Il y a une artificialisation des gestes quotidiens, un refus par le moine de son corps naturel. Son pas glisse sur le sol pour produire une intériorisation, une sensation pour soi et pour l'autre. Ce refus n'est pas une absence du corps mais un refus de sa naturalité pour la remplacer par le Bon Geste, le Beau Geste. En même temps, le moine accomplit ses prières par le chant grégorien qui est maîtrise de la voix, de la diction. Une intériorisation pour soi, un spectacle pour l'autre. Il s'agit de deux formes de la même Esthétique qui tiennent ensemble. L'une ne va pas sans l'autre. L'une n'a pas de signification sans l'autre. Séparées, elles ne sont qu'une façon maniérée de se déplacer, de mettre son corps en scène, de chanter bellement. Cela se prolonge par et dans la puissance politique de ces mêmes moines, leur refus à priori de ce politique et l'usage majeur qu'ils en firent.

Nous pourrions envisager un nombre infini de cas. Prenons cependant un exemple dans un autre champ. Prenons l'un des objets majeurs du quotidien depuis ces dernières années : l'ordinateur, plus précisément le micro-ordinateur sous l'ère Microsoft. Comme le chant grégorien et le corps du moine, Microsoft a institué une Scène Esthétique et son activité, ses produits en ont permis l'extension. Non seulement les gens de Microsoft ont développé un nouveau mode d'utilisation de l'ordinateur, mais plus largement ils ont créé un autre mode de relation à l'autre (Messenger) et un autre mode de sensation (Windows) qui a abouti à la génération d'un monde en soi où règne le bricolage généralisé, l'ajustement permanent. Au même instant se créaient les Scènes Esthétiques concurrentes d'Apple et d'Unix bâties avec les mêmes objets mais avec d'autres sensations, à partir d'une mobilisation autre de sensibles à la fois les mêmes et différents.

Ces exemples nous rappellent combien lors de la création d'un monde ou d'une stratégie, l'indicible domine. Le sensible est en deçà des mots, ce n'est que l'émotion qui peut-être l'objet d'un discours et la signification qui permet l'organisation d'un discours. Au début, pour s'y orienter et l'expérimenter, seuls le sensible et un usage de la sensation peuvent guider l'être humain. Il en va ainsi lors de l'arrivée dans un nouveau lieu, dans une ville étrangère, lors de l'utilisation d'un nouveau produit. Tous les sens se trouvent en alerte pour tenter d'aider à l'orientation. Alors l'individu pour trouver sa confiance dans le monde nouveau qui prend forme devant lui mobilise ses sensations comme un instrument de pilotage mais c'est le sensible qui va permettre l'émergence d'un sens. Le stratège connaît bien cet état instable où il parle avant tout de sensations sur sa situation, sur ses questions stratégiques, tant que son projet politico stratégique n'est pas clairement formulé. L'individu se meut effectivement dans sa nouveauté ou, plus généralement, dans le monde avec un paquet (affectif – émotif – sensation – sensible). Il importe donc d'introduire ce volet naturel et physique qui rappelle que les corps circulent dans le social et le culturel. Ceux-ci en retour construisent aussi les émotions, le sensible et l'affectif via les imaginaires collectifs et personnels du Beau.

La Scène Esthétique revient à concevoir cet espace particulier qui tient ensemble à la fois la nature humaine, l'énergétique individuelle et collective, le réel physique et quelque chose qu'il faut bien décrire comme un fait culturel, à savoir la production d'une œuvre, d'une place sociale, d'un mode culturel d'intervention au monde et la construction des idées ⁷. Ces œuvres peuvent être artistiques, longtemps domaine par excellence de l'Esthétique. Cependant les révolutions introduites au 20^{ème} siècle par des artistes comme Marcel Duchamp, Andy Warhol ou Joseph Beuys montrent que par endroit il y a œuvre d'art et qu'ailleurs, la même chose n'est rien d'autre que cette chose. Dorénavant, on peut considérer que le fait culturel lié à la production d'une œuvre d'art n'est finalement pas très différent du fait de produire une ville, un logiciel, une lampe, un petit pain le matin ⁸.

⁷ Un tel espace peut alors s'envisager comme l'une des questions de l'humain dont les connaissances s'appuient sur la recherche et développement technoscientifique, pour reprendre l'expression proposée par G. Hottois, *Philosophie des Sciences, Philosophie des techniques*, Odile Jacob, 2004

⁸ Car, comme l'envisage Dewey dans le chapitre 3, intitulé « Vivre une expérience » de son ouvrage *L'expérience de l'art*, op.cit, il y a constamment expérience sensible par l'interaction entre l'être vivant et son environnement. Cette expérience est une forme qui individualise. Toute activité productrice de forme contient une dimension esthétique, ou encore « toute activité pratique, dans la mesure où elle est intégrée et progresse par son seul désir d'accomplissement possède une dimension esthétique » (p.64).

Ne pas penser en terme de Scène Esthétique la Métropole et la Ville, ou bien la production sociale, politique et économique en général, revient à faire des lieux, des objets et des faits, des domaines amorphes où tout est équivalent. Voir, toutes les villes seraient équivalentes.

La problématique stratégique d'une ville ou d'une entreprise consiste dès lors à exister en tant que Scène Esthétique possible ou possibilité et condition de Scènes Esthétiques. C'est un enjeu stratégique majeur parce que sinon la ville, l'entreprise ou les produits ne peuvent pas exister, ne sont pas identifiés en tant que tel. Il n'y a pas d'attraction, de désir, d'envie d'y être, d'en être et de faire vivre. La ville, par exemple, reste une bourgade anonyme. Il y a des tas de villes de centaines de milliers d'habitants aux Etats Unis ou de millions d'habitants en Chine qui n'existent pas vraiment, dont on ne peut rien dire de particulier, si ce n'est qu'elles sont un « trou », un « gros bourg ». Ce n'est pas une question de singularité parce que ces gros bourgs sont singuliers, c'est une question de singularité esthétique, c'est-à-dire sensible, affective, émotionnelle, imaginative, idéale, dans laquelle l'être dans toutes ses dimensions sociales et culturelles, avec tout son corps sensible, pourra être là, différent d'un ailleurs. En cela, l'existence de la Scène Esthétique invite à prendre en considération le « point de vue » de celui qui vit la situation sociale. Entre un intérieur et un extérieur. Celui qui vit dans la ville ne développera pas les mêmes sensations que celui qui est à l'extérieur. Et ces sensations diffèrent de celles qui construisent la Scène Esthétique.

La Scène Esthétique, phénomène majeur pour la création de la stratégie, invite à décrire et penser tout cela d'un seul tenant, comme un roc massif de réalité dans lequel taille le sujet acteur.

2. Le pli du moment

Jour après jour un lieu que l'on fréquente, un objet que l'on utilise, un paysage qui est toujours le même spectacle, appartiennent à des mondes qui perdent peu à peu de leur aspérité. Ils deviennent banals, banalisés, voire indifférenciés. Jour après jour c'est la même chose qui apparaît, le même geste qui est sollicité, la même définition qui s'impose. La première émotion qui les accompagnait s'émousse non parce que le monde a changé mais parce qu'il devient connu, reconnu en permanence sans provoquer de décalage, d'ouverture, de perturbation, sans qu'une connaissance nouvelle en émerge. C'est l'une des difficultés bien connue pour les produits que tout le monde possède ou utilise. Une fois l'effet de mode ou de surprise passé, l'exceptionnel s'estompe. Que l'on possède une voiture de luxe ou de très haut de gamme n'y change rien : au fil du temps c'est toujours la même, elle est toujours là. Alors la seule solution serait de parvenir à introduire un changement pour créer une nouveauté en

perturbant à nouveau le champ perceptif, et sensitif et sensible. Cette difficulté constitue jusqu'à présent l'une des principales forces motrices pour l'innovation.

Elle concerne aussi les villes selon des modalités en partie différentes. Avec l'internationalisation des entreprises et du commerce, sans pour autant tomber dans l'illusion d'une homogénéité globale, émerge une présence presque partout des mêmes enseignes commerciales, des mêmes objets et produits. Cette présence touche même l'architecture. La volonté de multiplier les projets urbains dans le cadre d'une course à la compétitivité territoriale se traduit par des constructions aux inspirations proches portées par les mêmes architectes internationaux. Aujourd'hui cette course se fait sur tous les fronts : les immeubles, les musées, les biennales, les centres de congrès, les événements, les stades, etc. La métropole devient alors un lieu de moins en moins spécifique à force de souhaiter marquer les esprits par du spectaculaire. Celui-ci s'émousse et tombe vite dans un éphémère simulacre nécessitant d'être toujours repris, renouvelé. La ville, la Métropole est en proie à l'épuisement esthétique⁹.

Cette course sans fin pour jouer contre la montre de l'indifférenciation, contre l'érosion – lente mais brutale – des perceptions sensibles, est exacerbée par les efforts croissants des discours politiques et publics pour exister dans les médias avec l'espoir, un peu vain, de souligner la singularité du projet du moment, de l'action du jour¹⁰. Plus des mots sont prononcés pour tenter d'exposer un trait spécifique, rare, afin de marquer les esprits, plus ces traits s'émoussent rapidement¹¹. Avec la communication et l'appel à la mise en récit la consommation, voire la consommation, porte aussi sur les discours et les récits des villes. Ils deviennent des brochures distribuées à n'importe qui passant par là. Des brochures parmi d'autres, des passants indifférenciés. Des feux de paille en place de feux d'artifice.

L'enjeu est rien moins que l'estompage lent, presque insidieux, du sens du monde et sa constitution d'objets, de lieux, de moments, d'idées et de connaissances. Le monde est là,

⁹ Epuisement clairement souligné par Dewey (2005): « il existe deux sortes de mondes possibles dans lesquels une expérience esthétique ne pourrait se produire. Dans un monde où tout n'est que flux, le changement ne serait pas un processus cumulatif et ne tendrait vers aucun terme. Il n'y aurait ni stabilité, ni repos », p.36.

¹⁰ Pour répondre à cette vulnérabilité à laquelle font face toutes les métropoles européennes, le Grand Lyon a lancé une démarche d'intégration de l'image et des actions sous un seul discours, un seul marquage : « Only Lyon ». Les nouvelles formes de l'action collective liées à la place actuelle des médias est analysée par M. Gauchet dans « Contre pouvoir, méta pouvoir, anti pouvoir », *Le Débat*, janvier février, 2006, N°138. Sur l'importance de cette communication de la stratégie pour structurer les relations avec les parties prenantes stratégiques voir V. Chanal, F. Tannery, « La rhétorique de la stratégie : comment le dirigeant crée-t-il un ordre pour l'action ? » *Finance Contrôle Stratégie*, 2007, vol 10, N°2

¹¹ La généralisation actuelle de la mise en récit qui abouti à une possible perte du sens ou du contact à la réalité est particulièrement bien exposée par C. Salmon, *Storytelling*, La Découverte, 2007

reste là. Seul compte son maintien et sa présence. Les acteurs en son sein ne sont plus les événements, juste un flot quotidien de déplacements, de mouvements, d'habitants interchangeables. La réalité ne fait plus que suivre son pli, sa tendance dominante, comme si elle avait trouvé l'ornière au sein de laquelle elle se coule jour après jour, doucement mais sûrement. L'activité mentale et sensible sur le monde selon le mode (signal – signe – signification) n'opère plus. L'action et la perception vont peut-être créer du signal mais celui-ci ne fera plus ou pas signe. Il pointera sur du déjà là. Il ne saurait alors y avoir de construction de signification. Il n'existe plus que des définitions.

Le fait de tomber ou de se trouver au milieu de signaux qui ne débouchent pas sur des signes qui ont un caractère particulier et novateur, empêche toute construction future différente, toute ouverture sur une nouvelle perception. La personne se retrouve simplement embarquée dans l'imaginaire banalisé du moment, des objets de son quotidien, dans sa ville d'habitude, dans le paysage commun, dans l'infinie liste des faits divers et des petites annonces. Il y a blocage au détriment de l'émergence d'un monde nouveau, intéressant, un monde à connaître, un monde dans lequel il faut être présent à soi-même. Un présent insistant est constitué, un actuel.

Cet ancrage dans l'imaginaire actuel, aux sens et significations tenus pour acquis, inscrit l'action de chacun dans ce que les Grecs nommaient un « apeiron » : un espace sans limite. Dans le « sans-limite » aucune orientation n'est possible. Il n'existe aucune possibilité de s'orienter pour aller vers ce qui n'est pas connu. Le « sans-limite » se comporte comme si en lui tout était déjà là parfaitement connu et défini, tout se valait. Il n'existe aucune possibilité pour en sortir. Aucune expérience autre n'est possible en lui. Tout le monde s'y rencontre dans un rapport de valeur clairement stabilisé, voire définitivement établi. Cet actuel, qui fait le déjà là, pourrait se poursuivre sans perturbation. Il ne fait que prolonger sans fin sa propre trajectoire, son histoire d'hier vers le « présent insistant » que l'on appellera « demain » simplement parce que ce présent semble changeant en tant qu'évolution temporelle ¹².

Il en va ainsi, par exemple, des voitures actuelles, des avions actuels, des gares et trains actuels qui, au fond, ne font que poursuivre les rêves de voiture, d'avions, de gares et de trains des nos grands-parents et arrière-grands-parents, sans qu'un autre mode, une autre forme de construction de la mobilité soit envisagée, soit réalisée. Du coup, doucement, toutes les voitures commencent à se ressembler en suivant leur ligne de moindre pente, tous les avions

¹² Cette imbrication de temps simultanés, couplés et découplés, avec ses conséquences sur les sensations et le monde sensible est exposée dans Weyl H., *Space, Time, Matter*, éd. originale 1952, réédition Dover Publications, Inc.

sont enfin de compte les mêmes, toutes les gares et trains se ressemblent, sauf accident. Et pourtant on nous dit que ces voitures sont nouvelles, que ces avions n'ont jamais existé, que ces gares et ces trains sont des créations.

Ces efforts poursuivent la dynamique actuelle inscrite depuis hier, une ancienne Scène Esthétique, sans changer de régime stratégique d'action. Plus cela change dans les discours, plus les acteurs poursuivent leur mode d'être et d'agir au monde ancien, déjà établi. Ils se tordent dans tous les sens, inventent des sortes de nouveautés pour que l'ancienne scène se maintienne dans un présent insistant. La perturbation de l'équilibre n'est qu'une illusion.

Cette propension à s'inscrire continuellement dans son pli actuel est étrangement accompagnée par une volonté régulière de tenter de sortir de ce pli. Pourtant les règles communes du moment, les critères de jugement sur le Beau qui définissent la beauté reconnue, l'identité reconnue voire revendiquée, ne font que provoquer un renforcement du pli. Quels que soient les efforts de mise en mots différenciant.

Bien sûr l'ouverture reste toujours possible et vraisemblable. Elle va nécessiter un détour particulier, une quasi-sortie de soi, pour éviter de rester dans sa stabilité, dans son monde quasi-clos, dans sa monade. Il s'agit de sentir la réelle instabilité de ce monde, du pli actuel qui contient un réel indicible. Ce vers quoi il faut aller pour fonder une nouvelle scène. Du coup alors même qu'il y a perception de ce réel indicible, dans le même mouvement, il va y avoir un effort de nouvelle désignation. Au même titre qu'il y a sensation de cette instabilité, de cet indicible, il va falloir travailler sur sa définition, sur sa sémantique.

C'est ce qu'avait fait par exemple M. Duchamp en créant de nouvelles désignations (les « ready-made ») pour faire advenir et reconnaître son monde. Il l'a fait en artificialisant le travail de l'artiste, en refusant le génie souverain pour une méthodologie de sortie du pli actuel, de tout pli actuel. C'est le travail collectif autour d'un bassin sémantique, d'images, de mots, qui va permettre d'ouvrir à un nouvel imaginaire, de porter un nouveau regard sur cette partie du réel jusqu'à présent occultée par le pli actuel.

3. La création d'un imaginaire esthétique, d'une nouvelle sensibilité

Comment du nouveau peut-il exister à partir de l'ancien ? Comment est-ce possible de créer un imaginaire esthétique, une nouvelle forme sensible dominante ? Avant de proposer une

piste de réponse, montrons que cela a déjà eu lieu historiquement avec l'Art roman et l'Art gothique¹³.

Les monastères romans étaient et sont des merveilles architecturales. Cela ne veut pas dire que ce que l'on a appelé le gothique était impossible à cette époque. L'arc brisé, une des caractéristiques de l'Art dit gothique (terminologie du XIX^{ème} siècle) existe déjà à l'époque de l'Art roman. Cependant, bien que connu, il n'est pas utilisé en Europe, ou très peu. Les verrières gigantesques pour faire rentrer la lumière existaient aussi dans l'Art roman. Il suffit de voir le diamètre de la rosace de l'église de l'Abbatiale de Cluny. Enfin, les arcs-boutants ne sont pas spécifiquement une création du gothique. Pourtant rien de cela n'a été utilisé dans les IX-X-XI^{ème} siècles comme le feront les architectes plus tardifs. On pourrait argumenter en considérant que la technologie nécessaire pour la cathédrale gothique n'est pas disponible à l'époque romane. Mais là n'est pas la question. A l'époque romane il était tout simplement inconcevable que tout le vaisseau de l'église, de la cathédrale, soit baigné de lumière, que celle-ci soit partout. La lumière est le signe d'un rapport de Dieu, à l'être humain. Ce rapport ne pouvait être qu'individuel avec un dieu à la fois très proche, intime mais aussi très distant (à l'autre bout du rayon de lumière qui manifeste dans l'église sa présence). La lumière devait être précise, montrant le corps du Christ à l'individu qui ainsi en sera nimbé, auréolé et deviendra un sujet doué d'autonomie tout en étant lié intimement à un Dieu.

Ce que nous appelons le Gothique est tout simplement un autre rapport à la divinité, un rapport de la collectivité à la divinité. Les cathédrales gothiques l'annoncent, le préparent, le manifestent, le font sentir comme sensation, émotion et donc connaissance nouvelle inscrite dans les corps. Avec la cathédrale gothique il s'agit de faire sentir à la collectivité un dieu omniprésent, égalisant chaque homme, immédiatement présent sans distance. Derrière toutes ces constructions on trouvera une évolution de la théologie, une révolution politique dans les rapports de l'Eglise, de la Papauté avec les différents souverains régnants. Dans le gothique l'individu est un sujet mais dans une nouvelle signification, celle de la soumission collective, de la perte d'autonomie.

¹³ Nous avons emprunté à l'Esthétique psychologique de W. Worringer, A. Riegl et Th. Lipps certaines idées et concepts comme la volonté de forme, la bipolarisation de la finalité humaine dans cette volonté, la problématisation de l'espace comme condition de la forme et le rejet de l'imitation de la nature comme objectif de cette finalité pour construire notre concept de Scène Esthétique et en décrire le fonctionnement. On trouvera dans l'ouvrage de W. Worringer, « Abstraction et *Einführung* », les références nécessaires. Par ailleurs l'analyse croisée de l'art roman et de l'art gothique s'appuie sur W. Worringer, *L'Art gothique*, éd. Originale 1927, traduction par D. Decourdemanche, 1941 Paris, Gallimard

Nous sommes passés d'un mode de gouvernement à un autre, d'un Dieu à un autre. Ce passage a bien sûr eu lieu par la règle, par le changement continu de l'existant, par une réflexion politique personnelle, objectivée, débattue. Mais, la thèse défendue et analysée ici décrit que ce passage a eu lieu, aussi et tout autant, par la sensation, l'émotion, l'intrication nouvelle des sensibles anciens, la convocation dans cette intrication de sensibles nouveaux pour construire une nouvelle Scène Esthétique qui a pris l'être différemment pour faire connaître et advenir un autre monde politique. La Contre-réforme comprendra la problématique et engendrera l'Art baroque comme instrument politique de reconquête des individus, du pouvoir par une sensation, une émotion jamais auparavant ressentie¹⁴.

Cet exemple, longuement développé, montre que la conception de la sensation à venir peut assurer l'ouverture vers un nouvel imaginaire¹⁵. Au contraire, le maintien d'une perception connue va faire barrage. A un moment donné, dans un monde il y a toujours une certaine sensation qui paraît non acceptable, une émotion qui est réprouvée, réprimée. On se retrouve alors pris dans l'ornière d'un pli particulier. L'important est alors de trouver la voie pour créer le décadre. L'analyse de tels décadres aide à saisir les pistes du dégage¹⁶.

Dans un premier temps, chacun s'inscrit dans une Scène Esthétique avant qu'apparaisse l'ouverture vers un autre mode de perception, avant que ressorte la possibilité d'une autre Scène qui va revenir à créer un nouvel imaginaire sensible. Cette création part du monde actuel. Le monde actuel recombine en permanence ce qui le constitue. On a comme une sorte de forteresse nullement rigide qui à chaque instant est obligée de reconstruire ses murs. A chaque instant, l'ensemble ne tient pas bien. Ce monde produit des déchets, c'est-à-dire des éléments que ce monde identifie comme ne faisant pas partie de lui-même. Ces déchets vont le dépasser, l'absorber. A un moment ce monde va utiliser ses déchets pour assurer son maintien, pour se reconstituer. Et là ces déchets vont provoquer une agitation, un

¹⁴ Cette ouverture dans le baroque en tant que fermeture d'un autre temps est conceptualisée par G. Deleuze dans *Le pli, Leibniz et le Baroque*, 1988, Les Éditions de Minuit.

¹⁵ On retrouve là certaines des analyses de Foucault sur les technologies du pouvoir et les dispositifs de gouvernement même s'il ne leur a pas donné une dimension esthétique. Toute forme de rationalisation de l'action collective porte en elle un monde sensible. A. Hatchuel et al, *Gouvernement, organisation et gestion, l'héritage de Michel Foucault*, Les Presses de l'Université de Laval, 2005. Nous sommes proches aussi de certaines analyses d'E. Goffman qui a particulièrement insisté le lien entre le cadrage de l'action et sa mise en scène sensible, *La mise en scène de la vie quotidienne*, trad. de l'américain, 1973, Les Éditions de Minuit

¹⁶ Outre les analyses présentées ici, il eut aussi été possible de mobiliser les analyses développées par Erwin Panofsky sur l'évolution de la représentation manifestée par la peinture occidentale. En particulier il souligne que l'apparition d'un espace profond dans la peinture des XV^{ème}-XVI^{ème} siècle, souvent mise sur le compte de la maîtrise de la géométrie euclidienne, concernant plutôt son usage pour manifester techniquement la maîtrise du proche, du distant et du lointain, de leurs rapports réciproques. *La perspective comme forme symbolique*, trad. sous la direction de Guy Ballangé, 1975 Les Éditions de Minuit

déplacement, une autre ceinture, un Beau qui règnera par la suite comme beauté d'un nouveau monde. Ce phénomène de déchet revient à saisir qu'il y a un réel sur lequel l'actuel se construit. Par un retour sur les déchets que produit le pli de la sensibilité dominante du moment, il y a sortie de l'actuel. Il y a eu une invention et construction d'un nouveau monde.

Dans le passage du Roman au Gothique le déchet se jouait autour de la lumière et de la place du sujet dans le monde. Paradoxalement, dans le Roman le déchet est le lieu de la divinité, du souverain et le vide créé par leur absence à la collectivité. Le Gothique se saisit de ces déchets et les introduit dans la construction de ses cathédrales. Elles deviennent la maison de Dieu, elles sont pleines du vide des verrières et des arcs-boutants présentant la divinité enveloppant la collectivité, la soutenant.

Au début du 20^{ème} siècle, la révolution de l'art autour de Marcel Duchamp est aussi partie d'une histoire de déchets. Au même moment où il est proche de l'académisme avec ses frères, M. Duchamp a parfaitement compris que la situation de l'art était bloquée dans le cadre de cette forme de création. Il peint comme un cubiste. Mais que peut-il faire de plus après *Nu descendant l'escalier* que de multiplier les marches de l'escalier, multiplier les nus descendant, ceux qui ne descendent pas, les nus habillés descendant, ne descendant pas. Il va alors utiliser le cadre dominant de l'académisme du moment, à savoir les salons, pour montrer ce que ces salons rejettent en soumettant une œuvre qui sera effectivement refusée. Par ce refus il devient Le Déchet et se retrouve en situation pour créer un déplacement majeur. Il va y parvenir parce qu'il a saisi les limites de l'académisme. Et ce rejet, ce déchet va être désigné comme l'Œuvre d'Art par excellence. Le monde du ready-made est né. Il générera le monde des Performances esthétiques.

L'invention de la Sécurité Sociale est l'un des cas de l'histoire sociale qui présente le plus clairement un effort de réponse que se donne pour elle-même une société qui a produit et est entrain de produire des déchets, à savoir la misère. Cette misère devenant surabondante il va falloir revenir dessus et inventer une nouvelle solidarité. Jusqu'alors les pauvres, les malades sont réintégrés dans la société par les œuvres sociales diverses, par le combat politique. Mais cette saleté, ces pauvres manquent à la société pour faire les guerres, produire de la richesse. Elle la met en danger. Comment faire la guerre avec des hommes malades, des hommes qui manquent parce que la pauvreté les a tués enfants. Comment les réintroduire dans le corps social ? Par le vote ? En supprimant la maladie, la pauvreté. La société qui fait cela pense se continuer. Mais en faisant cela l'action devient révolutionnaire et l'esthétique sociale transformée.

On trouve là l'un des deux leviers de création d'un nouveau monde sensible à savoir que le réel est toujours beaucoup plus riche que l'actuel, que cette richesse n'est pas saisie, que ce qui n'est pas saisi peut être en partie dénommé déchet puisque comme il n'est pas saisi il se retrouve mis de côté. Ainsi l'actuel d'une métropole est-il beaucoup moins que le réel de la métropolisation comme l'atteste les multiples formes des métropoles. L'utilisation actuelle des technologies de l'information ou d'internet représente nettement moins que leur potentiel réel. Jour après jour des innovations et des décadres dans les modes d'utilisation peuvent ainsi prendre forme. Il ne saurait y avoir création d'imaginaire sans un effort très important de retour sur le réel. C'est-à-dire que la création ex nihilo opère par transformation radicale sur le réel, notamment très largement sur les déchets laissés par l'actuel ¹⁷.

Cette activité de retour sur le réel, d'évaluation, de sensation des déchets opérera pleinement à la seule condition que soit mené simultanément un effort de désignation, de définition des sensations. On ne peut pas retourner sur les déchets sans une opération de création langagière car il faut bien effectivement désigner ces déchets. Autrement ce déchet est totalement invisible, indicible. L'activité de désignation loin d'être autonome assure l'activité de retour sur le réel, aide à s'emparer du réel. La désignation n'opère que parce qu'elle assure la mise en mots et en images des problèmes. On a ainsi une activité composée d'un double mouvement de retour sur le réel et ses déchets pour mieux s'en extraire (évaluation – désignation). Si cela n'opère pas la plupart du temps, c'est parce que le travail sur le langage, sur l'énonciation reste insuffisant pour concevoir les problèmes, un ailleurs, en restant toujours ancré dans l'actuel.

Là encore Duchamp trace la voie. Son déplacement majeur va l'amener à utiliser d'autres mots pour désigner ce qu'il tente de produire, d'où le mot de « ready-made ». On a bien ce double mouvement de la création de l'imaginaire : à la fois évaluation de l'épuisement de la forme académique dominante et simultanément effort majeur de désignation d'une autre forme de pratique. Il n'est pas le seul dans cette création d'un nouveau langage puisqu'il y a tout le groupe Dada, entre autres. Seul il n'aurait probablement pas été reconnu. Son geste a eu un écho parce qu'il y avait groupes et actions collectives pour renouveler, amplifier et diffuser un langage adéquat ¹⁸. Cette nouvelle désignation institue une ouverture radicale vers

¹⁷ Cette création ex nihilo amène C.Castoriadis a considéré que l'art est constitution d'un cosmos qui donne forme et sens de « l'a-sensé », qui fait surgir une fenêtre sur le chaos, *Fenêtre sur le chaos*, Seuil, La couleur des idées, 2007, p.152 et s.

¹⁸ Cette dynamique collective rappelle juste l'absence de langage privé et que des règles (nouvelles ou anciennes) n'ont de sens que si elles sont communes comme l'a largement démontré J.D.Reynaud, *Les règles du jeu – L'action collective et la régulation sociale*, A. Colin, 1989.

un nouvel imaginaire qui perdure à condition que de nouvelles sensations prennent effectivement et réellement forme.

4. Densification et agglomération des sensations

Il y a des nouvelles désignations de mondes qui ne tiennent guère plus longtemps que le temps de leur énonciation. L'intérêt est bien sûr d'éviter la situation de ces comètes. La durée reste, du moins en politique et en stratégie, une valeur forte et indispensable. Dès lors l'imagination sensible d'un autre monde ne peut se limiter à une fulgurance instantanée. Pour prendre forme et se développer, une sensation nouvelle singulière a besoin d'autres ressorts, d'autres moteurs.

L'ouverture de l'imaginaire sensible va subir dans un premier temps l'espace des règles existantes. Il est indispensable de considérer cet espace dans lequel l'imaginaire va tomber, qu'on le veuille ou non, car cela détermine la réception de l'expérience. Celui-ci forme en effet un ensemble de mémoires, de contraintes, physiques et affectives dans lequel chacun a pris l'habitude de se situer et de situer le monde. Ces règles séparent et classent les événements et sensations d'être au monde. A titre d'exemple, parmi d'autres, initialement les ouvertures créées par Cézanne ont été resituées dans le strict cadre de la peinture impressionniste qui faisait référence. L'espace de règles désigne ce qu'est ou n'est pas production esthétique, sensation acceptable, raisonnable ou impossible.

Dans ces conditions, la conception vraiment innovante appelle de la part du concepteur un effort majeur pour essayer de rester le plus longtemps possible en dehors de l'espace de règles, pour se maintenir le plus possible dans la sensation radicale qui a été ouverte. L'autre option consiste à tout faire pour circuler sur plusieurs espaces de règles et éviter ainsi de se faire enfermer dans un seul monde. La recherche et développement en pharmacie connaît bien cette pratique en laissant très ouvert le nombre de classes thérapeutiques lors de tout lancement de nouveau médicament. L'usage va ensuite orienter quelle est la classe la plus prometteuse. Il s'agit de rester au plus près possible de la phase de création et de désignation de l'imaginaire esthétique. Il faut tenir, tenir le plus longtemps possible comme dans un pari.

Pari, le temps du développement d'une autre sensation, d'une ouverture sur une autre intervention sur le monde, d'une accumulation ancrée et établie. Un seul déplacement ne saurait suffire. Isolé il reste inconnu. Picasso n'a pas fait seul le cubisme. Surtout il n'a pas fait seul « Picasso ». « Van Gogh » n'a jamais été le seul Van Gogh. Ce sont les mythes écrits pour continuer leurs mondes qui disent cela. Les compagnons d'aventure de Picasso sont

Georges Braque et Juan Gris et d'autres répartis dans le monde entier, présents déjà ailleurs, dans le passé. C'est pourquoi le peintre les a reconnus aussi dans l'art africain ¹⁹. Ils étaient indispensables pour que les perceptions simultanées des facettes du monde deviennent tenues pour acquises et institutionnalisées. Tout un chacun pouvait alors être devant, derrière, dedans, dehors, à côté, au dessus, ... de la guitare, de l'armoire. Tout un chacun peut depuis voir le caché de l'autre. Et depuis, pendant, avant, après se sont développées la phénoménologie, la psychologie de la perception, la Gestaltpsychologie, chacune nourrissant l'œuvre picturale, sculpturale, chacune étant nourries par elles. Même la littérature est devenue cubiste ouvrant vers le Nouveau Roman.

Dans un premier temps, lors de la simple désignation de l'imaginaire sensible, les objets ou les perceptions restent indépendants les uns avec les autres. Cependant le déphasage de la sensation, le sentiment d'irréalité créent une signification radicale, provoquent une perturbation physique d'une autre perception sensible possible, d'une autre forme d'expérience. Une autre signification devient évidente à partir de la manifestation des signaux émis par la nouvelle sensibilité, par la nouvelle labellisation du monde (impressionniste, surréaliste, cubiste, expressionniste, ...). Il en va comme pour le monde physique ou chimique créé et construit à la suite de la désignation des effets théoriques ²⁰.

La force de ce déphasage et de cette manifestation provoque la mise en jeu de connecteurs. Il s'agit de nouvelles ressources – des sensibles – présentes déjà dans le monde ancien pour agir et intervenir face à l'instabilité de la perception. Ces connecteurs vont alors jouer une fonction majeure en polarisant le champ perceptif autour du nouvel imaginaire sensible, autour de la nouvelle sensation, pour mieux lui donner forme et présence physique et sociale. Il y a en quelque sorte création d'un bassin d'attraction à partir de cette sensibilité différente, de cette autre manière de ressentir notre présence au monde. Ces connecteurs invitent à d'autres associations et provoquent d'improbables liaisons. Tel fut le cas par exemple avec le Futurisme durant la première moitié du XX^{ème} siècle. Proche du Cubisme dans son invitation à percevoir simultanément les multiples facettes du monde, le Futurisme a joué la fragmentation sur un autre registre, celui de la vitesse et de la cinétique. Il a alors pu résonner sur d'autres pratiques comme l'architecture ou le design, notamment celui d'Alessi qui en

¹⁹ Pour ce cas particulier, le rapprochement de mondes et de connecteurs sensibles est exposé par R. Goldwater, *Le primitivisme dans l'art moderne*, PUF, 1988

²⁰ Il en va par exemple ainsi pour l'effet Maxwell comme le rappelle D. Lecourt dans *Philosophie des sciences*, PUF, Que sais-je ?, 2001, en repartant notamment du travail de I. Hacking qui montre en quoi et comment certaines nouvelles sciences actuelles sont des sciences de la conception par leur intervention sur la réalité, notamment la biologie. I. Hacking, *Representing and intervening*, 1983, Cambridge University Press

découle. Il n'existe pratiquement pas de design cubiste, d'architecture cubiste et ils n'ont pas su créer un monde qui s'est étendu jusqu'à nos vies quotidiennes. La Scène cubiste est restée expérimentale.

Ces connecteurs jouent un rôle plus général en permettant de stabiliser l'agrégation des sensations et des perceptions ²¹. Ils assurent la diffusion de la nouvelle sensibilité par une démultiplication des sphères et domaines d'application comme nous allons le voir. Par exemple, toujours en gardant le cas du Futurisme, la proposition de sensibilité qu'il introduit a provoqué une modification significative à l'époque dans les affiches de publicité et l'exposition des objets, il a trouvé un lien dans des savoir-faire industriels. Il y a alors accumulations des signes qui renforcent la présence de la sensation. Chaque connecteur constitue avec un déchet un triplet (signal – signe – signification) qui vient s'agréger à d'autres triplet qui se constituent pour créer une forme sensible et esthétique, l'occasion d'un monde nouveau. Ce renforcement va provoquer et générer une densification de l'énergie ou de l'attraction autour de la nouvelle proposition sensible. Ce pic attire autour de lui les actions du moment. Il y a création d'une nouvelle orientation pour l'action.

Les connecteurs relient donc des éléments sensibles pour ensuite les faire tenir ensemble. A partir d'un moment il n'y a plus séparation des domaines d'action et de sensibilité mais au contraire agrégation. Les différentes représentations de la nouvelle Scène Esthétique se rapprochent, s'étendent, contaminent le plus possible d'objets, le plus possible d'être jusqu'à devenir le nouveau pli actuel. Dans le passé, à la fin du 19^{ème} au début du 20^{ème} siècle, autour de 1920, une ville comme Vienne a été origine d'un tel mouvement d'agglomération du monde sensible autour d'elle. Elle représentait l'agitation par excellence des sciences à l'art en passant par la littérature, la philosophie et la politique. Elle a formé la matrice d'un monde qui s'est épanoui pendant plusieurs décennies. Cette condensation de tous les connecteurs en son sein a créé l'imaginaire de cette ville qui a ainsi ouvert la voie pour sa légende à l'attraction encore vive. Vienne est devenue féconde en Art, en sciences, en philosophie, en mouvements politiques pendant que s'effondrait l'Empire.

Une fois l'établissement du mode sensible nouveau acquis par la densification de la nouvelle forme esthétique il reste à en assurer le déploiement pour que les uns et les autres

²¹ En cela ils construisent un point fixe endogène autour duquel se stabilise le système de perception, point fixe dont J.P. Dupuy propose une modélisation dans *Introduction aux Sciences Sociales, Logiques des phénomènes collectives*, Ellipses, 1992.

s'approprient, dans leur domaine d'action, le nouveau monde sensible. Une nouvelle légende s'édifie.

5. Démultiplication et extension du sensible

La constitution (au sens d'émergence) de la scène esthétique revient à l'explosion massive d'une construction nouvelle de sens où, dorénavant, une signification différente de celle qui préexistait dans le monde précédent a pris forme. L'expression classique « changement de perspective » illustre parfaitement le phénomène. Avec l'instauration de la perspective euclidienne comme organisateur du point de vue après les Primitifs italiens, la disparition de la géométrie gothique après les Primitifs flamands le regard sur le monde n'est plus le même. Ce n'est pas une question de progrès mais bien de différence. Il en va de même avec les différents projets urbanistiques qui bouleversent les cités régulièrement. La ville fortifiée du Moyen-âge n'a pas la même signification pour ceux qui sont pris par sa scène que la ville à la Vauban. L'habitat ramassé est chassé par les grandes places, les perspectives. Le proche et le lointain ne sont plus les mêmes, n'ont plus la même fonction, ne génèrent pas le même imaginaire, n'appellent pas les mêmes savoirs, les mêmes pratiques.

La « différence de perspective » développe d'autres expériences, amène d'autres formes d'expressions et surtout contribue à la mise en place d'autres forces motrices. Cette nouvelle signification provoque une mise en mouvement, une déstabilisation de l'état précédent. Elle forme une nouvelle énergie pour l'action. La sensibilité nouvelle construit une autre manière d'agir et d'être, une autre manière de saisir le monde, de le comprendre. Autrement dit, il y a un renouvellement radical de l'énergie dans le système social et économique. Nous « recommençons à vivre » pourrait-on dire ; nous sommes prêts à de nouvelles expériences, bonnes ou mauvaises.

Cette énergie, entretenue par la circulation des idées et des actions sociales, constitue l'un des principaux ressorts du désir de chacun et de tous²². D'un point de vue esthétique, du point de vue de l'homme, il faut bien penser cette énergie, se doter des différents outils qui permettent de la dompter, de la civiliser. Les responsables de marketing le savent bien lorsqu'ils recourent au design pour tenter de créer des effets de mode qui vont orienter les

²² Cette situation d'aspiration et de circulation de l'énergie pour assurer à tout système social ou à tout être vivant le maintien de son état d'activité le plus longtemps possible se trouve modélisée notamment par le mathématicien et topologiste C.P. Bruter (*Topologie et perception*, t. I et II, 1974, 1976 Maloine-Doin éditeurs, et *Les architectures du feu*, 1982 Flammarion). Cette modélisation fait reposer le développement du monde sur une complexification des objets. Les objets à plus forte énergie ont tendance à absorber les objets à plus faible énergie pour se stabiliser. L'accroissement de l'énergie d'un objet va donc développer de l'instabilité que l'objet va essayer de compenser en acquérant de nouveau de l'énergie pour retrouver une base de stabilité.

consommateurs, lorsqu'ils vont générer des ruptures de perception. Qu'est-ce que la Mode si ce n'est une rupture sensible organisée, d'une certaine façon maîtrisée.

La puissance de cette signification sensible paraît si intense lorsque l'on observe le déplacement des personnes, littéralement aspirées et attirées vers une place où tout le monde va, vers un produit dont tout le monde s'empare. Tel est le cas de la place Saint Marc à Venise ou de la Piazza Navona à Rome, lieux quasi éternels qui capturent, mettent en mouvement, retiennent et puis expulsent. Il n'y a que les Vénitiens blasés, les Romains ancestraux qui n'y font que passer comme on va au marché, à n'importe quel marché. Il est extraordinaire de voir que la Ville, Rome, n'est qu'un ensemble de dispositifs pour des Scènes Esthétiques renouvelées et partagées, scènes vécues dans la Ville, scènes vécues par le spectacle de la Ville dans les Films, dans les romans. Rome est une machine esthétique généralisée et ce n'est pas la beauté de ses monuments qui en est la cause.

Cette constitution de la Scène Esthétique comme espace sensible qui organise l'énergie de l'action va prendre toute sa force lorsqu'elle aura une diffusion élargie sous différentes formes. La circulation de l'énergie et des sens dans trois espaces différents semble alors possible : l'espace de l'exception et du splendide, l'espace du haut de gamme et du luxe, l'espace des commodités enfin. L'économie actuelle du divertissement est particulièrement exemplaire de ce phénomène et mérite d'être sommairement envisagée avec le cas de Cannes.

A Cannes, on a une scène initiale de haute imagination et de haute culture qui va se mettre à aspirer des choses autour d'elle. Ce monde a pu diffuser par les ouvertures représentées par les photographes, les actualités et les émissions centrées sur certains personnages d'exceptions qui focalisent attention et désir. Et localement il y a la présence des stars et des starlettes. Cette Scène inaugurale est sans prix. Sait-on ce que ça coûte ? Nous préoccupez-nous de la fortune des stars, des cinéastes présents ? La seule chose qui intéresse c'est ce qu'elle rapporte, l'Or des Dieux qui cascadenent sur les Stars se reflétant vers ceux et celles qui les contemplant. Le coût énergétique est gigantesque à la mesure de ce qui est produit et qui est sans prix. Pour le mécanisme de la Scène Esthétique, l'intéressant se trouve cependant dans la présence des starlettes qui rendent ce monde accessible, qui officient comme connecteurs sensibles. S'il n'y avait que des stars il s'agirait d'un monde clos. Ces starlettes, déchets de la scène des stars, vont servir à déclencher une scène secondaire, celle du haut de gamme et du luxe où les produits en se diffusant rapportent beaucoup. Là on sait ce que ça coûte et on sait ce que cela doit rapporter, des fortunes. La consommation de l'énergie a alors un très haut rendement pour un coût le plus bas possible. Chaque euro investi par certains

producteurs de films ou par l'Oréal leur assure un gain de plusieurs dizaines de milliers d'euros. L'Or des Dieux est devenu de l'argent, de celui qui permet de créer des fortunes autres que celles de la seule renommée. Reste enfin la troisième scène de la démultiplication généralisée avec les DVD ou les produits dérivés. Ce monde de la commodité porte en lui des traces de l'énergie développée au sein de scène initiale. Surtout il organise les sens et les sensations à la manière de cette scène comme l'atteste l'impact des émissions de télé réalité sur les imaginaires et aspirations des jeunes. Tout le monde est artiste, tout le monde est star. Chacun tourne son film, le montrant à tout le monde qui montre son film. C'est MySpace ou YouTube.

La stratégie vise à créer des multiples qui assurent une stabilité globale suffisante de la Scène Esthétique nouvellement créée pour maintenir et amplifier le plus possible la signification nouvelle. Cependant une question générale en découle car une vulnérabilité majeure pointe : l'épuisement de la scène ²³. Une fois que la perspective a été travaillée sous toutes ses formes, il devient difficile de maintenir le sensible actif, il dérive vers le seul sensoriel, ou encore l'intellect, puis vers l'indifférence des sens. Cet épuisement prend forme lorsque l'imaginaire sensible ne permet plus de renouveler les idées, de favoriser de nouvelles créations, de mobiliser de nouvelles énergies.

Revenons un instant sur le domaine artistique pour saisir le processus à l'œuvre. Warhol comme Duchamp montrent que l'œuvre d'art fait partie d'une série et qu'il suffit de peupler cette série pour l'épuiser. L'œuvre d'art innovante inaugure une série qui est aussi un monde. Jusqu'à ces deux artistes la série se construisait dans le temps par la variété des constructeurs. Eux ils font, ils établissent la série, ils la désignent. L'un l'arrête en faisant de son arrêt un spectacle. L'autre peuple en faisant de ce peuplement la finalité de l'artiste. Donc ils sont et font en même temps l'ouverture, la série et l'épuisement. Il n'est pas possible de reprendre une pissotière, de repeindre une boîte de soupe Campbell, de peupler l'une de leurs séries et dire que l'on crée un nouveau monde parce que leurs séries sont épuisées, parce que la série de toutes leurs séries est épuisée.

Face à cette vulnérabilité, il existe deux moyens pour tenter de poursuivre plus avant l'aventure esthétique du moment lors de la création de la stratégie.

²³ Remarque incidente. La vulnérabilité est une des dimensions ontologiques de la stratégie complémentaire de la création sur laquelle se focalise ce texte. En effet, comme le rappelle dernièrement A.C.Martinet dans « Gouvernance et management stratégique : fin de l'histoire ou régénération du politique ? » A.C.Martinet coord 2007, *Sciences du Management – Epistémique Pragmatique et Ethique*, Vuibert, le risque stratégique et l'absorption de l'incertitude sont les préoccupations majeures du stratège, chercheur ou praticien.

Le premier moyen, du moins le plus connu, consiste à approfondir les efforts d'innovation. L'idée est de remonter sur la courbe de dégradation de l'énergie pour essayer de relancer et renouveler les sensations. Deux exemples illustrent cette pratique. Dans le domaine des arts plastiques et des arts visuels, la sculpture se fait sonore et plus seulement matérielle pour travailler sur une perception différente de l'espace. Dans la danse contemporaine, la scénographie intègre de plus en plus la vidéo pour ouvrir sur des sensations complémentaires aux seuls jeux du corps. Il s'agit alors d'être continuellement le creuset de l'exploration et de l'expérimentation d'autres formes d'action, d'autres modes de sensibilité. Tel est le cas dans les espaces de service, après avoir travaillé sur l'esthétique de l'environnement et du lieu, le design s'ouvre aux questions de sensibilité musicale ou olfactive.

Un second moyen consiste à travailler sur les multiples par la combinaison et les croisements de scènes, de techniques, de domaines. Il s'agit en quelque sorte de poursuivre et d'exploiter l'expression d'un geste esthétique dans des domaines non connectés initialement par ce geste. Cet effort de généralisation revient à travailler sur les changements d'état comme cela se fait en cuisine pour préparer une sauce, confectionner une crème. Pour comprendre la dynamique en cause on peut utilement se référer à la métaphore de la prédation et du cycle naturel de conversion, transformation et consommation de l'énergie (le lion mange le zébu qui mange l'herbe, le chacal mange les restes laissés par le lion avant que ceux-ci se décomposent pour nourrir l'herbe, etc.). A chaque étape il s'agit d'une même force vitale, l'énergie, qui a une forme qui lui permet de circuler et elle est consommée, transférée, modifiée. Chaque acteur social semble être en mesure, ici et maintenant, pour un temps donné, de se référer et d'utiliser telle ou telle forme esthétique. Il s'agit alors de la même esthétique mais sous des contours différents. A chaque époque, le design du mobilier trouve une inspiration proche ... mais il prend tout de même des atours et des contours différents selon que l'acquisition se fait directement auprès du designer, chez un éditeur ou encore chez Ikea.

Ces deux moyens consistent à intervenir sur la diffusion en assurant une circulation la plus large possible de l'imaginaire esthétique et sensible. L'excellence du cinéma hollywoodien pour la diffusion généralisée d'un certain imaginaire est là pour démontrer l'efficacité de cette pratique. Plus la diffusion est acquise, plus il y a une emprise de structure pour un temps donné à travers l'espace. Cette situation vient utilement nous rappeler à quel point le maintien et l'approfondissement de la scène esthétique du moment travaillent sur les valeurs symboliques et politiques. Nous concluons donc sur cette question.

6. Retour sur la scène politique : pour un conflit de sensations et une radicalité maîtrisée

Le développement d'une Scène Esthétique opère de manière combinée avec une Scène Politique. Le geste esthétique seul n'est pas grand chose. Il reste rapidement lettre morte. Il prend de l'ampleur lorsqu'il établit clairement des critères de jugement du Beau. Ces critères deviennent vite alors des valeurs. Cette édicition d'un monde par ces valeurs tombe dans le politique. Comme nous l'avons vu en introduction, la réciproque est vraie. Le politique peut et doit s'appuyer sur le monde sensible de l'esthétique. Ces deux registres s'accompagnent et se renforcent mutuellement.

Le projet de ce texte conceptuel tente de saisir les voies et moyens de constitution d'une Scène Esthétique par la création d'un nouvel imaginaire qui s'extrait de l'ornière du pli actuel du moment. Cette constitution passe notamment par l'écriture d'un autre monde, d'une légende, qui désigne d'autres sensations tout en proposant un décadrage pour répondre aux déchets du monde sensible dominant du moment. Il faut dès lors envisager les conséquences politiques et pratiques d'une telle création, d'une telle tentative d'écriture.

Souhaiter créer un imaginaire et une légende requiert, sur le plan politique, d'accepter une forme de violence contenue dans cet acte même de création. Etablir une esthétique ne revient pas à travailler seulement sur une réalité naturelle mais avant tout sur la réalité des valeurs. Par ce travail, il y a auto constitution d'un nouveau monde en soi qui va délimiter, qui vient définir de nouvelles frontières. En conséquence, on coupe la tête, on assassine, on exclut, on prend parti en faveur d'un certain mode sensible de relation au monde contre un autre mode.

De la violence physique peut apparaître. Elle reste simple car immédiate (trancher la tête, faire disparaître) Surtout, et de toute façon il y a de la violence symbolique. Celle-ci est plus lourde car elle touche au temps long. Elle revient à une destruction d'une part d'humanité pour tenter une création d'une autre part d'humanité. Il n'y a pas progrès pour autant, mais juste l'imposition d'autres sensations.

Il y a là un enjeu majeur car on peut établir que le danger provient des tentatives de clore cette violence pour lui donner une image positive ²⁴. Au contraire il faut l'accepter, la maintenir comme violence et la répéter. On retrouve cela avec Freud lorsqu'il arrive aux Etats Unis en disant « je vais leur apporter la peste », il souhaitait que la psychanalyse reste absolument une

²⁴ Proposition que nous pouvons notamment formuler à la suite des analyses de René Girard, *La Violence et le Sacré*, Hachette, 1972

violence symbolique. En conséquence, tous les mécanismes de la Scène Esthétique doivent rester constamment visibles et ne jamais se masquer dans des actes glorieux. Il s'agit là d'un nouvel critère sur les conditions de création esthétique, sur les conditions de dynamique de création d'un imaginaire social permettant de concevoir d'autres légendes, d'autres relations sensibles au monde.

Refuser la possibilité du surgissement d'une certaine violence revient à tomber dans le non choix, à retomber rapidement dans le pli du moment. A contrario, assumer cette violence symbolique ouvre sur une autorisation à remettre en cause le monde sensible dans lequel on se situe. On retrouve alors là une radicalité totale, digne des Lumières, qui invite à trouver d'autres voies d'accès à la réalité sensible et sociale. Tout s'ouvre.

Mais il ne faut pas se leurrer, la pente de moindre risque revient la plupart du temps à limiter cette radicalité. Dans ce cas là, les discours politiques sur la Ville sont des discours esthétisants mais ne sont pas des discours esthétiques. A contrario les villes qui ont parfaitement développé l'imaginaire esthétique deviennent rapidement l'occasion d'une Scène Esthétique (ou de plusieurs), n'ont plus besoin de discours esthétisant et deviennent légendaire par leur acceptation de la radicalité, de l'expérimentation généralisée, de tentatives sans bornes pour repousser des extrêmes, de l'état de laboratoire.

Annexe

Ce texte se base sur une recherche menée pour la Direction de la Prospective et de la Stratégie d'Agglomération du Grand Lyon (DPSA). Cette direction a été mandatée par la Présidence du Grand Lyon pour mener un travail sur la vision métropolitaine à l'horizon 2020. Au-delà d'un classique travail de diagnostic sur la situation de la métropole lyonnaise visant à formuler une orientation générale pour la métropole, la DPSA a considéré nécessaire de concevoir les symboles, emblèmes et valeurs qui marquent la ville sur longue période (www.grandlyon.com/Lyon-2020.2071.0.html). Il s'agit de trouver les moteurs du développement social et économique d'hier à aujourd'hui qui sont encore porteurs de potentialités fortes pour demain. Après avoir désigné les principaux emblèmes moteurs, la DPSA a organisé un lourd processus d'analyse et de réflexion sur chaque emblème animé par des consultants. Ce processus mobilisait à la fois des élus, des entreprises, des responsables de collectivités locales, des associations, etc. Un rapport a été rédigé pour chaque groupe pour chaque emblème. Sur cette base, la DPSA a élaboré une vision métropolitaine (www.grandlyon.com/Vision-metropolitaine.2082.0.html) qui s'appuie sur la formulation d'une mission et d'une ambition pour la métropole et sur la sélection de trois symboles considérés comme autant d'axes de différenciation pour la métropole pour répondre. Parallèlement à ce travail, la Direction Générale des Affaires Economiques et du Développement International a conçu une nouvelle « signature » pour présenter sous l'intitulé « Only Lyon » les projets de développement métropolitain. (www.entreprendre.grandlyon.com/Details_actualites_agenda.42+M5ac37e51424.0.html)

Une fois ce travail de formulation et de conception effectué la DPSA a considéré que le discours avait trop tendance à prendre un format politique classique se limitant à affirmer des principes et des règles d'action. En conséquence, si l'orientation générale est exposée, formulée et donnée, le sens s'estompe, s'affaiblit. La signification reste incomplète, partielle et parcellaire. La DPSA a alors considéré nécessaire de prolonger le travail afin de trouver une formulation plus lâche, plus ouverte qui laisse la place à de grands récits, nouveaux peut-être. Autrement dit, il s'agit de trouver les voies et moyens pour formuler de la légende urbaine comme aspiration vers un ailleurs, vers ce futurible de 2020.

C'est dans ce contexte que la DPSA a souhaité que nous menions une recherche sur la nécessité de construire une Scène Esthétique complémentaire à la Scène Politique qu'ils avaient mis en place. Pour ce faire la DPSA nous a mis à disposition leurs documents de travail sur les différents emblèmes, sur la vision métropolitaine, sur la signature Only Lyon et sur leurs réflexions actuelles. Par ailleurs, des séances de travail ont eu lieu avec le directeur adjoint de la DPSA. Enfin une séance finale de discussion a eu lieu avec les principaux acteurs qui avaient contribué à l'élaboration de la vision métropolitaine.

Concernant la démarche théorique, la recherche part du principe formulé par Martinet (1990) puis Hatchuel (2005) selon lequel la stratégie, et donc les sciences de gestion, est une science de la conception de l'action collective nécessitant de faire appel aux domaines de connaissance en phase avec le projet. Dans notre cas, une telle orientation a nécessité de mobiliser des travaux en psychologie, en histoire de l'art, en esthétique et en philosophie des sciences.

Enfin, l'inspiration pour la forme d'écriture a été trouvée chez Billeter lorsqu'il rappelle l'avis suivant de Wittgenstein : « De l'explication il faut bien tôt ou tard en arriver à la simple description »

Bibliographie

- Billeter J.F., (2002), *Leçons sur Tchouang Tseu*, Editions Allia
- Bruter C.P, (1974), *Topologie et perception*, t. I et II, Maloine éditeurs
- Bruter C.P, (1982), *Les architectures du feu*, Flammarion.
- Castoriadis C.,(2007), *Fenêtre sur le chaos*, Seuil, La couleur des idées
- Chanal V., Tannery F., (2007), « La rhétorique de la stratégie : comment le dirigeant crée-t-il un ordre pour l'action ? » *Finance Contrôle Stratégie*, 2007, vol 10, N°2
- Cohen M., (2007) « Reading Dewey : Reflexions on the Study of Routine », *Organization Studies*, vol 28, N°5
- Deleuze G. , (1988), *Le pli, Leibniz et le Baroque*, Editions de Minuit
- Dewey J., (2005), *L'art comme expérience*, Publications de l'Université de Pau
- Dupuy J.P., (1992), *Introduction aux Sciences Sociales, Logiques des phénomènes collectives*, Ellipses
- Eweanstein B., Whyte J., (2007), « Beyond Words : Aesthetic Knowledge and Knowing in Organizations », *Organization Studies*, Vol 28, N°5, p.689-708
- Girard R., *La Violence et le Sacré*, Hachette, 1972
- Goffman E., (1973) *La mise en scène de la vie quotidienne*, Les Editions de Minuit
- Goldwater R., (1988), *Le primitivisme dans l'art moderne*, PUF
- Joas H., (1999), *La créativité de l'agir*, éd. originale 1992, trad. de l'allemand par Pierre Rusch, Editions du Cerf
- Hacking I., (1983), *Representing and intervening*, Cambridge University Press
- Hatchuel A., Pezet E., Starkey K., Lenay O., (2005), *Gouvernement, organisation et gestion, l'héritage de Michel Foucault*, Les Presses de l'Université de Laval.
- Hatchuel A., (2005), Towards an Epistemology of Collective Action : Management Research as a Responsive and Actionable Discipline », *European Management Review*, N°2
- Hottois G., (2004), *Philosophie des Sciences, Philosophie des techniques*, Odile Jacob, 2004
- Lecourt D., (2001), *Philosophie des sciences*, PUF, Que sais-je ?
- Martinet A.C., (1990), *Epistémologies et Sciences de Gestion*, Economica
- Martinet A.C., (2007), « Gouvernance et management stratégique : fin de l'histoire ou régénération du politique ? » A.C.Martinet coord, *Sciences du Management – Epistémique Pragmatique et Ethique*, Vuibert,
- Panosky E., (1975), *La perspective comme forme symbolique*, Les Editions de Minuit
- Peirce C.S., (1987), *Textes fondamentaux de sémiotique*, Méridiens Klincksieck
- Petit J.L., 1997, « Introduction Générale », p. 7, de J.L.Petit, *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Vrin
- Reynaud J.D., (1989), *Les règles du jeu – L'action collective et la régulation sociale*, A.Colin.
- Salmon D., (2007), *Storytelling*, La Découverte, 2007

Strati A., (1996), « Organizations Viewed through the Lens of Aesthetics », *Organization*, Vol 3, N°2, p. 209-218

Varela F., Thompson E., Rosch E., (1999), *L'inscription corporelle de l'esprit*, Seuil

Weyl H. (1952), *Space, Time, Matter*, réédition Dover Publications

Worringer W., (1927 - 1941), *L'Art gothique*, éd. Originale 1927, traduction par D. Decourdemanche, 1941 Paris, Gallimard, et

Worringer W., (1907, 2003), *Abstraction et Einfühlung*, éd. originale 1907, 2003 Paris, Klincksieck