

Incorporer le sens de l'œuvre. Le cas du « Labo » de la maison du conte

**Anne-Sophie Haeringer\***

## Remarques préliminaires

Ma contribution introduit un écart par rapport à l'intitulé de ces journées d'étude puisque je ne m'intéresse pas à la musique mais à un autre art, le conte. Je serai donc amenée à prendre une certaine distance avec l'expérience musicale *stricto sensu*. Et c'est pour assumer sans trop de dommages ce décalage que je voudrais commencer par établir une proximité à la fois théorique et pratique entre le conte et la musique.

Voyons d'abord la proximité théorique. Comme la musique, le conte est plutôt l'objet d'études interprétatives qu'elles soient ethno-anthropologiques, sémiologiques, littéraires, psychologiques ou psychanalytiques. Appréhendé comme un texte écrit, le conte est ramené à un « objet sémiotique » et « s'offre [ainsi] à une exploration de sa structure et de ses caractéristiques, de son sens, de sa cohérence, de sa pertinence, de son efficience, de sa portée, etc. ». Il est « arraché au « champ phénoménal » » par des savoirs savants qui occultent sa dimension « organisationnelle<sup>1</sup> » ou ne savent que faire de ces enchaînements de gestes ou de ces techniques corporelles qui organisent de l'intérieur les apparitions du conte (Quéré, 1994).

Les limites de cette occultation apparaissent pleinement à partir du moment où les anthropologues « revenus des tropiques » (Latour, 1997) doivent composer ici avec les conteurs du « renouveau du conte<sup>2</sup> », et ce pour deux raisons.

D'une part, les théoriciens savants n'ont plus le monopole en matière de production d'interprétations. Les ethno-anthropologues partagent avec les conteurs d'ici « la raison graphique » (Goody, 1979). Et ceux-ci mobilisent les savoirs savants comme autant de ressources au service de leur art : l'organisation des contes en catalogues et en répertoires rend désormais possible toute une série de manipulations et de circulations. Reprenant les outils et les analyses savamment mis au point, les conteurs se font fort d'aligner et de comparer à toutes fins pratiques les différents contes et leurs multiples versions.

D'autre part, les conteurs d'ici définissent leur art comme étant « un art de la relation, relation étant à entendre au double sens de relater et relier<sup>3</sup> ». Cette dimension supplémentaire du relier sur le relater invite le chercheur à ne pas se contenter d'un travail strictement herméneutique, mais à envisager un travail de l'ordre d'une pragmatique, à se donner les moyens de comprendre comment le conte engage, oriente et constitue un monde.

Ce mouvement engage une conversion : l'herméneutique étant dorénavant une ressource pour les conteurs, le chercheur gagne à renoncer à un point de vue expert. Au lieu de produire une herméneutique concurrente de celles que les conteurs s'efforcent de produire localement, il a tout intérêt à élucider les modalités de constitution de ces herméneutiques et à faire de ce travail le thème de son enquête.

---

\* Doctorante en sociologie, CRESAL, Universités Lyon 2 et Saint-Étienne, [Anne.Haeringer@univ-lyon2.fr](mailto:Anne.Haeringer@univ-lyon2.fr).

1. « [L']expression « objet organisationnel » que [Quéré] emprunte au jargon inimitable de Garfinkel, caractérise un mode de disponibilité du caractère ordonné, intelligible et sensé des phénomènes sociaux, différent de celui qu'organisent les artefacts [ou objets] sémiotiques : un mode où l'individualité des occurrences et des objets est appréhendée au fil de leur émergence comme entités sensibles à partir de processus d'(auto-)organisation *in situ*. » (Quéré, 1994, p. 31).

2. Cette expression désigne ce que les praticiens et théoriciens du conte repèrent comme étant une reprise de la transmission orale du conte dans des sociétés où tous s'accordent à dire qu'elle s'était interrompue.

3. Sauf indication contraire, les termes entre guillemets sont ceux des acteurs.

C'est ici qu'intervient la proximité pratique entre le conte et la musique puisque cette question de l'articulation du sémiotique et de l'organisationnel (comment faire pour que le sens des mots soit aussi physique, énergie ?) est prise en charge dans un lieu expérimental, le « Labo » de la maison du conte et que sa thématization en passe par la musique.

Le « Labo<sup>4</sup> » est un espace de « création, transmission, recherche et formation » mis en place depuis 2001 à la maison du conte, une des grandes instances de promotion du conte en France. Cette forme du laboratoire entend être une réponse ajustée à l'absence de lieu de formation pour les conteurs.

Le « Labo » est constitué d'une quinzaine de conteurs qui sont intermittents du spectacle et d'un chef de file, Abbi Patrix, qui est un conteur reconnu. Les activités du « Labo » s'organisent autour de sessions de travail mensuelles qui durent deux jours, et c'est à cette occasion que le musicien Haïm Isaacs intervient systématiquement le deuxième matin pour faire travailler les laborantins.

Les expériences qu'il leur propose ne font sens pour eux qu'à condition qu'elles leur permettent de questionner leur propre pratique. C'est donc à l'aune de la pratique du conteur que telle ou telle expérience proposée par le musicien est retenue comme étant pertinente ou au contraire disqualifiée. Ainsi, la question de savoir ce que c'est qu'avoir une expérience et ce que c'est qu'en reconnaître l'objet est au cœur de mon propos mais en tant qu'elle est un problème pratique pour les laborantins.

Le « Labo » de la maison du conte, comme n'importe quel laboratoire est un lieu d'expériences. Il « transpose » les conditions de la « vie réelle » dans lesquelles évolue le conteur pour les placer sous haute surveillance. Certains « paramètres » de l'art du conte sont isolés de sorte que les effets qu'ils produisent puissent être observés et analysés.

Nous verrons dans un premier temps comment l'écoute est un problème nodal pour les laborantins et que les expériences du « Labo » engagent un travail de passe qui inverse sans cesse les sujets et les objets de l'écoute. Je montrerai en quoi ces expériences font du corps du laborantin l'opérateur de cette conversion.

Cette nécessité d'en passer par le corps tient à ce que les laborantins doivent éviter à tout prix de réduire les mots à des signes. Les expériences visent donc à incorporer et matérialiser le sens des mots. Nous verrons alors en quoi les expériences musicales permettent aux laborantins de trouver des solutions pour pallier cette séparation malheureuse des mots et des choses. L'entrée par la musique leur permet d'appréhender le mot comme une « matière sonore ». Et cette mise en matière des mots ouvre le sens de l'œuvre à son accomplissement en situation et fait des laborantins des pragmaticiens du sens.

Je montrerai alors que l'herméneutique qui encadre systématiquement les expériences du « Labo » vise à mutualiser le sensible et à permettre aux laborantins d'intérioriser un sens devenu sensation.

---

4. Cette enquête sur le « Labo » s'inscrit dans un travail plus large, celui d'une thèse en cours qui porte sur les « procédures » entendues au sens de « travail » (Garfinkel, 2001), sur les savoirs et savoir-faire engagés dans différents dispositifs qui ont à charge de faire tenir deux propositions apparemment contradictoires mais que les conteurs défendent conjointement sans se contredire : le conte n'existe qu'en situation et le conte existe de toute éternité.

Parce que le « Labo » est un espace où « on ne tchatte pas, on ne tataouine pas, [mais où] on fait [et que c'est cette inscription de l'acte de faire dans les corps qui], dans toute sa difficulté, dans tous les blocages qu'il rencontre [...] fait sens », l'entretien est pris en défaut, inopérant. L'enquête a donc procédé par observation. Et s'il m'a été demandé de participer, c'est tout à la fois pour tester mon engagement et ma compréhension de ce qui se passe : suis-je prête à donner de mon corps et ainsi à reconnaître avec eux que c'est là que tout se joue ? Si c'est bien au plan corporel que tout se passe et si, comme nous le verrons plus loin, l'expérience nodale du « Labo » consiste à faire l'épreuve du partage de la sensation, le chercheur-cérébral ne doit-il pas donner des gages de son ouverture au sensible ?

## Travailler l'écoute, c'est questionner la teneur du *qui* parle ou *qui* conte

Les conteurs aiment rappeler que, s'ils parlent beaucoup, ils sont aussi – et peut-être d'abord – des gens qui écoutent. Le travail du conteur consiste à articuler cette polarisation entre l'activité – je parle – et son passif – je suis parlé – ou leur symétrique : je suis écouté / j'écoute. Les conteurs se définissent comme des « passeurs » qui doivent *faire* que le conte *touche*. Ce redoublement du faire est caractéristique de ceux que Bruno Latour appelle « faitiches » et qui suspendent la séparation entre les causes et les effets, les sujets et les objets, la création et la réception (Latour, 1996). Le conteur doit développer son acuité à percevoir ces conversions et à les constituer. Les expériences engagées au « Labo » visent à tester cette réversibilité. Elles ont pour objet ce que Taylor appelle « action dialogique », c'est-à-dire une action « effectuée par un agent intégré, non individuel », caractérisée par « le fait que la position d'agent est partagée » (Taylor, 1995).

La première session du « Labo » à laquelle j'assiste est placée sous l'égide de la proposition suivante :

« On pourrait travailler sur le fait que le travail à deux engage la question de l'écoute et le respect d'une règle qui fait que deux personnes ne peuvent être plus qu'une. »

Cette proposition consiste à se donner pour objet d'enquête les conditions de félicité ou d'infélicité d'une « action à rythme commun » – faire que deux personnes agissent comme une seule – action dont Taylor dit qu'elle « [n'est réussie] que lorsque nous pouvons prendre part à un rythme commun. Il s'agit d'une expérience différente de celle de la coordination de mon action avec celle d'autrui [...] » (*ibid.*, p. 562).

L'enquête des laborantins a pour objet ce genre d'action. Ma propre enquête ne porte donc pas sur les conditions de félicité de l'écoute mais sur la manière dont les laborantins s'y prennent pour tester l'écoute, sur le genre d'expériences qu'ils mettent en œuvre pour comprendre ce que c'est qu'« être ensemble » et sur les analyses qu'ils font de leurs propres expériences. Mon enquête porte ainsi sur l'élaboration d'une théorie pratique de l'« action dialogique » par les laborantins.

La proposition – faire que deux personnes agissent comme une seule – est énoncée juste avant le temps d'échauffement corporel du matin, afin qu'elle puisse être travaillée d'emblée depuis les ajustements corporels qu'elle requiert. Éprouver cette proposition dans son corps permet de faire l'économie de la verbalisation de ce en quoi consiste ce travail de passe, caractéristique de l'art du conteur – de l'actif (je parle) au passif (je suis parlé) – pour en autoriser la préhension sensible.

La proposition se traduit par un exercice qui consiste à échauffer les différentes parties de son corps de concert avec un partenaire : l'un échauffe l'autre et réciproquement. Au cours de l'exercice, Abbi Patrix précise : « On cherche tout de suite à sentir qu'est-ce que c'est qu'être mené et mener [...] Est-ce que le changement de code doit être dit, ou est-ce qu'il peut être simplement sensible ? [...] On essaye de trouver un *tempo* d'échange régulier sans se le dire [...] Et sentez ce qui se passe à l'intérieur, ce que demande ce petit changement : je mène, je suis mené. »

Ces remarques interviennent dans le cours même de l'action. Elles permettent aux laborantins de se rendre sensibles au même genre de phénomènes que ceux qu'observe Abbi Patrix dans son propre corps, à savoir que l'écoute est un travail de passe. Et surtout, elles font de cette conversion un phénomène qui se joue au plan infra-langagier et qui, bien qu'étant « intérieur », doit pouvoir se partager et être reconnu au moins par son partenaire.

Les commentaires qui suivent l'exercice ne peuvent rien dire d'autre que ça marche ou ça ne marche pas. Les mots que chacun met sur son vécu n'élucident jamais l'objet de la sensation

mais acquièrent un tel degré de généralité qu'ils en deviennent impersonnels, ainsi qu'en témoigne l'usage systématique du pronom impersonnel « on » dans le commentaire d'une laborantine :

« Tu parlais de sentir la charnière du moment où on mène et où on est mené, mais je trouve aussi [que] ce qui est intéressant [c'est] quand justement on ne sait pas. »

Ces commentaires sur l'expérience autonomisent l'écoute et l'appréhendent comme un résultat. Alors que l'expérience a consisté à ouvrir le processus d'écoute, les commentaires se réduisent à une saisie binaire : on est ensemble ou on ne l'est pas.

Le corps reste non verbalisable. Il est désigné comme étant le lieu où cette écoute se cherche, se comprend et où elle devient visible à l'œil nu. À l'issue d'une autre expérience Abbi Patrix s'exclame : « Ça se voit dans le corps que vous êtes à l'écoute ! » Faire l'épreuve de la mise en corps de la proposition c'est aussi faire l'épreuve de l'observabilité de l'écoute.

L'observabilité mutuelle est à la fois une ressource pour les laborantins qui permet d'objectiver l'écoute – ça marche ou ça ne marche pas – et ce qu'il s'agit de faire apparaître. Les expériences du « Labo » déroutinisent l'observabilité et la soumettent à enquête. Éprouver l'observabilité de l'écoute c'est en effet montrer que si le sens de l'écoute résulte bien évidemment d'une interprétation de ce qui est entendu, il tient également à la manière dont l'écoute oriente ce que dit et ce que fait celui qui écoute et qui répond à ce qu'il a entendu. L'écoute s'éprouve en tant qu'elle est une activité à part entière et pas seulement une information.

Deux laborantins exécutent un duo devant leurs camarades. Les deux contraintes auxquelles répond ce duo engagent l'écoute : un conteur a à charge de faire avancer l'action de l'histoire qu'il invente tandis que son partenaire introduit des éléments descriptifs qui ne doivent pas faire progresser l'action. Et, deuxième contrainte, celui qui parle mène le corps de l'autre qui doit se laisser mener jusqu'à ce qu'il reprenne la parole.

Leurs camarades font état de ce que l'un d'eux n'a pas écouté sa partenaire. Le laborantin accablé essaye de se justifier et de montrer qu'il a bien écouté sa partenaire : « J'avais l'impression d'écouter [...] je voyais tourner Sophie autour de moi (et effectivement à ce moment-là sa partenaire tournait autour de lui en courant) et je la voyais tourner oiseau dans l'eau du casque (il a effectivement introduit dans son histoire un oiseau qui se reflète dans le casque). »

Abbi Patrix intervient : « Oui mais [...] on voit bien qu'il y a une chose entre la partie mot, sens, qui fonctionne, mais la partie corps, énergie, ne fonctionne pas [...] Là ça racontait dans vos corps quelque chose d'autre que ce que vous racontiez dans votre récit [...] Dans ta manière t'étais à l'écoute, mais l'énergie de ton corps était une énergie solitaire, déterminée qui est allée au bout d'un truc [...] et qui était indésaisissable. »

Si l'écoute n'est qu'interprétation du sens des mots et intégration de ce sens dans le cours de l'histoire, elle est insuffisante puisqu'elle en reste, dans la justification du laborantin, au plan sémiotique. Le laborantin se montre expert dans la construction de connexions entre l'action physique de sa partenaire et l'action narrative de l'histoire. Par exemple, sa partenaire qui lui tourne autour en courant est l'oiseau de l'histoire qui tournoie au-dessus d'un casque. Mais ces connexions sont uniquement narratives : l'action physique est alignée sur l'action de l'histoire à travers leur mise en images et leur représentation dans le discours.

Ses camarades l'enjoignent à écouter autrement. Mais cette autre écoute ne peut se dire aussi finement. Elle se réduit à des formules générales dont les insuffisances et les hésitations pointent que ce qui importe n'est pas dicible mais sensible. À court d'arguments, Abbi Patrix finit par mobiliser dans ses explications le travail d'échauffement du matin : « C'est pour ça que dans l'échauffement on essayait de travailler sur qu'est-ce que c'est que ce sentiment intérieur, le moment où tu sens juste que (il inspire) je mène, (il expire) j'abandonne. »

L'inspiration et l'expiration indiquent que l'endroit où se joue cette écoute est inaccessible dans le discours. Il est à chercher en deçà des représentations verbales, là où le corps se doit d'entrer en jeu.

Rendre l'écoute observable, c'est faire du corps un instrument – à la fois le moyen par lequel on cherche l'écoute et le révélateur de cette écoute. Mais c'est faire du corps un instrument actif, constitutif de l'écoute. Dans ce laboratoire anti-cartésien, le corps devient l'entité mystérieuse où tout se joue.

## Sens, sensation et intention

Les expériences du « Labo » visent à articuler la double dimension du sens, à la fois physique et interprétative. Le problème des conteurs tient à ce que les mots risquent toujours d'être pris seulement pour des signes. La musique telle que la questionne Haïm Isaacs apporte une solution au conte : appréhender le mot comme « matière sonore », c'est rafistoler cette rupture malheureuse entre les mots et les choses. C'est faire que les histoires deviennent matière et ainsi sensibles.

Les expériences proposées par le musicien éprouvent la voix, le corps et leurs vibrations comme constitutives d'une articulation physique entre soi-même, le conte, ses mots, leur sens, le public, la salle de spectacle, *et cætera*. Ces expériences font proliférer les médiateurs de l'onde sonore de façon à ce que les laborantins acquièrent une connaissance sensible des modalités de sa propagation et puissent faire corps avec elle.

Je montrerai alors comment le travail entrepris au « Labo » ouvre l'objectivation du sens fait texte à son accomplissement en situation, de sorte que le sens devienne sensation (Quéré, 1999a).

L'exercice proposé régulièrement par le musicien consiste à tenir une note pendant qu'un partenaire applique ses mains successivement sur différentes parties du dos du chanteur : nuque, omoplates, vertèbres, *et cætera*. Du coup la note est à la fois chantée, entendue et sentie tant par le chanteur que par celui qui applique ses mains et sent le son dans ses mains.

Les commentaires qui s'ensuivent appareillent la sensation de sorte que son intelligibilité puisse être partagée. Quand je fais remarquer à ma partenaire que mes mains ne sentent pas la vibration dans la partie droite de son corps, elle me répond qu'effectivement elle est en déséquilibre sur ses pieds. Un autre laborantin ne sent aucune vibration dans l'une des épaules de son partenaire. Et celui-ci en donne la raison : il a eu une triple fracture à cette épaule.

La qualité de la sensation éprouvée par l'un ou l'autre des partenaires n'est jamais mise en cause. L'enquête porte sur la possible indexation de la sensation à autre chose qu'à elle-même. Il s'agit d'élucider ce dont la sensation est l'indice. En arrivant à articuler la sensation à un environnement pratique et conceptuel, les laborantins en font une prise pour l'action.

Dans ce cas précis, les commentaires indexent systématiquement le défaut de sensation à un défaut du corps : son instabilité, une épaule fracturée. Le corps est interface. Si je sens la vibration ou si je peux pointer le défaut du corps qui m'empêche de la sentir, je fais l'expérience de ce que le corps est le relais de sensations intérieures qu'il propage de proche en proche et qui sont ainsi partageables.

Haïm Isaacs entend affiner la sensibilité du corps des laborantins – mais aussi de ses extensions – aux vibrations sonores. Ses expériences les enjoignent à se construire des « antennes de chauve-souris », c'est-à-dire des prises sensibles pour percevoir qu'« on arrive dans un espace, où il y a des murs, du plafond, du sol, des chaises, des gens, un temps de réverbération. Et il faut que ça soit palpable quand vous contez ».

Les composantes architecturales et les objets de la salle où les laborantins travaillent participent de la trajectoire de l'onde sonore. Il s'agit de saisir dans son propre corps que la propagation de l'onde sonore et l'agencement de l'espace sont constitutifs l'un de l'autre. Le

conteur n'est qu'un médiateur parmi tant d'autres. Il doit réussir son intégration et ne faire plus qu'un avec les autres corps présents dans cet espace. C'est à cette condition que l'étendue de l'onde sonore sera audible et qu'il sera possible d'« entendre l'espace autour des sons ».

Les expériences musicales proposées par Haïm Isaacs mettent en situation des corps que l'onde sonore fait vibrer. Elles permettent aux laborantins d'affilier la question du sens de l'œuvre à ce travail d'incorporation et ainsi d'accéder à l'expressivité d'un sens en acte. Il s'agit pour eux de désautonomiser le sens objectif d'un conte fait texte pour l'ouvrir à sa manifestation sensible.

À l'issue d'un duo réussi, Abbi Patrix explicite ce à quoi il reconnaît ce sens-en-acte. Les formulations qu'il en donne répondent toujours à la même grammaire : il commence par distinguer des sujets d'action – les conteuses qui s'écoutent, le mot qui arrive. Mais très vite cette distinction devient impossible. La thématization du débordement qui a eu lieu demande à en passer par des impersonnels, par des phrases qui n'énoncent plus ni sujets ni objets, mais une succession d'actions dont on ne sait pas qui est l'auteur :

« On sent que vous vous influencez, vous vous écoutez, y a du son, y a du souffle, et tout à coup y a un mot et le mot oh ! appétissantes, ah oui, et ça fait quelque chose dans les corps, et ça devient appétissant [...] avec un seul mot, appétissant, ça fait tout un pataqués et plutôt que de faire de la littérature, vous faites de l'émotion, du corps, du vivant, du son [...] c'est pas par le biais d'un personnage ou d'une idée, ou de la voix où on minaude, non ça vient de l'énergie pure, ça vient de la vie elle-même qui tout à coup vous traverse ouah ! »

La formulation du débordement rend impossible l'attribution univoque d'un sujet à l'action, d'un seul auteur au sens de l'œuvre. Le sens se distribue entre les différentes parties prenantes. Et la réalisation de chacun comme sujet ou auteur du sens tient à ce qu'il sait s'agencer avec tous les autres.

Le mot ne vient pas abstraire le sens de la situation qui l'a produit. Il participe à la configuration de cette situation. Dire les fraises appétissantes, c'est faire l'histoire appétissante. L'opposition entre « faire de l'émotion » et « faire de la littérature » permet de séparer les activités qui constituent l'expressivité du sens de celles qui ne l'affectent pas.

Le « Labo » met en jeu la dimension constitutive du langage. Lorsque le sens est expressif, il est accessible immédiatement. Il devient inutile d'en passer par le « biais de » quelque chose : des représentations ou des ornements qui restent irrémédiablement extérieurs au déploiement du sens en acte. La compréhension du sens est incorporée, lisible ou visible à l'œil nu. En témoigne cette question d'un laborantin : « Vous aussi, vous avez vu ça ? »

Cette question – « Vous aussi, vous avez vu ça ? » – est celle de l'évaluation des expériences. Le problème des laborantins est bien celui de la reconnaissance du sens de ce qui se passe : comment reconnaître ce que l'un des leurs est en train de faire ? Ils le résolvent en mobilisant une conception expressive du sens. Les laborantins ne prétendent jamais accéder à l'intériorité d'un de leurs camarades, mais toujours à sa manifestation. Ils font l'épreuve de ce que l'intention est dans l'action (Quéré, 1990).

Aussi loin qu'ils remontent dans l'élucidation des intentions profondes de l'un des leurs, ils en reviennent toujours à cette nécessité d'en passer par leur « manifestation ». « Manifester », « révéler » et « exprimer » sont trois termes clés de leur vocabulaire et ce sur quoi repose la grammaire de leur action. Même lorsqu'ils envisagent de travailler sur les « processus d'écriture » propres à chacun et que certains laborantins résistent en affirmant que « tout se passe dans leur tête », il leur est rétorqué qu'il y a bien un « cheminement » et qu'il faut imaginer des manifestations sensibles de ce processus pour avoir prise sur lui.

Les laborantins sont des pragmaticiens du sens qui valorisent la question du comment et éludent celle du pourquoi. À l'occasion d'une discussion sur la teneur du lien qui les attache à une histoire, quelqu'un précise : « On est beaucoup plus sur le comment faire que sur le pourquoi. On s'en fout un peu du pourquoi parce qu'il est infini. Il faut plutôt chercher à atteindre le comment je fais. »

## L'herméneutique encadrant les expériences du « Labo » vise à mutualiser le sensible

Cette question de l'élucidation du sens de ce qui est fait, que ce soit le sens de l'œuvre ou le sens de l'expérience, nous amène de plain-pied à mon dernier point : la place de l'herméneutique au « Labo ». Ou plutôt, je n'ai pas cessé de parler du travail interprétatif des laborantins. C'est même sur ce travail que je m'appuie pour convertir en un texte sociologique ce « faire » que le « Labo » s'efforce d'ouvrir et auquel je prétends faire accéder le lecteur. Avant de systématiser ces remarques éparées, je voudrais justifier ce qui peut sembler être un comble.

J'aimerais avancer deux raisons pour justifier en quoi l'entrée par le travail herméneutique ne réduit pas le corps des laborantins à sa dimension sémiotique.

D'abord, je saisis cette question de l'articulation entre le sémiotique et l'organisationnel depuis un lieu où elle est prise en charge par des personnes qui font tout pour se départir du dualisme entre le corps et le langage. Elle est donc ouverte pratiquement et a des réponses tout aussi pratiques, celles que les laborantins s'efforcent de construire. Ceci me permet de souligner l'intérêt qu'il y a à travailler ces questions du sens de l'œuvre depuis des dispositifs expérimentaux élaborés par les acteurs.

Ensuite, et c'est à proprement parler l'objet de cette dernière partie, l'herméneutique des laborantins n'est pas un méta-discours qui met en signes le sens-en-action. Elle est constitutive de l'action en question. Le travail herméneutique est une expérience à part entière. Tomber d'accord sur le sens de ce qui a été vécu et sur son analyse c'est faire l'épreuve du partage de la sensation. L'herméneutique est un détour qui rend possible l'appropriation et l'intériorisation de la sensation. C'est ce que je vais m'efforcer de montrer maintenant.

Les commentaires qui suivent les performances prennent le langage de cours. Ainsi les inspirations ou expirations d'Abbi Patrix (« je mène (inspire), je suis mené (expire) »), les petits mots (« c'est moi qui mène, hop c'est l'autre ») qui soulignent qu'il s'agit de sentir intérieurement ce passage, ou encore cette impossibilité à dégager une règle de conduite : « Comment on peut reconnaître ce qui fait fabriquer ça et qui fait que tout à coup vous retrouvez des chemins pour ça, pfu ! Mais en tout cas c'est intéressant de le pointer, parce que c'était frappant. »

Que font des commentaires qui disent qu'ils ne peuvent rien dire ? Ils se font index et « pointent » ce qu'il s'agit de faire apparaître. Se mettre d'accord sur ce qui a été vécu c'est reconnaître les sensations que l'on éprouve personnellement comme n'étant ni subjectives, ni mentales, mais observables, partageables publiquement et, de là, objectives.

C'est ici que le travail collectif prend tout son sens. Le groupe est un miroir qui réfléchit la performance et la qualifie. La sensation d'un laborantin devient simple « impression » dès lors qu'elle n'est pas reconnue par le groupe comme dans le cas déjà évoqué de ce laborantin qui se défendait devant ses camarades en disant : « Le sentiment sur le moment, s'il peut y en avoir un, c'était que j'étais à l'écoute ! (il rit) alors que pas du tout parce que c'est forcément vous qui avez raison, mais j'avais l'impression d'écouter. »

Une sensation qui n'est pas partagée n'est plus une sensation. Le groupe est garant de la teneur d'une sensation.

Si la mutualisation du sensible en passe ici par le langage, c'est parce que le « Labo » est une scène d'apparition de la sensation expérimentale et par conséquent hautement réflexive. Les expériences du « Labo » poussent à l'extrême l'ouverture du sens aux corps et aux choses. Et la totalisation des expériences et de leurs significations s'avère parfois délicate.

Deux laborantins viennent de raconter un conte dans lequel une colombe essaye d'échapper à la mort et à sa cage pour recouvrer la liberté. Ils le racontent depuis ce qu'ils appellent à la suite de Haïm Isaacs « un état de matière ». En l'occurrence, l'un raconte en étant la boue, l'autre en étant le sable. À l'issue de leur duo ils s'avouent perdus et disent qu'ils ne savent pas ce qu'ils ont fait.

Abbi Patrix leur donne des prises : « Que vous le vouliez ou non, nous on voit du sens. On voit pas seulement une énergie. On reçoit l'énergie et donc on commence à sentir que cette boue elle dit quelque chose de l'histoire. On peut pas ne pas penser qu'elle ne dit pas quelque chose de l'histoire. On voit bien qu'au bout d'un moment l'un va manger l'autre. C'est-à-dire que symboliquement celui qui raconte en étant sable nourrit la boue, le sable va être pris, alors il essaye de réalimenter avec du sable neuf. Lui, sa boue s'assèche à chaque fois, mais hop il redevient boue, puisque de toute façon, [ce conflit] c'est l'histoire ! »

Abbi Patrix explicite la manière dont procèdent l'assignation et la reconnaissance d'un sens. Le pacte spectateur / conteur implique que les « énergies » reçues soient nécessairement signifiantes. Ce qui est fait ne peut pas être insensé.

Du même coup, ce commentaire purifie la performance de tous ses aléas. Il articule les diverses composantes dans un système stable en faisant ressortir l'opposition entre la vie et la mort présente à la fois dans le conte (à travers cette colombe qui fuit sa cage) et dans le choix des matières qui sont en lutte : le sable assèche la boue et la boue enlise le sable. Abbi Patrix rend ainsi cette opposition structurante.

La confrontation entre cette relecture intégratrice et le désarroi des deux laborantins donne à voir que saisir le sens, c'est réussir son inscription dans une « totalité orientée » (Quéré, 1999b, p. 326). Le sens n'est pas perçu indépendamment de ses effets et du système qu'il organise et qui l'organise. Voir le sens, c'est opérer des connexions et c'est du même coup les attribuer à un auteur, c'est imputer des intentions et faire apparaître un auteur responsable.

Ayant recomposé le sens de ce duo, Abbi Patrix demande aux conteurs de le refaire en leur précisant : « Ça veut dire que vous devez avoir conscience que le chemin que vous prenez, c'est vraiment de la boue et que vous vous en sortirez pas. » « Tu ne peux pas ne pas en avoir conscience. »

Le travail d'interprétation engage la constitution d'un auteur conscient et responsable. Si les expériences du « Labo » distribuent la tâche du conteur sur une pluralité d'êtres et de choses : les contraintes et règles des exercices, le travail collectif, les commentaires etc., chaque laborantin doit ressaisir pour lui-même les expériences qu'il vit au « Labo » et se faire herméneute de sa propre activité. C'est à cette condition qu'il pourra intérioriser ce que le détour par le « Labo » lui a permis d'explicitier.

Une laborantine s'inquiète de savoir si elle a su donner toute son humanité à la mère de son histoire et si elle a rompu avec le stéréotype. Abbi Patrix lui répond : « *Tu le sens bien* quand tu l'as fait non ? » (c'est lui qui souligne.) Et lorsqu'elle rétorque qu'elle l'a senti, mais qu'elle voudrait savoir si c'est bien fait, il débusque la mauvaise question : « La chose la plus importante c'est qu'apparaisse ce lien dont tu es la seule porteuse et dont tu dois être la seule [porteuse] [...] la seule chose que nous on peut faire c'est être là pour écouter. Au moment où on écoute, si tu es à l'écoute, on révèle en toi quelque chose qui t'intéresse et c'est ça que tu vas continuer à chercher, sinon [ça veut dire que je te] dirige de l'extérieur. »



La relation entre un conteur et ses histoires ne saurait être standardisée. Elle reste à charge de la personne singulière qui peut simplement escompter avoir aiguisé ses capacités à « percevoir » et « exprimer ». Le « Labo » met au jour les modalités d'articulation de ces deux actions que le conteur a en charge. La perception et l'expression ne sont que les deux faces d'un seul et même mouvement. Le conteur doit apprendre à intégrer dans son corps propre les prises élaborées au cours de ce travail d'appropriation paradoxal qui veut que le conte ne lui appartienne pas en propre.

## Références bibliographiques

- H. GARFINKEL, 2001, « Le programme de l'ethnométhodologie », in M. de Fornel, A. Ogien & L. Quéré, eds, *L'ethnométhodologie, une sociologie radicale*, Paris, La Découverte, p. 31-56.
- J. GOODY, 1979, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit.
- B. LATOUR, 1996, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.
- B. LATOUR, 1997, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte (« Poche ») (1<sup>re</sup> éd. Paris, 1991).
- L. QUERE, 1990, « Agir dans l'espace public. L'intentionnalité des actions comme phénomène social », in P. Pharó & L. Quéré, eds, *Les formes de l'action*, Paris, Éd. de l'EHESS (« Raisons Pratiques » 1), p. 85-112.
- L. QUERE, 1994, « Sociologie et sémantique. Le langage dans l'organisation sociale de l'expérience », *Sociétés Contemporaines*, 18-19, p. 17-41.
- L. QUERE, 1999a, *La sociologie à l'épreuve de l'herméneutique. Essais d'épistémologie des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan (« Anthropologie du monde social »).
- L. QUERE, 1999b, « Action située et perception du sens », M. de Fornel & L. Quéré, eds, *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris, Éd. de l'EHESS (« Raisons Pratiques » 10), p. 301-338.
- C. TAYLOR, 1995, « Suivre une règle », *Critique*, 579-580, août-sept., p. 554-572.