

L'INVENTION TECHNIQUE : ENTRE PRESCRIPTION ET INTERPRETATION, LE DEVELOPPEMENT DE L'ACTIVITE

Annie Goudeaux

Équipe CRAFT/ Laboratoire RIFT
Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation
Université de Genève
40 bd Pont d'Arve
CH-1205 Genève
annie.goudeaux@unige.ch

Mots-clés : activité, formation, technique, professionnalisation.

Résumé : Cette présentation cherche à montrer le lien étroit qui existe entre formation ou développement des apprentissages et travail, lorsque celui-ci contient des problèmes à résoudre et donc mobilise conjointement un processus d'invention, de distribution de connaissance au sein d'un collectif de travail et de mise en patrimoine des expériences. Nous présentons le cas d'une équipe d'accessoiristes de théâtre qui fabriquent des accessoires commandés par un metteur en scène et dont ils doivent interpréter la demande parce que ces objets, qui contribuent au processus fictionnel, sont des objets nouveaux qui posent des problèmes techniques à résoudre. A partir de l'exemple de ce collectif et de son organisation, de la vitalité indéniable de cette activité professionnelle, nous nous interrogeons sur le mouvement de professionnalisation auquel les institutions de formation contribuent, qui traverse bon nombre de métiers et que cette activité professionnelle prend à contre-pied.

1. Introduction

C'est à partir de la question de l'interprétation qui constitue le fil rouge de notre symposium que nous souhaitons développer notre réflexion dans le champ de l'analyse du travail et de la formation des adultes. La notion d'interprétation couvre un champ de définitions diverses selon les lectures théoriques qui s'en préoccupent mais aussi selon les pratiques sociales qui l'utilisent. Nous étudions son usage dans le cadre du travail et de la formation, lors de la prescription ou de l'ordre donné pour l'exécution d'une tâche qu'elle soit orientée vers la production dans un contexte professionnel ou bien l'apprentissage dans un contexte de formation.

Dans le cadre de la production en univers de travail, la lecture managériale, mais on peut penser sans crainte de généralisation abusive qu'il s'agit d'un point de vue largement partagé, pose comme principe d'efficacité la simple expression d'un ordre pour rendre une production effective quant au résultat. Autrement dit l'ordre suffit pour obtenir ce qui est contenu dans la commande. Entre l'ordre donné et le résultat final, il n'y aurait rien sauf le circuit d'un ordre passant de «main en main», manipulation neutre et appliquant la prescription. On est dans ce schéma sur une hypothèse causaliste, c'est-à-dire une cause étant la cause de l'effet. Le décalage, l'écart, entre l'ordre donné ou l'attente du commanditaire et le résultat produit par l'acteur chargé de la réalisation, peut être compris comme une désobéissance due à l'insubordination, l'ignorance, ou la négligence, ou bien encore comme provenant d'une initiative (intempestive) d'interprétation de la part de l'exécutant, c'est-à-dire une erreur, une digression, qu'elle soit positivement reçue ou négativement. Il y a donc une absence de conformité par suite d'un dysfonctionnement dans la circulation et l'application de l'ordre donné ou de la demande effectuée. Dans ce cas la prescription est décrite supposée être suffisante pour obtenir le résultat, il suffit de faire ce qui est commandé. Tout écart à cette règle renvoie à une intervention intempestive de l'exécutant souvent dénommée dans le vocabulaire courant comme une interprétation.

De son côté, l'analyse de l'activité pose l'interprétation comme une nécessité pour que la production soit réalisée, parce que la prescription n'est jamais applicable telle quelle. La prescription n'est pas de même nature que l'activité déployée par les opérateurs, elle est figée comme telle en tant que formulation ou bien fixée en général pour un certain temps, générale, s'adressant à des catégories de situations et non pas des situations singulières. Ce qui nécessite une interprétation de la part de l'opérateur, même dans le cas de prescription très précise. L'ergonomie de langue française affirme d'ailleurs que la notion d'exécution chère à l'organisation du travail taylorienne tend à ne pas exister. Il y a toujours interprétation de la part de l'opérateur pour rendre « effective » la prescription dans un contexte singulier au sein duquel l'activité, ou l'opération menée par le professionnel s'effectue (Ombredane & Faverge, 1955).

Dans les deux approches il est question d'interprétation de la prescription par l'opérateur. Dans le premier il s'agit d'un écart non souhaité, dans le second il s'agit d'une nécessité. Dans les deux cas l'interprétation désigne une intervention menée par l'opérateur qui, soit trouble un ordre des choses, soit au contraire est nécessaire pour rendre la prescription efficace au sens de s'actualiser dans un résultat. Il y a subversion dans les deux approches, l'une responsable d'une insatisfaction du résultat obtenu : il ne se passe pas tout à fait ce qui est attendu, l'autre précisant au contraire que c'est grâce à ce procédé que la production a lieu.

La formation pose une problématique proche de celle de l'activité de travail. Un écart constaté entre un contenu transmis ou une consigne de travail et le résultat produit par les apprenants relève selon nous d'une conception proche, nous semble-t-il, de celle du point de vue managérial. Il y a l'idée que le but à atteindre souvent formulé en terme de comportement, de savoir ou de savoir-faire chez l'étudiant que la formation vise à lui donner ou faire acquérir inhérent à cette projection attendue suffisent à produire les apprentissages attendus.

Au-delà des différences qui animent et opposent discours managérial et discours ergonomique sur l'impact de la prescription ou de l'activité déployée sur la production ou le développement des personnes et de leurs apprentissages, nous nous demandons si l'interprétation n'est pas une nécessité liée au fait que tout projet, c'est-à-dire toute anticipation de l'action est de nature ontologique différente de l'action. Autrement dit quelles que soient la précision et la pertinence du projet que j'imagine et formalise, même si c'est moi qui le réalise, ce que j'aurai à faire sera différent en nature de ce que j'ai formalisé et je devrai interpréter ma propre anticipation, du fait de la différence de nature entre les deux types de réalité. Il ne s'agit donc pas de penser l'interprétation comme un détournement de l'ordre donné, mais comme une nécessité, liée à la nature des choses elles-mêmes, entre la prescription et l'activité développée.

C'est à partir de cette orientation que nous souhaitons analyser la question de l'interprétation à partir d'une autre approche théorique reposant sur la prise en compte de l'individuation, c'est-à-dire sur la façon dont un être devient ou un être nouveau apparaît. Nous envisageons comme individuation, et à ce titre comme échange d'information et de communication avec son milieu, tout processus qui, dans le champ qui nous intéresse, désigne tout processus de transformation, développement, changement que peut vivre une personne en formation aussi bien qu'un opérateur qui déploie son activité pour répondre à l'ordre donné et par là se transforme, ou encore la fabrication d'un accessoire. Cette réflexion concerne le processus par lequel quelque chose existe dans le monde, évolue, change, se modifie : un objet, un être vivant, une chose même non douée de conscience.

C'est à partir de la théorie de l'individuation de Simondon (2005), théorie ontogénétique que nous abordons la question de l'interprétation comme une nécessité incontournable qui fait partie de tout processus de communication humaine, sur lesquels les processus de production et de formation s'appuient.

Nous aborderons successivement les notions inséparables dans la théorie simondonienne, de schème hylémorphique, d'individuation et d'information en prenant appui sur une situation de travail rassemblant une équipe d'accessoiristes de théâtre autour de la fabrication d'un accessoire.

2. Une activité aux normes variables : entre prescription et interprétation

Les commandes adressées par le metteur en scène aux accessoiristes, s'effectuent le plus souvent à partir de schémas, croquis, maquettes, commentaires oraux et/ou écrits. Le travail de l'accessoiriste consiste à répondre à la demande du metteur en scène, Cette activité de travail répond à deux instances prescriptives. La première est celle liée à l'organisation du théâtre qui rappelle les modes organisationnels tayloriens du secteur industriel ou des univers bureaucratiques marqués par la déclinaison hiérarchique entre niveau de conception et niveau d'exécution. Elle définit ainsi le champ de responsabilités de l'accessoiriste qui est de fournir les objets servant au décor et à la mise en scène, à partir de réalisations complètes d'objets, ou de transformations d'objets déjà manufacturés, ou d'achats d'objets prêts à l'emploi. La deuxième est la prescription esthétique. Les accessoiristes doivent, interpréter la demande du metteur en scène, déposer dans le réel de manière effective, le projet rêvé, imaginé, du metteur en scène. Certains de ces objets leur posent des problèmes techniques et nécessitent d'inventer des réponses pour que l'accessoire fonctionne correctement. Autrement dit à la demande esthétique est conjointe une résolution de problème technique. Car cette différence de nature entre une idée sous forme de projet, présentée avec plus ou moins de précision, et un objet concret, nécessite pour le fabricant une interprétation et une projection anticipatrice de ce que pourrait être l'objet, dans sa forme, et surtout dans son fonctionnement technique. De surcroît, la demande est parfois instable, et la fabrication s'inscrit de manière plus large dans un processus ouvert qui démarre à partir du projet scénique, et se développe dans la poursuite d'un but en partie indéfini, qui va se profiler au fur et à mesure de son élaboration, en se confrontant à plusieurs milieux ; à la demande évolutive du metteur en scène, à un matériau qui peut résister, à un fonctionnement technique efficace, à l'accessoiriste et à sa manière de voir l'objet futur, à l'avis des autres accessoiristes.

Il s'agit donc d'une prescription à la fois affirmée dans la définition du but à atteindre, en termes de nature d'objet et de forme générale et, dans le même temps, imprécise quant à la forme définitive de l'accessoire. Les premiers essais de l'accessoiriste permettent aussi au metteur en scène de préciser son choix, son envie. Cette sorte de mise en écho de l'attente première du metteur en scène avec l'existence réelle de l'objet rêvé, entraîne un nouveau mouvement dans l'orientation du processus de création et de fabrication ou bien de refus de l'objet. Le metteur en scène et l'accessoiriste agissent l'un sur l'autre : on assiste à un processus de coévolution entre les deux projets esthétiques et techniques.

2.1 Le mode d'existence des accessoires

Les accessoires sont des objets au mode d'existence complexe. On pourrait qualifier ces objets de simulacres. Mais cette désignation ne suffit pas, car les accessoires ne font pas que mimer maladroitement leur modèle. Ils assurent différentes fonctions sur scène pour remplir un rôle propre, édicté par le metteur en scène. Chaque accessoire, qu'il soit un objet usuel importé de la vie réelle, c'est-à-dire acheté chez un fournisseur (fauteuil Chesterfield, arc), ou un objet complètement fabriqué par les accessoiristes (buste en plâtre), a une ressemblance avec l'objet habituellement connu, similitude qui déborde largement cette seule référence. Autrement dit, l'accessoire bien que s'appuyant sur une référence connue, remplit une fonction nouvelle par rapport à l'objet usuel et ne constitue pas une forme édulcorée ou grotesque, une reproduction d'un original.

Les accessoires sont intégrés dans des productions artistiques tels qu'un ballet ou un opéra, et contribuent au processus fictionnel produit par les spectateurs et le metteur en scène. Comme le précise Schaeffer (1999), les leurres pour être efficaces doivent être crédibles et pertinents. Cette crédibilité et cette pertinence passent entre autre par un fonctionnement correct dans la réalité objective sur la scène même si celle-ci présente une fiction. Ces objets sont donc des leurres qui sont des marqueurs pragmatiques et qui contribuent au processus fictionnel ; ils doivent aussi répondre aux contraintes physiques et aux exigences fonctionnelles, liées à leur utilisation

concrète ; et ils appartiennent à une œuvre artistique. On a donc affaire à des objets hybrides, des individus esthétiques et techniques, indispensables au processus fictionnel et à l'activité ludique.

2.1 De l'interprétation à l'invention technique

La double contribution au processus fictionnel et à celui de la vie courante des accessoires permet de produire des significations nouvelles qui ne sont pas l'addition de celles de la vie réelle auxquelles s'ajoutent celles de la fiction. Il s'agit plutôt de l'émergence d'un système de significations ou d'images ou de sentiment esthétique nouveau, lié à la coprésence d'une signification portée par le référent usuel de l'objet, par exemple une table recouverte de sa nappe associée à une fonction différente, inédite, par exemple laisser sortir une fumée blanche, pendant que les deux convives devisent autour de leur repas. C'est la mise en tension entre un référent stable, nommé et une signification plus énigmatique, inattendue qui produit le potentiel de significations nouvelles et recherchées par le metteur en scène. Mais cet ajout inédit de signification a des incidences sur le fonctionnement technique de l'objet, car le mode opératoire de fabrication pertinent pour l'usage répertorié, ne l'est plus pour l'objet nouveau. Même si la table ressemble à une table avec sa nappe, elle devient autre chose que ce à quoi elle est semblable.

À côté du projet artistique imaginé du metteur en scène, émerge le projet technique inventé sous forme « d'imagination anticipatrice » (Simondon, 2008) par l'accessoiriste, capable de projeter mentalement dans un premier temps puis sous forme matérialisée l'objet envisagé par le metteur en scène. On a donc affaire là, à un travail d'interprétation d'un acteur par un autre écartant de fait toute idée d'application sous forme d'exécution de plans préalablement dessinés. Car dans cette passation d'un individu à un autre s'effectue quelque chose de plus qu'une compréhension empathique entre deux professionnels. La demande du metteur en scène est comprise à l'intérieur du contexte plus large de l'argumentaire de la scénographie, mais elle est prolongée par la réflexion technique indispensable pour que l'accessoire puisse exister. Autrement dit l'accessoiriste tente de comprendre ce que le metteur en scène souhaite, il y a interprétation de l'imaginaire du metteur en scène, et corrélativement il projette le fonctionnement technique adéquat qui va permettre le fonctionnement inédit. Il y a interprétation du milieu imaginaire du metteur en scène, ainsi que projection d'un fonctionnement technique futur qui contribue directement à la production de significations.

3. De la commande au résultat : une question ontologique

Dans le cas de cette activité professionnelle, on repère plusieurs éléments qui interrogent à la fois le modèle managérial et le modèle ergonomique, et ceci de deux manières : d'une part la seule commande ne suffit pas, il faut qu'il existe des personnes capables de la réaliser, et à l'inverse l'activité ne se déploie pas dans le vide, elle a besoin d'une finalité. D'autre part dans le cas du travail des accessoiristes, l'ordre adressé par le metteur en scène et le travail des accessoiristes ne sont pas des entités stables, constituées et homogènes, il y a de part et d'autre quelque chose « en cours » et qui pose la question de comment ces deux acteurs parviennent à s'entendre pour que le projet aboutisse.

La commande du metteur en scène s'insère dans une organisation du travail qui divise le travail entre les concepteurs et les exécutants. Malgré cela, il est aisé de constater que la commande, alors qu'elle est constituée comme un ordre, contient une certaine instabilité. Le processus de création n'est pas totalement stabilisé, et l'accessoire à cause de son caractère inédit tant au plan esthétique que technique n'offre pas de modèle qui pourrait servir de référence commune entre le metteur en scène et le technicien. Du côté de l'accessoiriste, celui-ci possède un patrimoine expérimental sur lequel il peut s'appuyer, mais il doit aussi inventer un objet qui n'existe pas encore. On a donc affaire à deux professionnels qui sont plutôt en phase d'élaboration de projet et de résolution de problème, avec un passage de commande en fonction d'une logique organisationnelle. En d'autres termes, le metteur en scène et l'accessoiriste possède des qualités qui leur permettent de coopérer, c'est-à-dire de produire grâce à l'autre un objet nouveau. Il y a une médiation possible entre les

deux parce chacun possède déjà un potentiel sous forme d'expérience disponible et qui peut converger pour une tâche nouvelle. Si le metteur en scène s'adressait à un non spécialiste entraîné à la fabrication d'objets esthétiques et techniques inédits, au service d'un processus fictionnel, il ne se passerait rien en termes de production d'accessoire. Ce n'est donc pas seulement l'organisation du travail qui définit une relation d'ordre et de définition de cahier des charges qui permet l'existence de l'accessoire, mais le fait que l'accessoiriste est un technicien formé, expérimenté, porteur d'un potentiel de capacités à résoudre le problème technique et donc capable de réaliser la fabrication de l'objet. A l'inverse, c'est parce que le metteur en scène propose un projet d'accessoire, objet lui aussi instable dans sa désignation, que l'accessoiriste mobilise son potentiel d'invention technique. Pour que l'accessoiriste puisse mobiliser, déployer, développer son activité, il faut qu'il réponde à une commande, même si dans certains cas c'est l'accessoiriste qui se propose à lui-même le projet de fabrication d'un objet non destiné à une mise en scène. Il faut donc qu'il y ait un déclencheur au processus de fabrication et de production d'activité nouvelle, dans le cas d'un objet inédit.

Plus concrètement, la commande passe du metteur en scène vers l'accessoiriste. Il y a un ordonnancement dans la circulation de la commande et de sa réalisation. La prescription est à la fois très précise et en même temps mouvante. Elle n'offre aucune possibilité d'application simple. L'accessoiriste doit à la fois comprendre ce que le metteur en scène souhaite, et il doit en même temps résoudre le problème technique posé en regard de la signification recherchée. Autrement dit, l'accessoiriste a besoin de comprendre ce que veut le metteur en scène pour pouvoir agir efficacement, c'est-à-dire réaliser l'objet, mais de telle manière qu'il fonctionne. Il y a donc mise en circulation d'une information entre le metteur en scène et l'accessoiriste qui doit se solder par l'existence d'un objet nouveau, fruit de la réflexion et de l'activité inventive du technicien. Cet objet déposé sur la scène contribue à l'œuvre produite par le metteur en scène et adressée au public. Au total on observe plusieurs « formes » nouvelles. Le milieu est modifié, le metteur en scène a produit et vécu une expérience nouvelle, il en est de même pour l'accessoiriste qui enrichit son patrimoine, l'accessoire qui est un objet concret et efficace, existe dans la réalité et le public a vécu une expérience esthétique. La question qui guide notre réflexion théorique à ce stade est comment une nouvelle forme advient, une individuation se produit, ou quel est processus ontogénétique à l'œuvre ? Quelle place a l'interprétation dans ce processus ?

3.1 Une ontogénèse non hylémorphique

Pour étayer notre propos, nous développons trois notions empruntées à Simondon dans sa théorie de l'individuation (2005) : celle de processus d'individuation, celle de schème hylémorphique et celle d'information. La tradition philosophique explique la réalité de l'être comme individu à partir de deux voies (Simondon, 2005, p.23). La première (que nous n'empruntons pas) est la voie qui considère l'être comme une substance, déjà là, inengendrée ; la seconde dite hylémorphique qui attribue l'existence d'un individu à la rencontre d'une forme et une matière, c'est-à-dire d'une forme dominante imposant une forme finale à une matière passive. Simondon (2005) argumente finement l'inexactitude de ce schème, à l'aide de la présentation de la fabrication d'une brique à partir d'un moule et de terre glaise. Sans reprendre la démonstration argumentée par l'auteur, nous retenons essentiellement deux éléments pour notre propos. D'une part ni la forme ni la matière ne sont là déjà toutes prêtes « à l'emploi » ce qui renverrait à une conception substantialiste. Elles sont le résultat des processus de transformation et d'individuation qui les conduisent peu à peu vers un état plus abouti. D'autre part la terre glaise ne se laisse pas modeler passivement. Si la brique existe c'est parce que la terre glaise contient un potentiel de plasticité qui lui permet en quelque sorte de « devenir » une brique, elle est donc dans un état porteur d'un potentiel de transformation et c'est grâce à son potentiel d'ajustement à la topographie du moule qu'elle peut prendre une certaine forme et la conserver grâce à l'opération thermique produite par la cuisson. Autrement dit ce n'est pas le moule qui fait la brique, c'est plutôt la terre glaise qui contient le potentiel à devenir brique sous l'effet de forces et de tension entre la capacité d'étalement de la terre, ses réactions à la chaleur, et les contours de la paroi du moule. De son côté le moule n'est pas n'importe quel moule. Il s'agit aussi d'un objet, d'un individu technique résultat du travail

préalable d'un humain, qui a réfléchi au matériau le plus adéquat, à la manière de lui donner sa topographie, à sa résistance à la chaleur utilisée pour la cuisson d'une brique. Autrement dit le moule n'est pas une chose abstraite, indéfinie, il est conçu, fabriqué pour supporter la pression de la terre glaise lorsqu'elle s'étale et se transforme sous l'effet de la chaleur. Il possède un système d'ouverture pour dégager la terre cuite sans la casser après la cuisson. Mais de plus il possède un potentiel d'ajustement lors de l'exposition à la chaleur, capacité à se déformer, à se détendre, ou bien à rester stable. En résumé le moule et la glaise ne sont pas des entités déjà existantes. Ce sont des systèmes dynamiques, dans le sens d'être composés de différentes parties qui contiennent encore des potentiels de transformation qui s'actualisent sous l'effet d'une information qui circule, s'échange entre les deux systèmes lors de l'opération thermique qui libère le potentiel plastique de la terre et du moule.

Il ne faut pas prendre l'exemple technique de la fabrication d'une brique comme une simple métaphore de la récusation du schème hylémorphique. Il ne s'agit pas d'un exemple analogique mais de la description d'un paradigme qui déplace la pensée d'une conception basée sur un don de forme causaliste à celle d'une conception basée sur une prise de forme due à une relation, une médiation entre des systèmes dynamiques. Simondon continue sa démonstration en indiquant les fondements sociaux à l'œuvre dans ce schème hylémorphique aristotélien qui domine nos schèmes de pensée. C'est le fonctionnement social réparti entre citoyen libre et esclave, entre ordre donné et travail effectué, avec l'idée que c'est l'ordre, nous dirions aujourd'hui la prescription qui permet la production de quelque chose, établissant un lien direct entre ordre et résultat, niant les opérations qui s'effectuent entre les opérateurs et le réel lors du processus de fabrication. Le travail, activité attribuée strictement à l'esclave ne pouvant être considéré comme ayant une existence, car inenvisageable au sein d'une société qui ne prend en compte que l'activité du citoyen libre.

3.2 L'information, déclencheur du processus d'individuation.

Le processus d'individuation proposé par Simondon est basé sur la relation, la communication qui s'établit entre des systèmes dynamiques porteurs de potentiel en attente d'actualisation. La terre glaise devient brique parce sous l'effet de la chaleur son potentiel plastique se déploie et prend en compte la topographie indiquée par le moule. C'est parce que la terre glaise est porteuse de cette qualité plastique qu'elle peut assimiler l'information donnée par le moule. Mais de la phase informe, non individualisée de la terre glaise, matière aux propriétés plastiques latentes, à la phase de la brique, individualisée sous forme d'un objet constitué, il s'est produit un événement. C'est cet événement que Simondon nomme information qui indique qu'il y a bien communication entre des systèmes dynamiques, la terre, le moule dans un milieu thermique particulier et adapté aux deux systèmes. Le point décisif dans la démonstration de Simondon c'est que contrairement à l'hypothèse du schème hylémorphique causaliste, ce n'est pas la source d'information, l'émetteur qui engendre l'individuation, mais la réception par le système. En fait c'est « la réception d'une singularité reçue comme informante en fonction du potentiel du système » (Chateau, 2010, p.31), qui permet la mise en mouvement et l'actualisation des potentiels à l'intérieur du système comme une onde traverse et modifie de part en part les différentes parties du système, de manière irréversible. Mais pour cela, il est nécessaire que l'information pour être signifiante, c'est-à-dire être reçue par les formes préalables, ne contienne pas des signaux totalement nouveaux ou bien au contraire trop connus (Simondon, 2005, p. 223). C'est dans cette conception d'une information individualisante, en quelques sorte « choisie » par le système que nous situons la question de l'interprétation comme information singulière, signifiante pour un système singulier qui opère un processus d'individuation, c'est-à-dire d'actualisation de ses potentiels que ce soit sous la forme d'un développement de l'activité par la production de nouvelles manières de faire, ou bien la résolution d'un problème rencontré par un acteur dans le fil de l'activité de travail, ou bien encore le développement d'apprentissages nouveaux.

4. Situation observée

La situation présentée concerne cinq accessoiristes : Phileas, tapissier de métier, qui assure aussi la fonction de sous-chef ; Fantine et Damien, jeunes accessoiristes, respectivement tapissière et graphiste de formation d'origine ; Marcel, accessoiriste expérimenté et tapissier ; et un chef d'équipe Dorian, tapissier de métier, et qui assure la responsabilité de l'équipe des accessoiristes du plateau et de l'atelier.

L'objet, une nappe qui recouvre une table, est conçu pour la mise en scène d'un opéra (*Le couronnement de Poppée* de Monteverdi), dont les répétitions sont en cours. La commande a été prise en charge par Dorian dans une discussion directe avec le metteur en scène sans que Phileas qui se charge de la nappe n'ai d'informations précises contrairement à l'habitude. La commande a été transmise à Damien à l'aide d'un croquis effectué à la main sans passer par Phileas parce que Dorian souhaite que ce soit Damien qui fabrique l'objet pour apprendre à couper et coudre des tissus. Phileas justifie la non délégation de la confection de la nappe, au fait que lui-même ne se souvient plus comment il faut faire et que la nappe est une opportunité pour retrouver une habileté oubliée.

Au cours de la fabrication de l'ourlet de la nappe, un débat s'engage autour du nombre de côtés à réaliser sur la nappe. Damien demande à Phileas, pourquoi il fait un ourlet « tout le tour », alors qu'il faut faire « quatre faces ». Phileas et Fantine semblent ne pas comprendre la question : pour eux une nappe possède quatre faces. Damien va chercher le croquis que lui a confié auparavant Dorian et le commente. Un échange a lieu portant sur le nombre de faces que doit posséder la nappe, sans qu'une clarification n'apparaisse. Face à cette incompréhension, Phileas et Fantine en arrivent à la conclusion que le schéma est faux. Phileas décide de poser la nappe sur la table, en l'état. Entre temps, Dorian qui arrive dans l'atelier, constate rapidement que la nappe a un côté de trop. Un débat s'engage, qui fait apparaître une différence d'appellation des parties constitutives de la nappe.

Pour Dorian et Damien les faces correspondent aux quatre côtés verticaux et à la partie plane et horizontale ; selon Phileas, Fantine et Marcel qui a rejoint le groupe et pris part à la discussion, le terme « face » ne désigne que les quatre côtés verticaux, la partie horizontale se nommant un « plateau ». Un échange entre les cinq accessoiristes révèle une différence d'appellation des différentes parties de la nappe. Au cours de la mise au point lexicale, il est précisé que la table et la nappe doivent masquer une machine à fumée, et qu'une échancrure située côté coulisses est prévue pour laisser passer la fumée et faciliter le travail rapide de remplissage de la machine par « l'accessoiriste plateau » lors du spectacle. A partir de cette clarification qui permet de comprendre la demande du metteur en scène, le processus de fabrication se modifie et laisse apparaître au fur et à mesure le mode opératoire le plus adéquat en fonction des diverses contraintes. Phileas échancre alors la nappe sur un des côtés avec un cutter. Se pose le problème de la fixation de la nappe, qui ne doit pas glisser lors des manipulations. Le choix porte sur le ruban adhésif « double face » qui permet à la fois une stabilité et une réversibilité possible en cas d'évolution de la fabrication liée à la demande. Puis c'est le caractère transparent de la nappe sous les éclairages puissants qui décide Phileas et Marcel de rajouter un molleton sous le tissu de la nappe. Le molleton est découpé et échancre et fixé à l'aide d'agrafes. Le tissu est monté avec un revers pour cacher les agrafes. La nappe est réinstallée avec le ruban adhésif. L'objet est livré.

Il y a une double dynamique dans ce processus, celle d'une information qui transite et qui correspond à une trajectoire obligée, logique et chronologique qui démarre du metteur en scène, passe par Dorian, puis Phileas, puis le reste de l'équipe des accessoiristes et une seconde qui correspond à des processus d'action liées à la projection de l'objet futur capable de faire ce que le metteur en scène attend. C'est au sein de cette dynamique que nous souhaitons observer les processus d'individuation humaine déclenchés par une information qui permet au système métastable de s'organiser. L'évènement de l'échancrure dans la nappe constitue une sorte d'accident dans le processus d'individuation de l'objet et permet de mettre à jour comment et à partir de quoi la fabrication de l'objet peut s'enclencher et se résoudre.

4.1 Le croquis : anticipation et résolution de problème technique

L'accessoire est dans un premier temps imaginé par le metteur en scène et projeté au sein du processus de création et de recherche de production de signification, puis à partir d'un échange entre le metteur en scène et Dorian, celui-ci élabore une image sous forme de croquis qui constitue une anticipation de la dimension technique de l'accessoire. A cette phase, Dorian réalise sous forme d'image formelle et partageable, la résolution du problème technique imposé par le choix esthétique. Mais le croquis a aussi comme fonction de donner les indications de réalisation technique pour d'autres accessoiristes avec des indications comme la notion de faces et leur nombre, il devient le prescripteur à son tour du travail des accessoiristes. Mais le croquis se situe encore au stade de projet, il ne s'agit pas encore de l'effectuation concrète de la réalisation.

Le but recherché par la configuration technique, est que la fumée sorte par derrière et produise un effet surnaturel. La fumée sort de sous la table, canalisée et en même temps libre. La Mort est à table avec Sénèque et la fumée ajoute un élément dramatique à la scène rappelant l'identité particulière d'un des deux personnages et la question de sa présence de mauvais augure pour Sénèque. Par ailleurs la configuration technique particulière (échancrure d'une des faces), contribue à une charge de significations, mais aussi résout le problème ergonomique de l'accessoiriste-plateau qui doit assurer le fonctionnement de la machine en très peu de temps. La nappe elle-même indique l'environnement de convivialité à table et sert à cacher la machine à fumée.

On voit que l'objet est lui-même, dans sa configuration esthétique et technique, un système métastable en voie de stabilisation ou d'individuation achevée, dans lequel chacun de ses éléments assure plusieurs fonctions et interagit sur un autre élément. C'est dans ces entrelacs des éléments entre eux que se combine efficacement production de signification et efficacité ergonomique.

On pourrait dire qu'à cette phase, le metteur en scène et Dorian se sont « entendus » et que Dorian réussit à projeter le problème technique résolu, et à en donner une forme diffusable. Il n'est pas question à ce stade de dire que l'accessoiriste exécute la demande du metteur en scène. Le passage déterminant se situe dans la « réception » de Dorian qui parvient d'une part à saisir l'effet recherché par l'artiste et à l'anticiper sous forme technique.

4.2 La suspension du processus

Il est aisé de remarquer à quel moment et pour quelles raisons s'effectue une interruption dans l'avancée de la fabrication de l'accessoire. Cela donne bien l'idée que le processus ne s'enclenche pas et ne se développe pas sans interruption jusqu'à l'individuation complète. Il faut pour cela que les différents systèmes dynamiques que sont les deux accessoiristes communiquent, c'est à dire que l'information produite par Dorian puisse être retenue comme signifiante par Phileas. Pour cela si nous reprenons le cadre conceptuel de Simondon, il faut que les formes d'accueil de l'information de Phileas soient en quelques sortes proches ou semblables à celles de Dorian. Autrement dit il est nécessaire que Phileas projette l'objet de la même façon que Dorian, et ce n'est pas le cas. C'est le caractère hybride de cet accessoire qui complique la communication entre les deux professionnels. Car Phileas semble se référer à l'objet usuel, alors que Dorian se réfère à l'objet-accessoire c'est-à-dire inédit et sans référence commune possible. L'intervention de Damien crée un trouble et une incompréhension, puisque la remarque de Damien sur la nécessité de faire une nappe à trois côtés vient en conflit avec l'image que projette Phileas, par référence à la fabrication de l'objet usuel. Il y a là l'apparition, d'un élément illogique, ininterprétable, non relevant, que Phileas récuse. La seule possibilité est de penser que le croquis est faux, c'est-à-dire que l'ordre est irréalisable.

La différence de référent lexical rajoute de la confusion. Pour Phileas, dans sa projection de l'objet identique à celui du référent usuel, la précision quatre faces ne pose pas de contradiction. Une nappe possède quatre faces. Pour Dorian l'objet accessoire est différent de l'objet usuel, et son lexique n'utilise pas celui qui désigne une nappe et une table, donc quatre faces indique au

contraire par déduction qu'il en manque une sur un des côtés, ce qui nécessite l'échancrure et chacun des accessoiristes est persuadé que sa projection est la bonne.

En fait c'est l'accessoire que Phileas ne peut anticiper car il lui manque une information. Il ne sait pas l'environnement, l'univers de significations dans lequel l'objet est inséré et actif. L'intervention de Damien crée une rupture dans le schème de compréhension de Phileas, qui en refusant de prendre en compte une variation, sorte de perturbation, en refuse l'entrée en quelque sorte dans son propre système de signification et remet en question la validité du croquis. On constate là qu'il ne suffit pas que l'information soit présente pour que le processus fonctionne. Dans ce cas il y a quelque chose « qui ne prend pas ». A ce stade il y a une tension à la fois affective et cognitive, quelque chose de désuni, de disjoint, en état de déséquilibre, car il paraît évident que l'usage lexical n'explique pas le différend.

C'est l'intervention de Dorian au cours d'un échange à la fois empreint de plaisanterie mais ferme quant à l'usage correct du lexique de la part de Phileas, qui indique l'existence de la machine à fumée installée sous la table que la nappe doit masquer, et qui nécessite l'échancrure côté coulisses. Ce n'est qu'à partir de ce moment que Phileas accepte de donner le coup de cutter, faisant la réflexion que découper la nappe et donc détruire le travail antérieur n'est pas un problème si on sait pour quoi on travaille. Le processus de fabrication s'engage de manière collective, l'objet livrant au fur et à mesure ses contraintes comme le risque de transparence du tissu qui exige un molleton et oblige à défaire la première installation. Le processus est précis, Phileas sait ce qu'il fait et anticipe les problèmes qui risquent de se poser sur scène pour les éliminer en apportant une solution.

Même si l'objet nappe-table-fumée ne comporte pas de problème technique complexe, on peut constater qu'un « passage de relais » peut produire un malentendu qui suspend le processus d'individuation, et que c'est le récepteur qui « retient » la circulation de l'information à l'intérieur du système, parce que l'absence d'une donnée entrave l'appropriation et l'assimilation.

Il est intéressant aussi de constater que « l'incident » devait revêtir un certain enjeu pour l'équipe car l'ensemble des accessoiristes présents ont pris part à la fabrication et à la résolution du problème posé par la fabrication elle-même, alors que, comme nous l'avons déjà spécifié le niveau de complexité technique est faible. L'onde informationnelle atteint le collectif, indiquant l'existence d'un lexique différent qui peut s'homogénéiser si besoin ultérieurement, pour créer un vocabulaire commun à ce collectif, et ceci dans un contexte affectif marqué. Le quiproquo va être plusieurs fois évoqué durant la fabrication. On peut raisonnablement penser que cette situation constitue un évènement qui va marquer et modifier quelque chose dans le mode de désignation des éléments d'une nappe ou d'une table, de ce collectif.

5. Conclusion pour la formation

La vitalité de l'activité professionnelle des accessoiristes en fait un objet privilégié tant du point de vue de l'analyse de l'activité que du point de vue des processus de formation ininterrompus, observés en milieu naturel (ce qui alimente la réflexion en matière de formation des adultes). Ce développement s'appuie sur trois processus : l'invention technique, le partage des solutions trouvées, l'utilisation et la constitution d'un patrimoine technique (Goudeaux, 2008). Mais pour que développement de l'activité il y ait, c'est-à-dire processus d'individuation, il faut que les trois processus soit co-présents et en communication les uns avec les autres sans ordre de priorité précis. Par conséquent le processus d'individuation concerne à la fois chaque accessoiriste, ainsi que le collectif. Lorsqu'un accessoiriste enrichit son patrimoine expérientiel parce qu'il répond à la commande d'un metteur en scène, c'est le patrimoine collectif qui se transforme. Par ailleurs on constate bien que pour qu'il y ait individuation il faut qu'il ait relation et communication entre plusieurs systèmes. Autrement dit dans le cas des accessoiristes, le développement de leur activité est dû à la communication entre humains, mais aussi avec les objets qu'ils fabriquent.

La récusation du schème hylémorphique élimine de fait une conception substantialiste, et propose un processus de développement basé sur les échanges entre des systèmes dynamiques. Ce qui oblige à considérer l'expérience, le patrimoine expérientiel non pas comme un réservoir en attente, disponible ou indisponible selon la nouveauté de la tâche, mais plutôt comme un potentiel, c'est-à-dire sans forme constituée en l'absence d'une information qui enclenche une prise de forme. Mais à l'inverse de ce qui se pense habituellement, ce n'est pas l'intention de celui qui transmet l'information qui déclenche la prise de forme, mais celle de celui qui reçoit cette information. Il y a donc nécessité d'un contexte favorable, il faut que le système soit prêt. Ce qui renverse totalement les conceptions habituelles en formation, d'un discours ou d'un dispositif qui donnerait forme aux apprenants, on comprend bien au terme de cette réflexion que ce point de vue est illusoire. Mais de surcroît c'est l'interprétation qui est signe, potentiel d'individuation. Si un système accueille une information c'est qu'elle est en corrélation avec le potentiel de développement en attente. Mais l'exemple des accessoiristes montre bien que la prescription n'empêche pas le processus d'individuation, elle peut au contraire constituer l'information que le système receveur va « accepter » pour se modifier. Ce qui signifie que l'information signifiante n'est pas stable donc prévisible et répétitive. L'être humain qui s'individue est par définition un système en mouvement permanent et notre cadre théorique ne pose pas l'interprétation comme modalité de raisonnement pratique basé sur des opérations logiques inductives ou déductives, car ces deux modalités sont trop proches d'une lecture hylémorphique : un élément étant déduit d'un autre élément qui sert de référence. Pour ce qui est de concevoir une activité interprétative spécifique à chaque pratique professionnelle, il nous paraît aussi difficile d'envisager l'interprétation comme une entité suffisamment stable et affiliée eu quelque sorte à une entité définie comme la pratique professionnelle. La question qui se pose plutôt pour nous c'est la nature des processus d'individuation individuels et collectifs qui sont à l'œuvre et comment ils diffusent ou se propagent, sachant qu'il y a toujours interprétation s'il y a individuation et évolution du système dynamique. Mais le cas que nous avons analysé montre bien que l'interprétation ou la nature de l'information relevante pour un professionnel n'est pas homogène même à l'intérieur du groupe professionnel constitué et qu'elle nécessite discussion, mise au point, malgré la tentative de donner une description schématisée du travail à effectuer.

6. Bibliographie

- Chateau, J-Y. (2010). In G. Simondon. *Communication et information*. Chatou : Les éditions de la transparence.
- Goudeaux, A. (2009). Le développement de l'activité en jeu : invention humaine et concrétisation des objets. In M. Durand & L. Filliettaz (Eds.), *Travail et formation des adultes* (pp. 65-93). Paris: PUF.
- Schaeffer, J-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.
- Simondon, G. (2005). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Million.
- Simondon, G. (2008). *Imagination et invention*. Chatou : Les éditions de la transparence.
- Ombredane, A. & Faverge, J-M. (1955). *L'analyse du travail*. Paris : PUF.