

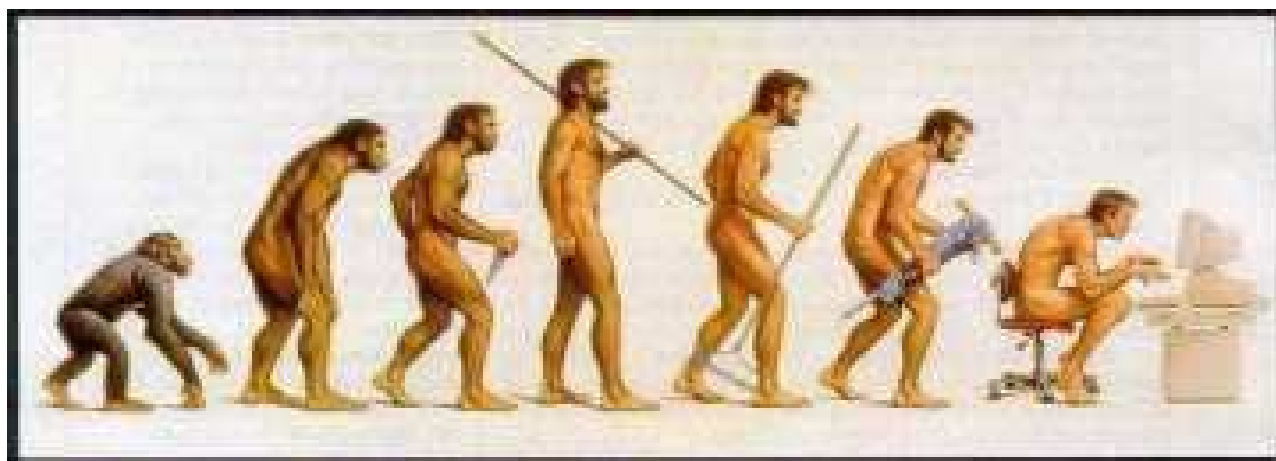


**Centre de Sociologie
des Représentations et des Pratiques Culturelles**

Laboratoire de Sociologie **CSRPC-ROMA**
Recherche sur les œuvres et les mondes de l'art

Journées Doctorales 2008

Sous la responsabilité de
Florent Gaudez



PRÉSENTATION DES COMMUNICATIONS

Organisation :

Florent Gaudez Florent.Gaudez@upmf-grenoble.fr

Valérie Chauvey lemaildevalerie@free.fr

Julien Grange jugrange@voila.fr

Marie-France Lebaillif marie-france.lebaillif@upmf-grenoble.fr

SOMMAIRE

1. Valérie Chauvey	p. 3
2. Youssef Dhamane	p. 9
3. Marie Doga	p. 22
4. Charlène Feige	p. 28
5. Fanny Fournié	p. 38
6. David Grange	p. 47
7. Julien Joanny	p. 57
8. Cécile Léonardi	p. 65
9. Anne-Cécile Nentwig	p. 72
10. Virginia Nogueira Farias	p. 81
11. Frédéric Pailler	p. 90
12. Fannie Richard	p. 97
13. Fiorina Vétuli	p. 101
14. Céline Viguier	p. 110
Directions de thèses	p. 122

Présents non publiés (5/19) :

Marisol Facuse, Eric Galibour, Julien Grange, Angélique Rochier, Régina Trindade

Valérie Chauvey lemaildevalerie@free.fr

2006 Dirigée par Marie-Sylvie Poli et Pascale Ancel

Découvrir le patrimoine muséal sans patrimoine visuel

Comment la rencontre d'un public non-voyant éclaire les attentes du public ordinaire

Mots clés : culture « pour tous », démocratisation, handicap et situation de handicap, sociologie de la réception, lien social, expérience totale, oculocentrisme, verbalisme

Valérie Chauvey,

Intervention du mardi 29 Avril 2008, Salle des Colloques, BSHM

Sur les musées et les dispositifs de médiation avec les publics déficients visuels : mise en place d'une recherche.

La Direction scientifique est assurée par Marie-Sylvie Poli, en co-direction avec Pascale Ancel.

lemaildevalerie@free.fr

Introduction et plan :

Le titre de ma thèse est, pour être plus précise : « Publics et musées : comment la rencontre du public déficient visuel éclaire les attentes du public ordinaire ».

La communication que je propose aujourd'hui intervient alors que je suis en deuxième année de thèse et sera l'objet d'une présentation générale de cette recherche. J'ai donc choisi de l'intituler « Sur les musées et les dispositifs de médiations avec les publics déficients visuels : mise en place d'une recherche. »

Temporalité

Pour commencer, je placerai cette recherche dans une temporalité, en définissant *temporalité* de manière pragmatique en associant des notions comme « contexte » et « rythme » : il existe en effet cette « réalité » difficilement définissable, dans laquelle chacun s'inscrit ou participe, dans un contexte individuel et collectif, dans des rythmes d'événements qui, par choix, marqueront ou non les décisions et les conséquences sur l'histoire individuelle et collective. Une phrase de la fin de la préface de Signes, de Maurice Merleau Ponty, écrite en 1960, illustre bien ce propos : « *Il n'y a pas d'horloge universelle, mais des histoires locales, sous nos yeux, qui prennent forme, et commencent de se régler d'elles-mêmes, et à tâtons se relient elles-mêmes.* »

Placée dans sa *temporalité*, je présenterai ma recherche en quatre points :

- un premier point établira le contexte dans lequel a été décidée cette thèse,
- un deuxième point explicitera la manière dont s'est mise en place la recherche, sur le plan méthodologique,
- un troisième point abordera la nécessité d'établir un dialogue interdisciplinaire pour une approche diversifiée de cette problématique,
- la dernière partie de cet exposé donnera les premières et principales pistes de réflexion que ma recherche doit poursuivre.

1. Avant la thèse

L'enseignement des matières en sociologie reste très général les trois premières années de licence (du moins l'était-ce en 2001). L'année de master 1, anciennement appelée maîtrise, est caractérisée par un objectif précis à atteindre, celui de trouver assez rapidement un sujet de recherche qui conditionnera l'enquête à réaliser lors d'un stage en entreprise culturelle et par conséquent l'écriture du mémoire à rendre pour les sessions de mai ou juin de l'année en cours. Il est donc impératif de trouver un sujet « intéressant » puisque nombre d'heures seront passées à y travailler. La curiosité s'aiguise alors et, pour ce qui me concerne, j'étais à l'affût de tout ce qui pouvait concerner le langage, les images ou la relation à l'autre. Ce fut une information entendue à la radio un jour de septembre 2004 qui me prit, d'abord, au dépourvu, pour ensuite devenir le sujet principal de mes préoccupations universitaires.

Découverte de l' « audiovision »

L' « audiovision » est une technique mise en place pour que les personnes aveugles et voyant mal aient accès au contenu de films cinématographiques. Une voix off décrit, par le canal d'un casque distribué à la personne, le déroulement de certaines scènes nécessaires à la compréhension du scénario. La voix off est enregistrée sur la bande originale du film (et peut être proposée au menu de la même manière qu'un sous-titrage en langue étrangère si le support du film est un cédérom à visionner au domicile). Un système similaire appelé « audiodescription » est proposé pour le public de pièces de théâtre, avec un commentaire effectué en direct par une personne dont c'est l'activité professionnelle.

La découverte de cette pratique culturelle par un public inconnu par moi, en dehors d'un premier étonnement, provoque la question de l'auteur des textes dits par la voix off. En effet, je me demande qui est supposé savoir, en tant que voyant, et reconnu comme tel, ce qui est à décrire et ce qui n'est pas à décrire, de la réalité « vue », à quelqu'un qui ne voit pas ?

Pour des questions de simple intérêt, je décide de transposer la question de l'auteur du texte (ici dit au cinéma en audiovision) à la sphère muséale pour laquelle je me sens plus proche. Je découvre alors que le Musée de Grenoble organise deux fois par an des visites adaptées pour les personnes déficientes visuelles.

2004-2005 : Master 1

Les médiations proposées par le Musée de Grenoble avec le public déficient visuel sont préalablement préparées par deux animateurs. Une fois le contact établi avec eux, je propose une enquête sur la manière de présenter des œuvres d'art à un public qui ne voit pas. Une étude du discours enregistré et retranscrit a permis de présenter un mémoire intitulé ainsi : « Enquête au Musée de Grenoble (38) : Présentation d'œuvres d'art à un public de malvoyants, Étude de changement en situation professionnelle » dirigé par Madame Pascale Ancel, maître de conférence à l'UPMF.

Cette recherche doit s'inscrire dans une temporalité comme je l'ai noté précédemment. Contexte et rythme : le mémoire est à peine soutenu et validé que se pose alors la question de la suite à donner à cette recherche.

En Février 2005, une importante loi concernant le monde du handicap est votée et sera désignée depuis par « la loi du 11 Février sur l'égalité des chances ».

Les musées sont concernés par cette loi en tant qu'établissement recevant du public (ERP). Le vote de cette loi, repris par les médias de masse, rend alors mon travail plus actuel et donne à ma motivation un élan supplémentaire.

Extrait de la loi :

La nouvelle rédaction reprend celle de l'article L. 111-7 antérieur :

– en soulignant que, à travers l'accessibilité aux personnes handicapées, c'est l'amélioration de l'accessibilité des bâtiments à toutes les personnes qui est recherchée, c'est la qualité d'usage des bâtiments d'habitation, des établissements recevant du public, des installations ouvertes au public, des lieux de travail qu'il s'agit d'améliorer ; les personnes handicapées seront les premières bénéficiaires des mesures, mais aussi les personnes âgées, les personnes avec des enfants en bas âge, les personnes temporairement invalides ou accidentées ainsi que les personnes désavantagées par la taille ;

– en mentionnant explicitement que tous les types de handicaps doivent être pris en compte, notamment les handicaps physiques, sensoriels (vue et ouïe), cognitifs, mentaux ou psychiques ; cette énumération ne limite pas le champ d'application de la loi, mais permet d'explicitier le « cahier des charges » pour la lecture des textes d'application.

2005-2006 : Master 2 Recherche

Ce qui me semble, a posteriori, intéressant (et venant fort à propos grâce à la rédaction de cette communication orale), c'est de réaliser que mon premier contact avec la déficience visuelle fut pris au travers du discours de personnes voyantes. Il ne restait plus qu'à aller désormais au contact direct.

Marie-Sylvie Poli, Professeur à l'Université, d'abord membre de Jury de mon master 1, puis intéressée par les questions soulevées par cette recherche, a permis un contact avec la directrice du Musée Hector Berlioz qui avait, depuis 2004, commencé une réflexion sur l'accueil du public déficient visuel. Une enquête est alors mise en place avec des entretiens semi directifs auprès de personnes aveugles pour connaître davantage les attentes d'une visite de la maison natale du musicien. Ainsi fut écrit le mémoire « Un non-voyant en visite au musée Hector Berlioz de la Côte Saint André, enquête réflexion sur les attentes d'un public spécifique » dirigé conjointement par Marie-Sylvie Poli et Pascale Ancel.

L'ébauche de deux *questionnements* se dessine :

Pour la plupart des voyants, l'image de « l'aveugle » tend à se réduire à la modalité sensorielle ou sociale mais jamais les deux en même temps ;

Pour un aveugle ou malvoyant, la visite au musée semble commencer bien avant de pénétrer les portes de celui-ci (tant sur le plan matériel que culturel).

2. 2006 : inscription en thèse

Le choix de continuer en thèse est pris, avec un objet d'étude qui portera donc sur les musées et les dispositifs de médiation mis en place avec les publics déficients Visuels.

Les deux terrains topographiques de cette recherche sont principalement le Musée Hector Berlioz de la Côte Saint André, et le Muséum de Lyon (Musée des Confluences).

L'intérêt de ces deux lieux dans cette recherche réside dans leur complémentarité située sur plusieurs niveaux :

Le Musée Hector Berlioz de la Côte Saint André (38) est un musée dont les caractéristiques sont les suivantes :

- milieu rural, à cinquante kilomètres de Grenoble (réseau transports quasiment inexistant)
- maison de musicien, classé monument historique (contraintes)
- médiateurs extérieurs (sous contrat)
- réseau associatif faible (peu d'institutions spécialisées sur le territoire)

Le Muséum-Musée des Confluences de Lyon (69) est un musée avec d'autres caractéristiques :

- milieu urbain (un arrêt de tramway aux portes du musée)
- musée d'art et de société (concept nouveau en France et de bâti neuf)
- médiation interne (service des publics)
- réseau associatif fort (forte implantation de structures spécialisées)

L'approche des manières de faire de ces deux institutions d'envergure internationale et de positionnement territorial différent permet d'appréhender les dispositifs mis en place sous l'angle de la diversité.

Quels publics ?

Il s'agit de savoir à qui m'adresser : les musées-terrains contactés ont déjà, de leur côté, mis en place des groupes de recherche avec leurs propres contacts. Un premier réseau d'informateurs institués est donc circonscrit avec, d'une part, les personnes qui ont déjà participé aux groupes de recherche des deux institutions, participant de près ou de loin à des associations locales de Lyon et de Grenoble.

Mais il semblerait que l'outil informatique ait perturbé les pratiques associatives des personnes déficientes visuelles. Il me faut donc construire un réseau autre que celui des associations, réseau que j'ai appelé « les informateurs probables ». Ce réseau a été construit de manière aléatoire, au gré des rencontres faites dans la rue ou dans les colloques. Mais aussi par l'intermédiaire de listes forum-discussion disponibles sur Internet.

L'enquête liée à l'objet d'étude et aux terrains *topographiques* a été menée avec les techniques d'enquêtes connues de tradition en sociologie : entretiens semi-directifs, observation participante dans le suivi de visites en groupe ou en individuel, des visites test organisées en vue de mise en place de préconisations.

L'enquête liée à l'objet d'étude et à l'expérience de visite au musée en général a été possible avec l'observation en situation (non déclarée) dans des musées (Le Louvre, le Musée Branly, le musée du Bourget, la maison de Victor Hugo, le British Museum, Le History National Museum, the Tate Gallery). L'accompagnement des personnes se faisait dès la sortie du domicile jusqu'à la fin de la visite au musée et retour au domicile.

Des observations en tant que chercheur non déclarée et non participante ont été également faites en semi immersion dans la vie quotidienne avec des informateurs *experts*.

Des questionnaires sur les pratiques culturelles, à visée quantitative via Internet ont été envoyés (avec un bon retour de 174 exemplaires).

Un corpus de textes est constitué de textes retranscrits de conversations, d'entretiens, de textes publicitaires, d'articles de presse, de débats, etc.

3. Un dialogue interdisciplinaire

De la sociologie

L'approche dite communément « sociologique » se situe dans l'observation de la place du musée dans la société et la place des publics dans les processus d'élaboration de médiation spécifique (ici avec un public aveugle et malvoyant). Les notions abordées sont les « classiques » de la sociologie actuelle : l'interaction mixte, les usages sociaux du handicap, la mise en scène, la présentation de soi, les communautés, la chaîne de coopération, l'être civilisé, le capital culturel, le contrôle social, la surveillance, l'association, l'entraide, le pouvoir, l'intégration, l'inclusion, la démocratisation, la vue et sa prégnance, l'aveugle dans le

monde des voyants, la réception des œuvres, les publics de la culture, les pratiques culturelles, l'émotion, les sens, le cadre spatial, les objets ...

Dont les auteurs, sans prétention d'exhaustivité, sont E. Goffman, H.S. Becker, P. Bourdieu, N. Elias, M. Halbwachs, M. Foucault, E.C. Hughes A. Sauvageot, P. Villey, JP Esquenazi, L. Fleury, D. Haroche, S. Todorov, Olivier Donnat, S. Octobre, S. Petite, H.J Stiker, J.Y Le Capitaine, A. Blanc ...

A la considération d'autres auteurs, d'autres disciplines

Mais l'impact et le recours à d'autres discipline se font impératifs : en philosophie, par exemple, la réflexion concerne la place des sens dans la connaissance, avec par exemple l'Énigme de Molyneux qui a occupé les philosophes des trois derniers siècles et qui continue de passionner Michel Serres pour ne citer que lui. Il y a aussi la perception, la prégnance et l'image, la place du texte (D. Diderot, G. Didi-Huberman, M. Merleau-Ponty, M. Serres.). En psychologie cognitive, des travaux et recherche ont permis de mieux aborder les questions comme le toucher, l'espace, l'image mentale, la perception tactile, la fatigue cognitive, le patrimoine visuel, le verbalisme (Y. Hatwell, E. Gentaz, S. Portalier, S. Tisseron, F. Vanbelle, P. Villey). En muséologie et Information communication, il est question de la définition même du musée, des publics, du rôle de l'accompagnant, la place des nouvelles technologies, la place des publics, le patrimoine, l'écriture, la mise en scène, le discours, l'exposition, la médiation spécifique (J. Davallon, J. Eidelman, S. De Benedetti, S. Deshayes, D. Wolton, C. Tardy, M. Gellereau, M-S Poli, D. Poulot). Les sciences du langage, quand à elles, ciblent les interactions verbales, les situations langagières, les modèles socio-communicationnels, les nouvelles technologies (Benveniste, C. Kerbrat Orecchioni, P. Charaudeau, Y. Jeanneret). Pour ne faire que les citer, n'oublions pas l'anthropologie (Leroi-Gourhan, D. Le Breton) ; les neurosciences sur la conscience, la mémoire, l'imitation, les neurones miroirs (I. Rosenfield...), l'histoire (la place de l'aveugle dans l'histoire, la société (Z. Weygand), l' Histoire de l'art (sur la création, la description, avec D. Arasse, M. Baxandall, et l'Education avec C. Gardoux

4. Pistes de réflexion

Pour terminer cette communication, nous proposons comme pistes de réflexion deux grandes questions à poursuivre :

Les publics déficients visuels pensent qu' « aller au musée c'est compliqué », selon le retour des questionnaires, mettant ainsi en amont de la visite au musée toute la chaîne des déplacements et de connaissances.

Les questions concernant les « visites mixtes » ne sont également pas simples : il existe d'une part, une très forte demande de visites personnalisées alors que, d'autre part, le discours est autre et déclare les personnes déficientes visuelles très demandeuses de visites dites « normales ».

En ce qui concerne le métiers de la médiation, au contact même du public et des œuvres, il semblerait qu'une question soulève une angoisse (ou le contraire ?) : la personnalisation des accueils ne va-t-elle pas, à moyen terme, conduire les médiateurs professionnellement à ne plus choisir une discipline mais un public « cible » (les enfants de 3 à 6 ans ... les séniors, les handicapés, les « homos » comme c'est déjà le cas dans certaines galeries aux Etats-Unis) ? Du côté de l'institution, la question commence par la difficulté d'appeler ce « ce » public ». La tendance à une généralisation comme « on est tous des handicapés » se remarque dans quelques colloques dont le thème est « culture et handicap ».

Les modalités sensorielle et sociale sont rarement prises en compte ensemble : (objets sociaux de la déficience visuelle) et le concept « dans le noir » par exemple remarqué dans certaines expositions cachent la non prise en compte du principe de la réalité pour une personne

aveugle qui vit dans « le monde » de voyants (pour reprendre le titre du livre de Pierre Villey écrit en 1923.)

Il est également indispensable de reconsidérer le concept de « verbalisme » pour l'appliquer au domaine muséal et faire le lien avec la nécessité que ressentent les voyants de mettre forcément une image concrète avec ce qui leur est inconcevable (être dans le noir).

Vers une redéfinition du musée :

Si « l'objet de la muséologie » est à envisager « comme relation spécifique de l'homme à la réalité, et le musée comme l'une des formes possibles de cette relation » (François Mairesse et André Desvallées) alors nous faisons l'hypothèse que l'étude des processus de mises en place des médiations avec les publics déficients visuels par l'institution muséale est une forme de relation que la société entretient avec les personnes atteintes de cécité totale ou partielle, dans le discours et dans les pratiques.

2007-2008 Dirigé par Ewa Bogalska Martin

SDF des villes et SDF des champs
Pour une sociologie des trajectoires dans un milieu rural

DES NOUVEAUX MODES DE VIE : LA MARGINALITE ET LA PRECARITE ENTRE LE MONDE URBAIN ET RURAL

YOUSSEF DAHMANE

1. LES CADRES THÉORIQUES

Pour faire une approche de ce phénomène qui entremêle famille, exclusion, insertion professionnelle, **errance**, immigration et marginalité il est nécessaire de le confronter à plusieurs champs sociologiques qui traitent de la question SDF.

Dans un premier temps il est important de se référer au champ sociologique qui s'adresse à une frange de cette population majoritairement issue de Paris.

Effectivement ce sont des problématiques qui concernent le plus souvent la ville de Paris ou encore les grandes métropoles.

Il s'agit la plupart du temps de problématiques urbaines prises en charge par des dispositifs créés eux-mêmes pour cela.

Nous pouvons d'ailleurs nous appuyer sur de récents ouvrages qui traitent de cette question comme « les inutiles » de A.Granier Muller¹, « Les SDF sont-ils des exclus ? » de S.Rullac², et du même auteur « L'urgence de la misère, SDF et Samu social », « Les naufragés » de P.Declerck³, Damon.J⁴ « La question SDF », « La fracture sociale » Emmanuelli.X et Fremontier.C⁵, « Ethnologie des sans-logis, étude d'une forme de domination sociale. » P.Gaboriau et Terrolle D⁶, « Clochards, l'univers d'un groupe de sans-abri parisiens » P.Gaboriau⁷, Maisondieu J⁸, « La fabrique des exclus, Memmi D et Arduin P⁹, « l'affichage du corporel comme ruse du faible : Les SDF parisiens »...

Ces récentes publications témoignent effectivement d'un champ sociologique du SDF propre à la ville de Paris ou encore de certaines grandes métropoles.

¹ Garnier- Muller A., *Les « inutiles*, Les éditions de l'Atelier, Paris 2000.

² Rullac S., *Et si les SDF n'étaient pas des exclus?*, L'Harmattan, Paris 2004. *L'urgence de la misère :SDF et SAMU Social*, Editions des Quatre chemins, Paris, 2004.

³ Declerck P., *Les naufragés, avec les clochards de Paris*, Plon, Collection Terre Humaine, Paris, 2001.

⁴ Damon J, *La question SDF*, PUF, Collection Lien Social, Paris, 2002.

⁵ Emmanuelli X , Fremontier C , *La fracture sociale*, PUF, Collection Que sais-je ?, Paris, 2002.

⁶ Gaboriau P, Terrolle D, *Ethnologie des sans-logis. Etude d'une forme de domination sociale*, L'Harmattan, Collection Logiques Sociales, Paris, 2003.

⁷ Gaboriau P, *Clochards, L'univers d'un groupe de sans-abri parisiens*, Juliard, Paris, 1993.

⁸ Maisondieu J, *La fabrique des exclus*, Bayard Editions, Paris, 1997.

⁹ Memmi D, avec Arduin P, *L'affichage du corporel comme ruse du faible : Les SDF parisiens*, in « Cahiers internationaux de sociologie », PUF, Volume CXIII, Paris, 2002.

C'est donc pourquoi il me paraît important de situer mon travail par rapport à ce champ. La population que j'ai rencontrée régulièrement durant des années dans le cadre de mes investigations se situe dans des zones rurales.

Les problématiques que j'ai pu observer au contact de cette population SDF croisent effectivement plusieurs champs sociologiques, notamment la famille, l'exclusion, l'errance, l'immigration et celui bien entendu des politiques sociales à l'œuvre.

Il faut noter que l'on peut croiser ces différents champs comme on peut aussi prendre la décision de garder ceux qui paraîtront les plus probants dans la compréhension de la question SDF.

Cependant il est important de rappeler que la question SDF fait l'objet d'un traitement en milieu urbain dans un premier temps parce que prise en charge par des dispositifs urbains.

Nous pouvons effectivement citer le Samu social né à Paris, le dispositif de veille social dit le « 115 », les structures sociales d'hébergement ou d'accueil de jour, les grandes associations caritatives(Emmaüs, St Vincent de Paul...) et les Restos du cœur pour ne citer que cela.

Effectivement aucun de ces dispositifs n'agit ou ne se situe dans des zones rurales où une population dite SDF apparaît de plus en plus, guidée par les travaux saisonniers agricoles et par un souhait et une volonté forte de rompre avec les habitudes urbaines et se rapprocher des valeurs de la nature (ce que j'appellerai le « ruralotropisme »), renouant ainsi fortement avec les valeurs archaïques de la terre.

C'est selon mes observations un phénomène qui émerge et qui constitue avec l'installation de l'une des premières « boutiques Solidarité » dans la ville de Céret en zone rurale, un observatoire de cette population et peut être un champ sociologique différent.

Cette population renvoie vers un autre agencement du lien social avec la mise en œuvre de stratégies et tactiques de survie propres à ce milieu qui ne les accueille pas forcément mais qui les voit s'y installer.

Je disais précédemment qu'il fallait peut être croiser plusieurs champs d'intervention, à moins que la question SDF ne constitue à elle seule un champ qui englobe les autres puisque nous ne pouvons en faire l'économie. Il est vrai qu'historiquement la question SDF renvoie vers des dénominations différentes qui marquent pour chacune des époques concernées le rapport à cet éternel « Hobo¹⁰ », ce vagabond.

Annie Granier-Muller(*Les Inutiles*) nous montre comment les groupes qui vivent dans la rue se distinguent les uns des autres, et ce, en fonction de leurs **stratégies de survie**, de la durée de présence dans la rue, du groupe social d'origine ou encore en fonction des relations entretenues avec leur **famille**. Stéphane Rullac esquisse à travers son expérience du Samu social Parisien des stratégies proches des celles décrites par Granier-Muller, de sollicitations des aides et de détournement de celles-ci. Il s'agit là aussi de formes différentes d'inscription sociale dans la rue.

Patrick Declerck décrit un univers glauque, dans lequel les personnes n'adoptent aucune stratégie particulière, où elle sont tout simplement **des victimes** sans réactivité par rapport à la société qui les opprime, qui en fait des « aliénés » des « naufragés ». Pour ne citer que ces trois auteurs contemporains, on peut déjà constater qu'ils décrivent un problème urbain ou une pathologie urbaine en général qui se traite en particulier dans un dispositif urbain. Alors même qu'il s'agit d'une population parisienne dans l'ensemble des ouvrages cités, nous pouvons observer des positions différentes voire souvent antagoniques.

¹⁰ Anderson N, *Le Hobo, sociologie du sans-abri*, Nathan, Paris, 1993.

Effectivement, J.Damon parle d'une perte de certains repères pour en trouver d'autres, alors que P.Declerck parle de néant culturel et de désocialisation. P.Gaboriau définit un discours sur la misère, comme véritable enjeu social, qui renvoie à un véritable « bogue » culturel de la pensée entre l'idéologisation et la catégorisation des SDF à partir des valeurs de l'observateur, comme en témoignent si justement les termes utilisés par chacun d'entre eux pour les nommer : Naufragés, sans abri, sans logis, clochard, SDF, SRS(sans résidence stable)...

Il ressort de tout cela bien entendu que le champ sociologique faisant référence aux SDF, ne peut se limiter aux seules études déjà réalisées dans ce domaine. Il convient peut-être ici de se situer par rapport à un autre champ sociologique, celui des personnes fortement précarisées et marginalisées prises dans un autre milieu que celui de la ville avec l'utilisation de **dispositifs de survie différents**, adoptant **des stratégies ou des tactiques** d'une autre nature.

Je tenterai dans un premier temps de faire la présentation des champs sociologiques traitant de la question SDF, pour mieux me situer dans des perspectives théoriques et mieux comprendre les phénomènes à l'œuvre à travers la Sociologie classique et celle de la **déviance**.

Comprendre l'exclusion, c'est comprendre la société qui exclut.

Par leur existence, les SDF remettent en cause notre équilibre, nos représentations sociales et la cohésion du lien social.

EMILE DURKHEIM¹¹, définit le lien social comme ce qui explique l'ordre ou l'ordonnancement social global. Les forces et les caractéristiques qui permettent de relier les individus entre eux permettent en même temps de les relier à la collectivité. Il définit donc le lien pour expliquer ces phénomènes, deux formes de re-lience sociale ou de solidarité.

La solidarité mécanique, décrit le lien social à l'œuvre dans les sociétés traditionnelles, où les individus sont interchangeable parce qu'ils se ressemblent au niveau de leur fonction dans le groupe et de leurs représentations.

ERVING GOFFMAN¹² parle de stigmatisme ou encore d'identité sociale pour décrire ces phénomènes de groupes sociaux et d'appartenance selon ce qu'il appelle un "itinéraire moral". La société établit des catégories ou des cadres sociaux qui permettent à tout individu, face à l'inconnu, de classer les objets dans des catégories connues. Ainsi tout individu est susceptible de prévoir de se situer dans la catégorie à laquelle il appartient et de classer autrui de la même façon.

Cependant, par l'opération de classification, l'individu identifie un caractère et des attributs qui sont ceux de la classe et qui ne sont donc à ce titre limités qu'à un caractère et des attributs "en puissance".

Il s'agit d'attribuer des " identités virtuelles " et non réelles.

Si jamais l'inconnu manifeste qu'il possède un attribut qui le fait tomber au rang d'un individu " vicié, amputé, déficitaire, discrédité ou handicapé ", il est immédiatement reclassé dans la catégorie des individus stigmatisés. GOFFMAN décide donc de définir le stigmatisme comme un attribut qui jette un discrédit profond.

Il élargit cette notion de stigmatisme à la relation établie entre un attribut et un stéréotype social.

Dans le stigmatisme, deux points de vue sont dissimulés, d'une part le regard de la société, car si le stigmatisme n'est ni vu, ni connu, l'individu n'est que discréditable tant qu'il maintient l'attribut caché.

D'autre part, le regard de l'individu stigmatisé, car si le stigmatisme est visible et connu, l'individu est discrédité et il se sent discrédité.

¹¹ Durkheim E., *De la division du travail social*, PUF, Paris, 1978.

¹² Goffman E., *Stigmatisme*, Les Editions de minuit, Collection le sens commun, Paris, 1975.

Pour GEORG SIMMEL¹³, l'explication de toute cohésion sociale repose donc principalement dans l'interaction ou dans le rapport à autrui. C'est en analysant les relations duelles que le chercheur peut découvrir la nature du lien social au sein de la communauté ou au sein de la société. Fort de la modélisation du lien social, SIMMEL s'attache à décrire une histoire des relations sociales au sein des groupements humains. Ce qui permet de caractériser cette évolution réside dans l'ouverture progressive vers l'extérieur, vers le dehors ou vers ce qui est étranger au groupe. La cohésion sociale d'un groupe dépend du rapport entretenu avec la personne de l'étranger et avec la notion "d'étranger".

C'est pourquoi les groupes ont intérêt à ne pas éluder leur rapport à l'étranger : chaque groupe doit considérer que l'étranger fait partie intégrante de lui-même, surtout lorsque l'étranger est déjà sur son territoire, mais aussi alors qu'il est encore au loin.

La constellation particulière du rapport à l'étranger se décompose, d'une part par l'accentuation de la distance, car le "proche" (ce qu'il représente comme similitude) est lointain.

D'autre part, l'accentuation de la proximité, car le " lointain", (Ce qu'il représente comme différence) est proche. La distance résulte de la perception ou du regard que le groupe ou la société porte sur l'étranger, pour les membres du groupe, il est caractéristique de l'errant ou du voyageur potentiel. Mais dans le regard de l'étranger cette perspective est différente: " il reste, il fait ou faisait partie d'un groupe ", pour lui c'est la proximité qui prime. Cette constellation induit une forme particulière d'interaction à mi-chemin entre une relation positive (l'étranger est accueilli dans le groupe, il en fait partie) et une relation négative (l'étranger est là, mais n'est pas accueilli dans le groupe).

La position envers l'étranger est faite de distanciation et de répulsion.

D'une manière plus générale, l'étranger reste exclu tant qu'il est considéré du point de vue de ses différences, il peut aussi occuper une place " d'ennemi de l'intérieur " dans un cas maximal de proximité. Cependant, dès qu'il est perçu du point de vue de ses similitudes, il commence à être considéré comme faisant partie du groupe.

Dans *Outsiders*, BECKER¹⁴ mène son étude en se fondant sur le monde des musiciens de jazz, fumeurs de marijuana des années 1950. Il construit une théorie interactionniste de la déviance, en réaction à la tradition fonctionnaliste. Il refuse, en particulier, issue du fonctionnalisme l'idée que la déviance soit le produit de facteurs sociaux pesant sur les individus. L'acte déviant est pour lui le résultat d'un double processus:

Premièrement, l'acte doit être défini comme déviant par la société. Becker s'intéresse ainsi à ce qu'il nomme les *entrepreneurs de morale*, c'est-à-dire aux acteurs qui se mobilisent pour qu'une activité donnée soit catégorisée socialement comme déviant. Becker cherche ainsi à montrer que la marijuana n'est devenue illégale aux États-Unis qu'à la suite d'une campagne menée par des entrepreneurs de morale. Toute étude de la déviance, pour Becker, ne doit pas penser les actions comme, en soi, déviantes, mais comme ayant été définies comme telles par des entrepreneurs de morale.

D'autre part, il faut que l'acteur entreprenant une action déviant soit étiqueté comme tel lors d'une interaction sociale. Becker propose la typologie suivante :

- Le déviant reconnu comme tel n'est donc que l'un des types possibles : il est, en particulier, possible de demeurer secrètement déviant.

¹³ Simmel G., *Digressions sur l'étranger*, in : L'école de Chicago, Aubier Montaigne, Paris, 1984.

¹⁴ Howard S Becker, *Outsiders*, Etudes de sociologie de la déviance, paris, Métailié, 1985.

- Le processus d'*étiquetage* répond à des logiques sociales qui rendent probable le fait que certains acteurs soient définis comme délinquant (comme l'illustre par exemple le comportement différent de la police envers les consommateurs de stupéfiants en fonction de leur milieu social).
- Becker pense, enfin, que la délinquance se construit à travers une *carrière*. Elle est le résultat d'un processus social, par lequel le délinquant apprend à la fois à pratiquer une activité délinquante et à reconstruire sa représentation de cette activité pour préserver une image de lui acceptable (c'est ce que Becker nomme la « carrière morale »). Le délinquant passe ainsi par plusieurs étapes avant de devenir pleinement délinquant, et le passage d'une étape à l'autre n'est en rien obligatoire. Un fumeur de marijuana doit ainsi apprendre à fumer et à éprouver les plaisirs de la drogue, puis doit apprendre à se procurer la marijuana pour devenir un fumeur régulier. Il doit, dans le même temps, reconsidérer l'image négative du drogué (par exemple comme un être ne sachant pas se contrôler) pour préserver son estime de soi.

La délinquance est donc, pour Becker, le résultat d'un processus d'apprentissage social, qui passe par une redéfinition que l'individu peut avoir de son identité sociale.

La Sociologie classique ne perçoit à priori le phénomène de l'exclusion que comme l'aboutissement de dysfonctionnements multiples repérés en amont(sauf Becker), il s'agit également de proposer un autre agencement pour prendre en compte d'autres modes de vie de la cohésion globale à la cohésion sociale et ce en milieu urbain ou rural.

Traitement urbain de la problématique SDF

L'ECOLE DE CHICAGO, dès la première moitié du 20ème siècle renouvelle la problématique de la sociologie en étudiant directement les formes de la décomposition sociale et les groupes définis comme anormaux. Ils en déduisent en retour quelques hypothèses sur la recomposition possible du lien social et proposent dans la théorie de "l'écologie humaine" une image écologique de la cohésion du lien social.

L'approche du SDF se situe selon nous entre « l'outsiders » de Becker et « l'étranger » de Simmel. À partir de tous les dispositifs connus, un constat peut être fait, ils naissent dans la capitale et se généralisent par la suite à la Province.

Nous pouvons évoquer la création des premiers CHRS, des premières Boutiques solidarité du réseau de la Fondation Abbé Pierre ou encore des mesures mises en place en faveur de cette population : la loi contre les exclusions de 1998, les contrats Ville-vie-santé, PRAPS(Programme régional d'accès prioritaire à la santé, émanation régionale de la loi de 1998 mise en place en 2002).

La loi de 2002.2 réformant la loi de 1975 en matière d'action sociale fixe un cadre national pas toujours évident à mettre en place. D'une manière générale nous pouvons constater que la problématique SDF bénéficie d'un traitement urbain car effectivement la visibilité et la lisibilité de ce phénomène s'appuie principalement sur ces corps qui jonchent les trottoirs des grandes villes.

Comme nous le montrent Memmi et Arduin dans leur ouvrage « L'affichage du corps, comme ruse du faible : Le SDF parisien », il apparaît effectivement de manière claire une position du SDF aliénante, comme la figure rejetée.

En même temps, A.Granier-Muller nous montre comment le SDF représente toutes les figures de l'exclusion, avec des mouvements de marginaux, mouvants et éphémères, ce qui arrivent chassent les autres, s'agit-il là d'une profonde mutation des gens de la rue ? Ou de la disparition de certains d'entre eux. S.Paugam¹⁵ dans son ouvrage « Constitution d'un paradigme : l'exclusion » nous montre comment l'étude et l'observation de ces phénomènes passent le plus souvent pour les expliquer par ce paradigme de l'exclusion : Disqualification sociale et culturelle, exclusion de la sphère de l'humanité...

Ces différents travaux viennent constituer un champ sociologique que l'on peut intégrer à ceux déjà évoqués concernant la question SDF, celui **de l'exclusion**.

Cette question justement ne peut se soustraire au croisement de ces différents champs, c'est pourquoi je pense qu'il faut s'intéresser aux domaines de la famille, de l'errance, de l'exclusion, de la psychiatrie, de la santé publique, de l'immigration et surtout celui des politiques sociales ...

Il me paraît important d'une part, de répertorier les différents champs susceptibles d'intéresser la question SDF et d'autre part de définir les contours de ces champs de manière à déterminer s'ils se distinguent ou s'ils font partie du champ de la question SDF. Par ailleurs je souhaiterais à partir des données recueillies sur mon terrain échafauder un champ sociologique de la question SDF en milieu rural.

Construire une typologie des SDF du monde rural

Effectivement les différentes formes de figures du SDF dans le cadre du monde rural renvoient à d'autres approches et d'autres stratégies de survie face à un univers différent de celui de la ville, activant toujours une posture du sujet sensible mais plus la même.

Pour mieux comprendre mon propos et l'illustrer, je vais à présent décrire ces populations rencontrées dans le milieu rural, avec des niveaux de décrochage différents. La typologie qui en découle prend en compte non seulement le rapport que chacun entretient à la rue ou la « ruralité » mais aussi le niveau de « re-lience » ou de « dé-lience » à l'œuvre.

Je me pose donc la question de savoir s'il est préférable de dresser une typologie de ce public en fonction de l'inscription dans des groupes sociaux ou alternatifs, à partir des propos recueillis dans cette population et de l'observation que l'on peut en faire ou alors de dresser plutôt une typologie des mécanismes de construction des groupes et du type de lien recherché.

Pour ma part, il est important de partir du propos du sujet afin de mieux comprendre les interactions et les inscriptions sociales dans lesquelles ils se trouvent, et ainsi rentrer dans le point de vue des acteurs, qui n'ont pas souvent l'occasion d'être entendus.

Il paraît évident qu'à partir de ce point de vue, on peut retenir des identités qui sont revendiquées comme positives idéologiquement parlant en tout cas, notamment pour 2 de ces groupes (babas-cools, routards). Cependant il ne faut pas se méprendre sur le sens des propos tenus par ces personnes, qui à travers ces identités transitoires ou « virtuelles »¹⁶, ne cherchent qu'à se forger une carapace pour mieux vivre une forte souffrance et une rupture précoce du

¹⁵ Serge Paugam, « La constitution d'un paradigme », L'exclusion l'état des savoirs, Editions la découverte, Collection Textes à l'appui, Paris, 1996.

¹⁶ J.P Mugnier, *L'identité virtuelle, les jeux de l'offre et de la demande dans le champ social*, Paris, ESF, 1993.

lien familial. D'ailleurs les modes de vie pour lesquels ils optent ont tous leur lot de pratiques addictives (drogue douce, drogue dure ou alcool) qui sont presque toujours la réponse à un état dépressif et dans tous les cas l'expression d'un fort mal-être. Enfin en tant que travailleur social, mais en tant que doctorant en sociologie, ma position à l'égard des institutions mérite d'être éclaircie. À mon sens, je n'adopte pas de posture « anti ECOLE DE CHICAGO », ni une posture de « L'ECOLE DE CHICAGO », car bien qu'en rentrant dans le propos des acteurs je m'applique à analyser ce propos et à le maintenir dans une certaine cohérence par rapport aux situations vécues.

D'autre part, même si je n'hésite pas à formuler certaines critiques à l'égard du travail en institution, du dispositif actuel de prise en charge de cette souffrance humaine et de l'entre soi de la profession, je ne perds pas de vue que cela n'est possible que parce qu'il y a des institutions prêtes à assurer cette mission et des professionnels prêts à « payer de leur personne » pour reprendre l'expression d'Isabelle Astier¹⁷. L'ensemble de tous ces acteurs, bénévoles, travailleurs sociaux ou personnes tutélaires, fait l'objet d'un investissement à titre individuel, pour ce qu'ils représentent ou ce qu'ils ont représenté, ils seront amenés à assurer une présence ponctuelle, dans un cadre donné. Cependant, ils vont investir d'autres personnes, mais cette fois dans le cadre d'un groupe de référence, identitaire, affinitaire ou encore alternatifs. Ces groupes vont permettre une nouvelle inscription sociale à un moment donné, contribuant ainsi à l'élaboration d'une identité transitoire qui peut les conforter dans leurs origines, la forme de précarité et d'errance qu'ils vivent.

A partir de ce public, je peux désigner quatre groupes différents dans lesquels ils viennent s'inscrire :

- Les jeunes en errance
- Les routards
- Les « babas-cool »
- Les victimes

Aujourd'hui en France, 6 millions de personnes vivent des minima sociaux, et parmi ceux qui travaillent, 9 % ont des revenus instables. Ils refusent un certain mode de vie pour en adopter un autre, qui passent inévitablement par des étapes non maîtrisées, car ils sont happés par le vertige d'une fausse liberté et aspirés dans la spirale de la « désaffiliation sociale »¹⁸.

Nous sommes pleinement avec cette typologie dans au moins 2 logiques et des perspectives différentes, celles de Becker et Simmel.

Effectivement comme le définit G.Simmel, chacun de ces quatre groupes se construit en interaction avec d'autres groupes humains et dans le rapport à autrui. Plus particulièrement l'approche qu'il fait du lien social à travers la notion « d'étranger » renvoie ici vers cette éternelle figure du rejet que personnalise aujourd'hui le SDF.

Quant à H.S. Becker, son approche nous permet de vérifier que les mécanismes de la déviance sont bien à l'œuvre avec les SDF, puisqu'ils sont considérés comme déviants ou mieux encore comme des délinquants par les entrepreneurs de morale, avec cette fonction d'étiquetage toujours présente. La carrière de l'errant mise en évidence par exemple par le passage d'un groupe à l'autre avec cette notion d'apprentissage de certaines pratiques se rapproche de la carrière morale de Becker.

Enfin et cela est d'une importance capitale, contrairement à la théorie de Becker selon laquelle toute déviance doit être définie et étiquetée comme telle, dans le phénomène SDF nous rejoindrons la théorie fonctionnaliste qui caractérise tout phénomène déviant comme le produit de différents facteurs sociaux.

¹⁷ Isabelle Astier, Le contrat d'insertion, une façon de payer de sa personne, in Politix, n°34, Paris, 1996

¹⁸ Robert Castel : Les métamorphoses de la question sociales, Fayard, Paris, 1995.

2. LES JEUNES EN ERRANCE

« ETRE ERRANT ET SEMBLER LIBRE, C'EST ETRE PERDU ! » VICTOR HUGO

Les jeunes dont il s'agit ici, ont en général entre 18 et 25 ans et représentent 30 % de la population étudiée totale.

Ils errent d'une ville à l'autre sans véritable but, et quand ils tentent d'en fixer un, ils l'atteignent que très rarement.

Ils traînent derrière eux, une histoire compliquée, un passif lourd et une famille déchirée.

Le facteur déclenchant du départ sera la plupart du temps un stage qui tourne mal (stage alimentaire par exemple), un petit boulot désillusionné, ou l'ultime dispute avec un des parents ou des beaux-parents.

L'errance est un phénomène où s'entremêlent différentes causalités d'ordre affectives, économiques, psychologiques, sociales, géographiques...

Vouloir réduire le phénomène à une seule de ses composantes (le logement ou l'itinérance par exemple) ne permet pas de comprendre l'intégralité du problème.

Ce qui domine, c'est la labilité des publics, la fluctuation des statuts et la rapidité avec laquelle ils s'agencent et se transforment.

C'est pourquoi il faut parler de personnes en situation d'errance pour lesquelles le passage dans la rue peut s'avérer transitoire ou chronique.

Après les sans abri apparus à la fin de la 2^{ème} guerre mondiale, les sans logis défendus par l'Abbé Pierre, les SDF des années 80, la notion de personnes en situation d'errance essaie de ramasser sous un même vocable :

- « Une errance dure »¹⁹
- « Une errance floue » qui concerne toute une population « flottante », en situation de précarité, soumise à une mobilité des statuts et imprévisibilité de l'avenir.

Pour ceux-ci qui ne se déplacent pas forcément très loin, (errance locale), le passage dans la rue peut être un moment de la trajectoire sans pour autant la résumer.

Entre « jeunes en situation d'errance » et SDF, on articule dans une même dialectique des groupes aux caractéristiques différentes.

Ceux-ci ne cessent de se vivre comme hétérogènes et ont besoin d'opérer une distinction par une recherche d'identités affinitaires par exemple, entre leurs différents niveaux de décrochage et les diverses inscriptions sociales qu'ils mettent en place, notamment dans des groupes.

Cette errance se caractérise le plus souvent par des situations de « fuite en avant », à savoir un indicible espoir de toujours trouver mieux ailleurs, et une dévalorisation systématique de l'instant présent ou du lieu de vie actuel.

Cette « marginalité juvénile », qu'elle soit par engagement ou par résignation, s'accompagne d'un fort esprit de rébellion associé à un fort sentiment d'incompréhension.

Ces jeunes hors du circuit RMI, n'ont d'autres moyens de survie que les quelques « boulots » saisonniers qu'ils peuvent trouver, leur manche quotidienne, ou encore les quelques mandats que certains peuvent encore espérer de leurs parents.

Cependant ils ne gardent pas tous des relations avec la famille.

¹⁹ Outil collectif produit par COPAS-OBSIS-G.BERLIOZ : 1998

* Aujourd'hui MLJ(Mission locale des jeunes)

C'est donc pourquoi certaines régions de production ou de fort tourisme, en France ou à l'étranger deviennent de vrais pôles d'attraction pour ces jeunes.

Ils sont la plupart du temps en contact avec la MLI* (mission locale d'insertion), qui peut leur assurer des tickets service ou encore un FAJ (fond d'aide aux jeunes).

Mais la MLI qui reçoit habituellement des jeunes moins « dés insérés », ou vivant toujours au foyer parental, ne peut répondre à tous leurs besoins et toutes leurs attentes.

C'est donc pourquoi, ils se tournent presque toujours vers les boutiques SOLIDARITE au niveau de l'accueil de jour et les CHRS (centre d'hébergement et de réinsertion sociale) pour l'hébergement.

Les boutiques SOLIDARITE, qui assurent la gratuité des services, l'inconditionnalité et l'anonymat de l'accueil, permettent de fait une identification plus facile de ces jeunes par rapport au public qui y est plus habituellement accueilli.

Leurs itinéraires respectifs les mènent à une existence précaire, tentant ici et là de reconstruire ce qui a été jadis détruit, à savoir l'unité familiale.

3 grands axes sont à privilégier :

- Les aspects psychologiques et le conflit familial
- Les phénomènes festivaliers
- L'héliotropisme

Les aspects psychologiques et le conflit familial

Ce comportement caractérise un phénomène psychologique appelé « immaturité affective »²⁰, qui est une résolution imparfaite du processus d'autonomisation et d'affirmation du moi dans un attachement fort à l'image maternelle, entraînant une impossibilité à assumer les difficultés et les frustrations.

Ce désir de vivre sans contraintes vient alors comme une quête d'identité groupale où un moi collectif suppléerait l'absence d'un moi individuel non ou mal structuré.

Les phénomènes festivaliers

En France, comme dans certains autres pays, chaque année à des dates précises, sur des périodes plus ou moins longues, se déroulent des festivals qui font l'objet d'une forte notoriété et de l'affluence de milliers de personnes issues de tous les clivages sociaux.

Par exemple, les villes de LA ROCHELLE, BOURGES, AURILLAC..., célèbres pour leurs festivals .

Assister à tous ces rassemblements, suppose d'incessants déplacements, et donc de se délester de toutes attaches affectives, scolaires ou encore professionnelles.

Bien sûr, ce sont les festivaliers les plus jeunes et les plus vulnérables, qui pour se déplacer vont devoir se précariser économiquement et surtout moralement.

Ces départs souvent sous des allures de « virées », cachent des conflits irrésolus, qui sont en fait le prélude à l'errance et la marginalité, comme les frissons sont à la fièvre.

Assez rapidement le quotidien de ces jeunes errants, loin de toute famille, va être d'adopter les règles de vie du groupe, mais également ses pratiques usuelles de produits toxiques et d'alcool.

L'héliotropisme (Il existe bien d'autres tropismes développés ailleurs)

²⁰ B.GOLSE, *Le développement affectif et intellectuel de l'enfant*, Paris, Masson,1992.

La quête du soleil est souvent une illusion qu'ils nourrissent, si bien qu'ils se retrouvent dans les grandes villes du sud de la France et dans les stations balnéaires, sans ressources, sans logement et dans une précarité bien pire que les personnes du fief.

« La galère est plus agréable à vivre au soleil » pensent-ils, et ils arrivent même à se persuader que tous leurs problèmes vont fondre comme neige au soleil.

Mais rien ne fond, et avec la distance et les difficultés du voyage (économies épuisées, véhicule qui tombe en panne...) leurs soucis tendent plutôt à s'amplifier.

Enfin quelles que soient les raisons et les motivations du départ, l'imprévu sera au rendez-vous, et la désillusion de « l'eldorado méridional » les guette.

Autrement dit, ils commencent la plupart du temps par l'errance, pour rentrer ensuite dans une sorte de symbolique de la route, devenir des « routards », quand ils décident de se sédentariser, ils peuvent opter pour un habitat mobile tel que le tipi ou encore tel que le casotte²¹ (sédentarisation marginale), selon leur idéologie et leur trajectoire.

Enfin, pour ceux qui auront eu un parcours plus difficile, ou qui n'arriveront pas à surmonter leur problématique et leurs problèmes de dépendance, ils se retrouveront dans le dernier groupe que je désigne comme celui des « victimes ».

3. LES ROUTARDS

Le phénomène « routard », s'inscrit dans une dynamique différente, par rapport au groupe précédent.

C'est un phénomène que l'on peut rapprocher par certains aspects au « nomadisme », sans pour autant en revêtir les aspects culturels.

À la recherche d'un idéal, la route, la symbolique

Ce qui différencie à mon sens l'errance du phénomène « routard », c'est l'objectif assigné au voyage dès le départ.

Pour le jeune en situation d'errance, la route est un moyen qu'ils ne peuvent pas toujours contourner, et le but est rarement fixé.

Pour le « routard », il prend la route comme un but, et les étapes nécessaires sont organisées, et ce parfois jusqu'à l'arrivée, si l'on peut parler d'arrivée puisqu'ils ne s'arrêtent jamais très longtemps.

La route représente pour eux une forme de liberté, une manière de se sentir libre et sans attaches importantes à l'égard de la société.

Ces incessants déplacements et cette quête toujours alimentée d'horizons nouveaux, prennent souvent des allures de « fuite en avant », symptomatique d'une sorte d'angoisse d'un « immobilisme » ou un quelconque "fixisme".

Leur vie sociale est organisée en fonction de leurs déplacements, en groupe ou individuellement, ils vivent pour un grand nombre d'entre eux dans leur véhicule (fourgons, bus, voiture, ...) et pour les autres qui n'en possèdent pas, ils se déplacent à pieds profitant de temps à autres de places disponibles dans certains véhicules.

Pour pouvoir subsister, il y a effectivement des étapes obligées, des échéances à respecter

²¹ Petit abris de pierres bordant les champs, utilisé à l'origine pour ranger le petit matériel agricole

(Rmistes, Allocataires divers...), ou de petits « boulots » indispensables, afin de pourvoir aux différents frais, et assez souvent quelques « haltes manches » accompagnées de jonglage ou de musique de rue.

4. LES BABAS-COOLS

Recréer l'ère du Phalanstère

Dans les années 60 à 70, des groupes de jeunes s'organisaient pour vivre selon un mode communautaire ou groupal, que Charles FOURRIER désignait comme un phalanstère. Le but recherché était de vivre en collectivité, avec une répartition précise des tâches selon les capacités de chacun.

D'ailleurs on retrouve dans ces phalanstères une jeunesse issue de la classe moyenne, ou plus précisément de la « constellation centrale » comme définie par HENRI MENDRAS²².

Sa réflexion va se baser sur ce qu'il appelle la « contestation », qui est un déni de jeunesse, afin de faire accepter au monde adulte l'existence d'un âge avec des règles différentes.

Il leur était effectivement difficile de trouver leur place dans une société d'adultes qui refusait de vieillir, et qui à ce titre niait les spécificités de l'adolescence.

C'est donc pourquoi, il parlera de « civilisation de la jeunesse », de « mode de vie jeune », ou encore de conflit de générations.

Enfin, la société à travers des concepts comme la « rentabilité », « l'efficacité » ou encore « la productivité » recherche des acteurs qui soient productifs, alors que cette jeunesse ne possède pas ces attributions là dans sa crise.

Des principes , une idéologie

En cette fin de siècle et ce début de millénaire perdurent des groupes, voire des communautés qui s'identifient au modèle évoqué précédemment.

Leur idéologie repose sur un important rejet des valeurs de la société de consommation, désignée comme « BABYLONE ». Ce refoulement s'accompagne la plupart du temps à un retour aux valeurs intrinsèques de la nature et les valeurs archaïques de la terre.

Ces personnes en général entre 25 et 40 ans (même si on peut observer depuis quelques temps un rajeunissement de cette population), sont issues plutôt de la classe moyenne à supérieure, ayant bénéficiés d'une certaine instruction et une certaine éducation. Ils considèrent les valeurs que nous défendons comme désuètes.

Ils se regroupent selon un mode de « socialisation marginale²³ », dans des lieux retirés de la civilisation, comme les montagnes, de vieux mas ou encore sur des terrains privés mis à disposition par des propriétaires contre de l'entretien.

Ils cultivent un lopin de terre, et peuvent posséder certains animaux comme chevaux, poneys ou chèvre.

La communauté « Tipi »

Ce groupe me paraît être le plus représentatif de l'idéologie évoquée.

²² Henri Mendras, La seconde révolution française de 1965 à 1984, Gallimard, 1994.

²³ COPAS-OBSIS :1998

Effectivement tous les aspects dont je parlai auparavant comme retour à la nature, rejet de la société de consommation... se retrouvent exacerbés au sein de cette "communauté".

On a pu recenser ce type d'habitat collectif, dans les Pyrénées Ariégeoises, les Pyrénées Orientales, en Ardèche (les Défricheurs). mais ce recensement n'est pas exhaustif. Ce type d'habitat basé sur la culture des indiens d'Amérique, version « rastafarisante », leur permet de garder une certaine mobilité (ce qui semble se perdre), suffisamment confortable et spacieux pour pouvoir abriter une famille.

Certains ont pour objectif de vivre en quasi-autarcie, avec leur production vivrière et leur propre système éducatif.

Les enfants naissent dans la montagne à la mode indienne, et sans être déclarés à l'état civil.

Je crois que les enfants sont véritablement au centre du problème, pour la société dite normative et la puissante administration française.

D'ailleurs un conflit existe entre les différents modes de pensée de ces personnes, entre ceux qui considèrent la société comme un fléau et les autres qui combinent habilement la vie en tipi et les quelques avantages que la société peut encore leur apporter.

Il existe des rassemblements importants des différentes communautés au niveau international, sur des périodes plus ou moins longues, en des lieux définis à l'avance.

Ces « rainbow » comme ils les appellent (terme utilisé dans la culture rasta), nécessitent de passer des accords avec les différents acteurs locaux, comme par exemple la mise à disposition d'un Terrain, la durée...

Cela permet donc à ces personnes de se retrouver autour d'une ambiance festive, et de mettre en commun les pratiques culturelles de différents groupes de différents pays.

Ces rassemblements sont financés selon un mode participatif, dans lequel chaque personne présente peut mettre en commun ce qu'il a dans un objet qu'ils vont faire tourner (chapeau ou autre..) .

Les courses communes sont ensuite envisagées en fonction de cette quête.

Un groupe de parole permet de résoudre les différents conflits, en utilisant un « bâton de parole » qui désigne la personne qui va parler.

Lors de ces groupes de paroles, sont évoqués les différents problèmes de la collectivité et peuvent donner lieu à « l'expulsion » d'un des membres.

Certains d'entre eux veulent que la société mette à leur disposition des terres sur lesquelles ils pourraient vivre.

Le principe fondateur de cette idée repose sur la solidarité du pays, car ils refusent de posséder la terre et donc de l'acheter.

Notre société avec la rigidité sociale qui la caractérise, ne laissera que trop difficilement le lien social ou encore la « densité morale » (E.DURKHEIM) si longuement élaborée se désagréger sous l'influence de ce qu'elle considère comme n'étant qu'une forme de marginalité.

Il paraît difficile d'envisager l'avenir de ces « mouvements sociaux²⁴ », correspondant aux forces sociales de changement, des actions collectives luttant pour le contrôle social de l'historicité.

A. TOURAINE, définit l'historicité comme étant les grandes orientations culturelles par lesquelles une société organise normativement ses rapports à l'environnement.

Mais par historicité, il faut également entendre le travail que chaque société accomplit sur elle-même, pour inventer les normes, les institutions et les pratiques.

Elles sont guidées en cela par un mode de connaissance spécifique et un type d'investissement particulier qu'il désigne comme le modèle culturel.

²⁴ Alain Touraine, Le retour de l'acteur, Paris, Fayard, 1984.

5. LES VICTIMES

Nous avons vu jusqu'ici, différents groupes affinitaires, organisés de manière différente dans un processus de désinsertion sociale correspondant à divers niveaux de décrochage.

Chacun de ces groupes va venir jouer un rôle à un moment donné dans le parcours de l'individu.

Le dernier groupe que je vais évoquer est particulier en ce sens qu'il représente sorte d'étape ultime.

Ultime car ceux qui viennent s'y échouer sont soit, tellement désabusés qu'ils n'envisagent l'avenir qu'avec leurs conduites addictives et les pathologies qui les affligent d'une part, et d'autre part parce qu'ils touchent le fond dans ce groupe et selon le principe de résilience, « c'est dans la souffrance que l'on se construit », il y a une prise de conscience qui peut se faire et à ce moment là ils peuvent envisager autre chose, d'autres horizons dans l'optique de la réhabilitation de leur personne.

Effectivement, cette étape « victimes » est souvent la conséquence de la condition précaire de la rue dans laquelle la personne devient la propre victime passive de ses choix et la victime impuissante de ce mode de vie.

Les conduites à risques sont omniprésentes dans ce tableau où elles vont jouer un rôle important dans la déchéance humaine et la « dés inscription sociale » de ces personnes.

Ils se retrouvent alors totalement prisonnier de la rue, privés de cette liberté tant recherchée et enfermée dans cette existence qu'ils voulaient libératrice au départ.

Ainsi toutes ces personnes vulnérables vont se dégrader petit à petit pour se retrouver dans une sorte d'isolement social.

A la pléthorique cavalcade de substances toxiques (alcool, drogues dures, haschich, cachets (ectasy, LSD, acides... trips...), datura. Viennent se rajouter depuis quelques années des produits de substitution aux opiacées comme le SUBUTEX (à venir le Subutron) et la méthadone lesquels sont « dealés » dans la rue avec certains temgésiques.

L'ancien dispositif d'AMG (aide médicale gratuite, aujourd'hui CMU) facilite la procuration de ces produits et leur revente illicite dans la rue.

Effectivement ils deviennent « victimes » à plusieurs niveaux :

Le premier est l'imperméabilité que développent certains à l'égard des dispositifs sociaux existants. Leur état de déchéance physique et mentale les rend pour ainsi dire « in insérables », et cela est aggravé par des problèmes administratifs qui perdurent.

Ainsi ils deviennent les « exclus » de l'exclusion. Donc en plus d'être au banc de la société, ils se retrouvent au banc des lois et des mesures initialement créées pour eux.

Un grand nombre d'entre eux n'a aucun contact avec les services sociaux ou les associations caritatives. Le temps s'est figé pour eux, impuissants face aux pathologies somatiques, psychologiques et sociales qui les rongent, ils se retrouvent dans un état « d'attentisme » et deviennent « les nihilistes ». Pour certains le seul accompagnement social envisageable est de l'ordre du soutien. Le deuxième concerne une frange particulière de cette population, qui se retrouvent enfermée dans une idéologie aliénante, au point de tout abandonner pour tenter de renaître.

V

Marie Doga mariedoga@yahoo.fr

2003 Dirigée par Florent Gaudiez

Francis Ponge dans l'espace littéraire. Approche sociologique de la dynamique pongienne.

Sociologie de la littérature, Francis Ponge, champ, pratiques, médiation, réception.

Francis Ponge dans l'espace littéraire. Approche sociologique de la dynamique pongienne.

Résumé : Cette recherche s'intéresse à l'intrication des conditions de production, de médiation et de réception des textes poétiques de Francis Ponge (1899-1988). Le poète et son œuvre se trouvent impliqués dans l'ensemble des instances du champ : les maisons d'édition, les revues, les lecteurs, les avant-gardes, les pairs, les critiques... Comment fonctionnent ces réseaux interdépendants ? C'est autour, voire à l'écart, des différentes institutions culturelles et professionnelles que s'organise la trajectoire chaotique et précaire de Ponge. La singularité d'un projet personnel et d'un positionnement entre continuité et rupture sur la scène littéraire reste à cerner. Comment le cheminement de la confidentialité à la consécration s'est déroulé ? Cette étude se donne comme objectif de réinscrire l'écrivain dans les conditions sociales, économiques, temporelles et matérielles de l'exercice de la littérature. Pour cela, il est nécessaire de matérialiser les pratiques littéraires ou para littéraires ainsi que la division du travail entre le temps de création et les seconds métiers, les intermittences du champ et de l'hors champ.

Mots clés : sociologie de la littérature, poésie, Francis Ponge, pratique, médiation, réception, reconnaissance.

Mon exposé se déroulera en 3 temps : la présentation du terrain suivie de l'explicitation de mon positionnement et de ma démarche épistémologique en sociologie de la littérature, et enfin, les premiers résultats de mon travail.

1. Mon terrain :

Francis Ponge est un des plus grands poètes français du XX^e siècle. Il est né en 1899 et décédé en 1988. Sachant qu'il a commencé à écrire au moment de la 1^{ère} Guerre Mondiale et ce jusqu'à sa mort, nous nous intéressons à presque soixante-dix ans d'une trajectoire littéraire qui couvre le XX^e s.

L'essentiel du travail de recherche correspond à la constitution et l'agencement de données basées sur les archives publiques : les bibliothèques universitaires, la Bibliothèque Nationale de France, la bibliothèque littéraire Jacques Doucet, l'Institut National de l'Audiovisuel et les archives privées familiales. Je me suis rendue à de nombreuses reprises chez Mme Armande Ponge, fille et ayant droit du poète, qui possède une abondante

documentation dont je vais vous présenter les différentes données. Il est à souligner que les difficultés propres à ce genre de terrain sont la localisation des sources et le fait que ces dernières sont parfois fragmentaires voire lacunaires. Lors de mes investigations en archive, j'ai donc travaillé sur :

- Un corpus d'articles critiques et d'interviews (environ 250) de journaux ou de revues qui traitent de Francis Ponge entre 1927 et 1988. Ces articles ont français mais aussi anglais, américains, espagnols, belges, suisses et allemands. Ce travail propose la synthèse de la production critique consacrée à Ponge (les témoignages, les hommages, les analyses nourries des diverses théories littéraires, les monographies, les entretiens, les comptes rendus...). J'ai procédé au dépouillement systématique de la presse pour cerner les évaluations, les phénomènes d'annexion et les usages idéologiques suscités par les écrits pongiens.
- Les correspondances : c'est-à-dire les lettres, billets, cartes postales ou télégrammes. Elles se répartissent en deux ensembles : les correspondances publiées (4) et les inédites bien plus nombreuses. En ce qui concerne les correspondances inédites, je distingue trois types : celle avec les pairs écrivains (comme Philippe Sollers, Gabriel Audisio et Albert Camus), les éditeurs (Pierre Seghers, Gaston Gallimard, Mermod...) et les directeurs de revues littéraires (Jean Paulhan, Max Pol Fouchet, Jean Lescure...). Tous ces documents épistolaires permettent d'appréhender le statut de l'auteur et les représentations ; l'investissement, la dynamique du poète ; l'intensité et l'évolution des réseaux de sociabilité ; les activités extra littéraires ; les processus de socialisation et d'intégration professionnelles et leurs effets. Une lettre écrite ou reçue est un lieu littéraire : le fait littéraire s'y raconte, s'y prépare, s'y réfléchit. Les lettres sont le support des questionnements sur la vocation, les aspirations et les pratiques poétiques.
- Les manuscrits inédits, notes et réflexions auxquels s'ajoutent les textes publiés dont les deux volumes de la Pléiade publiés en 1999 et 2002.
- les épreuves corrigées et les diverses étapes de relectures, de modifications, de variations textuelles.
- Les documents audiovisuels et radiophoniques : des documentaires télévisuels, des captations théâtrales d'adaptations de poèmes pongiens, l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot consacrée à Ponge en 1977 et des enregistrements d'émissions de radio.

- Les documents financiers (les contrats, les avis d'huissier, les relevés de comptes qui illustrent le caractère concret des sources de revenus)
- Les agendas et les cartons d'invitations aux expositions, vernissages ou conférences qui permettent d'appréhender la vie culturelle du poète.
- La bibliothèque du poète (les livres acquis, dédiacés) et ses collections de tableaux (Picasso, Fautrier, Braques, Dubuffet...)

2. Ma démarche sociologique :

Ma thèse a pour titre « Francis Ponge dans l'espace littéraire. Approche socio de la dynamique pongienne ». Mon objet de recherche est l'explicitation des rapports entre auteur, texte et société, c'est-à-dire l'intrication des conditions de production, de médiation, de réception des textes poétiques, et ce en refusant la dichotomie restée très longtemps opératoire du texte et du contexte. Ces deux dimensions internes et externes du texte, ces modalités d'existence sont en fait en constante relation. Ce qu'on appelle littérature constitue de part en part un fait social. Le concept typifiant d'une telle posture scientifique conçoit le phénomène littéraire comme un « fait social total ». J'essaie d'adopter une perspective à la fois générale et détaillée, en restituant la complexité des modes d'organisation, des systèmes de relations et en déployant des séries de liens dans le cadre d'une investigation unitaire. Le poète et son œuvre se trouvent impliqués dans l'ensemble des instances littéraires : comment fonctionnent ces réseaux interdépendants ? Les maisons d'édition, les revues, les lecteurs, les mouvements d'avant-gardes, les pairs, les critiques ? C'est un travail qui souhaite concilier le global et le concret : c'est-à-dire saisir simultanément le discours du poète, les détails des textes, l'état du champ, de la langue, du marché... Le défi est donc de les penser ensemble. Cela permet de resituer le poète dans les conditions sociales, matérielles, économiques et temporelles d'accès et de pratique poétique... en bref réincarner l'écrivain sans envisager isolément l'œuvre en soi d'un côté et l'auteur ou le contexte d'un autre. Je m'applique à comprendre comment fonctionne cet enchevêtrement minutieux et comment se forme et se transforme la trajectoire du poète.

C'est autour, voire à l'écart, de l'espace littéraire que s'organise la trajectoire chaotique et précaire de Ponge. Il faut cerner la singularité d'un projet personnel entre continuité et rupture sur la scène littéraire avec ses clivages, ses réajustements de stratégie, révisions d'alliance, ses solidarités, ses coopérations ou hostilités et controverses ou crises...

3. Mes premiers résultats :

Je souhaite vous exposer deux aspects de mes recherches :

- Les spécificités sociales de l'univers poétique.

On relève un vide de la recherche en sociologie de l'art dans le domaine de la poésie. Cela m'a conduit à soulever un certain nombre de caractéristiques nouvelles. Tout d'abord :

- *Temporalité* comme enjeu.

La poésie se constitue en espace, en champ mais également en durée. L'aspect topographique a été souvent analysé en littérature alors que la notion diachronique, dynamique beaucoup moins. Dans le domaine poétique, le temps est étiré et laborieux. Les cycles de production et de diffusion sont très longs. On observe un déploiement d'une temporalité différentielle. Les décalages et les retards se creusent entre le temps de production, diffusion et réception. Sans cesse se nouent des désajustements temporels. Le rythme est instable avec l'alternance de temps et des contre temps. La notion de trajectoire poétique permet de faire apparaître ces lignes de forces, les points de fractures, de bifurcation, et met en perspective la création dans le temps et la durée. Il y a une dynamique et un mode de publication propres en poésie qui diffère du reste du champ artistique. Je mène à cet égard une réflexion sur la lourdeur de l'investissement et de l'engagement des acteurs.

Voici la deuxième caractéristique :

- *Modalités* particulières d'affiliation, de coopération et de reconnaissances réciproques avec les pairs.

La solidarité et le régime du don sont des principes structurants notamment dans l'univers fortement contraint et peu rémunéré qu'est le genre poétique. Les actes d'amitié et de la solidarité désintéressés entre pairs s'entremêlent, se répondent et tissent des liens pour lesquels la littérature ou la poésie sont une fin en soi. Les réseaux de sociabilité évoluent et chacun participe de la vie de l'autre, vivant de l'autre, une vie artistique commune, pour évoluer grâce et à côté de ses pairs. Le soutien et la reconnaissance des pairs fonctionnent comme une véritable ressource.

L'étude des étapes clés de la socialisation professionnelle au sein des instances littéraires met en lumière des jeux de posture et contre posture, des stratégies de visibilité et de distinction ambivalentes dans le cheminement qui s'étend de la confidentialité à la consécration littéraire. Nous remarquons chez Ponge une dialectique du caché dans la création (du secret, du repli, de la clandestinité de l'écriture) et du visible dans l'exposition des états successifs de ses textes et de ses brouillons, notamment le rôle de Ponge dans la promotion de la génétique textuelle. La confidentialité, la vie retirée, la solitude, la dissimulation de la pratique d'écriture sont en tension avec l'exhibition, l'ostentation, l'étalage, le déploiement du travail d'écriture. Les

brouillons de Ponge s'exposent dans des musées comme à Beaubourg en 1977 et s'affichent dans des revues spécialisées.

- Processus de *médiation* qui président les discours sur les œuvres.

Je m'intéresse notamment aux rôles d'évaluation et de qualification des éditeurs ou directeurs de revue dans la construction d'un auteur ainsi qu'aux phénomènes d'alliance, de connivence ou de clivage qui jalonnent le parcours de médiation. Je travaille également sur les enjeux de pouvoir et les rapports entre champ littéraire et champ politique dans l'édition et les circuits légitimants. J'aborde la médiation comme une construction de sens, de valeurs et d'usages mais aussi comme les fluctuations de ces sens, de ces valeurs et de ces usages. Le sens n'est pas propriété de l'objet, du texte. Le travail déclaratif et performatif des intermédiaires prépare l'interprétation. De quelle nature sont ces différentes qualifications voire récupérations critiques ? Quels sont les effets ou interférences des classements et des déclassements littéraires sur l'œuvre et les pratiques du poète ? Comment se construit et se résout l'écart, le détachement, l'indifférence de Ponge vis-à-vis du milieu littéraire ?

Quant au second résultat, il s'agit des :

- Contraintes de la vie de poète :

Les gains financiers sont nuls en poésie. Les acteurs ont l'obligation d'un emploi à côté, dans le cas de Ponge généralement de petits travaux de bureau. Comment s'articulent le littéraire et l'extra littéraire ? Quels sont les effets de ce cumul d'activités, de ce sacrifice sur la création, de ces emplois précaires et du déclassement social sur l'écriture ? Mes interrogations principales portent sur le décalage, les distorsions, les dissonances entre le littéraire et l'extra littéraire : la consécration, le prestige artistiques et le déclassement social, la misère quotidienne. Autrement dit, la vie déclassée d'un poète célébrée par ses pairs !

J'essaie de construire la littérature comme une pratique. L'enjeu temporel est crucial pour les acteurs. Le temps est une dimension qui configure toutes les autres dimensions. Les poètes doivent nécessairement élaborer un mode de répartition du temps et de l'énergie. Il faut trouver du temps de disponibilité pour l'écriture. Les conséquences concrètes de cette double vie, de cette division du travail sur la création, de ce décentrement permettent de démystifier l'inspiration poétique et les représentations romantiques de la vie de Bohème en restituant le poète, en matérialisant les conditions de sa pratique. Je m'applique également, dans une perspective sociocritique, à montrer comment les textes eux-mêmes contiennent ou réfractent la position de leur producteur et les enjeux de l'espace littéraire dont ils sont issus. L'objectif est de réinscrire l'écrivain, sa solitude et ses efforts durants, dans les conditions sociales,

économiques, linguistiques et temporelles de l'exercice de la littérature. Pour cela, il est nécessaire de matérialiser les pratiques littéraires ou para littéraires ainsi que la division du travail entre le temps de création et les seconds métiers, les intermittences du champ et de l'hors champ.

Mes recherches contribuent à éclairer le fonctionnement social et l'histoire de l'espace littéraire du XX^e siècle en analysant les conditions d'accès, de pratique et de reconnaissance de la poétique pongienne, c'est-à-dire reconstruire tout l'espace littéraire à travers une trajectoire singulière.

Marie Doga
Doctorante CSRPC-Roma
ATER Université Toulouse 2 – Le Mirail
mariedoga@yahoo.fr

Charlène Feige charlene_feige@hotmail.com

2006 Dirigée par Barbara Michel

L'écoute de la musique au travail. Ambiguïtés entre musiques choisies et musiques subies.
(Titre en cours)

Travail, musiques subies, musiques choisies, industrie culturelle, marketing sensoriel, corps, discipline

FEIGE Charlène, Doctorante,
Dirigée par Barbara MICHEL
LABORATOIRE CSRPC-ROMA,
Mails: charlene.feige@upmf-grenoble.fr

ECOUTE DE LA MUSIQUE AU TRAVAIL

Résumé : Cette analyse est axée sur les pratiques d'écoutes musicales de femmes pendant le travail et l'ambiguïté²⁵ qui règne entre les notions de musiques choisies et musiques subies. Écouter la musique pendant le travail se révèle être de l'ordre de la survie quotidienne. C'est en analysant deux situations antagonistes d'écoutes musicales, en usine et en magasin de vêtements que nous tenterons de mettre en lumière ce rôle ambigu.

Mots-clés : Travail, musiques subies, musiques choisies, industrie culturelle, marketing sensoriel, corps, discipline

INTRODUCTION

Ce travail réunit deux vastes thèmes sociologiques. C'est en quelque sorte une analyse à la croisée des chemins que je propose. C'est une analyse sensible²⁶ du monde du travail.

Je me suis lancée dans l'exploration, en miroir, de deux types de lieux de travail, pour deux types d'écoutes musicales distinctes. Un lieu dans lequel l'écoute de la musique repose sur un libre choix, et un, pour lequel la musique est imposée, car intrinsèquement liée à l'activité du lieu.

²⁵ H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche Editeur, 1961.

²⁶ Haroche C., *L'avenir du sensible, les sens et les sentiments en question*, Paris, PUF, 2008.

Nous ferons tout d'abord la connaissance d'ouvrières travaillant à la chaîne dans une usine de montage de disjoncteurs électriques²⁷ et de vendeuses en magasins de vêtements²⁸. C'est aussi une recherche sur les femmes. Femmes qui choisissent d'écouter leur baladeur²⁹ pendant qu'elles assemblent incessamment des fragments de disjoncteurs. Et femmes qui s'accommodent chaque jour d'une musique ininterrompue, crée pour « *le confort des clients* »³⁰.

Ensuite nous nous attarderons à la fois sur les dispositifs d'écoute et sur les types de musiques auxquels nous avons à faire.

Enfin ; nous envisagerons cette question de l'ambiguïté du rôle de la musique qui domine dans ces différentes situations d'écoute.

TERRAINS DE RECHERCHE : USINE vs MAGASINS

Tout mon travail repose sur la mise en regard de deux lieux de travail qui suggèrent deux types d'écoute musicale antagonique : une écoute dite choisie et une imposée.

Avant de poursuivre plus en avant sur la question musicale, il semble opportun de rappeler les relations, les affinités que j'ai pu entretenir avec chacun de mes terrains.

Deux types de terrains, deux types de contacts

Comme tout travail sociologique, cette recherche est d'abord une histoire de rencontres. Contrairement à l'usine et les ouvrières, faire connaissance avec les vendeuses et les magasins de vêtements s'est avéré être un exercice plutôt périlleux.

Loin de n'être qu'un propos anecdotique, la manière dont j'ai pu rencontrer ces femmes est particulièrement révélatrice du fonctionnement de ces deux lieux de travail. Cette courte rétrospective méthodologique me permettra aussi d'éclaircir ma relation de familiarité avec l'environnement ouvrier et a contrario, la découverte totale que fut le milieu de la vente.

²⁷ Usine PRODIPACT, filiale de MERLIN GERIN appartenant à SCHNEIDER ELECTRIC.

²⁸ Grandes chaînes de magasins types : PIMKIE, BERSHKA, JULES, JENNIFER, ZARA...

²⁹ Majoritairement lecteurs mp3.

³⁰ Cette expression revient dans la majorité des entretiens réalisés auprès des vendeuses.

L'usine : une histoire de famille

Ce travail pose comme point de départ le thème de l'écoute musicale à l'usine. Cette recherche a débuté il y a 8 ans.

L'usine fait partie de mon propre parcours. Mon père fut ouvrier la plus grande partie de sa vie. Et ma mère travaille toujours en tant qu'ouvrière dans l'usine PRODIPACT. De plus, sept étés successifs, j'ai travaillé en tant qu'intérimaire dans cette usine. J'ai donc eu tout le loisir de pratiquer de manière intensive cette fameuse écoute de la musique en situation de travail à la chaîne. Mon baladeur fut un compagnon de chaque instant face aux disjoncteurs électriques défilant inlassablement. Durant ces sept étés, plongée au milieu de ces 7h35 quotidiennes de travail à la chaîne et de réflexes de sociologue naissants, je me suis petit à petit questionnée sur cette pratique musicale. De fil en aiguille, j'ai commencé à prêter attention aux habitudes des ouvrières : écoute du baladeur, chants et autres remarques sur la musique en général...J'avais donc entamé un premier travail d'observation.

Il en fut tout autrement pour pénétrer le milieu apparemment ouvert des magasins de vêtements.

On ne rencontre pas une vendeuse, mais un magasin !

J'avais d'abord entamé une *prospection ciblée* sur les magasins du centre ville de Grenoble. Mais la réponse fut chaque fois négative : « *pas de temps, trop de travail, pas assez de vendeuses !* »

Ces déboires préliminaires furent riches d'enseignements. Une chose m'a énormément interpellée : on ne rencontre pas une vendeuse, mais un magasin. Ma technique était toujours la même. J'entrais dans un magasin, en dehors des heures de pointe et j'allais à la rencontre d'une vendeuse au hasard. Je me présentais en tant qu'étudiante, lui résumais brièvement mon travail « *sur le métier de vendeuse* »³¹ et demandais si elle voulait bien répondre à quelques questions.

Soit la vendeuse me répondait non ou qu'il fallait que je demande à sa responsable. Soit je m'étais directement adressée à la responsable et elle me congédiait poliment.

Une personne répond au nom de toutes. Cela me parut très étrange. Mais c'est grâce à ce même principe que j'ai pu finalement *entrer* dans un magasin. Suite aux refus successifs du

³¹ Dans un premier temps, pour ne pas trop compliquer mes explications, je dis que « *je fais un travail sur le métier de vendeuse* ».

centre ville, j'ai décidé d'aller au centre commercial de Grand'Place à Echirolles. Première tentative, premier succès : PIMKIE. Une vendeuse m'a acceptée, là aussi au nom de toutes les autres. Je ne le découvrirai que plus tard mais ces magasins s'organisent sur une base solide de management participatif, mode de fonctionnement typique de ce milieu.

Pour des raisons pratiques je me suis focalisée sur les magasins du centre commercial Grand'place, car une fois acceptée par un magasin, il est beaucoup plus facile de se faire introduire par les vendeurs/vendeuses auprès de leurs voisins.

Autre avantage, quasiment tous les magasins du centre commercial ont leur « *doublon* » en centre ville. Ainsi, je peux y continuer à mon aise mes observations.

Caractéristiques socio-démographiques des interviewées

Un rapide retour sur quelques unes des caractéristiques de ces femmes semble s'imposer. Mes ouvrières et Mes vendeuses représentent deux types de populations bien distinctes.

Les ouvrières interviewées ont toutes la cinquantaine et plus. Les vendeuses ont la vingtaine. Ces femmes appartiennent à des générations différentes. Elles ont des conditions de vie différentes et surtout elles n'ont pas vécu le même contexte de découverte musicale. Pour nos ouvrières, parler de la découverte de la musique, c'est nécessairement faire un détour par les yéyés, les émissions comme *Salut les copains*, les bals... Pour nos vendeuses, la musique *a toujours été là*, pour ainsi dire. Même si leurs parents n'écoulaient que peu de musique, elles y avaient facilement accès par de nombreux médias : radio, télévision...

Carrière et parcours :

Vendeuses comme ouvrières, je me suis rendu compte que je rencontrais des femmes *en fin de carrière*.

Les ouvrières ont leur carrière derrière elles. Toutes attendent l'heure de la retraite avec impatience en espérant que l'usine ne soit pas délocalisée entre temps.

Dans la vente, à 30 ans une vendeuse peut déjà être en fin de carrière. Les vendeuses interviewées envisagent déjà leur reconversion future. Elles sont toutes en contrat à durée indéterminée. Il existe différents contrats de travail plus ou moins avantageux. Une vendeuse peut avoir un contrat de 12 heures par semaine, ce qui lui permet généralement de cumuler plusieurs emplois. La plupart sont en contrat de 22 heures. Nous touchons là généralement la

question du travail à temps partiel subi. Et quelques vendeuses ou vendeurs bénéficient d'un temps plein : le contrat de 35 heures.

Les vendeuses et vendeurs vivent une sorte de carrière fulgurante. A 25 ans, parfois moins, une vendeuse ou un vendeur peut atteindre l'échelon culminant de son métier : gérant(e) de magasin. C'est un poste à responsabilités. Son rôle est d'assumer le moindre problème : baisse du chiffre d'affaire, difficultés au sein de l'équipe... Pourtant son salaire est à peine plus élevé que celui des vendeurs ou vendeuses à temps plein. Ce salaire tourne aux alentours de 1 200 € par mois. Pas de quoi s'assurer un avenir suffisamment radieux d'après les interviewés. La plupart des vendeuses et vendeurs envisagent déjà des formations pour se reconverter dans un tout autre métier ou s'orienter vers un secteur de la vente plus rentable.

Le point commun de toutes ces personnes est la musique, essentielle au travail.

ECOUTE MUSICALE AU TRAVAIL

Mais tout d'abord de quelle musique parlons-nous ? Et comment l'écoutent-elles ? Nous analyserons le cadre de l'écoute et les moyens techniques utilisés. Et nous ferons un tour dans l'industrie culturelle.

2.1 Quels dispositifs d'écoute ?

Vendeuses et ouvrières vivent des situations d'écoute totalement inverses. Musiques choisies et musiques subies induisent dans le contexte de cette recherche des dispositifs spécifiques.

Les ouvrières n'ont droit qu'à un écouteur de baladeur et morcellent leur univers auditif entre musique et brouhaha des machines. Les vendeuses sont enveloppées dans une ambiance musicale perpétuelle, propagée par les haut-parleurs, à laquelle s'ajoutent les discussions des clients.

Les ouvrières ont toutes des lecteurs Mp3 récents. Certaines possèdent en plus une petite radio. Les ouvrières ont donc un dispositif d'écoute individuel.³²

³² Seules les équipes qui travaillent la nuit peuvent écouter la musique sur un poste car les grosses chaînes de montage sont arrêtées. Il règne alors dans l'usine un relatif silence qui permet une écoute partagée. Les enjeux autour des choix musicaux sont tout autres.

Les vendeuses sont entourées par les haut-parleurs disséminés aux quatre coins du magasin. Chaque matin elles enclenchent le lecteur fourni par l'entreprise qui crée l'ambiance sonore du magasin. La lecture aléatoire se met en route. Le volume sonore est déjà réglé. La journée commence.

Mais qu'elle est cette musique écoutée ?

2.2 Quelle musique ?

Les ouvrières, comme les vendeuses, sont baignées d'une culture musicale spécifique, « à la mode » : soit par goût, soit pour répondre aux exigences d'un marketing sensoriel omniprésent dans les boutiques.

En ce qui concerne les ouvrières, il est temps de parler de goûts et même de dégoûts musicaux. Elles n'écoutent pas forcément à l'usine ce qu'elles aiment en dehors. La question du choix musical est primordiale. L'élaboration de la *playlist* est capitale. Il s'agira de choisir des musiques suffisamment enjouées pour redonner de l'énergie dans les moments laborieux. Mais il s'agira aussi de ne pas mettre une musique trop agressive. Une musique trop entraînante, dans le contexte de l'usine peut se transformer en une véritable violence.

Les ouvrières ne supportent pas le rap. C'est unanime : trop violent, pas assez mélodieux...Elles adorent au contraire les chanteuses à voix : Céline Dion ou Natasha St-Pier. Elles préfèrent « *les belles histoires* », « *les beaux textes* » : ceux qui parlent d'amour. Elles aiment aussi les chansons sur lesquelles elles peuvent chanter. Le bruit des machines est tellement puissant que personne ne les entend.

Dans les magasins, les choix se font autrement. C'est une entreprise extérieure, en général *Mood Media*, qui se charge de la sélection. La musique répond aux exigences du marketing sonore. Ce dernier remonte au début du siècle dernier avec l'avènement de sociétés spécialisées en ambiance sonore, telles que *Musak*, qui créa la fameuse musique d'ascenseur.³³

³³ S. Rieunier (coordonnée par), *Le marketing sensoriel du point de vente, créer et gérer l'ambiance des lieux commerciaux*, Paris, Dunod, 2006. (2^{ème} édition).

L'adjectif alors le plus approprié pour qualifier la musique diffusée est « *tendance* »³⁴. Les musiques sont « *tendances* ». Selon la clientèle ciblée par le magasin, la musique est sélectionnée parmi les derniers tubes diffusés en radio ou sur les chaînes musicales. Les morceaux sont choisis en fonction de la collection vestimentaire et du thème mis en scène. A PIMKIE, l'année dernière était consacrée aux tubes de Lorie et Diam's. Deux jeunes artistes féminines censées se combiner avec les joggings roses et les t-shirts à paillettes alors disponibles en magasin. Le tout devant s'adresser à des jeunes filles de 12 à 15 ans. Autre point important, seuls les styles musicaux sont mentionnés sur les CD livrés mensuellement. Le nom des artistes ne figure nulle part.

2.3.Des moments « musique »

Il semble que la musique pendant le travail se questionne en termes de *moments*³⁵. Les ouvrières ne supportent pas une écoute prolongée, ce sont des « *moments musicales* » parsemés au fil de la journée. Quand l'ennui surgit la musique devient nécessaire. En magasin, le marketing sensoriel rappelle *l'esthétisation du monde* évoquée par Michaud³⁶. La musique deviendrait alors cette sorte d'art volatile. Musique omniprésente qui s'estompe : « *on ne l'entend plus* »³⁷. Mais, il suffit d'une chanson appréciée pour que la musique resurgisse.

De ces situations d'écoutes naît une ambiguïté permanente sur le rôle de la musique pendant le travail. C'est ici que commence véritablement ma recherche.

PISTES DE RECHERCHE

C'est une recherche en cours que je tente ici de résumer. Ce sont donc quelques unes de mes pistes de recherche que je vais présenter.

3.1La musique au travail : une « question de survie »

³⁴ Expression qui revient le plus souvent dans les entretiens.

³⁵ H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche Editeur, 1961.

³⁶ Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

³⁷ Une autre expression récurrente dans les entretiens.

« Si t'as pas la musique tu crèves ! »³⁸

Travail à la chaîne, subtile invention de ces deux derniers siècles. Socle du capitalisme. Réinventé il y a trente ans³⁹. Que devient aujourd'hui l'homme-bœuf imaginé par Taylor ?

L'usine ne saurait en effet être peuplée de « femme-bœufs » qui se satisferaient au quotidien de l'organisation rationnelle et de l'accomplissement des tâches imposées. L'usine est perpétuellement réinvestie d'humanité, de relationnel : bavardages, petites promenades, pause à la machine à café...des petits moments de trêve...Mais la plupart du temps l'ouvrière est seule face aux disjoncteurs. C'est dans ce rapport direct que s'inscrit cette recherche : l'ouvrière seule, face à son travail...

« Le quotidien s'invente avec mille manières de braconner »⁴⁰

Michel De Certeau annonçait déjà que « les usagers bricolent avec et dans l'économie culturelle dominante les innombrables et infinitésimales métamorphoses de sa loi en celle de leurs intérêts et de leurs règles propres. »⁴¹

Ce sont ces *métamorphoses infinitésimales*, ce *braconnage* que je souhaite mettre à jour grâce à la musique. L'usine est débordante d'astuces, de jeux, de défis qui transforment le travail. Et la musique métamorphose le travail.

La musique change le rapport au temps : il ne s'écoule plus en minutes interminables ou en pièces assemblées, mais en temps/chansons. Il modifie le rapport au corps et à l'espace : reprendre conscience de ses jambes en battant la mesure, chanter, atténuer les bruits des machines...En magasin, quand la musique s'interrompt, un jour de panne, le silence, synonyme d'absence, devient insupportable. Celle que l'on n'entendait plus manque cruellement. Le temps se ralentit. C'est le vide.

3.2Le filtre musical social

Les jours de panne, la musique ne joue plus son rôle de *tampon* entre les vendeuses et la clientèle. Cet extrait d'entretien réalisé avec une vendeuse du magasin Jules est typique :

« On a l'impression de tout entendre...C'est vrai ça fait bizarre, tu entends tout ce qu'il se passe, tu entends les gens parler, tout ce qu'ils se disent, je trouve ça

³⁸ Extrait de l'entretien réalisé avec Pauline.

³⁹ L. Boltansky et E. Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

⁴⁰ M. De Certeau, *L'invention du quotidien I, arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

⁴¹ Ibid.

fatigant...En tout cas c'est plus fatigant d'écouter les gens parler que d'écouter la musique...souvent t'as pas envie d'écouter ce qu'ils disent...des fois ils critiquent et j'aime pas entendre les gens râler...t'entends les gens se plaindre, alors des fois bon ils se plaignent pas mais t'entends leur vie ! Et voilà...moi je suis là pour vendre je suis pas là pour les écouter... »

Cette idée de filtre social ou tampon social est aussi valable en usine par le dispositif même du baladeur Mp3 avec ses écouteurs. Jean-Paul Thibaud décrit ce processus de « *filtres perceptifs qui interviennent lors de médiations techniques* ». ⁴²

« *L'oreille n'a pas de paupière* » ⁴³. Le baladeur s'intercale entre les bruits extérieurs et notre oreille pour nous offrir le son que nous avons choisi. Il introduit une distance protectrice.

CONCLUSION

La question première qui sous-tend ce travail est très simple : comment tenons-nous une journée de travail ? La musique nous fait tenir. L'étude de ces deux terrains aux types d'écoutes antagonistes permet de mettre en évidence l'ambiguïté de la musique.

Cette étude tente de mettre en lumière les usages actuels de la musique dans une sociologie du quotidien : produit de l'industrie culturelle, thérapie, marketing, affichage identitaire narcissique ou pur plaisir vibratoire... Cette recherche est aussi une réflexion sur le travail et la question de la culture de masse dans notre modernité ⁴⁴.

Elle transforme la relation au travail. Les rapports au temps, au corps, à l'activité changent. La musique participe d'un ensemble de « *bricolages* » ⁴⁵ infimes du quotidien pour fuir ⁴⁶ l'absurde et mais pour tenir bon.

⁴² J.P. Thibaud, *Le baladeur dans l'espace public urbain, essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale*, Doctorat nouveau régime, 1992.

⁴³ N.Porto, *La musicothérapie, guide pratique pour se soigner avec la musique*, éditions De Vecchi, 1995.

⁴⁴ G. Simmel, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989-1990.

⁴⁵ M. De Certeau, *L'invention du quotidien I, arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

⁴⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973.

BIBLIOGRAPHIE

De Certeau M., *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1994.

Déjours C., *Travail usure mentale, essai de psychopathologie du travail*, Paris, Bayard, 2000.

Deleuze G., Guattari F., *L'anti-Œdipe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973.

Foucault M., *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1994.

Haroche C., *L'avenir du sensible, les sens et les sentiments en question*, Paris, PUF, 2008.

Hennion A., Maisonneuve S., Gomart E., *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, 2000.

Lefebvre H., *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche Editeur, 1961.

Michaud Y., *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

Porto N., *La musicothérapie, guide pratique pour se soigner avec la musique*, éditions De Vecchi, 1995.

Rieunier S. (coordonnée par), *Le marketing sensoriel du point de vente, créer et gérer l'ambiance des lieux commerciaux*, Paris, Dunod, 2006. (2^{ème} édition).

Simmel G., *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989-1990.

Thibaud J-P., *Le baladeur dans l'espace public urbain, essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale*, Doctorat nouveau régime, 1992.

Verret M., *Culture ouvrière*, Paris, ACL Edition Société Crocus, 1988.

Boltansky L., Chiapello E., *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

Fanny Fournié fanny.fournié@free.fr

2006 Dirigée par Florent Gaudez

La Folie et sa danse

Danse, corps, folie, langage, interprétation, signe.

La folie et sa danse, variation autour de *Giselle*

Résumé : *Comment la danse représente la folie ?* Ce questionnement entraîne toute une série d'interrogations. D'une part, le thème du visible et de l'invisible dans la chorégraphie, l'intériorité et l'extériorité du geste : Qu'est-ce qui est montré et de quelle manière ? les signes de la folie sur scène évoluent-ils, se transforment-ils ? Enfin, la question de la lisibilité de l'œuvre d'art : comment les chorégraphes négocient au cours du temps, des contextes, des époques entre un souci de singularité et un souci de signification ?

Mots Clefs : danse, mouvement, corps, folie, signes.

Je travaille sur la représentation du corps-fou dans la danse occidentale. Au commencement de ma recherche, je souhaitais comparer diverses œuvres chorégraphiques, de différentes époques : des pièces créées au XIX^{ème} siècle, d'autres écrites de nos jours. En les visualisant, j'ai compris combien mon corpus était trop important par rapport à ma manière de travailler et d'envisager une recherche. La comparaison exige des repères, points d'ancrage indéniables. En choisissant des pièces si éloignées, j'avais la sensation de commencer ma recherche sur un château de sable, d'être dans une position de fragilité extrême. La démarche scientifique étant intrinsèquement une démarche vacillante, j'ai ressenti le besoin de partir sur une base stable et solide. J'ai alors choisi de me concentrer sur le personnage de *Giselle*, figure féminine essentielle de l'histoire de la danse. Elle existe à travers l'histoire imaginée par Théophile Gautier, dans le corps de ces interprètes, dans le regard des spectateurs, dans la musique d'Adolf Adam. *Giselle* est visible sur les nombreuses vidéos, entretiens à son sujet, à travers les multiples lectures données de ce récit. De ce foisonnement d'interprétations naîtront la

comparaison et la démarche scientifique. Je présenterai dans un premier temps mon corpus de recherche, puis ma problématique et ma méthodologie.

I : Giselle

Ce ballet fut créé en 1841, le livret fut écrit par Théophile Gautier et Henri-Vernoy de Saint-Georges, la chorégraphie réalisée par Jules Perrot et Jean Coralli, la musique composée par Adolf Adam. A sa création, le rôle fut dansé par Carlota Grisi et Lucien Petipa. C'est aujourd'hui le ballet romantique de référence, avec *la Sylphide* (1832)

« Albrech, prince de Silésie, se déguise en villageois pour courtiser les paysannes, parmi lesquelles Giselle dont le garde-chasse Hilarion est amoureux. Ce dernier ayant découvert l'identité du prince, le dénonce alors que Giselle se trouve face à Bathilde, la noble fiancée d'Albert. Giselle en perd la raison et meurt (acte I). Dans un cimetière forestier, la nuit, les Willis, fantômes de jeunes filles mortes d'amour avant leurs noces, traquent sans pitié toute présence masculine. Leur reine Myrtha initie Giselle au rituel Mortifère. Leur première victime est Hilarion, la seconde serait Albrech si Giselle ne le sauvait par la force de son amour. (acte II) »⁴⁷

Le dictionnaire de la danse présente le ballet romantique comme un « genre chorégraphique né en France dans les années 1830 et qui s'épanouit après 1840. Le ballet romantique, dont *La Sylphide* (1832, chorégraphie de P.Taglioni) et *Giselle* (1841) sont aujourd'hui encore les archétypes, a pour caractéristique essentielle d'opposer un univers réaliste et prosaïque, proche de la pastorale, à un monde fantastique et onirique, peuplé d'esprits féminins. »⁴⁸ Son développement peut aussi être rapproché de la machinerie et en particulier des jeux de lumière dans les décors qui permettent des effets suggestifs. Ce terme nouveau pénètre tous les arts et devient le mouvement intellectuel et artistique qui se développe au début du XIX^{ème} siècle, dès 1830 en plein milieu de la restauration. Le ballet romantique cherche à exprimer l'irréel. Il est adapté pour la danseuse, qui seule est touchée par la métamorphose fantastique. Entre les années 1810 et 1830, la technique de la danse évolue lentement, les danseurs recherchent

⁴⁷ P. Le Moal (sous la direction de), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p.541

⁴⁸ *Ibid*, p.787

l'expression du corps. « L'on en vient peu à peu à rechercher l'expressivité, la poésie du corps, la fluidité dans les gestes, par exemple dans le port de bras »⁴⁹

A l'affiche de l'Opéra de Paris jusqu'en 1868, le ballet aurait été oublié s'il n'avait pas été repris à ST Pétersbourg, en particulier par Petipa (1884 et 1890) qui y intègre les avancées technique du moment (variation de Giselle de l'acte I, pointes pour le corps de ballet). C'est grâce aux ballets russes de Diaghilev (1910 avec T.Karsavina et V.Nijinski) qu'il retrouve sa célébrité nationale. La plupart des versions de Giselle sont des reprises de la création enrichies de la version de Petipa. C'est surtout à partir des années 70 que le ballet donne lieu à des relectures parmi lesquelles :

- **G. Martinez** : *Giselle Tomorrow* (1972) sur une musique de Pink Floyd et Soft Machine. Après un premier volet, festif et pop, *Giselle to Day*, créée en juin 1971 dans la piscine vidée de l'American center à Paris, où la chorégraphe campe son personnage dans un contexte psychédélique et contestataire, *Giselle Tomorrow* raconte la résurrection de giselle. Débordante d'imagination burlesque, et avec une naïveté mêlée d'humour noir, Martinez, sortant de son cercueil, nous entraîne dans un monde baroque et surréaliste proche de Picabia et du cinéma muet façon Dracula. La danse est simple, parsemée de paroles drôles ou poétiques, et d'inoubliables mouvements cambrés à la renverse, tête inclinée et bras ouverts.
- **F.Franklin**: *Giselle* (1984) Mitchell s'occupe du livret et conçoit une Giselle créole adaptée à sa troupe (Dance Théâtre of Harlem) L'Histoire est transposée dans la Louisiane du XIXème siècle : les vendanges deviennent la récolte de canne à sucre et le cimetière se trouve au bord des eaux stagnantes des bayous. L'obstacle à l'amour ne naît plus des inégalités sociales entre nobles et villageois, mais de l'interdiction du mariage entre les nouveaux affranchis (Giselle et Hilarion) et ceux qui ont été libérés depuis plusieurs générations (Albert et Bathilde). Cette version traversée par les problèmes raciaux du Sud Américain, met en évidence les enjeux universels du livret.
- **Mats Ek** : *Giselle* (1982). Ek utilise intégralement la musique originale mais conçoit une chorégraphie entièrement nouvelle. Il reprend l'intrigue de l'acte I en la transposant dans une nature voluptueuse. Toutefois, sa Giselle démunie, pieds nus et

⁴⁹ Paul Bourcier, *Histoire de la danse*, Seuil, 1994, p.6

mal habillée, ne meurt pas de la tromperie de l'élégant Albrecht : elle devient folle. L'acte II se déroule ainsi à l'asile : les willis sont les compagnes d'internement de Giselle et Myrtha leur surveillante ; Albrecht, venu rendre visite à Giselle, renie son ancienne vie et retourne, nu, sans défense, dans la nature à l'endroit de leur rencontre. C'est là que le retrouve Hilarion.

Ek renouvelle et accentue avec bonheur plusieurs enjeux fondamentaux de ce grand ballet romantique.

- **M.Delente** : *Giselle ou le mensonge romantique* (1992). Ses Willis surgies de la tombe en somptueuse robes de mariée s'en extirpent vêtues de longues robes fluides, dont la couleur pastel décline les nuances de la chair. Elles peuvent alors dénoncer le « mensonge romantique » : ce n'est pas d'amour de la danse qu'il est question ici, mais de désir inassouvi. Il s'exprime dans une gestuelle violente, une exultation des corps qui envahissent l'espace avec frénésie. Le va et vient récurrent avec la tombe, où elles disparaissent pour en ressortir irrésistiblement, maintient présente la réalité de la mort, tandis que reste suspendu dans les airs un petit voile de mariée.

II : Problématique

Dans son ouvrage *Sémiotique du récit*, Nicole Everaert-Desmedt définit le récit comme étant la représentation d'un événement. Un événement est une transformation, un passage d'un Etat S (giselle) à S' (Giselle-Willis). « Pour constituer un récit, l'axe sémantique s'inscrit dans une succession temporelle. Les articulations S et S' correspondent aux situations initiales et finale, et le passage de l'un à l'autre se produit à un moment déterminé « t » »⁵⁰. La scène de la folie constitue bien la bascule entre un personnage en vie et un être fantastique, désincarné. « Les possibilités d'expression dramatique offertes par la scène de la folie sont effectivement exceptionnelles ; seuls les grands opéras de la même époque en offrent de semblables aux cantatrices, mais celles-ci ne peuvent pas, ensuite, apparaître dans la blancheur d'un rayon de lune avec l'immatérialité d'une Willi. »⁵¹ La revue *Repères* a consacré un numéro intitulé « le danseur et l'émotion », des danseuses de l'Opéra de Paris ont

⁵⁰ Nicole Everaert Desmedt, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck université, 2000, P.16

⁵¹ L.Doat et M.Glon, « Le danseur et l'émotion », *Repères, Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du val de marne, n°19, mars 2007, p.5

été interrogées quant à leurs interprétations de *Giselle*, toutes reviennent dans l'entretien sur la scène de la folie. Pour G.Thémar, « La scène de la folie – très codifiée- est admirablement conçue. C'est une vraie scène de schizophrénie. Au théâtre, ce serait le grand monologue. C'est un choc, elle veut mourir, elle se réfugie dans les jupes de sa mère mais elle ne reconnaît même plus l'odeur de sa mère, il y a un refus de vie, un refus de lumière, un refus de tout, et quand les souvenirs émergent ils viennent de très loin, par bribes : l'amour, le serment, la petite fleur, c'est un chaos effroyable, quelques petites phrases qui sont restées, et puis le non, le refus ; tout à coup elle bute dans l'épée, c'est une sensation physique – elle ne devrait même pas la regarder quand elle la ramasse- et elle prend plaisir à effrayer ceux qui l'entourent, comme une enfant, des visions lui apparaissent comme des comètes, et ce merveilleux compte à rebours la mène au malaise qui la tue. »⁵²

Leatitia Pujol quant à elle, perçoit la scène de la folie comme un moment exceptionnel : « Lorsque l'on arrive à la fin de la variation du premier acte, on remonte au fond de la scène en courant, la coiffeuse défait le chignon pour que les cheveux se détachent facilement au moment de la folie... Alors je me dis « ça va être extraordinaire de vivre ce moment. » Il n'y a plus de technique, et l'on a tellement répété les gestes que le corps s'en charge : on a plus qu'à penser au personnage, on peut tout donner, et tout peut arriver. J'ai une trame mais au niveau de l'interprétation je ne sais pas exactement ce que je vais faire, je me laisse surprendre. On ne peut pas contrôler une telle scène : on a besoin d'être débordé ; on est plus soi ; il n'y a plus ni pudeur, ni gêne. Il faut vivre un tel moment, vivre la mort de Giselle, son amour qui l'a rendue folle. »⁵³

Afin de décrire la scène de la folie, A. Letestu évoque la maladie d'Alzheimer, mais aussi le film *Rain Man* ou encore la relecture contemporaine de Mats Ek, qui nourrissent un regard personnel sur le sens de cette scène : « C'est une image d'autisme que j'ai voulu lui donner. Giselle se sent poisseuse, ne peut plus supporter qu'on la touche... j'ai cherché également à rendre très perceptible la différence sociale entre les paysans et les nobles, ce qui me permet ensuite de faire tomber ces barrières : dans ma folie, Giselle bondit sur Bathide, la pousse sans ménagement ; le respect pour la noblesse a disparu, il n'y a plus que la rivalité entre deux femmes »⁵⁴.

Aurélie Dupond conçoit la scène de la folie comme une construction, sur la base d'une partition qu'il faut conduire : « j'ai mon texte, j'ai ma musique, j'ai mon parcours, j'ai ce que

⁵² *Ibid*, p.5

⁵³ *Ibid*, p.8

⁵⁴ *Ibid*, p.8

je dois faire au regard près. Je ne me lance pas en faisant des mouvements ; je me lance parce que je me dis quelque chose dans ma tête, au sens propre : « tiens, je me souviens, il y avait une fille, elle avait une belle robe ; et je lui ai dit que j'aimais- et j'ai dit que j'allais me marier mais- ensuite il y avait une marguerite... »⁵⁵ J'ai des repères : une note, puis une autre, environ trente seconde plus tard ; entre ces deux repères j'ai un certain nombre de « mots à dire ». Je peux dire le début très vite et prendre du temps sur la fin. Une autre danseuse aura en tête des mots différents, ou se les dira sur un autre rythme. Le rythme de ce que je me dis guide le rythme de mes gestes. G.Thésmar me l'a beaucoup fait travailler, car on a tendance à faire tout très flou lorsqu'on devient folle ; tout devient mou, ennuyeux, incompréhensible – en outre, il y a beaucoup de pantomime dans Giselle, et je pense toujours aux gens qui ne savent pas que tel geste signifie « jurer », « aimer », « se marier » ; il faut être clair si l'on ne veut pas qu'ils y voient des sortes de symboles pour malentendants ! »

Enfin, pour Claire Marie Osta « Giselle retransverse en temps réel ses souvenirs ; c'est cette vérité temporelle qui me guide : il faut un certain temps pour accueillir les images qui la traversent, les vivre, les voir devenir émotions. Je pense qu'il m'aimait. Je ne me le dis pas avec des mots, j'accueille cette idée. Je réalise qu'il m'aimait vraiment me rend la situation plus dure encore. Je me transforme sous le coup de cette émotion. [...] Si cette transformation s'opère en moi, j'en garderai dans mon corps une trace, que le public verra. Dans les parties chorégraphiées, je peux me dire « Qu'est ce que cela me fait, physiquement, que d'accomplir tel ou tel geste imaginé par le chorégraphe ? Comment chaque pas construit-il l'histoire que je transverse ? » Dans la folie, c'est un peu l'inverse : « qu'est ce que ça me fait, physiquement, que cette histoire se déroule dans ma tête ? Quels gestes et quel état physique cette histoire va-t-elle produire ? »⁵⁶

A travers ces extraits d'entretiens, nous percevons bien comment chaque danseuse se singularise dans sa relation à la folie de Giselle. Ces interprétations sont uniques et pourtant, elles donnent aussi à percevoir et ressentir quelque chose de semblable : la folie de Giselle. Des lors je me demande : comment les différentes interprétations de Giselle présentent-elles la folie du personnage ? La représentation de la folie par la danse est-elle modifiée entre les différentes versions ? Par quel processus ? Comment les danseuses expriment-elles la folie de Giselle ? Quelle est la « partition » utilisée par chaque chorégraphie ? Quels signes sont exprimés pour traduire la folie ?

⁵⁵ *Ibid*, p.9

⁵⁶ *Ibid*, p.10

Il s'agit pour moi de comparer les versions de *Giselle*, d'y chercher les glissements à tous les niveaux : décors, séquences, danseurs, costumes... mais aussi bien évidemment dans l'écriture chorégraphique, dans la pensée chorégraphique. La manière dont le corps trace le mouvement dans l'espace, la manière dont le corps révèle un rythme, un flux, un rapport au sol, à l'espace : toute cette « architecture chorégraphique » nous dévoilera un regard, une manière de penser, de construire le corps dans l'espace.

Dans son ouvrage *Les passions ordinaires, Anthropologie des émotions*, David Le Breton présente le « paradoxe du comédien ». La scène devient un laboratoire de ce que Le Breton nomme les passions ordinaires. Il évoque la « partition de signes physiques » que le public reconnaît et qui lui permet de saisir l'intelligibilité du rôle. Selon lui, le comédien se dissimule derrière le personnage, donne l'impression de vivre les événements de la pièce pour la première fois, même si elle est jouée depuis des semaines. Il se dissimule derrière le personnage sans se confondre avec lui : il interprète, « c'est-à-dire qu'il prodigue à la salle des signes qui établissent l'intelligibilité de son rôle »⁵⁷. « Mais la transmutation n'est possible que parce que les passions ne sont pas érigées en nature, mais sont le fait d'une construction sociale et culturelle, et qu'elles expriment dans un jeu de signes que l'homme a toujours la possibilité de déployer, même s'il ne les ressent pas. »⁵⁸ Le comédien joue donc des signes sociaux et culturels de l'émotion, il les rend visibles aux yeux du spectateur. Cependant, il y ajoute quelque chose de plus, quelque chose de sa personne, qui rend chaque interprétation unique, vivante, insaisissable, mystérieuse. Il compose, il ne s'agit pas d'arborer les signes, mais de les rendre réel, palpable par le spectateur. Le théâtre comme la danse, travaille à partir du corps. Le corps devient la matière des émotions : « le corps se fait récit » écrit David Le Breton. Antonin Artaud parle « d'athlète affectif ». La paradoxe du comédien, c'est de faire de son corps une écriture, sur laquelle le spectateur pourra y lire les signes de la jalousie, de la tristesse, ou de la joie, simplement en puisant dans un répertoire social et culturel. « Le comédien dispense en effet aux spectateurs les signes sociaux de l'émotion qu'il incarne provisoirement, quel que soit par ailleurs son état d'âme. »⁵⁹

⁵⁷David Le Breton, *Les passions ordinaires*, Armand Colin, Paris, 1998, p.284

⁵⁸ *ibid*, p.284

⁵⁹ *ibid*, p.286-287

III : Méthodologie

Ma recherche repose sur l'analyse et la comparaison de chorégraphies. Or, il est très difficile de décrire au travers des mots une danse, car la danse est sans cesse en mouvement, le corps traverse le temps en figurant un ensemble de gestes impossible à retranscrire par des mots. Il faut alors inventer un langage, une méthode capable de saisir au mieux la danse, ces mots du corps, ces phrasés... Dans un article sur les différentes manières de décrire la danse, Philippe Guisguand⁶⁰ note : « dans leur grande majorité, les écrits sur la danse, qu'ils soient de nature encyclopédique, critique, esthétique s'appuient sur un discours prédicatif et métaphorique. » [...] « Ainsi, la danse peut-être « développée sur une musique intérieure » (Duboc), une forme de musicalité qui, à propos de Keersmaecker, crée un « tourbillon nerveux, condition de rythme... ». » L'utilisation métaphorique du langage est particulièrement visible dans les écrits sur la danse.

Je voudrai arriver à décrire le mouvement, en préservant sa dynamique. Il ne faut pas figer le corps afin de rendre la danse lisible, tenter d'atteindre une description « mouvementée » du corps. C'est-à-dire ne pas seulement décrire ce qui se passe, mais quels muscles, quelle partie du corps, quel appui dans le sol engage le mouvement. Il faut réussir à construire un cadre d'analyse permettant de saisir le mouvement et non seulement l'émotion qu'il produit. Mon cadre de lecture tiendra compte des composantes scéniques (décors, costumes, éclairages) mais aussi de la plasticité du corps (la forme : horizontale, verticale, spirale, torsion etc.) de l'empreinte du corps dans l'espace, du dessin du corps ; de la musicalité du corps (temps, la vitesse d'exécution du mouvement, énergie) ; de l'appui au sol (contact, poids du corps).

La méthode de connaissance mise en place est abductive, en effet, je pars des faits observés, des données recueillies sur le terrain, je mène « l'enquête » et le travail de comparaison sans avoir en tête de théorie ou d'hypothèses préalablement établies. C'est à partir des données recueillies sur mon terrain que je chercherai à construire des hypothèses et une théorie. Cette méthode me conduira de matériaux bruts vers la théorie de plus en plus formelle, après un travail de codage, de catégorisation, de comparaison, puis de généralisation. Ma méthode

⁶⁰ Guisguand P., « Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse, Rosas danst Rosas d'Anne Teresa de Keersmaecker », *Revue Démeter*, décembre 2002, disponible via www.univ-lille3.fr/revues/demeter/guisguand.pdf

consiste donc à *imbriquer la théorie avec la recherche empirique* : collecte et analyse des données seront en inter-relation. Dès lors, l'analyse commencera dès que les premiers matériaux seront rassemblés pour orienter les observations à venir. Chaque concept sera construit provisoirement, constamment redéfini afin d'intégrer de nouveaux éléments observés. Les mouvements du visage et du corps témoignent de significations ; ils participent d'un ordre symbolique, ils sont les signes d'une expressivité qui se donne à voir, à comprendre. L'analyse de contenu devra faire apparaître les variables et facteurs d'influence qui nous ignorons. En l'absence d'hypothèses de départ, le choix de ces catégories est difficile, il naîtra du contenu de l'analyse. La comparaison me permettra d'instaurer une distance avec le connu, de rompre avec les préjugés, de mettre en œuvre un glissement du regard.

Ma méthode consiste à utiliser la sensibilité et l'imagination comme démarche de travail : être à l'écoute de mon terrain. L'œuvre dansée devient ainsi un partenaire épistémologique, un outil d'investigation du monde social.

Fanny Fournie

Doctorante, laboratoire Roma, Université Pierre Mendès France, Grenoble.

Bibliographie :

- P. Le Moal (sous la direction de), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999.
Guisguand P., *Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse*, *Rosas danst Rosas d'Anne Teresa de Keersmaecker*, Revue Déméter, décembre 2002
L.Doat et M.Glon, « Le danseur et l'émotion », *Repères, Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du val de marne, n°19, mars 2007
Nicole Everaert Desmedt, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck université, 2000
Paul Bourcier, *Histoire de la danse*, Seuil, 1994
Le Breton D., *Les passions ordinaires : anthropologie des émotions*, Armand Colin, 1998

David Grange david.grange3@wanadoo.fr

2001 Dirigé par Barbara Michel

Projection. Surveillance. Exclusion. Nihilisme. Nihiliste. Néant.

L'envie de rien ; éléments pour une sociologie du nihilisme.

Mon travail, dans le contexte de ma thèse porte sur les enjeux de l'autodestruction.

Il se développe donc sur un terrain déjà très largement défriché. Par Emile Durkheim, bien sur, avec le suicide. Par Maurice Halbwachs ensuite. Par Robert Merton. Par toute une famille de chercheurs intéressés aux problématiques de la pauvreté et de la relégation sociale plus tard (Serge Paugam, François Dubet). Et par bien d'autres encore.

Dans ce cadre j'ai entrepris de traiter plus particulièrement de ce que l'on pourrait appeler les formes « molles » de l'autodestruction. Soit tous ces comportements, tels l'anorexie, la toxicomanie, l'errance, l'alcoolisme, le délaissement de soi... qui sont, semble-t-il, de plus en plus prisés par nos contemporains. Ces comportements qui consistent à se saboter, à se mettre en cause, à se dégrader à petit feu, sans forcément cependant que l'action débouche sur la mort, du moins directement et à court terme.

En fait, au-delà de son objet formel, mon étude procède de cette intuition que, depuis Durkheim, la question de la mort a obnubilé la problématique de l'autodestruction, la parasitant de ses représentations spécifiques, que sont l'avant et l'après, l'ici et l'au-delà, la présence et la l'absence, et la détournant ainsi totalement de sa réalité objective.

Plus pratiquement dès le début j'ai été troublé de ce que les modèles canoniques, raisonnant en terme d'anomie et d'intégration, avaient beaucoup de mal à s'appliquer à la plupart des cas effectifs sur lesquels j'avais commencé à me pencher.

Voici par exemple comment Durkheim se représente les ressorts fondamentaux de l'action de se suicider :

« La vie, dit-on, n'est tolérable que si on lui aperçoit quelque raison d'être, que si elle a un but et qui en vaille la peine. Or l'individu, à lui seul, n'est pas une fin suffisante pour son activité. Il est trop peu de chose. Il n'est pas seulement borné dans l'espace, il est étroitement limité dans le temps.

Quand donc nous n'avons pas d'autre objectif que nous-mêmes, nous ne pouvons pas échapper à cette idée que nos efforts sont finalement destinés à se perdre dans le néant, puisque nous devons y entrer. Mais l'anéantissement nous fait horreur.

Dans ces conditions on ne saurait avoir de courage à vivre, c'est-à-dire à agir et à lutter, puisque, de toute cette peine qu'on se donne, il ne doit rien rester.

En un mot, l'état d'égoïsme serait en contradiction avec la nature humaine, et, par suite, trop précaire pour avoir des chances de durer.⁶¹»

En substance, un être humain a la particularité d'être une entité réflexive, qui sait qu'elle existe ; mais cette faculté, qui est l'essence de la conscience, a un prix. Capable de juger de sa propre existence l'homme est mécaniquement mis en demeure de la justifier, de lui trouver des raisons ; des raisons qu'il ne pourra découvrir qu'en dehors de lui-même c'est-à-dire, d'une manière ou d'une autre, dans la contrainte et les limites que lui imposent la société. Le suicide, fait de l'homme isolé ou anémique, délié de toute contrainte et de toute limite, se conçoit donc comme l'opération ultime d'une réflexivité aliénée qui, évaluant son propre support comme un objet injustifiable, décide de l'annuler, s'annulant elle-même par incidence, dans une sorte de réflexe animal, spontané, comme piloté par une intention de mise en ordre qui prendrait sa source dans les lois fondamentales de la nature elle-même.

On peut au minimum concéder à cette approche une réelle cohérence intrinsèque, mais force est de constater aussi, alors, qu'elle pêche à rendre compte de beaucoup de faits objectifs. Comment, dans ce contexte, justifier, par exemple, la conduite de Sophie qui, de 12 à 23 ans, a enchaîné une boulimie anorexie de plus en plus envahissante et une consommation frénétique de cannabis, jusqu'à se réduire de son propre aveu à cette « épave » qui vit « 24 heures sur 24 dans les nuages », avec en ligne de mire la perspective d'en venir à « faire la pute pour payer (sa) dose » ?

Ou encore comment expliquer la trajectoire de Ludo ; qui a passé l'essentiel de sa vie adulte à s'agonir de toutes les pratiques possibles et imaginables (la route, le cannabis, le jeu, la cocaïne, l'alcool...) pour, vingt années plus tard, se laisser lentement dépérir, sous le gouvernement conjoint d'une misanthropie amère et d'un alcoolisme larvé ?

Clairement ces deux personnes se destinent à elles-mêmes une violence déterminée, clairement elles se dégradent, se détruisent de leur propre main, mais si vraiment, comme le suppose Durkheim, elles y sont conduites par le souci unique d'annuler une existence

⁶¹ Emile Durkheim. Le suicide. PUF. Paris. 1930. pp 224-225.

physique qu'elles jugeraient illégitime, alors pourquoi font elles ainsi traîner les choses ? Quand par ailleurs il leur serait fort simple de se donner une satisfaction complète et immédiate au moyen d'une arme, d'une corde ou d'une boîte de médicaments.

En bref ma thèse, à l'origine au moins, se concentrait dans une question :

Qu'est ce qui peut conduire un homme, ou une femme, à adhérer à l'idée de sa propre dégradation ? Si du moins cette dégradation n'est pas simplement le moyen d'accéder à la mort, et à ses éventuels au-delà.

Une question que j'ai alors voulu soumettre à ceux qu'elle intéressait le plus directement.

A l'heure de recruter les membres de mon corpus, faute de savoir me référer au critère normal de la représentativité, j'ai choisi de m'adresser à des individus très différents les uns des autres. veillant à diversifier au maximum les origines, les mode de vie, les cadres de vie et les manières effectives de se livrer à l'autodestruction.

Je suppose que ma première intention était ainsi d'établir des types empiriques ; d'examiner l'influence du sexe ou de l'origine sociale sur la manière de concevoir l'autodestruction⁶².

Mais en fait j'ai très vite réalisé que tout cela n'avait aucune influence justement, ou alors extrêmement superficielle et purement formelle.

Mes informateurs étaient pour les uns des « invisibles » donnant toutes les garanties de la plus parfaite normalité, et pour d'autres de francs marginaux. Ils étaient des exaltés ou des timides, ils étaient issus de milieux plutôt privilégiés, restaient à l'abri de la carence matérielle ou ils avaient toujours vécu à la lisière de la misère crasse. J'avais des fils de famille et des enfants de la DASS, des hommes et des femmes, des jeunes et des vieux...

Aucun n'était né dans le même berceau et aucun n'avait connu la même aventure, ni supporté les mêmes conditions. Pourtant lorsqu'ils me retraçaient leur vie tous me racontaient la même histoire ; en substance du moins si ce n'est avec les mêmes mots.

Et d'abord, tous, ils partageaient un même imaginaire, très particulier, à base de déserts, de bouts du monde, de caves ou de grottes profondes, de forêts immémorielles ; bref d'endroits où se cacher de la vie en général et de la société en particulier.

⁶² C'est un fait bien connu par exemple que, pour se tuer, les hommes choisiront tendanciellement des méthodes « expansives », bruyantes, salissantes, violentes et explicites (la corde, le fusil dans la bouche) tandis que les femmes opteront au contraire plutôt pour des méthodes silencieuses, « non violentes », altérant au minimum l'intégrité du corps dont l'apparence se confondra idéalement avec le sommeil (médicaments, veines tranchées dans un bain).

Tous vivaient dans « l'espérance » confuse d'une manière de pays de cocagne où la vie serait son propre droit ; un pays où enfin, ils n'auraient plus besoin de « demander la permission d'exister ».

Et puis surtout, tous, ils partageaient un discours particulier, confinant quelquefois à une structure de slogan ou de doctrine tant il pouvait être stéréotypé.

Tous ils se sentaient brimés. Tous ils imaginaient la réalité comme entièrement adverse à leur égard. Tous ils se vivaient fondamentalement comme étant l'objet de ce que j'ai appelé un « empêchement » de portée générale où ils reconnaissaient, sinon toujours une punition ou une intentionnalité, du moins quelque chose comme une fatalité cosmique.

Tous ils voyaient dans cet « empêchement » un prix à payer. Parce que tous ils se sentaient en permanence déplacés, intrus, illégitimes. Parce que tous ils vivaient avec au cœur la certitude de n'avoir de place nulle part et donc d'usurper celle qu'ils occupaient de fait.

En gros la logique de leur autodestruction se résumait alors ainsi : puisque je n'ai ma place nulle part, puisque le simple fait de me trouver quelque part me cause un malaise, je vais faire en sorte d'être nulle part (d'où les images de désert et de cachettes) ; mieux je vais faire en sorte de ne plus être du tout.

Donc je vais absorber de l'alcool, ou du cannabis, ou une autre substance, jusqu'à parvenir à une parfaite anesthésie des sentiments. Donc je vais m'astreindre aux obligations d'une dépendance, qui remplira chaque seconde de ma vie, ne me laissant plus de temps pour penser, pour sentir, pour être moi-même. Donc je vais me reclure, me ramasser dans des rituels sans cesse répétés, vivre en automate et me laisser lentement pétrifier par les habitudes. Donc je vais prendre mon sac et courir droit devant moi, en refusant tout arrêt et toute destination, et en rêvant que ma vie ne me rattrapera jamais.

Bref.

Riches ou pauvres. Entourés ou seuls au monde. Marginaux ou intégrés. Agressifs ou effacés, accusateurs ou grevés par leur sentiment de culpabilité. Jeunes ou vieux. Routards ou reclus. Boulimiques\anorexiques, toxicomanes ou alcooliques... tous mes informateurs construisaient leur expérience à partir des mêmes données.

Au lieu de réagir de manières variées à certaines contraintes qu'ils auraient subies en commun, exprimant par là les disparités de leurs conditions objectives, ils laissaient s'effacer ces disparités derrière un imaginaire commun et discriminant, un discours commun et discriminant, des valeurs, ou du moins des jugements communs et discriminants...

En réalité ils formaient donc ce qu'il faut bien se résoudre à appeler un groupe. C'est à dire un ensemble de personnes « converties » évoluant dans une même culture.

Mais un problème persistait. Si j'identifiais bien la « superstructure » de ce groupe, sa culture donc, je ne percevais rien de son « infrastructure ».

J'avais affaire à des personnes qui partageaient un patrimoine de représentation suffisamment élaborées pour affirmer qu'elles ne s'inventent pas mais entre lesquelles je ne parvenais à envisager aucun lien physique ; aucun réseau, aucun forum, même très informel, aucune école, rien.

Ceci sans compter avec le simple fait qu'une forte proportion d'entre elles comptaient au nombre des asociaux, ce qui réglait plus ou moins d'emblée la question les concernant.

En fin de compte j'avais donc résolu ma question primaire, qui concernait les raisons susceptibles de conduire un homme à adhérer à l'idée de sa propre dégradation, si celle ci n'était pas simplement le moyen de parvenir à la mort et à ses éventuels au-delà ; mais pour immédiatement me trouver en charge d'une autre énigme, en forme de paradoxe :

Comment des individus peuvent-ils partager un même patrimoine de représentations discriminantes sans se rencontrer, sans négocier, sans s'enseigner les uns aux autres ?
Comment peut-on faire partie de quelque chose qui n'existe pas ?

A ce point la simple logique ne me laissait plus qu'une solution :

Si le rassemblement de mes informateurs dans une culture particulière ne pouvait pas procéder d'une dynamique interne, d'un phénomène de réseau, alors c'est qu'il procédait d'une dynamique externe, d'un mécanisme imposé de désignation, d'apparement et de cantonnement.

Simplement en venant à dire cela je me retrouvais encore avec un autre problème, technique celui là.

Si les personnes auxquelles je m'intéressais se trouvaient rassemblées par le biais d'un mécanisme externe, subi, ce n'est pas en entendant leur témoignage qu'il me serait possible de découvrir pourquoi elles étaient ainsi rassemblées.

Autrement dit mon terrain de départ ne me servait plus à rien.

Donc j'en ai changé.

J'ai déposé mes entretiens et j'ai constitué un second corpus. A base de plans d'architecture, de textes de loi, de déclarations d'intentions politique, de circulaires administratives... Des documents qui décrivaient le fonctionnement réel ou fantasmé d'un certain nombre d'institutions ; liées formellement aux domaines de la formation professionnelle, de la médico-psychiatrie ou de la prise en charge de la pauvreté, mais qui, à notre époque se rassemblent en fait dans un unique régime d'intervention connu sous le nom d'insertion. Cette thématique de l'insertion, comme principe d'un traitement subi, revenait en effet de manière récurrente dans le propos de mes informateurs.

Qui plus est, je savais, pour avoir lu Michel Foucault, Robert Castel, Patrick Declerck et quelques autres que le fonctionnement de certaines des institutions concernées, telles la médico-psychiatrie et la prise en charge des pauvres et des oisifs, avaient un rapport étroit avec un mécanisme fondamental de l'organisation sociale occidentale. Un mécanisme qui s'appelle l'exclusion et dont le principe est de constituer certains individus en boucs émissaires des penchants contradictoires avec la norme en cours.

Ainsi par exemple le moyen âge avait fait du lépreux l'incarnation du blasphème, imaginant que le malade portait sur le visage la marque de la réprobation de Dieu. Il pouvait alors se débarrasser symboliquement de la possibilité de ce blasphème, contradictoire avec sa norme de l'obéissance et du fatalisme, en rejetant symboliquement la personne physique du lépreux de la cité.

Ainsi, de la même manière, l'âge classique répudiait-il, sous le nom de fou, toutes sortes de personnages, tels l'avare, le prodigue, l'exalté, le fanatique... qui étaient essentiellement de démesure. Parce que sa norme était le contrat et que la définition même d'un contrat est la stricte mesure des contributions de l'un à celle des autres.

Et ainsi, donc, notre époque me semblait appliquer préférentiellement l'exclusion sur des sujets qui, à l'image de mes informateurs, ont pour esprit particulier de se mettre en rupture, en refus, avec le monde et avec la société. Par exemple notre fou emblématique est désormais schizophrène, selon la nomenclature officielle il a « une représentation erronée ou altérée de la réalité ». Tandis que notre criminel est indifférent, comme ces « jeunes des tournantes » auxquels, tant leurs juges que leurs avocats voudraient « faire prendre conscience ».

Une chose que je crois du reste pouvoir expliquer assez facilement.

En effet nous sommes une société de surveillance. (Je ne chercherais pas à justifier ce fait, Michel Foucault l'ayant déjà largement fait à ma place).

Nous sommes une société de surveillance parce que nous cultivons la croyance que l'œil possède un pouvoir de coercition intrinsèque.

Nous sommes une société de surveillance parce que nous imaginons que tout individu soumis au poids d'un regard est spontanément porté à s'adapter aux exigences qu'il lui suppose.

Nous sommes une société de surveillance parce que fondamentalement, nous croyons en la honte comme moyen de contrôle social, parce que nous supposons que, spontanément, tout un chacun redoute d'être surpris en train de faire quelque chose d'inconvenant et se garde de cette perspective en évitant de se mal conduire là où il se sait visible.

C'est pour cela que, quand nous éprouvons la nécessité de nous rendre maître d'un espace, la cage d'escalier d'un HLM par exemple, nous y installons des caméras. Nous supposons que les dealers et les vandales du quartier, se sachant forcément surpris dans leurs méfaits, finiront par renoncer, ou au moins par aller ailleurs.

C'est pour cela que, lorsque nous voulons nous préserver d'un individu réputé dangereux, nous lui mettons un bracelet électronique qui retracera sans faille sur un écran d'ordinateur, ses moindres déplacements.

En peu de mots nous sommes une société de surveillance parce que nous basons notre système de contrainte, et plus largement notre organisation, sur le postulat de la participation de chacun aux regards qui sont portés sur lui.

Or précisément ce n'est là qu'un postulat.

Tout l'efficace du système de la surveillance repose donc en dernier lieu sur l'affirmation d'une norme : la participation.

Or précisément mes informateurs sont des personnes entièrement tournées contre cette idée de participation. Ils ne veulent plus penser, ils ne veulent plus sentir, surtout pas les regards qui sont portés sur eux.

A ce point j'ai donc largement résolu ma seconde interrogation ; dérivant de l'aporie de la première.

Si mes différents informateurs forment une manière de groupe, bien que n'ayant aucun lien physique entre eux, c'est parce que, selon des modalités diverses, ils ont été la cible d'une

procédure d'exclusion unique, au motif unique de leur trahison réputée à la norme de la société de surveillance : la participation.

On m'objectera cependant, à juste titre, que le simple fait de partager une condition commune d'exclu ne saurait suffire à expliquer que tous ces individus, aux origines, aux caractères et aux aventures disparates, aient trouvé en partage un imaginaire et une philosophie aussi élaborées que ceux que j'ai évoqués tout à l'heure.

Ce serait cependant négliger une autre des grandes propriétés de l'exclusion.

Car, comme le rappelle Michel Foucault, l'exclusion n'a jamais vraiment eu pour vocation de garder la société d'éléments dangereux ou perturbateurs.

L'exclusion « *n'isolait pas des étrangers méconnus, et trop longtemps esquivés sous l'habitude ; (elle) en créait, altérant des visages familiers au paysage social, pour en faire des figures bizarres que nul ne reconnaissait plus.* »⁶³.

L'exclusion n'est pas, et n'a jamais été, une clinique de l'ordre ; c'est un processus de son édification. Elle ne met pas à l'écart, elle montre qu'elle met à l'écart. Elle ne détecte pas une déviance elle la fabrique, ou plus exactement elle la rend absolue, pour pouvoir la représenter en contre exemple absolu.

L'exclusion au moyen âge faisait du lépreux l'incarnation du blasphème. A l'âge classique elle faisait du fou l'incarnation de la démesure. Après quoi en enfermant le lépreux, ou en boycottant le fou, en « traçant un cercle sacré ⁶⁴ » autour de ce personnage, elle débarrassait symboliquement la société du blasphème et de la démesure, elle en libérait tous ceux qu'elle n'enfermait pas.

Donc dans l'opération d'exclusion l'individu qui sert de cible n'est au fond rien de plus qu'un prétexte, un support. Il est forcé dans le costume d'un personnage qui lui préexiste, et dont les caractères s'imposent à lui. Des caractères qui sont négociés très loin de lui et de ses éventuelles pathologies.

D'ailleurs on sait très bien que dans les léproseries on cloîtrait tout aussi bien des malades atteints de psoriasis ou d'autres maladies de peau que les véritables lépreux.

Et à l'hôpital général on enfermait aussi bien des vrais fous, au sens de la définition de l'époque, que de simples gêneurs, ou des personnes dont les familles avaient décidé de se débarrasser.

⁶³ Michel Foucault. Histoire de la folie à l'âge classique. Gallimard. Paris. 1972. p 112.

⁶⁴ Ibid. p 14.

Le fait est que, avant le 19^{ème} siècle ou, dans le contexte de la discipline, la véracité des pathologies est devenue un des éléments du pouvoir de l'autorité, puisque la référence d'une opération de classement, ce « scandale » ne dérangeait pas grand monde.

Parce que, en réalité, la définition des caractères du personnage qu'incarnaient le fou et le lépreux provenait d'un débat qui n'avait rien à voir avec la lèpre ou avec la folie, ni avec le moyen de les contenir.

Un débat de portée très générale, traitant des limites du bien et du mal, du possible et de l'impossible, de l'humain et de l'inhumain, de l'ordre des choses et de leur devenir.

Un débat dont le contenant n'était ni la police des lépreux et des fous, ni un peu plus tard la médecine, ni, de nos jours, l'insertion, mais pour ses formes les mieux cristallisées, la littérature et la philosophie.

Car, très loin de toute expérience marginale, c'est bien dans la littérature et la philosophie que se retrouve la correspondance exacte de l'imaginaire et du discours particulier de mes informateurs.

Cet imaginaire et ce discours sont les attributs particuliers d'un personnage particulier.

Un personnage qui mature et se révolutionne depuis six siècles dans le propos de centaines d'auteurs, de Montaigne à Stefan Zweig, de Pascal à Diderot, de Dostoïevski à Oscar Wilde, en passant bien sûr par Nietzsche, et jusqu'à certaines formes contemporaines de science fiction, telles que Philip K Dick ou le Cyberpunk.

Un personnage par le biais duquel toute un courant de pensée, depuis Pascal, s'est attaché à nous dépeindre une humanité « en panne d'essence », un univers où « se leurrer de vivre est désormais de la pure mégalomanie », pour reprendre un mot fameux de Henryk Ibsen.

Un personnage pour lequel le 19^{ème} siècle a même fini par imaginer un nom commun.

Ce personnage c'est le nihiliste.

Donc, pour résumer et pour conclure à la fois, voici ce qu'il me semble possible d'affirmer au terme de ma recherche.

L'autodestruction, telle qu'on la voit s'exprimer aujourd'hui, est un phénomène à trois dimensions.

Tout d'abord c'est un homme, ou une femme qui, répondant à un sentiment fondamental d'être toujours et partout déplacé, va avoir tendance à s'inscrire dans une attitude générale de refus, un vœu d'absence, ou de non-participation.

Dans un second temps cet homme, ou cette femme, est alors stigmatisé et pris en charge par une institution particulière, l'exclusion, au motif précisément de sa trahison à la règle de la participation, qui conditionne la pertinence de la théorie de la surveillance.

Enfin, dans un troisième temps, cet homme, ou cette femme, par le mécanisme particulier de l'exclusion, se voit forcer dans un costume préétabli, celui du nihiliste. De telle sorte que sa trajectoire personnelle, que sa tentative personnelle de s'expliquer à lui-même, devient un épisode de l'aventure d'une figure pseudo mythique, par laquelle notre civilisation tout entière cherche à s'expliquer quelque chose d'elle-même.

Julien Joanny julien.joanny@upmf-grenoble.fr

2004 Dirigé par Guy Saez

Entre ancrage territorial et expérimentation sociale, les lieux culturels intermédiaires : des expériences à la croisée des mondes.

Mots clés : Alternatives, Démocratie culturelle, Hybridations, Ville, Proximité, Lieux de vie, Interactions, Mondes, Conflits, Institutions.

Les lieux de l'instituant

Julien Joanny
Doctorant en Sociologie
CSRPC-ROMA/PACTE
Université Pierre Mendès-France, Grenoble

Résumé :

Ce texte propose une réflexion autour du terme institution. A partir de la lecture de Castoriadis, l'idée est de voir en quoi les lieux culturels intermédiaires, que l'on oppose couramment aux institutions culturelles, peuvent aussi être considérés comme des institutions. Ces lieux sont eux aussi inscrits dans différents niveaux de réalité, et cette inscription paraît prégnante. Ce qui fait la différence, c'est le potentiel instituant de ces expériences, leur capacité à produire de l'émergence et de l'altérité.

Mots-clefs :

Institution, Instituant, Altérité, Inscription, Lieux, Interstice, Croisements, Désir.

Mon travail de thèse porte sur les lieux culturels intermédiaires urbains. L'objet n'étant pas ici

d'entrer dans le détail de la description de ces expériences, je me contenterais de les qualifier comme des lieux d'expérimentations (artistiques, politiques, sociales) et de croisements (entre les disciplines, les acteurs, les mondes)

On a coutume d'opposer ces expériences à d'autres types d'espaces que l'on appelle généralement les « institutions culturelles » (Maisons de la culture, scène nationales...). Je voudrais introduire ici l'idée que les lieux culturels intermédiaires sont aussi, à leurs manières, des institutions culturelles. Pour ce faire, je compte m'appuyer sur Castoriadis et sur le dialogue qu'il a instauré entre institué et instituant. Le postulat posé étant que les lieux culturels intermédiaires peuvent être considérés comme des lieux de l'instituant.

Inscriptions

Avant d'aborder cette question autour du terme *institution*, il est nécessaire d'aborder celle de l'*inscription*, de l'ancrage des expériences observées dans une réalité sociale, politique, culturelle et territoriale. Pas d'institution sans inscription pourrait-on dire. C'est là qu'intervient la notion de *lieu*, dans sa définition anthropologique telle que l'a résumée Marc Augé ; le lieu se définissant alors par ses dimensions « identitaire », « relationnelle » et « historique ».

L'interstice

Pour que ces expériences puissent s'inscrire dans la réalité, elles doivent pouvoir disposer d'un espace des possibles suffisamment large pour que cette inscription soit bien évidemment envisageable mais, surtout, suffisamment prégnante pour que l'expérience donnée entre en interaction avec son environnement, et même l'influence. Concernant les modalités de l'inscription des lieux culturels intermédiaires, on peut résumer cet espace des possibles au terme : *interstices*. Alain Pessin parlerait plutôt de brèches, voire de béances.

Concrètement, le constat à poser est que dans la dynamique de développement urbain, certains territoires, zones, espaces et bâtiments sont laissés de côté, restent à la lisière, ne serait-ce que pour un temps. Ces espaces en marge du développement, ces friches, ces délaissés urbains apparaissent comme autant de vides ne demandant qu'à être comblés. C'est du moins une probabilité que l'on peut envisager, à la manière de Gilles Clément quand il considère « la marge comme un territoire d'investigation des richesses à la rencontre de milieux différents ». Toutefois, il apparaît trop réducteur de réduire l'interstice au terme de marge. Il est possible d'aborder la question de manière plus politique, l'interstice devenant alors un espace de constructions de proposition alternatives d'ordres pratique et symbolique, un « îlot de résistance » diraient certains. C'est la

voie que nous propose Pascal Nicolas-Le Strat quand il affirme que « Les interstices représentent ce qui résiste encore dans les métropoles, ce qui résiste aux emprises normatives et réglementaires, ce qui résiste à l'homogénéisation et à l'appropriation. Ils constituent en quelque sorte la réserve de "disponibilité" de la ville ».

Inscription historique, inscription identitaire

Cette disponibilité, les acteurs des lieux la revendiquent pour eux-mêmes -et les activités qu'ils portent- mais aussi, dans une certaine mesure, pour la ville. C'est-à-dire qu'en redonnant vie à des espaces délaissés, souvent vestiges du passé industriel des villes, les acteurs répondent bien sûr à un besoin d'espaces pour leurs activités mais aussi entendent s'ancrer dans une continuité. Cette continuité passe notamment par le respect, et l'entretien, de la mémoire.

Cet entretien s'observe à différents niveaux. Le premier niveau concerne la manière dont les acteurs adaptent leurs projets aux espaces, et non l'inverse. C'est ce qui apparaît quand Karine, de la fiche l'Antre-Peaux, affirme que « *c'est la nature de l'espace qui fait qu'on y fait les choses qu'on y fait* ». En prenant l'exemple de Mains d'œuvres à Saint-Ouen, lieu qui s'est construit dans l'ancien centre social et sportif des usines Valéo (équipementier automobile) situé entre la vieille ville et le marché aux puces, on se rend compte que dans certains lieux, cette dimension est primordiale. Les acteurs ont en grande partie réalisé les travaux de rénovation et de mise aux normes eux-mêmes et ainsi ont pu « se saisir » du bâtiment et de ses anciennes fonctions. Par exemple, l'ancien gymnase ressemble toujours à un gymnase, et accueille aujourd'hui des projets de danse et de théâtre, alors que les activités de restauration ont lieu dans l'ancienne cantine, qui accueillait autrefois les ouvriers.

A un autre niveau, et toujours à Mains d'Oeuvres, l'équipe du lieu a développé une série de projets en 2003 avec pour thème « Mémoire et Transmission d'une histoire industrielle à Saint Ouen ». On pourrait citer un exemple similaire à Gare au théâtre, à Vitry-sur-Seine. Il s'agit de projets portant sur la mémoire ouvrière d'un territoire donné et associant artistes, habitants, associations et équipes des lieux. Dans ces projets, l'art apparaît comme un médium permettant le travail autour de la mémoire.

Parfois même, quand c'est physiquement possible, les anciens ouvriers ayant travaillé dans les bâtiments reconnaissent cette dimension, en participant aux projets, en venant de manière régulière ou, et ce fût le cas pour le squat des 400 couverts à Grenoble, en étant prêts à signer des lettres de soutien pour défendre un lieu menacé.

Ce dialogue avec la mémoire permet d'inscrire les lieux dans l'histoire d'un site, d'un quartier, d'une ville. Ainsi, en s'inscrivant dans cette continuité « patrimoniale », les acteurs se construisent

une légitimité « dans les murs », mais loin de tourner le regard vers le passé, c'est avant tout dans une perspective dynamique qu'ils interrogent la mémoire et que, quasiment par voie de conséquence, ils posent la question de l'*identité*, ou plutôt des *identités*, d'un territoire. En effet, parler d'identité ici implique de conjuguer le pluriel et de penser le mouvement, tant l'expérience de ces lieux se joue dans la relation, et donc le croisement.

Inscription relationnelle

Pour qu'il puisse y avoir relation, ces lieux ne doivent pas être des lieux de passages. Pour approfondir cette idée et pour citer Michel de Certeau, on pourrait dire que « Marcher, c'est manquer de lieux ». Autrement dit, l'existence d'un lieu implique la possibilité de s'y arrêter.

Dans cette perspective, le fait que ces lieux ne soient pas « spécialisés » revêt une importance particulière. Au niveau des pratiques artistiques, ils ne répondent pas une fonction spécifique, ils répondent à la globalité de l'acte artistique que ce soit au niveau de la création, de la diffusion ou de la transmission, et ce dans diverses disciplines. A ce niveau là, il est possible d'affirmer que ces expériences s'inscrivent dans des démarches d'action culturelle.

De plus, ces lieux ne sont pas uniquement destinés aux pratiques artistiques mais permettent les pratiques de convivialité que ce soit à travers l'organisation et l'accueil de débats ou avec le développement d'espaces leur étant dédiés (bar, cantine, zone de gratuité, infokiosque...). Cette volonté d'ouverture à des pratiques diverses se joue aussi dans la capacité d'ouvrir le lieu à un territoire, que ce soit à travers l'accueil d'un marché paysan (friche l'Antre-peaux, bourges), d'une amap (La Bifurk ou l'Adaep, Grenoble), l'organisation de repas de quartier (les 400 couverts, Grenoble ou Mains d'OEuvres, St Ouen), des permanences de Médecin du monde (la Petite Rockette, Paris) ou plus généralement dans le développement de projets collectifs intégrant les habitants

Par ailleurs, l'importance de la relation est perceptible dans la manière dont les acteurs qui viennent travailler sont accueillis. C'est-à-dire que dans ces lieux, ce ne sont pas forcément les conditions techniques et financières qui vont inciter des acteurs artistiques à proposer leurs services le temps d'une représentation, d'une résidence ou d'un projet. C'est plutôt la liberté, le temps et les échanges permis qui provoquent le désir de s'arrêter dans ces lieux.

« Ben au 102 les gens qui viennent, ils gagnent pas d'argent mais par contre on leur donne un défraiement correct.[...] Après, au niveau de l'accueil, nous on héberge les musiciens, on s'arrange pour les héberger chez les uns ou chez les autres, une partie au 102. L'autre histoire, c'est qu'on fait à manger. Donc en général les musiciens et les cinéastes qui viennent, ils sont contents de la bouffe parce qu'on fait gaffe, on fait vraiment gaffe à ça. Du coup il y a un accueil... au niveau confort comme ça, les gens ils sont contents de se pointer au 102. Et puis surtout il y a un truc au 102 où les gens ils sont contents de jouer là parce qu'il y a une vraie écoute. Vu qu'on ferme le bar, qu'on ferme l'entrée, il y a des conditions d'écoute et de représentation qui sont

vraiment pas si fréquentes parce que souvent le bar, quand on va faire des concerts à droite à gauche, souvent le bar reste ouvert et puis on impose pas aux gens d'écouter. Et là comme au 102 on impose ça dans la mesure où il ne s'agit pas d'imposer ça comme ça, il s'agit pour les gens qui organisent le concert de pouvoir le voir, donc de pas s'occuper du bar et des piliers de bar éternels, qu'on trouve partout, mais de s'intéresser. Du coup ça donne une exigence, ça fait partie de l'exigence du 102, savoir que les musiciens sont pas là pour animer, ils sont là pour faire une proposition musicale. Et ça, il y a plein de musiciens qui apprécient vraiment parce que du coup c'est prix au sérieux. Il y a du sérieux là-dedans et ça c'est vachement important. C'est pas de la rigolade, c'est « qu'est-ce que t'as à raconter mon gars ? C'est pour ça qu'on t'invite. » Il y a plein de gens de la musique improvisée qui sont étonnés parce que dans les gens qu'on programme au 102, il y a quand même des gens qui ont de la bouteille et qui vivent de la musique depuis 20-30 ans, et quand ils viennent au 102 ils reconnaissent cette qualité là. Ça c'est vachement important» Christophe (102, Grenoble).

Cette idée de s'arrêter dans le lieu apparaît parfois comme une « injonction », ou du moins un élément primordial que les acteurs invités doivent prendre en compte. Par exemple, la friche l'Antre-Peaux, à Bourges, abrite un espace d'art contemporain, appelé « le Transpalette ». Le principe développé n'est pas d'accueillir des artistes pour qu'ils viennent exposer leurs œuvres mais pour qu'ils construisent, le temps d'une résidence, une proposition, un projet en rapport avec le lieu et le territoire. Cette consigne est la même pour Daniel Buren, des artistes squatteurs et artistes ou des étudiants de l'école d'art.

De l'instituant

En considérant ces différents niveaux d'inscriptions, et la reconnaissance de ces inscriptions par d'autres acteurs, on peut arriver à la conclusion qu'il s'agit bien là d'institutions. Cette affirmation posée, il reste à savoir en quoi elles sont *instituentes*. Par cette idée d'instituant, il faut voir cette possibilité du surgissement de formes inédites. C'est cette ouverture vers l'émergence qui est permise par ce que Castoriadis nomme « l'imaginaire instituant », condition du changement et de l'institution du social par le social. Dans le cas qui nous intéresse, il faudrait pouvoir imaginer que les lieux culturels intermédiaires soient des formes de cette « altérité radicale » dont parle Castoriadis, au sein des mondes de l'art et de la culture. Ces lieux viendraient changer la donne, déplacer le curseur tant au niveau des fonctionnements que des pratiques.

Croisements

Le point de départ de cette réflexion prend la forme d'un clin d'œil, à savoir celui de Karine de la friche l'Antre-Peaux qui, à la fin de son entretien, m'a glissé : « *tu auras compris que ce ne sont pas les œuvres qui m'intéressent* ».

En effet, ce qui paraît être en jeu dans ces lieux là, ce n'est pas la valorisation de l'art en tant que quelque chose qui se donne à voir mais en tant que quelque chose qui se construit.

« Ce qui est plutôt nouveau, c'est l'attitude et puis du coup le processus [...] parce que ce qui est intéressant c'est toute l'histoire qui se raconte pour faire l'œuvre. La chose qui est à la fin, elle a du sens que si elle a été porteuse de plein d'histoires, et du coup c'est cette histoire là qui devient importante, pas que le truc à la fin. » Fazette (Mains d'œuvres, St Ouen)

Concrètement, le processus à travers lequel se construisent les propositions artistiques n'apparaît pas comme un domaine réservé aux seuls artistes, du moins ceux catégorisés comme tels. En effet, il peut impliquer différentes catégories d'acteurs. Par exemple, il y a les cas déjà évoqués de projets spécifiques liant artistes, habitants, associations où ces croisements d'acteurs sont la condition *sine qua non* du développement du processus. Au-delà et de manière générale, c'est bien dans la vie des lieux au quotidien qu'il est possible de saisir en quoi il y a *altération* et apparition de nouvelles formes. C'est-à-dire que ces lieux, parce qu'ils ne sont pas spécialisés, parce qu'ils permettent les croisements, parce qu'ils sont supports aux pratiques les plus diverses, sont potentiellement des lieux d'invention de « figures/formes/images ».

Autrement dit, le refus de la spécialisation, le refus des « critères » traditionnels –pouvant concerner le statut ou le principe d'*excellence artistique*– permettent le croisement et la confrontation de différents types d'acteurs –différents selon le statut (professionnels, amateurs), la discipline (musiciens, plasticiens, vidéastes, danseurs...) ou le milieu (artistes, habitants, militants). C'est en créant les conditions de cette confrontation et en la laissant se développer que peuvent exister « *des vrais lieux où ça bouillonne, où ça fabrique* » (Karine, *friche l'Antre-Peaux, Bourges*)

« Je pense que ce qu'on essaye de faire, c'est de faire des choses qui soient décomplexées du rapport aux cultures savantes/cultures populaires en se disant que ça n'existe pas cette dualité, mais même en gros décomplexé de la dualité [...] pour nous il est aussi important d'inviter des étudiants d'art à avoir une expérimentation pédagogique ici que d'inviter Daniel Buren. C'est à dire vraiment ne pas avoir de complexe ni avec les grands artistes, ni avec les amateurs, ni même avec ce qui est en amont des amateurs. Je veux dire la Confédération paysanne, elle est tout le temps fourrée ici, pour nous c'est un vrai sens par rapport à notre ruralité, par rapport à l'engagement de ces paysans. Pour nous, ça c'est aussi important que le suivi scolaire... C'est à dire pour nous c'est un peu dans l'addition de tous ces champs qu'est notre différence. Et c'est pas dans les activités, c'est un espace d'art contemporain, c'est un programmeur qui fait appel à des artistes, qui leur donne un budget, qui attend un projet. Je veux dire si tu prends les chaînes, c'est tout à fait classique en fin de compte. Mais je crois que c'est comment on met chaque chaîne en relation avec l'autre et comment on se permet toutes les interférences, tous les décalibrages, tu vois ? Je crois que c'est ça qui est important parce qu'une scène nationale par exemple, elle va avoir une programmation de ce qui tourne dans son réseau, ou de ce qu'il a vu à Paris la saison d'avant [...] Donc ce qu'on veut c'est être à la fois hyper pointus et hyper appropriables, tu vois on veut se laisser prendre [...] Et je pense aussi qu'il faut laisser les gens, leur laisser, leur laisser ça quoi. Et que nous, on veut répondre à cette fonction là, tout en étant dans un climat artistique exigeant et avec des ouvertures militantes. » Karine (friche l'Antre-Peaux, Bourges)

Politique(s)

Cette remise en cause des catégorisations héritées qui définissent les politiques culturelles depuis quelques décennies est un élément primordial pour comprendre en quoi ces lieux sont producteurs

de formes nouvelles, et ainsi d'altération. Cette posture instituante s'appuie donc en partie sur une démarche qui se veut politique.

Politique dans le sens où dans ces lieux, la culture se définit comme un processus, une construction collective qui doit se développer dans un cadre démocratique. Le débat qui est posé par ces expériences en rappelle un autre, plus ancien, à savoir celui concernant la séparation entre culture et éducation populaire.

Ce qu'il est intéressant de noter, c'est qu'au point de départ de ces expériences, il n'y a pas de posture idéologique. C'est-à-dire que le discours se construit au fur et à mesure et trouve son origine dans une posture « pratique ». Les motivations des acteurs concernent surtout, dans les premiers temps, le désir de développer certaines pratiques, qui devient rapidement le *désir de lieu*. C'est ce désir qui, en se confrontant à la réalité, est le support de la volonté de « faire autrement » et d'investir les interstices plutôt que les équipements existants. Dans cette perspective, le discours concernant la culture est intrinsèquement lié au discours concernant la ville.

Cette inscription dans l'interstice est le point de départ de l'inscription dans l'espace public, nécessaire au processus d'institution des « figures/formes/images » dans le sens où c'est à partir de ce moment là que l'émergence, l'altérité se donne à voir et devient « partageable ». Ainsi, l'instituant peut entrer en dialogue avec l'institué, même si les termes du dialogue ne vont pas forcément tout le temps de soi.

Une question d'équilibres

Une question demeure en suspens. Peut-on envisager la possibilité qu'un lieu développant une posture instituante puisse, au travers d'un processus de sédimentation quelconque, s'intégrer dans l'institué ? Bien évidemment, l'objectif n'est pas de répondre directement à la question.

Voici venu le moment de schématiser un peu. On pourrait dire que ces lieux se développent à partir de l'équilibre entre un projet –supporté par des valeurs et par le *désir originel*– et un fonctionnement nécessaire à son organisation concrète. A ce titre, l'image du funambule paraît intéressante puisque l'objectif est de maintenir un équilibre délicat dans un environnement qui n'est pas forcément favorable. Les risques du déséquilibre sont d'un côté la disparition (liquidation économique, expulsion, essoufflement) et d'un autre côté, quand les moyens deviennent la fin pourrait-on dire, l'intégration dans une réalité instituée. Le jeu d'équilibre se résumerait alors à la mise en adéquation entre, d'un côté, des capacités et des volontés de prises de risque et, d'un autre côté, des tactiques – plutôt que des stratégies- d'ordre financières et politiques, permettant d'assurer ces prises de risques. Pour illustrer ce propos, il paraît pertinent de s'appuyer sur la parole de Fazette, de Mains d'œuvres, sachant qu'au niveau des lieux observés, ce

dernier paraît être celui qui est le plus intégré dans le paysage culturel.

« Ce qui t'importe, c'est pas de faire une super communication sur un truc. Ce qui t'importe, c'est cette qualité relationnelle, de voir tout ce qui se met en mouvement sur ton territoire quand il se passe quelque chose, les petites forces qui se transposent d'une équipe à une autre, euh... comment tout d'un coup toi tu te mets au service d'un projet, plutôt que d'être dans une attitude de « nous on fonctionne comme ça ». Alors que là au contraire c'est dans une attitude inverse, d'être plus humble disons, et de se dire que à chaque projet artistique, j'ai quelque chose à apprendre et se dire que c'est par rapport à un projet artistique qu'on va inventer un mode d'organisation, qu'on va voir quelles compétences... alors ça paraît beaucoup plus compliqué... Tu vois c'était marrant cette année on a fait un tour de table avec des partenaires beaucoup plus traditionnels que d'habitude et parce qu'on n'a pas eu le temps de préparer nos élucubrations habituelles, ils nous ont dit : « ah vous devenez vraiment professionnels », alors on s'est retenu tu sais, on a éclaté de rire que...après. Voilà, c'est des choses... on se risque aussi à des fonctionnements organiques, des développements organiques ; c'est à dire qu'on s'embarque dans des aventures, on sait pas où ça nous mène. Donc il y un truc qui se passe puis ça t'emmène là, t'avais prévu d'aller là et beh non finalement tu vas là, mais c'est pas grave. » Fazette (Mains d'œuvres, St Ouen)

Cécile Léonardi c6leonardi@yahoo.fr

2000 co-direction par Jacques Leenhardt (EHESS Paris) et Florent Gaudez (UPMF Grenoble II).

L'œuvre d'art, outil critique de la sociologie. Pour une relecture de l'œuvre d'Erving Goffman, à partir de quelques pièces de Pina Bausch.

valeur épistémologique de l'œuvre d'art, réflexivité sociologique, inquiétude.

Cécile Léonardi,
EHESS (Paris),
c6leonardi@yahoo.fr

Art et sociologie, les modalités d'une rencontre épistémologique.

Mon travail de recherche se situe à l'articulation de la sociologie de l'art et de la sociologie de la connaissance, il s'intéresse plus particulièrement au rôle que les oeuvres d'art peuvent jouer dans la construction de la pensée sociologique. Parce qu'elles offrent un *autre* point de vue sur le monde que celui que le sociologue construit, les oeuvres d'art peuvent à mon sens et dans une certaine mesure *inquiéter* le raisonnement sociologique et l'engager sur le terrain d'une forme nouvelle de réflexivité. Je tente de redéployer cette hypothèse en approchant l'oeuvre chorégraphique de Pina Bausch et la manière dont elle met en scène la vie quotidienne, comme un outil d'analyse critique de la continuité orchestrée entre vie quotidienne et théâtre par Erving Goffman, dans le cadre de sa micro-sociologie des interactions sociales en face-à-face.

Mots-clé : oeuvre d'art, partenaire épistémologique, altérité, réflexivité, théâtre, vie quotidienne.

Quand on me demande sur quoi porte mon travail de thèse, je suis toujours en peine de répondre. Mon premier réflexe est de mentionner le fait que je travaille sur l'oeuvre d'une chorégraphe allemande, Pina Bausch, que bien souvent celui qui me pose la question ne connaît pas. J'ai alors tendance à immédiatement récuser cette première réponse pour suggérer

que je travaille davantage sur l'oeuvre d'un sociologue américain, Erving Goffman, que je mets en regard de l'oeuvre chorégraphique de Pina Bausch ; avant d'enchaîner sur le fait que, finalement, je travaille sur la manière dont certaines oeuvres d'art peuvent fracturer l'ordre du savoir sociologique et le questionner en profondeur. S'en suit la plupart du temps un échange intéressant dont il ressort que mon travail de thèse n'a pas d'objet, sinon un objet qui se déplace. Ce que j'étudie n'a effectivement cessé de se déplacer – et se déplace encore – du fait que je me suis moi-même déplacée en l'étudiant. Si on peut dire cela de tout objet, de tout champ de questionnement, j'aimerais néanmoins présenter l'objet de mon travail de recherche, non comme un *objet* au sens classique du terme, mais comme un *trajet* dont je voudrais ici faire partager quelques étapes au lecteur.

Tout est parti d'un désir et d'une question : en tant qu'étudiante en sociologie de l'art, je désirais consacrer ma thèse à l'oeuvre de Pina Bausch. Je désirais plus particulièrement étudier cette oeuvre sans l'aborder sous l'angle, souvent privilégié par les études de sociologie de l'art, de ses conditions sociales de production, de diffusion et/ou de réception dans un champ ou dans un monde de l'art précis. Pour le dire autrement, je ne voulais pas étudier cette oeuvre pour ce qu'elle faisait socialement, mais plus égoïstement peut-être, pour ce qu'elle *me faisait*, au sens où cette oeuvre-là m'engageait chaque fois que j'y étais confrontée, dans un processus de réflexion critique qui concernait peu ou prou la sociologie. La manière dont Pina Bausch se ressaisit effectivement de nos rituels de sociabilité pour en faire la matière de spectacles fragmentés, sans début ni fin, où les seules performances présentées sur scène sont celles d'hommes et de femmes cherchant à remplir leurs devoirs d'interactants en les faisant valoir sous l'oeil du public jusqu'à la rage ou l'effondrement de toute dignité ; cette manière en somme de pousser dans ses moindres retranchements le travail de l'acteur social et celui de l'acteur tout court, venait à mes yeux fracturer et remettre en question la manière dont la sociologie s'attache quant à elle à circonscrire ce travail d'acteur et à penser l'ordre de nos rituels de sociabilité les plus enracinés. C'est cette brèche réflexive que je désirais sonder dans le cadre d'une thèse. La question qui s'imposait à moi sous le coup d'un tel désir, était de savoir comment j'allais pouvoir procéder. Comment allais-je pouvoir me donner les moyens sociologiques d'analyser l'oeuvre elle-même, et dans le même mouvement de faire de cette analyse de l'oeuvre l'outil décisif d'une analyse réflexive et critique d'une certaine sociologie ?

Cette question a été le point de départ d'une démarche étrangement dilatoire, qui a su mettre mon désir en patience tout en le compliquant. En fouillant la profusion des discours sociologiques tenus sur la question des oeuvres d'art pour trouver une prise qui pourrait me

permettre de procéder à ma propre analyse de l'oeuvre, je me suis progressivement retrouvée à sonder pour elles-mêmes les tensions et les ambiguïtés qui ne cessent de proliférer au coeur d'un tel champ discursif. Explorer ce que les sociologues savent dire des oeuvres, c'est en premier lieu s'affronter aux polémiques qui peuvent les agiter concernant le fait de savoir si oui ou non, une sociologie des oeuvres est nécessaire et seulement possible. Au-delà de ces polémiques, ce qui ressort plus largement d'un tel champ discursif, c'est l'ambiguïté permanente qui marque le statut accordé aux oeuvres d'art dans la recherche sociologique, les oeuvres ne faisant jamais l'objet de cette recherche sans devenir peu ou prou un de ses outils. Des travaux de P. Francastel, à ceux de N. Heinich, en passant par ceux de J. Duvignaud, de P. Bourdieu, de R. Bastide entre autre, je me rendais à l'évidence que les sociologues qui s'intéressaient aux oeuvres d'art et qui se risquaient à en faire une analyse interne, faisaient en sorte que cette analyse ne se referme jamais sur elle-même, chacun de ces différents auteurs s'attachant à faire des oeuvres d'art un outil de connaissance à même d'éclairer le sociologue sur des dimensions du social qu'il aurait du mal à atteindre autrement. Dans cette veine, certains auteurs se démarquaient en insistant quant à eux sur le fait que les oeuvres d'art pouvaient plus judicieusement encore éclairer le sociologue sur la manière dont il construit son propre discours sur monde.

P. Bourdieu reconnaît à cet égard que les sociologues « peuvent trouver dans les oeuvres littéraires des indications ou des orientations de recherche qui leur sont interdites ou dissimulées par les censures propres au champ scientifique⁶⁵ ». J-O Majastre s'attache pour sa part à rappeler que les oeuvres sont en mesure d'interroger le monde par énigmes, énigmes capables de renvoyer le sociologue à la manière dont lui-même interroge le monde, J-O. Majastre proposant dans cette perspective de faire des oeuvres d'art « un partenaire épistémologique de la sociologie ⁶⁶ », un partenaire à même d'aider le sociologue à se reposer autrement ses propres questions. F. Gaudez considère dans la même veine qu'il s'agit aujourd'hui de penser davantage *avec* les oeuvres d'art, que de chercher à les penser sociologiquement, considérant que les oeuvres sont par elle-mêmes pourvoyeuses d'expériences de pensée qui peuvent permettre au sociologue d'éprouver et d'infléchir de manière réflexive les tenants de son propre discours scientifique⁶⁷. J. Leenhardt s'attache de

65 P. Bourdieu et L. Wacquant, *Réponse, pour une anthropologie réflexive*, Paris, Minuit, 1992, p 178.

66 J-O. Majastre, « Sociologie de l'art, art de la sociologie », in *Art et contemporanéité*, dir. A. Pessin et J-O. Majastre, Bruxelles, La Lettre Volée, 1992, p 9.

67 F. Gaudez, *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Texte-acteur chez*

son point de vue à voir dans le « mentir-vrai » que savent déployer certains dispositifs plastiques ou littéraires, de quoi reconsidérer sous un angle épistémologique la manière dont le sociologue construit l'ordre de son propre discours et la trame de ses propres fictions scientifiques⁶⁸.

Je trouvais dans ces différents travaux de quoi donner une assise, une légitimité aux questions que je me posais face à l'oeuvre chorégraphique de Pina Bausch, tout du moins que cette oeuvre-là savait me poser. Faire effectivement de cette oeuvre un partenaire épistémologique qui puisse m'aider à construire un éclairage réflexif sur certaines dimensions de la sociologie, me semblait être l'alternative la plus adéquate et la plus excitante à faire valoir. A peine cette alternative ébauchée, je m'affrontais cependant à l'étonnante résistance que l'oeuvre elle-même savait m'opposer par son étrangeté, son hétérogénéité même, hétérogénéité qui se manifestait dans le désordre des conduites déployées sur scène, désordre que venait redoubler une mise en scène fragmentée, ne suivant aucun fil narratif, enchaînant simplement des situations greffées les unes aux autres sans autres raccords que celui d'une succession de sketches aberrants, sans issue. Comment pouvais-je faire entrer cet impressionnant désordre dans un dialogue éclairé avec des fictions sociologiques qui savaient sélectionner, hiérarchiser, organiser de manière cohérente les faits dont elles rendaient compte ? G. Deleuze rappelle à cet égard que « l'art est la plus haute puissance du faux, il magnifie « le monde en tant qu'erreur »⁶⁹ » et c'est sans aucun doute à cet endroit là que l'art définit le plus radicalement son altérité face à la science, c'est aussi à cet endroit là que la science peut trouver dans certaines oeuvres d'art l'occasion de mettre en regard et en question la manière dont elle travaille à se définir comme la plus haute puissance du vrai. Mais comment construire cette mise en regard et cette mise en question ?

L'oeuvre d'art n'attend pas plus le scientifique qui veut réfléchir à travers elle les tenants de son propre discours, qu'elle ne se soumet de bonne grâce à ses attentes. Et si elle peut lui permettre de remettre en question ses propres fictions, c'est parce qu'elle est avant tout capable de leur faire violence par l'altérité qu'elle leur oppose. Si les sociologues pré-cités m'encourageaient à faire de l'oeuvre de Pina Bausch une expérience heuristique m'autorisant à réfléchir à travers elle les tenants de ma propre culture scientifique, ils ne me donnaient finalement que peu d'outils pour composer avec son altérité ; altérité dont je pouvais prendre

Julio Cortazar, Paris, L'Harmattan, 1997.

68 J. Leenhardt, « Dispositif démonstratif et réflexion artistique », in *Sociologie de l'art, sociologie des sciences*, dir. F. Gaudez, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2007, p 41 à 52..

69G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, (1962), Paris, PUF, 2003, p 117.

toute la mesure dès lors que je devais patiemment la retranscrire, mot à mot, devant les pièces que je voulais analyser. J'avais en effet obtenu de Pina Bausch, un accord pour consulter ses archives vidéo personnelles de manière illimitée, ces archives contenant le captage vidéo de la plupart des représentations données à travers le monde de chacune des pièces créées par la chorégraphe depuis plus de trente ans. Cette faveur avait néanmoins son revers puisque je n'étais pas autorisée à faire de copie VHS des captages vidéos que je pouvais visionner. Je me suis donc retrouvée contrainte de retranscrire par écrit le contenu de toutes les pièces que je pouvais consulter. Ce travail de retranscription méthodique et acharné me forçait en ce sens à subir dans la durée l'étrangeté même de l'oeuvre, je devais en effet décrire cette étrangeté littéralement, sans pouvoir l'organiser, la résorber, la convertir à mes attentes. C'est dans le temps de ce travail d'écriture que je me suis mise à chercher, non pas une fiction sociologique à laquelle affronter méthodiquement l'oeuvre de Bausch, mais avant ça une grille de lecture sociologique qui pouvait un tant soit peu organiser le désordre que je décrivais patiemment, pour me permettre par la suite, une fois l'oeuvre décrite en des termes sociologiques, de faire de cette oeuvre un terrain d'expérimentation sur lequel éprouver et réfléchir les tenants de certaines fictions sociologiques.

Je trouvais cette grille de lecture dans l'oeuvre d'Erwing Goffman, ce sociologue ayant non seulement consacré sa micro-sociologie à penser l'ordre des rituels sociaux que Pina Bausch poussait quant à elle à bout, tout en ayant l'avantage d'utiliser le théâtre et les conventions dramaturgiques qui lui sont associées, pour décrire et expliciter le travail d'acteur qui soutient selon lui les rituels sociaux observables sur toutes les scènes de la vie quotidienne. J'avais là un langage descriptif qui me permettait de décrire l'oeuvre de Bausch dans toute sa complexité, en ramenant cette description dans le giron de la sociologie sans lui faire quitter le registre théâtral. Je me disais qu'une fois cette description peaufinée, c'est la micro-sociologie goffmanienne dans son ensemble qui ferait sans aucun doute l'objet d'une mise en regard avec l'oeuvre de la chorégraphe. Néanmoins, plus je jouais de l'analogie goffmanienne entre vie et théâtre pour tenter de décrire et d'organiser *a minima* l'ambiguïté que Pina Bausch mettait en scène entre ces deux registres d'existence, plus je subissais progressivement le désordre et la complexité de l'analogie goffmanienne elle-même. Plus en effet je relisais Goffman pour décrire la complexité des mises en scène de Bausch, plus je décelais des contradictions, des faux-raccords, des zones d'indiscernabilité entre vie et théâtre dans le texte du sociologue ; contradictions, faux-raccords, indiscernabilité qui faisaient apparaître l'instabilité de sa propre analogie, dont il jouait sans relâche, entre ces deux registres d'existence.

Affronter ce désordre que je découvrais dans l'oeuvre du sociologue à celui que Pina Bausch déployait quant à elle sur une scène de théâtre m'a permis dans un second temps et contre toute attente, de pousser plus loin l'analyse que je consacrai progressivement au texte goffmanien. Je me rendais ainsi attentive à la manière dont les incongruités de la prose goffmanienne, le jeu incessant des reprises, des renvois et des interruptions dans le déploiement des arguments, le caractère fragmenté, sans issue de ses propres analyses, faisaient subir à la ligne théorique développée par l'auteur des affaissements subtils, des complications insoupçonnées, déjouant régulièrement la forme paradigmatique de son analyse de la vie sociale pour en souligner les points d'indétermination. Je ne peux pas ici prendre le temps de développer davantage la manière dont l'oeuvre du sociologue m'a offert une prise sur celle de la chorégraphe et dont l'oeuvre de la chorégraphe m'a permis en retour de porter au jour l'étonnante duplicité de l'oeuvre du sociologue. Ce que je retire de cette approche croisée, c'est que si les œuvres d'art peuvent nous permettre de réfléchir la manière dont nous construisons, en sociologue, notre propre discours sur le monde, elles peuvent plus particulièrement nous aider à mettre en évidence la part d'instabilité qui sommeille dans les thèses et les textes qui composent notre littérature scientifique et nous permettre de nous ressaisir de cette instabilité pour renouveler, de l'intérieur si je puis dire, la trame de notre propre discours savant. L'altérité radicale que m'opposait l'oeuvre de Pina Bausch m'a en tout cas permis, dans mon propre cas de figure, de déceler une plasticité insoupçonnée dans l'oeuvre sociologique d'Erwing Goffman, plasticité que le théâtre et la manière dont le sociologue en joue pour son propre compte, rend plus intense et plus redoutable. Un tel rapport à l'oeuvre m'aura permis plus fondamentalement de questionner la plasticité du discours sociologique, la manière dont ce discours « travaille » ses propres limites quand il tente de penser les oeuvres d'art et de composer de la connaissance avec elles. J'aurai ainsi sondé la manière dont le discours sociologique est capable de se charger d'ambivalence et d'ambiguïtés, de souffrir des contradictions confondantes, pour se saisir de ce que l'art peut apprendre à la sociologie et au sociologue concernant la réalité sociale qu'il tente d'approcher, concernant aussi la réalité de son propre discours scientifique et la manière dont il peut le repenser et le réinventer en profondeur. En cela, mon approche de l'oeuvre de Pina Bausch m'aura permis de faire un trajet au long court dans l'épaisseur de la pensée sociologique et dans sa propre plasticité, plasticité que la pensée sociologique construit *face* aux oeuvres d'art et qu'elle peut à mon sens construire davantage *avec* elles, de manière plus affirmée et plus décisive que jamais, face au monde qu'elle doit aujourd'hui affronter et tenter de comprendre.

Bibliographie :

Le parler frais d'Erwing Goffman (1969), colloque de Cerisy, Paris, Minuit, 1989.

Deleuze G., *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003.

Hoghe R., *Pina Bausch. Histoires du théâtre dansé*, Paris, L'Arche, 1988.

Gaudez F., « Esthétique et intuition dans le procès de connaissance. La question de l'expérience de pensée dans la fiction littéraire et le récit scientifique. », in *Sociologie des arts, sociologie des sciences*, dir. F. Gaudez, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2007.

Leenhardt J., « Une sociologie des œuvres d'art est-elle nécessaire et possible ? » in *Sociologie de l'art*, dir. R. Moulin, Paris, L'Harmattan, 1999.

Leenhardt J., « Le non-lieu de l'œuvre. La sociologie face à la notion d'œuvre d'art. » in, *Vers une sociologie des œuvres*, Tome 1, dir. A. Pessin et J-O. Majastre, Paris, L'Harmattan, 2001.

Majastre J-O., *Approche anthropologique de la représentation. Entre corps et signe*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Servos N., *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001.

Anne Cécile Nentwig anne-cecile.nentwig@univ-lyon2.fr

2005 Dirigée par Catherine Dutheil Pessin

Les représentations sociales des musiciens amateurs des musiques traditionnelles

Sociologie de la musique, construction du goût, pratiques artistiques en amateur, Musiques du monde, tradition, modes de vie.

Les musiques du monde : Modes de catégorisation, enjeux de construction territoriale

Résumé

Le développement important des « Musiques du monde » depuis les 30 dernières années s'accompagne de discours sur l'ouverture culturelle, la prise en compte des cultures de « l'Autre ». Cet article propose une réflexion sur les usages de ces différentes notions qui qualifient et définissent ce genre musical qui a émergé dans les années 1970. Basée sur des données empiriques recueillies lors d'une recherche de doctorat, auprès de musiciens amateurs notre approche sociologique nous permet un questionnement critique, autour des références territoriales, culturelles sur lesquelles s'appuient les acteurs sociaux et institutionnels. Après avoir présenté notre méthode d'enquête, nous questionnerons les modalités de construction de la catégorie « musiques du monde ». Nous nous intéressons plus particulièrement à l'instrumentalisation des références identitaires territoriales afin de comprendre les conséquences et enjeux sociaux de ces représentations sociospatiales.

Mots clés : Musiques du monde, World Music, identité territoriale, enjeux sociaux de catégorisation

Introduction

Notre recherche vise à comprendre les modalités de construction du goût pour les musiques traditionnelles du monde. A travers l'analyse du processus d'attachement pour ce répertoire particulier, notre but est de comprendre et de décrire les effets de ce goût sur l'ensemble des autres pratiques culturelles : les modes de représentation du monde de ces individus. Cette intervention vise à présenter une réflexion sur les modalités de construction de la catégorie Musiques du monde. Cette réflexion nous est nécessaire pour toute mise en place d'une réflexion sur ces musiques. Comme le souligne Christophe Rulhes, « penser la musique, c'est se penser, situer les sons, c'est se situer dans l'espace social. Et ces situations sont le fruit de jeux de définitions endogènes et exogènes, mêlés et croisés »⁷⁰. Les musiques populaires et a fortiori les musiques traditionnelles (d'où qu'elles soient) sont emblématiques des débats taxinomiques à l'œuvre dans l'espace des « musiques actuelles ».

⁷⁰

C. RULHES, « Les terrains de la musique », in Sociétés, *Pratiques Musicales*, n° 85 –2004/3, p. 39

Sujettes à de multiples désignations, elles sont porteuses de définitions contradictoires : à la fois traditionnelles et modernes, rurales et urbaines, mondiales et ethniques, etc. A l’instar de Sara le Ménestrel, dans *Les Musiques populaires*, notre attention se portera sur l’analyse des jugements esthétiques en lien avec les musiques du monde, ceux-ci étant pris comme des activités de justification (au sens wébérien du terme) « *permettant de mesurer les enjeux identitaires, politiques et économiques dont les catégories musicales sont le support* »⁷¹. C’est à ces conséquences et usages sociaux que nous nous intéresserons dans cette partie. Participent-ils à la construction d’imaginaires culturels et territoriaux ? Nous envisagerons ces musiques non pas comme des catégories d’analyse, de séparation entre des pratiques, mais nous les soumettrons au regard critique du sociologue afin de mieux comprendre les implications sociales et sociospatiales de cette définition. En effet, le vocable « musiques du monde » est porteur de sens non pas seulement pour les disquaires, pour les journalistes, les critiques, les musiciens professionnels, mais aussi pour les amateurs.

Dans le langage communément employé par les musiciens amateurs, le terme de traditionnel renvoie à des musiques originaires des différentes régions françaises, il n’est pas ou très peu employé dans le cas de musiques qui ne sont pas « originaires » de régions françaises. L’ancrage géographique reste tout à fait déterminant pour la mise en place de la catégorie traditionnelle. En effet, il est communément admis que les musiques traditionnelles sont des musiques originaires des régions françaises, des différentes aires culturelles du territoire français. Elles deviennent des emblèmes, elles sont construites comme des symboles : La Bretagne et les bagadous⁷², la Corse et les polyphonies, le Pays Basque et les chœurs d’hommes, l’Auvergne et la bourrée, etc. Le parallèle peut donc être fait avec les musiques originaires des autres pays, dont les cultures nationales sont reconnues comme traditionnelles. En effet, de la même façon que sont identifiées des pratiques musicales d’un territoire culturel français à une région administrative, des pays sont associés de manière quasi systématique à des types musicaux. Ainsi l’Argentine est représentée par le tango (qui pourtant n’est joué que dans le bassin de Buenos Aires), le Brésil par la samba, le Maghreb par le raï, l’Espagne par le flamenco. Les exemples sont nombreux. Nous voyons bien ici les similitudes existantes entre le territoire français et le « reste du monde ».

⁷¹ E.CESTOR, *les musiques particularistes, chanter la langue d’Oc au XXème siècle*, Logiques Sociales, l’Harmattan, Paris, 2006, p. 8

⁷² Un bagad (bagadou au pluriel) est une formation musicale [bretonne](#) inspirée du [pipe band écossais](#).

Bien souvent, il y a une confusion, un flou important entourant la catégorisation des musiques et plus particulièrement, concernant celles qui nous intéressent. En témoignent les multiples typologies qui existent, qu'elles viennent de l'industrie discographique, des nombreuses associations de diffusion et/ou de valorisation de ces pratiques musicales, des acteurs professionnels, des musiciens amateurs, des journalistes, des experts musicaux ou bien encore des scientifiques (ethnologues, sociologues, ethnomusicologues). L'intérêt de redéfinir sociologiquement ces styles musicaux vient du fait que derrière chaque style musical, chaque appellation, il y a des enjeux sociaux forts de définition de soi associés à des pratiques artistiques, culturelles, sociales, très différentes les unes des autres. Ceci montre les appropriations que chacun des acteurs peut faire des différentes appellations.

La notion de « musiques du monde » semble très difficile à cerner. Cette expression, qui apparaît à peu près à la même époque que l'expression de musiques traditionnelles, est plus le fait de majors et d'artistes internationaux reconnus, qu'une véritable réalité musicale. C'est dans les années 70, avec le mouvement folk, que les musiques populaires non françaises s'implantent en France. Même si au premier abord « musiques du monde » et « World Music » semblent être uniquement la traduction littéraire l'une de l'autre, la différence d'appellation a eu pour conséquence de donner lieu à deux types de pratiques musicales distinctes. L'expression de « World Music » est surtout liée à une démarche des maisons de disques et à des musiciens de variétés internationales tels que Johnny Clegg et Peter Gabriel. Elle correspond à un mélange entre une musique de variété avec des éléments rythmiques « traditionnels » issus le plus souvent de pays d'Amérique du Sud ou des îles. Grâce à ces productions de métissages musicaux, les musiques extra occidentales vont devenir populaires à un niveau international. Toutefois, il n'y a pas de réelle prise en compte de spécificités culturelles à l'inverse des « musiques du monde » qui vont revendiquer le côté « pur », « intact », « authentique » des musiques. Elles se basent sur un rapport aux notions de traduction, d'authenticité, d'ethnicité, d'identité. Au final, deux types de rapports à ces musiques vont se développer. L'un étant plus tourné vers le marketing, beaucoup plus présent dans les médias tels que la télévision, la radio ; ainsi que dans les grandes enseignes comme Virgin Mégastore ou FNAC, l'autre se rejetant fortement cette dimension venons de voir les principaux enjeux sociaux relatifs à cette définition et voir que sous cette dénomination plusieurs sous catégories musicales sont comprises. La définition « du monde » se fait en rapport ou en opposition (selon les cas) avec le territoire français. L'acte de catégorisation et son critère de différenciation sont visibles sur l'étiquette sanctionnant le résultat même de cette catégorisation. Les possibles recoupements entre ces façons de catégoriser la musique du

monde interrogent la viabilité d'un classement de disques. L'enquête de Nicolas Jaujou⁷³ sur les classifications à la FNAC et chez Virgin, met à jour des logiques de classement « sauvages ». Les classements renvoient plus à des modes de consommation qu'à des productions musicales. « On compose des catégories musicales en fonction des différences entre les clients : on élabore des goûts musicaux »⁷⁴. On voit bien à la lecture du compte rendu de cette enquête comment se construisent des représentations, de logiques de catégorisation. : « Ce cloisonnement des familles se calquent sur une représentation du cloisonnement des *goûts musicaux* ou sur une volonté de cloisonnement des *goûts musicaux* ce qui d'un point de vue pragmatique est strictement identique »⁷⁵.

Identité Territoriale et mise en scène de l'appartenance territoriale

Cette première partie nous a permis de poser de manière rapide quelques débats taxinomiques relatifs au style « Musiques du monde ». Nous avons également pu saisir les principaux enjeux sociaux relatifs à cette définition et voir que sous cette dénomination plusieurs sous catégories musicales sont comprises. La distinction entre world music et musiques du monde ne porte pas uniquement sur des stratégies commerciales entre le marché français et le marché anglo-saxon. Cette différence d'appellation a eu pour conséquence, comme nous l'avons vu précédemment, de donner lieu à deux catégorisations musicales distinctes. Cette séparation se base sur un rapport aux notions de traduction, d'authenticité, d'ethnicité, d'identité.

La mobilisation et l'utilisation de ces dimensions dans le cadre de la définition d'une pratique artistique telle que les musiques traditionnelles françaises ou du monde, fait écho à celle de l'identité territoriale. Comme toute pratique sociale, celle des musiques traditionnelles et des musiques du monde relève de dispositions particulières qui participent à la construction d'une identité collective, de partage de valeurs de symboles communs. B. Poche dans *l'Espace Fragmenté* explique que l'auto-identification du groupe n'est donc pas un processus « direct » et moins encore absolu. On croit pouvoir le simplifier parfois, « *Soit en l'appelant du nom de son résultat ou du résultat qu'on lui prête, identité ou conscience (nationale, régionale, voire locale) soit en le transposant sur un critère que l'on croit plus*

⁷³ N. JAUIOU, *Comment faire notre Musique du monde ? Du classement de disques aux catégorisations de la musique*, *Cahiers d'études africaines*, n°168, 2002

⁷⁴ *Ibidem*, p. 9

⁷⁵ *Ibidem*, p. 10

facile à objectiver (l'ethnie au premier chef, puis la langue et la religion, un système coutumier, etc.)»⁷⁶

Des musiques *disneylandisées*

Que ce soit un style plus « commercial » ou plus « ethnique », il n'en reste pas moins que le point commun de ces deux démarches est l'utilisation simultanée des musiques indigènes exotisées. La « musique de l'Autre » se trouve alors idéalisée et on voit se développer une vision totalement romantique (on retrouve là le mythe du Bon Sauvage de Rousseau) du musicien étranger, des îles, d'Amérique du Sud ou d'ailleurs. Les musiques extra européennes sont perçues comme « exotiques », selon la définition donnée par Victor Segalen, elles évoquent un univers lointain, dont l'originalité des identificateurs contraste avec le milieu connu et provoquent une certaine incompréhension. Il y a une reconstruction des pays qui est idéale, imaginée, stéréotypée de la part de ces musiciens. « L'autre », originaire du Brésil, d'Argentine, etc,... sera toujours perçu comme meilleur musicien, plus à même de comprendre le vrai sens de la musique que « nous » qui sommes nés ici, en France. Nous pouvons rapprocher ces différentes dimensions de la définition que donne V. Segalen dans son essai sur l'exotisme : « *est exotique, au sens propre, tout ce qui est extérieur au sujet observant ; or, cette notion a subi un incroyable rétrécissement, et on l'a identifiée à certains contenus seulement à certains sujets.* Ceci nous renvoie à la situation que décrit S. Brunel dans son carnet de bord *La planète Disneylandisée*. Elle parle d'un « petit monde parfait », où les cultures et les paysages sont synthétisés dans des archétypes. « *La Disneylandisation du monde consiste à nous les offrir en mettant en scène un prétendu paradis perdu qui n'est que l'exacte matérialisation de nos fantasmes* »⁷⁷. Du coup, ces musiques semblent être comme naturalisées, elles sont ancrées dans les gènes des « autres ». On retrouve souvent cela dans nos entretiens dans des discours de ce type : « *Nous, on n'a pas les gènes des musiques de là-bas* ». Le nous et les autres interviennent fortement lors du processus de catégorisation. Les musiques vont transcender les individus et être totalement incorporées. Nous retrouvons là le stéréotype, le mythe du brésilien qui sait danser de manière « naturelle » la samba, le cubain

⁷⁶

B. POCHE: *L'espace fragmenté*, éléments pour une sociologie de la territorialité, l'Harmattan, Paris, 1996, p.224

⁷⁷

S. BRUNEL, *La planète disneylandisée*, Chroniques d'un tour du monde. Editions Sciences Humaines, 2006, p. 256

la salsa, ou encore l'argentin qui a le tango dans les gènes et l'africain, « le rythme dans la peau ».

Cette exotisation est aussi entretenue par les musiciens eux-mêmes *exotisés*. Il y a un aller-retour dans les représentations qu'ils veulent donner d'eux-mêmes et celle qu'on leur confère, il y a en quelque sorte une auto exotisation de ces pratiques. On peut d'ailleurs citer en exemple les musiciens quechua qui entretiennent une forme d'exotisme lorsqu'ils donnent un spectacle ou quand ils vont sur les marchés revêtent le costume traditionnel alors qu'ils ne le portent pas. La conception des spectacles est organisée de façon à ce que les émotions liées à la curiosité et à la surprise soient présentes sans mettre en jeu une différence culturelle trop marquée afin d'attirer et non pas de repousser. Nous devons toutefois noter qu'inversement, cette fascination pour ces musiques « exotiques », qui s'exerce sur les individus français que l'on a questionné, interroge sur le rapport entretenu avec ce qui est défini comme patrimoine régional. Des chansons telles que « La mère Michelle », « Alouette », « Au clair de la lune », qui sont reconnues comme appartenant au « patrimoine français », ne sont pas pour autant valorisées et mises en avant. L'explication peut se trouver dans l'histoire de l'institutionnalisation du monde musical français. En effet, la prise en compte des musiques dites populaires n'est que très récente comme nous l'avons vu précédemment. Jusque dans les années 1980, seule la musique classique, dite savante était reconnue. Ceci a sans aucun doute eu des conséquences sur la reconnaissance sociale du patrimoine musical régional français. A l'instar d'Elisabeth Cestor, nous pouvons alors penser que ce rejet, cette non considération de ces pratiques musicales, a fortement favorisé l'engouement pour les musiques traditionnelles « étrangères » dans la décennie 70. Le clivage entre l'étranger et l'autochtone dépend des modalités de conception de l'identité territoriale, de l'identité nationale, de l'identité communautaire. Les cultures, les « peuples autochtones », qui auparavant étaient qualifiés de primitifs sont désormais définis au travers de l'ethnicité, de « l'authenticité culturelle ». Il y a une mise en scène de leurs « *cultures, en la figeant dans des rituels facticement recrées, alors que toute culture est par essence évolutive et mobile* »⁷⁸ Finalement, il y a une recomposition des « *peuplades authentiques* » au travers de la mise en scène de ces musiques. Ces pratiques musicales perpétuent des stéréotypes culturels. Elles vont délimiter les territoires à des périmètres restreints, des « *petits mondes parfaits conçus pour coller exactement à notre attente* »⁷⁹. Finalement les musiques traditionnelles et les musiques du monde vont se

⁷⁸

S. BRUNEL, *Op.Cit*, p. 270

⁷⁹

Ibidem, p. 250

différencier par le rapport que les individus vont entretenir avec elles (le proche et le lointain), avec son lot de stéréotypes.

Bibliographie :

BRUNEL S., La planète disneylandisée. Chroniques d'un tour du monde. Editions Sciences Humaines, 2006.

CESTOR E., *les musiques particularistes, chanter la langue d'Oc au XXème siècle*, Logiques Sociales, l'Harmattan, Paris, 2006

GARCIA L. , « Le phénomène "Lambada" : globalisation et identité », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Numéro 6 - 2006, mis en ligne le 2 mai 2006, référence du 29 mai 2007

GARCIA MC : *Analyse du processus de production de l'identité nationale en Catalogne*, thèse de doctorat en Sociologie et Sciences Humaines à l'Université Lyon II, 1994

GARCIA MC., GENIEYS W. : *L'invention du Pays Cathare*, Questions contemporaines, l'Harmattan, Paris, 2005\$

JAMIN A., « La place de l'autre, construction et manipulations des figures de l'autre à travers les usages de son espace », in *Esprit Critique*, Volume 6, n°1, p. 72.

JAUJOU N., *Comment faire notre Musique du monde ? Du classement de disques aux catégorisations de la musique*, *Cahiers d'études africaines*, n°168, 2002

LE MENESTREL S., (sous la direction de) *Musiques populaires, catégorisations et usages sociaux*, Civilisations, vol. LIII, n°1-2, Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines,

LENCLUD G., « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie », *Terrain*, n° 9, 1987, pp. 110-123.

MALLET J., [« World Music »Une question d'ethnomusicologie ?](#) *Cahier d'études africaines*, n°168

RULHES C., *Les terrains de la musique*, in *Sociétés* no 85 –2004/3, Pratiques musicales, p.39

POCHE B. : *L'espace fragmenté, éléments pour une sociologie de la territorialité*, l'Harmattan, Paris, 1996

POUILLON J., « Tradition : transmission ou reconstruction » in J. Pouillon : *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Maspero, 1975, 155-173

Virginia Nogueira Farias virginia.farias@etu.upmf-grenoble.fr

2007/2008 Dirigée par Ewa Bogalska Martin

Les changements de la mémoire collective sur le passé esclavagiste et les recompositions identitaires au Brésil à l'époque de Lula 2003 – 2008

Mots clés : Passé Esclavagiste, Mémoire Collective, Identité Nationale, Gouvernement Lula

**LES CHANGEMENTS DE LA MEMOIRE COLLECTIVE SUR LE PASSE
ESCLAVAGISTE ET LES RECOMPOSITIONS IDENTITAIRES AU BRESIL A
L'EPOQUE LULA**

Virgínia Nogueira Farias

Doctorante à l'UPMF - Grenoble 2

Laboratoire de Sociologie CSRPC -ROMA

virginia.farias@etu.upmf-grenoble.fr

Résumé

Ce document propose, dans un premier temps, une description en lignes générales de mon projet de recherche de thèse. L'objectif est de faire connaître dans quel contexte se place la problématique et les intentions de cette recherche. Car il me semble assez important de montrer d'abord quel est le moteur de ce processus de changement sociétal brésilien. Puis, dans une deuxième partie, de faire connaître l'état de lieu proprement dit de cette première année de thèse où je me suis intéressée à la reconstitution de l'histoire de l'esclavage au Brésil. Il s'agit d'une période de l'histoire qui fait objet des nouvelles politiques publiques de l'État.

Mots clés : Passé Esclavagiste, Mémoire Collective, Identité Nationale, Gouvernement Lula

1. Les cadres de la recherche

Notre projet de thèse est d'étudier un retour sur l'histoire de l'esclavage au Brésil et son impact sur les recompositions identitaires qui se manifestent dans ce pays.

La problématique de la thèse porte sur la place à la fois importante et ambiguë qu'occupe l'esclavage dans la mémoire collective du Brésil. Paradoxalement, la présence et l'absence de la mémoire de l'esclavage cohabitent dans la société brésilienne. Cette mémoire est présente par rapport à l'environnement et à la connaissance empirique que nous avons. En revanche, elle paraît aussi absente puisqu'elle ne traverse pas de façon consciente et réfléchie, ni la définition du passé brésilien, ni la façon de construire un avenir. Vu le contexte dans lequel les politiques du gouvernement Lula, en particulier celles des actions affirmatives et de leur réception sociale, soulèvent aujourd'hui une véritable polémique car cette activation du passé est perçue par certains comme une avancée importante, pour d'autres comme une politique rétrograde.

L'objet principal de notre recherche porte sur les recompositions identitaires au Brésil à l'époque Lula en lien avec les changements de la mémoire collective sur le passé esclavagiste des populations noires, originaires de l'Afrique.

Il faut souligner que, malgré l'asservissement des Indiens, seuls les Africains sont associés à l'esclavage dans la mentalité collective brésilienne. Nous allons nous centrer sur les processus sociaux provoqués par les politiques mises en place de 2003 à 2008. Ces actions révèlent un combat idéologique autour du concept de la démocratie raciale⁸⁰ et témoignent de la récupération et de la réalisation de demandes historiques formulées par des mouvements noirs brésiliens. Nous pouvons citer d'abord celles qui concernent le changement dans le domaine de l'accès à l'éducation et dans les programmes d'enseignement dits « de l'éducation inclusive ». Il s'agit, notamment d'un programme « Université pour tous » (PROUNI) et des dispositions de la loi 10.639/03 qui introduit l'enseignement de l'histoire de l'Afrique et de la Culture afro-brésilienne en primaire et secondaire. Il faut souligner également l'introduction des dispositifs de récupération de la mémoire comme par exemple le programme « Brasil Quilombola » qui a pour objectif la valorisation et la préservation de ce qui reste des quilombos⁸¹, considérées désormais comme des communautés historiques.

⁸⁰ Mythe fondateur de l'identité brésilienne, l'idéologie de la « démocratie raciale », élaboré par des intellectuels menés par Gilberto Freyre pendant les années 1930, affirme l'égalité entre les citoyens indépendamment de leur appartenance ethnique. L'expression renvoie à l'idée de relations interethniques harmonieuses - de « paradis racial » - et à la coexistence relativement pacifique entre Blancs, Noirs et Indiens étant présentée comme une conséquence du cours particulier de la colonisation portugaise.

⁸¹ Communauté d'esclaves fugitifs localisés dans un lieu écarté (communautés marronnes).

Dans cette perspective, nous allons travailler à partir de l'hypothèse selon laquelle le passé esclavagiste devient l'objet de l'action publique dans la période étudiée car, au-delà des discours savants, à l'époque Lula, nous pouvons observer la mise en place de certaines décisions législatives. Ainsi, les nouvelles politiques publiques favorisent l'émergence d'une attitude qui établit un nouveau rapport avec le passé. Dans notre thèse, nous allons analyser les transformations récentes du phénomène de la mémoire collective dans la société brésilienne.

Pour mener ce travail, nous allons mobiliser les différentes méthodes sociologiques et en particulier la méthode d'entretiens et l'analyse de documents. Les entretiens seront réalisés avec des représentants des mouvements sociaux, politiques, intellectuels et artistes afin d'étudier les processus de construction de répertoires symboliques présents dans des discours qui facilitent la recomposition identitaire brésilienne. Cet ancrage dans l'univers de ceux qui « construisent » le processus identitaire sera complété par des entrevues avec ceux qui sont « héritiers » du passé. Ainsi, un deuxième échantillon sera composé par ceux qui sont à la fois les usagers des politiques d'actions affirmatives et les acteurs des mouvements sociaux dans les programmes dits « identitaires ». Il s'agit de deux groupes de jeunes universitaires/militants noirs à Bahia et à São Paulo. Le choix de ces deux régions du pays s'explique par leurs spécificités dans le processus d'assimilation sociale des noirs dans la période coloniale.

Finalement, pour mieux saisir notre objet d'étude nous envisageons l'analyse des faits juridiques, politiques et médiatiques, basée sur l'examen de documents écrits (presse, revues scientifiques – dont le corpus est en cours d'élaboration) compris dans la période que nous appelons « l'époque Lula ».

Nous croyons que cette combinaison de terrains et de sources, de même que l'intérêt accordé aux différents supports d'expression et d'affirmation de la mémoire collective et de l'identité nationale permettent de tirer une meilleure contribution de ces concepts pour comprendre le processus de recomposition identitaire brésilien dans une perspective sociologique. Cette méthodologie a pour but de saisir comment la mémoire du passé esclavagiste - dans sa forme consciente et inconsciente - interpelle l'identité nationale.

2. L'esclavage au Brésil

Le premier travail d'analyse ne pouvait pas faire l'économie de la reconstruction du passé esclavagiste au Brésil tel qu'il est présenté dans les travaux des historiens brésiliens et français. À partir de ces différents travaux (Mattoso, 1979; Freyre, 2001; Vergès, 1968 ; Schwartz, 1988), nous allons présenter, dans les grandes lignes, une synthèse de cette période, l'origine des africains déplacés, l'utilisation de ces hommes et femmes noirs, l'abolition et les raisons de l'effacement des traces de cette époque.

Le système esclavagiste brésilien a duré pratiquement quatre siècles. L'esclavage commence dans la première moitié du XVI^e siècle. A cette époque, le Brésil n'est qu'une colonie de deuxième importance dont les principales ressources sont la canne à sucre et le bois de teinture *pau brasil* - d'où vient le nom Brasil. Pourtant, le Brésil fut le pays des Amériques qui a développé le plus le système esclavagiste. Dès ses débuts, la jeune colonie lusitanienne asservit la population indigène. Ensuite, confrontés au manque de main-d'œuvre, les Portugais importent très tôt les noirs Africains de leurs colonies en Afrique, ceux qui représentent une importante main-d'œuvre esclave dans les plantations de canne sucre au nord-est du pays, en particulier.

Selon la proposition de Pierre Vergès (1968), dans son ouvrage emblématique *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos du XVII^e au XIX^e*, suivie par d'autres auteurs, la traite négrière en direction du Brésil peut être divisée en quatre grands cycles en fonction des lieux d'origine des esclaves.

- Le premier cycle, celui de la Guinée au XVI^e siècle, amène des noirs de la côte ouest de l'Afrique au nord de l'Equateur ;
- Le siècle suivant connaît le cycle de l'Angola et du Congo qui conduit au pays ceux que l'on va désormais appeler « nègres » bantous d'Afrique équatoriale et centrale ;
- Le troisième cycle est celui de la Côte de Mina qui touche à nouveau les africains soudanais pendant les trois quarts du XVIII^e siècle ;
- Et finalement de 1770 à 1850, celui que l'on nomme la Baie du Bénin. Pendant la période de traite clandestine, le Brésil voit arriver des esclaves d'un peu partout, avec une prédominance de l'Angola ou du Mozambique, alors possessions portugaises.

Au long de ces années, en arrivant au Brésil, les esclaves débarquent dans les ports de Rio de Janeiro, Salvador, Recife et São Luis, où ils sont entassés dans des baraques en attendant d'être vendus. La formation du prix des esclaves est un enjeu assez complexe qui dépend de

variables externes (contrebande et spéculation) et internes, personnelles (sexe, âge, état de santé et qualification professionnelle).

Après installation dans les plantations de canne à sucre, le bon déroulement de la relation maître-esclave met en scène une idéologie de l'insertion sociale. Elle va dépendre des trois qualités essentielles de la personnalité d'un « bon esclave » : l'humilité, l'obéissance et la fidélité.

Pour disposer des esclaves vertueux, les maîtres ont employé deux stratégies assez distinctes. D'une part, la grande majorité des seigneurs adoptent une manipulation à caractère patriarcal et paternaliste. D'autre part, une minorité moins habile des maîtres d'esclaves introduit la violence préventive pour réduire le noir au « bon esclave » et ce choix à la contrainte accroît inévitablement les dépenses de surveillance mobilisées par les propriétaires.

Le modèle patriarcal consiste à faire de l'esclave un serviteur, membre de la famille, qui se voit accorder certains rôles sociaux et même un espace social. Cette configuration relationnelle ne conduit pas toujours à la réussite car elle ne produit pas la parfaite adaptation de l'esclave. Vu que, l'antagonisme social et culturel entre le monde des maîtres et celui des esclaves demeure, les affrontements, souvent éludés par l'histoire officielle, témoignent que cette apparente « harmonie » des rapports entre esclaves et maîtres cache souvent une forme efficace et subtile de résistance noire⁸². Cet esclavage de type paternaliste nous laisse une piste de réflexion sur la complexité du processus de formation d'une identité sociale qui montre l'existence d'un phénomène d'une double altérité dans le rapport aux maîtres (la société dominante) et à la communauté esclave, en partie en référence aux « frères africains » - ceux qui sont restés en Afrique.

Dans la mesure où la pratique de l'esclavage au Brésil est inhérente à la production agricole, aux pratiques commerciales et, plus tard, industrielles, l'importation d'esclaves trouve son origine dans les différentes périodes d'activité économique du pays. Entre le XVI^e et le XVII^e siècle, c'est la canne à sucre qui crée une demande grandissante. Au XVIII^e c'est

⁸² Les documents montrent que la fuite et les *quilombos* n'étaient pas les seules formes de résistance noire: des rébellions, meurtres, suicides et révoltes organisées ont fait partie de l'histoire de l'esclavage au Brésil. Parmi les révoltes historiques, la plus connue est celle des Malês à Salvador. Cette révolte a été très significative et pour cela il y avait la peur de que nouvelles révoltes comme celle-là transformait le Brésil dans une " anarchie". Les Malês était un groupe ethnique nombreux, déjà islamisé, qui avait capacité de s'organiser même dans les *senzala* - voir l'ouvrage de J. J. dos Reis (2003).

l'exploitation de l'or qui est à son maximum, pourtant les mines ne réussissent à attirer que 20% « du contingent négrier », plus d'un tiers d'esclaves continue d'être destiné à la production agricole, en particulier de la canne à sucre tandis que d'autres servent comme domestiques. La dernière période, du XIXe siècle, est consacrée à la culture d'un nouveau « trésor agricole », le café, ce qui va prolonger la traite pendant les années illicites (1831-1850)⁸³. Pendant des siècles, les principales activités économiques et commerciales du pays, les activités annexes, dites de services sociaux comme le transport de marchandises, la navigation, l'élevage, l'agriculture de subsistance, les tâches domestiques et d'autres reposent plus ou moins sur le travail des noirs.

Dans un tel contexte, parmi les différentes catégorisations proposées notamment par M. Maestri⁸⁴, « les captifs » peuvent être classés selon la forme d'exploitation à laquelle ils sont soumis. On dénombre donc les esclaves d'*eito*, les domestiques, d'*aluguel* et de *ganho*. Le mot *eito* veut dire « champ » où travaillent les esclaves et par association, l'équipe des esclaves employés sur ce champ. Les esclaves domestiques, comme indique le nom, travaillaient dans les *casas-grande*, maisons de leurs seigneurs réalisant des services comme le ménage, s'occuper des enfants, etc. Et puis nous avons les catégories majoritairement urbaines : les esclaves d'*aluguel*, ceux qui sont loués par leurs maîtres pour développer un métier quelconque (maçon, menuisier, etc), l'esclave *de ganho*, c'est-à-dire l'esclave qui rend des services rémunérés et doit payer une part fixe de son revenu à son propriétaire. Dans cette catégorie on trouve également les esclaves employés dans les résidences ou qui proposaient leurs services aux riches aristocrates et constituaient une sorte de catégorie « privilégiée ». Les distinctions misent ainsi en évidence peuvent participer à la construction des mémoires collectives du passé multiples, et par conséquence, à l'apparition de « l'identité noire » fragmentée. Nous allons chercher à confirmer ou à infirmer cette intuition.

En 1822 le Brésil se libère de la tutelle portugaise. À partir de cette date, les idées abolitionnistes gagnent en force. Néanmoins, l'économie du pays repose toujours sur l'exploitation de la main-d'œuvre esclave. Ceci explique une suppression tardive de l'esclavage au Brésil en 1888.

⁸³ La traite est interdite pour la première fois en 1830. Mais seulement quelques années plus tard, le 4 septembre 1850, que le Parlement brésilien, à travers la loi Eusébio de Queiróz, réitère l'interdiction définitive de la traite.

⁸⁴ Voir *L'esclavage au Brésil* (1991, p. 47)

En fonction des travaux et analyses proposées par les différents spécialistes de la question⁸⁵, nous pouvons indiquer plusieurs facteurs qui, d'une part ont stimulé et, d'autre part, ont amorcé l'abolition de l'esclavage au Brésil :

- (1) La fin de l'esclavage aux États-Unis en 1865 ;
- (2) La Guerre du Paraguay (1865-1870), car l'existence du soldat- esclave donne une image négative du Brésil, les esclaves qui s'engageaient au combat recevaient comme prix la liberté elle-même ;
- (3) La loi du Ventre Libre qui établissait que les fils d'esclaves nés à partir de 1871 seraient des personnes libres ;
- (4) L'engagement d'importantes personnalités politiques et de la vie publique a donné corps au mouvement abolitionniste à partir de 1880 ;
- (5) Et pour finir, la promulgation de la Loi du Sexagénaire en 1885 qui donnait la liberté aux esclaves de plus de 60 ans, dès que les propriétaires étaient indemnisés.

Le Brésil fut le dernier pays à abolir l'esclavage. Dans le XIXe siècle, il y a eu beaucoup de pression de la part de l'Angleterre pour mettre fin à l'esclavage au Brésil. Les objectifs des Anglais étaient de caractère économique, le capitalisme se consolidait en Angleterre et aussi dans le reste de l'Europe. Or, l'esclave qui ne recevait pas de salaire, ne pouvait pas devenir consommateur des produits anglais. D'autre part, l'emploi du travail gratuit fausse les conditions de concurrence entre les produits brésiliens et ceux de colonies anglaises. Donc, pour des raisons majoritairement économiques, l'Angleterre, pays avec lequel le Brésil a les plus importants échanges commerciaux, fait une pression systématique sur le gouvernement brésilien pour l'extinction du trafic des esclaves et par conséquence, du système esclavagiste brésilien. En raison de cette pression intense, l'activité du trafic est devenue synonyme de risque économique très élevé et beaucoup de trafiquants ont commencé à investir dans d'autres secteurs. Suite à la faible croissance de la population esclave au Brésil, au coût élevé du trafic interne, forgé par la logique du capitalisme industriel, l'esclavage était condamné à disparaître⁸⁶.

⁸⁵ T. Skidmore (1976) analyse les distinctions entre le contexte intellectuel-abolitionniste nord-américain et brésilien et souligne l'influence de la fin de l'esclavage aux États-Unis au Brésil. Alors que les autres facteurs sont davantage développés par K. Mattoso (1979). Cet auteur note également d'autres façons d'avoir l'affranchissement : ressusciter, être conjoint d'un homme/femme libre, être un nouveau-né abandonné, trouver un diamant important, dénoncer son maître à l'État, comme contrebandier ou fraudeur de produits, etc.

⁸⁶ Manchester (1973) analyse plusieurs aspects du développement et industrialisation au Brésil au XIX^e siècle.

Le 13 mai 1888, un peu plus de 700 mille noirs sont libérés de la condition servile, sans pour autant obtenir une concession officielle d'assistance. Ils se trouvent donc en situation de misère complète, sans perspectives à la fois de travail - la main-d'oeuvre qualifiée des immigrants européens était déjà présente - d'éducation et d'inclusion sociale.

Nous avons aujourd'hui de nombreuses études sur la période esclavagiste brésilienne⁸⁷. Leur élaboration rencontre des difficultés liées à la destruction des archives ordonnée en 1890. Cette action, sans comparaison dans le monde, s'explique de la manière suivante. Suite à l'abolition de l'esclavage, les maîtres d'esclaves ont décidé de s'opposer au gouvernement et notamment ils ont demandé à être indemnisés pour « la perte de la force de travail »⁸⁸. Pour empêcher cela, en 1890, l'abolitionniste Ruy Barbosa, alors ministre de l'Exploitation Agricole, ordonne de brûler toutes les archives des registres d'esclaves du Ministère. Sans registre, point d'indemnisation.

3. Les perspectives futures

Dans cette première phase de thèse, mon objectif fut la construction d'un bilan historiographique du passé esclavagiste brésilien fondé par l'analyse des différentes interprétations de cette période. L'objectif était de pouvoir discuter les intentionnalités et les interrelations entre les différentes façons de raconter cette histoire. Par la suite, en deuxième année de thèse, j'envisage de travailler sur les concepts de *mémoire collective* et d'*identité nationale* afin de construire les fondements théoriques solides et de concevoir les bases pour, à la fois, préparer les outils d'observation et bien définir le terrain de recherche.

⁸⁷ Parmi eux nous avons les ouvrages d'Alencastro (2000), Costa Viotti (1998), Maestri (1991), Reis (1998), etc.

⁸⁸ Voir Lacombe, A. J., Silva, E. & Barbosa, F. de Assis. *Rui Barbosa e a Queima de arquivos*. Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa, 1988, p.11-26. Et puis, u-delà de tout ensemble de l'ouvrage du célèbre écrivain Rui Barbosa, nous disposons aujourd'hui de la Fondation Casa de Rui Barbosa (<http://www.casaruibarbosa.gov.br>) qui porte la mission de préserver la mémoire nationale.

Références bibliographiques

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O Trato dos Viventes – formação do Brasil no Atlântico Sul*, São Paulo, Cia das Letras, 2000.

BENNASAR, B. ; MARIN, R. *Histoire du Brésil: 1500-2000*, Paris, Fayard, 2000.

BRASIL. Decreto de 14 de dezembro de 1890. Determina a queima de arquivos relacionados à escravidão no país. Citado in: IANNI O. *Raças e classes sociais no Brasil*. SP: Brasiliense, 1987.

BRASIL. Lei nº. 10.639 de 09 de janeiro de 2003. Inclui a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” no currículo oficial da rede de ensino. Diário Oficial da União, Brasília, 2003.

BOGALSKA MARTIN, Ewa. *Mémoire et oubli. Le destin croisé des héros et des victimes* Collection : Librairie des Humanités, Ed. Harmattan, Grenoble, 2004.

COSTA VIOTTI, Emilia da. *Da Senzala à Colônia*. São Paulo, Unesp, 1998.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala. Introdução à sociedade patriarcal no Brasil*, 45ª edição, RJ/SP, Editora Record, 2001.

MAESTRI, Mario. *L’esclavage au Brésil*. Editions Karthala, 1991.

MANCHESTER, Alan K. *Preeminência inglesa no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1973.

MATTOSO, Katia de Queirós. *Être esclave au Brésil, XVI°-XIX° siècle*. Paris, Hachette, 1979.

PROUNI. Ministério da Educação. Site: <http://portal.mec.gov.br>

REIS, João José (org.) *Escravidão e invenção da liberdade. Estudos sobre o negro no Brasil*. SP, Brasiliense, 1988.

REIS, João José dos. *Rebelião escrava no Brasil, a história do levante dos Malês em 1835*. édition revue et élargie, S.P., Cia das Letras, 2003.

SCHWARTZ, Stuart. *Segredos Internos- Engenhos e Escravos na Sociedade Colonial*. São Paulo, Cia das Letras, 1988.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. RJ, Paz e Terra, 1976.

VERAN, Jean-François., *Brésil : les découvertes du quilombo. La construction hétérogène d'une question nationale*, dans : Problèmes d'Amérique Latine. nº32, janvier-mars 1999, pp.53-72.

VERGER, Pierre F., *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos du XVII° au XIX°*, Paris, Mouton, 1968.

Frédéric Pailier frederic.pailier@worldonline.fr

2000 Dirigé par Barbara Michel

APPROCHE SOCIOLOGIQUE D'UN USAGE DES NOUVELLES TECHNOLOGIES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION LES "PAGES PERSOS", INSTRUMENTS DE PRESENTATION DE SOI, DE SON CORPS, ET DE SA SEXUALITE SUR INTERNET.

Fred PAILLER

CSRPC-ROMA //OMNSH

intervention journée des doctorants

EDSHPT - 28 avril 20008

note pour la lecture de ce texte :

Le texte qui suit a été lu lors des journées doctorales d'avril 2008... A la suite de cette lecture, m'a été faite la remarque suivante : La notion de « rapport social », classique en sociologie, désigne les relations sociales dans ce qu'elle sont pensées et prévues par ceux qui les produisent et les entretiennent : en somme les rapports sociaux seraient des méta-relations, et d'une certaine manière aussi des représentations de relations sociales. Or ce n'est pas du tout à cette définition canonique des rapports sociaux que je fais appel à la fin de ce texte.

Plus basiquement, j'ai qualifié d'abord de rapports partiels des échanges et des co-productions de documents parce qu'ils étaient interprétés différemment des relations interpersonnelles en ligne par les internautes. C'est dans un second temps seulement que j'ai qualifié ces rapports partiels de rapports sociaux, pour insister sur le fait que ces rapports étaient considérés comme partiel qu'au seul regard d'une idéologie des relations interpersonnelles en ligne. Pour le chercheur qui ne souscrirait pas à cette idéologie dans son propre travail, les rapports partiels sont certes bien différents des relations interpersonnelles, mais restent toutefois un objet parfaitement cohérents d'étude : c'est en ce sens que, de rapports jugés partiels et « anomaux » sur le terrain, ils ont été requalifiés dans ce texte, et abusivement peut-être, en rapports sociaux...

- # Introduction : 5 expériences de description du terrain et repérage d'un objet récurrent : le schéma relationnel

Mon enquête pour cette thèse a duré longtemps et mon terrain n'a pas cessé d'évoluer, de disparaître et de muter. J'ai commencé à travailler sur ce que j'avais appelé des pages persos à caractère sexuel(PPCS), des sites web qui proposaient à la lecture, un peu sous forme de carnet intime et de Cv, accompagné de photographies, la présentation de l'auteur du site, de son corps et de sa sexualité. Ce n'était qu'un début, et j'ai passé de longs mois à chercher ce genre de sites web pour pouvoir construire un corpus conséquent, jusqu'à

découvrir d'autres sites web, les sites de rencontre (SR), et leurs corollaires, les discussions en ligne, les chats, et l'échange de mails. La constitution du corpus a été un peu compliquée et chronophage. Chaque fois que je pensais tenir un objet d'investigation cohérent et que je travaillais à produire le corpus lui correspondant, un élément extérieur venait perturber mon parcours, de nouveaux phénomènes comme l'invention de meetic.fr ou de MSN messenger, ou encore des blogs, venaient relancer mon exploration du terrain, et, par conséquent, bouleverser les définitions de l'objet que je tentais d'établir. Les aléas de cette exploration à rebondissements ont décidé finalement de mon objet d'étude : la présence d'un schéma relationnel qui semblait structurer à la fois mon discours sur le terrain et ma pratique du terrain elle-même.

Qu'est-ce que ce schéma relationnel ? Il est apparu alors que j'essayais de représenter graphiquement les étapes successives de la phase exploratoire : je pouvais représenter chacune des étapes à l'aide d'un schéma simple, un terme relié à un autre terme, un point, un segment, un autre point. Chacune des relations était différente et souvent incompatible avec la formulation des autres relations, et pourtant toutes faisaient appel à une compréhension de ma pratique comme une activité relationnelle, comme l'établissement d'un lien entre un terme et un autre terme : le chercheur en rapport de réception avec des sites web, des documents en lien avec d'autres documents, l'internaute cherchant à reconstruire formellement qui est l'inconnu à l'autre bout du web, le chercheur ou l'internaute en train de discuter avec d'autres internautes, etc.). Il n'y avait rien de surprenant à cela, du fait que la majorité du corpus est composée de documents extraits des sites de rencontre, éléments sur-médiatisés de la sociabilité contemporaine ; sauf que quatre de ces cinq étapes exploratoires n'impliquaient aucune sociabilité (qui est plus solitaire que l'internaute devant son écran ?). C'est donc ce schéma relationnel qui a attiré mon attention, son caractère abstrait et versatile (les termes changent à chaque fois, la relation semble équivalente qu'elle soit médiatique, communicationnelle ou sociale) ainsi que ses conséquences dans la pratique associée aux Pages persos à caractère sexuel et aux SR.

- # l'expérience strictement documentaire : des documents pour connaître

Pour traiter de ce point, j'ai opéré une description de l'expérience strictement documentaire que j'avais eue du web durant toute la période d'investigation, afin de comprendre dans un premier temps jusqu'où il était possible de concevoir la pratique sans faire appel au vocabulaire de la communication, de la sociabilité et de la rencontre, et aussi

pour cerner comment l'exercice de construction du corpus avait pu me détourner pendant des mois d'une sociabilité en ligne qui semble aussi évidente qu'aisée à engager.

Lors de la description de cette expérience strictement documentaire, j'ai d'abord mis en évidence que l'élément fondamental de la pratique de ces sites ne se situait absolument pas au niveau du contenu des documents mais au niveau de leur enchaînement cinématique : l'internaute passe d'un document à un autre, créant des chaînes documentaires à l'infini, dont les règles de structuration, que je ne détaillerai pas ici, sont la distribution de l'accès à d'autres documents et la terminaison signifiante, c'est-à-dire la pré-éminence d'un document sur la lecture de tous les documents suivants. Ces deux modes peuvent s'appliquer indifféremment à tout type de page web, même à des pages qui n'ont rien à voir avec notre corpus, ou avec l'idée de rencontre, c'est la base du websurfing. Une fois les chaînes documentaires repérées, un seul type de document émerge encore du corpus : ce sont les discussions en ligne et la correspondance par messages qui, elles, remplissent simultanément les deux fonctions de distribution et de terminaison. Imperceptiblement, les chaînes documentaires précédemment élaborées viennent se prolonger à l'intérieur même des documents de discussions, se mettant par-là même à côtoyer l'aboutissement d'une autre chaîne documentaire. Les discussions rendent visible et lisible en leur sein, le côtoiement de deux chaînes documentaires différentes (la mienne et « une autre »).

Ainsi le mouvement généré par l'expérience documentaire rend visible l'établissement d'un rapport entre deux chaînes documentaires au moment de la co-production d'une discussion. Est-ce que ce mouvement explique comment s'installe la sociabilité en ligne ? Non, mais il nous met sur une piste un peu plus solide : du point de vue de l'expérience strictement documentaire, s'il n'est jamais question de relation sociale, de rencontre, on assiste toutefois à la visibilisation contigüe de deux dynamiques documentaires (et non pas de deux documents, encore moins de deux personnes). Il faut garder à l'esprit que ce n'est pas parce qu'on lit ou écrit un dialogue que l'on se considère comme étant en train de socialiser ou de rencontrer quelqu'un. Mais comment, puisque cette situation strictement documentaire correspond aux conditions de la pratique de tout internaute, finit-on par donner consistance à « l'inconnu », par lui accorder une existence ?

- # schéma relationnel, la question du sensible et du visuel,

Il faut changer de niveau, sortir de la description de la pratique pour entrer dans les représentations (au sens large) qui motivent cette pratique, et s'attacher à l'activité interprétative de ce qui se trouve affiché. Les analyses de jeux vidéo, et les pratiquants eux-mêmes parfois, parlent de « suspendre l'incrédulité » pour qualifier l'entrée dans la fiction proposée par le jeu. D'une certaine manière, lorsque je décris la pratique strictement documentaire, je maintiens artificiellement cette incrédulité, il s'agit donc maintenant de la mettre de côté. Nous savons déjà que la pratique n'est pas organisée selon la spécificité du contenu des documents mais selon des manières de les enchaîner et de les hiérarchiser, il nous faut donc comprendre comment la crédulité, disons plutôt la « croyance », va permettre l'usage des documents à des fins relationnelles, c'est-à-dire comment une activité essentiellement visuelle et intellectuelle va filtrer les hiérarchies et les enchaînements documentaires afin de les rendre aptes à supporter une sociabilité. Dis autrement : comment, alors que l'on contrôle et pratique l'enchaînement des documents avec ses doigts sur le clavier et la souris, se trouve-t-on, simultanément, en train de penser et projeter la rencontre avec ses yeux face à l'écran ?

C'est là que réapparaît le schéma relationnel en tant qu'outils de lecture filtrant la pratique documentaire. Il n'était présent dans l'expérience documentaire qu'au seul titre d'élément visible de mise en page des discussions, mettant en rapport différentes chaînes documentaires, mais il vient s'appliquer désormais, dans un mouvement rétroactif, à la lecture du contenu des documents. Si, d'un point de vue méthodologique, ce raisonnement relève de l'abduction (il intervient ici en tant qu'hypothèse explicative), il doit permettre de concevoir comment le schéma relationnel doit être postulé pendant la pratique, pour pouvoir consulter et fréquenter les pages web sans être contraint de s'en tenir à leur stricte documentarité : sur le terrain, il suffit de remarquer que la discussion sert quasi uniquement à « ré-viser » les contenus des documents préalablement visionnés, à les confirmer, les nuancer, ou les infirmer, ce qui a pour principale conséquence de produire des affects, de rendre sensible et appréhendable l'autre-terme de la relation.. En somme, l'abduction permet de comprendre comment le schéma relationnel est toujours « déjà là », et vient interférer avec la lecture de tous les autres documents de façon à en filtrer uniquement les informations nécessaires à sa vérification, à sa « réalisation », à son accomplissement.

Parce que c'est bien de cela qu'il s'agit, « réaliser » le schéma relationnel c'est être affecté par des informations et des documents que l'on manipule. Le schéma relationnel filtre des informations visuelles et plus il les filtre, plus la relation se confirme, plus les affects sont intenses. Il est d'ailleurs extrêmement difficile de revenir à des considérations strictement documentaires une fois que l'on a engagé le filtrage par le schéma relationnel... En tant que chercheur, je ne consultais pas le web pour rencontrer, et je me suis trouvé pourtant à confondre des documents avec des personnes, c'est-à-dire à me comporter physiquement comme en situation de face-à-face alors même que j'étais assis devant l'écran. Il nous faut encore voir comment le filtre relationnel permet, sur la base de la « ré-vision » des documents au sein de la chaîne documentaire, de générer des affects et de permettre la connaissance de l'autre-terme de la relation en tant que personne (ce qui revient à comprendre comment on peut oublier un profil, un site web entier, une discussion, mais pas une « personne que l'on a rencontré sur internet »).

- # critères d'existence personnelle, rapports sociaux et normalité relationnelle

Cette connaissance va s'organiser autour de 6 critères d'existence et de complétude de l'autre-terme proposé par le schéma relationnel sur la seule base d'éléments strictement documentaires combinés entre eux : postulat d'une identité entre le document et sa source, le pseudonymat (un nom + un visage : ce critère contient le douloureux problème de l'anonymat), l'amicalité et la prolixité requise pour la préservation des discussions, la vérification documentaire de l'authenticité (cas des fakers, ceux qui utilisent des profils incohérents et contradictoires), le style (paradigme de l'expression et de la production d'une intériorité) et enfin la honte/fierté (ce critère sert à évaluer les rapports entre le en-ligne et le hors-ligne, et viens clore l'idée d'expérience en ligne pour lui offrir une certitude « absolue » : ce qui existe hors-web correspond bien au schéma relationnel établi par le biais du web : « au vu de mon style, comment me confronter au jugement des autres ? »).

Ces critères d'existence pris ensembles déterminent une relation en ligne en tant que relation inter-personnelle : ils qualifient, dans l'ordre de « ma » connaissance, « l'autre-terme » comme une personne, comme une entité visuelle signifiante avec laquelle je dois composer tant que je veux bien « la » connaître sur la base des documents. Ce sont avant tout des manières de lire les informations au travers des chaînes documentaires produites au fur-et-à-

mesure de la consultation du web. Est-ce pour autant un simple transfert technologique des interactions sociales que l'on pourrait observer hors-web ? Non, car bon nombre des rapports permis par le filtrage relationnel et des critères d'existence de la personne n'aboutissent pas à considérer l'autre-terme comme digne de la relation, alors même que ces rapports peuvent affecter considérablement l'internaute : discussions enflammées autour de l'accusation de falsification et risque d'exclusion du site, injonctions à la fierté par des messages du type « pas d'image/pas de discussion », censurant ainsi tout contact « anonyme » mais générant surtout en pratique une humiliation intense, propos houleux indiquant l'impossibilité de la relation inter-personnelle, ou tout simplement, le pire, un mutisme et un silence généralisé. s'il faut bien invoquer le schéma relationnel pour que les informations échangées génèrent des affects, la seule présence d'affects dans la pratique ne suffit donc pas à satisfaire les exigences de relation interpersonnelle.

Ce genre de rapports partiels et illégitimes, mais bien sociaux, ne correspond pas à l'idée de la rencontre en ligne ou de la relation inter-personnelle. Les internautes préfèrent faire passer ces rapports partiels sous le coup de l'erreur technique, de la non-concordance des données, ou encore du mésusage du dispositif par l'autre-terme, dissimulant ainsi le fait qu'ils étaient sur le point de « rencontrer » quelqu'un, mais selon des modalités non conformes à l'idéal de la rencontre comme réalisation complète du schéma relationnel. Dans ce cas, le sociologue doit prendre en compte l'ensemble des rapports sociaux tenus en ligne, rapports dont la relation inter-personnelle n'est plus qu'un cas particulier. Il doit aussi considérer le caractère singulier de la relation inter-personnelle : elle est le seul genre de rapport légitimé sur et par le terrain. Ce qui revient à comprendre comment le dispositif technologique vient formuler un dogme de la rencontre comme seul rapport légitime car seul rapport personnalisant, qu'il conditionne puis oblitère à mesure qu'il se fait moins visible en tant que produit technologique.

- # pour conclure...

Mon enquête s'organise essentiellement autour de la notion de documents et de celle d'expérience strictement documentaire. Le fait de m'être attaché à une description de l'expérience strictement documentaire permet d'isoler le schéma relationnel au lieu de le constituer en élément fondamentalement « naturel » de la pratique des PPCS et des SR. Nous avons vu que cette relation se réalise, qu'elle devient « perceptible » pour l'internaute, au prix de nombreux autres rapports qui ont été « triés » auparavant, ejectés et « niés » au profit de la

seule forme inter-personnelle. Le schéma relationnel est donc moins un artifice de notre enquête qu'un élément sociologique généré par un imaginaire propre au dispositif, un imaginaire de la communication. Cet élément sociologique se trouve être invisible tant que la technologie de communication est apparente, et devient réel et naturel lorsque la technologie se fait visiblement moins prépondérante.

Mais il ne faut pas se tromper d'objet : le fait d'avoir considéré en premier lieu l'expérience strictement documentaire permet d'échapper à ce chiasme visuel de l'expérience du web selon lequel tantôt la technologie serait visible tantôt la sociabilité serait visible, mais jamais les deux en même temps. La notion de document nous a permis de contourner notre propre représentation de l'opposition entre technologie et sociabilité et de repérer une pratique documentaire solitaire constamment ré-visée par une représentation des interactions, certes un peu primaire (un terme une relation un autre-terme), mais nécessaire pour faire advenir l'impression de rencontre en ligne. Cette articulation entre dispositif documentaire et dogme de la rencontre comme relation interpersonnelle nous permet de ne pas réifier, au sein de la réflexion sociologique, une sociabilité qui n'est pas celle observable sur le terrain (puisque ce sont les différents rapports sociaux, avortés ou réussis, qui doivent y être considérés), mais qui est seulement la sociabilité qui est valorisée à l'extrême sur le terrain autant par le système technologique que par ses utilisateurs.

Enfin, l'ensemble de cette enquête repose sur un point assez précis : une pensée du sujet comme individu solitaire capable et désirant « entrer en relation ». Au regard de cette réification de la relation inter-personnelle dans la pratique de la rencontre en ligne, on peut s'interroger sur la manière dont ces rencontres se poursuivent hors-ligne, alors même qu'elles sont le fruit d'une rencontre posée a priori comme relation inter-personnelle. Les rencontres en ligne ayant pour principale raison d'être la volonté de relation et non pas l'intensité des affects produite par la présence de l'autre-terme des rapports. Une nouvelle sociabilité quasi « sociologiste » serait en train de se développer hors-web et à partir du web, portant la relation et l'interaction au rang d'objet et d'enjeu des rapports sociaux plutôt que d'outils d'analyse a posteriori. D'une certaine manière, peut-être que nous devons nous attendre à observer bientôt que « la fatigue d'être soi » expliquée jadis par Erhenberg se voit destituée par la fatigue d'être en relation, la fatigue d'être en couple, ou plus étrange encore, l'horreur de vivre ensemble.

Fannie Richard fannierm@9online.fr

2002 Dirigée par Barbara Michel

Les amateurs de danse : pratiques et représentations

sociologie, danse, amateur, pratique, représentation

Les amateurs de danse : pratiques et représentations

Fannie RICHARD

Thèse de Sociologie

Université Pierre Mendès France

fannierm@9online.fr

Résumé :

La recherche porte sur les amateurs de danse, leurs pratiques, leurs représentations. Nous avons volontairement choisis des personnes ayant créé un lien à cet art sous ses différentes formes. Certaines pratiquent la danse dans différents contextes et de différents types, et d'autres en sont uniquement spectateurs. Ainsi, nous avons pu établir une typologie des amateurs basée sur les discours – et non sur leurs pratiques. Par la suite, nous avons tenté de dépasser cette typologie pour comprendre les idéaux et questionnements transversaux qui s'y jouaient.

Mots-clefs : danse, amateurs, pratique, représentation, typologie

Développement :

Pour définir notre objet de recherche, nous pouvons poser comme point de départ que l'intérêt porte sur les pratiques, les usages⁸⁹, les représentations, et non sur les produits, les œuvres ou les structures qui les proposent. Nous voulons comprendre quel lien les personnes tissent à cet art, comment elles se l'*approprient*⁹⁰. C'est pour cette raison que différents types de danses et différentes pratiques sont interpellées. Cependant, une restriction a été opérée. Dans certaines études, le terme d'amateur revêt une signification très large englobant les personnes professionnelles ou non ayant une relation à l'art en question⁹¹. Une précédente enquête, menée pour le D.E.A., nous a semblé montrer une trop grande spécificité des réponses des professionnels pour les accepter ici. L'amateur a donc été défini comme celui qui a construit un lien à la danse en tant que loisir c'est-à-dire sans objectif professionnel et financier, un rapport désintéressé, financièrement en tout cas. Par amour, il a *construit* un lien à la danse, une manière singulière de l'aborder.

Au final, le lien que les amateurs interrogés construisent à la danse se décline en cinq grandes formes :

- certains sont uniquement spectateurs de danse,
- certains improvisent chez eux sans prendre de cours,
- d'autres participent à des bals ou à des fêtes familiales,
- certains prennent des cours,
- enfin, certains pratiquent la danse sous forme d'ateliers.

Il s'agit de faire une monographie des amateurs de danse. Ainsi, trente-cinq amateurs de danse ont été interrogées. Chacun d'eux a construit un lien particulier à la danse. Ils ont en commun, au moment de l'enquête, un contact plus ou moins régulier avec la danse.

Concernant le terme de représentation, nous nous sommes appuyés sur la définition de Denise Jodelet qui montre l'intérêt de les étudier en tant que « forme de connaissance »⁹².

⁸⁹ M. de CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Saint-Armand Cher), Gallimard, 1990.

⁹⁰ R.CHARTIER (sous la direction de.), *Pratiques de la lecture*, Rivages, Marseille, 1985.

⁹¹ A. HENNION, S.MAISONNEUVE, E.GOMART, Emilie, *Figures de l'amateur : Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2000

⁹² D.JODELET, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1994.

Pour nous, ce terme large permet d’approfondir la recherche dans diverses directions pour tenter de cerner ce qu’est la danse pour les amateurs.

Sur le plan méthodologique, pour tenir notre objectif de recherche, nous avons essayés d’interroger des amateurs ayant des appropriations de la danse les plus large possibles. Pour cela, l’accès au listing de public de lieux proposant des spectacles de danse sur l’agglomération lyonnaise s’est avéré bien utile. Parallèlement, le réseau familial et amical a été sollicité. Amatrice de danse moi-même, j’ai effectué des observations participantes en participant à des cours de danse contemporaine, classique et biodanse. Je suis aussi allée voir une partie des spectacles cités par les enquêtés. Comme le rappelle Robert Castel, on est toujours impliqué dans son objet d’étude, le tout étant de faire en sorte que cela produise de la connaissance⁹³. Pour nous, c’est la *cohérence* de la recherche qui nous semble essentielle.

Finalement, trente-cinq amateurs de danse ont été interrogés. Seize viennent des liste des deux structures contactées, cinq font partie du réseau familial et amical et quatorze nous ont été recommandés par les enquêtés eux-mêmes. Nous avons rencontrés dix hommes et vingt-cinq femmes. Nous remarquons qu’ils ont en commun un niveau scolaire élevé – études supérieures ou baccalauréat, exceptée une personne -. Différents types de danse ou méthodes parallèles sont représentées, qu’elles interviennent au niveau des cours ou des spectacles : contemporaine, classique, modern’jazz, , de salon, traditionnelles, hip hop, biodanse, eutonie, Body Mind Centering.

La recherche a permis de créer une typologie des amateurs fondée sur leurs discours, leurs représentations de la danse. Trois grandes catégories sont issues des propos recueillis : le discours technicien, le discours globaliste et le discours expressif. Nous tentons ensuite de voir les idéaux – concernant l’individu et la société – qui s’en dégagent, puis les questionnements communs, ce que les amateurs de danse ont de particulier. Nous cherchons enfin à comprendre comment se positionnent ces représentations de la danse par rapport à l’ensemble des activités des amateurs : l’analyse révèle des critiques vis-à-vis de valeurs de la société, mais lien entre la danse, ce qu’on nous en dit, l’idéal qu’elle peut incarner et les autres activités des amateurs ? Quelles sont les limites de ce lien ?

⁹³ R.CASTEL, C.HAROCHE, *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi : Entretien sur la construction de l’individu moderne*, Fayard, 2001.

Bibliographie :

R.CASTEL, C.HAROCHE, *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi : Entretien sur la construction de l'individu moderne*, Fayard, 2001.

M. de CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Saint-Armand Cher), Gallimard, 1990.

R.CHARTIER (sous la direction de.), *Pratiques de la lecture*, Rivages, Marseille, 1985.

A. HENNION, S.MAISONNEUVE, E.GOMART, Emilie, *Figures de l'amateur : Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2000

D.JODELET, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1994.

Fiorina Vétuli fiorina.vetuli@bvra.etu.upmf-grenoble.fr

2007 Dirigée par Marie-Sylvie Poli

La publicisation de la science au musée :
la place des publics dans la mise en débat des questions sciences et société

MOTS CLES : musée de science – public – culture scientifique – médiation culturelle – publicisation – débat – sociologie de la culture

UNE RECHERCHE EN COURS : « LA PUBLICISATION DE LA SCIENCE AU MUSÉE : LA PLACE DES PUBLICS DANS LA MISE EN DÉBAT DES QUESTIONS SCIENCE ET SOCIÉTÉ »

FIORINA VETULI

Doctorante 1^{ère} année Sociologie Art, Culture, sous la direction de Marie-Sylvie Poli
Laboratoire CSRPC Roma⁹⁴ – Université Pierre Mendès France de Grenoble
fiorina.vetuli@bvra.etu.upmf-grenoble.fr

MOTS-CLÉS : musée de science – centre de science – culture scientifique – médiation culturelle – publicisation de la science – débat – public – sociologie de la culture

RÉSUMÉ : L'objectif de cette recherche est d'étudier comment les différents acteurs de la médiation muséographique (concepteurs d'expositions, experts scientifiques, experts en communication, médiateurs culturels, publics individuels et publics scolaires) participent aux changements du discours muséographique sur les enjeux de la science pour la société et pour les sujets. En 2008, le discours des musées de science ne se limite plus à traduire du savoir et à une mission pédagogique stricte. Les visiteurs des expositions scientifiques sont désormais interpellés pour réfléchir aux répercussions éthiques, sociétales, économiques, écologiques et médicales des sciences et des techniques⁹⁵.

⁹⁴ Centre de Sociologie sur les Représentations et les Pratiques Culturelles, Recherches sur les Oeuvres et les Mondes de l'Art

⁹⁵ J. Le Marec (Sous la direction de), « Culture et Musées n°10 », *Évolution des rapports entre sciences et société au musée*, Actes Sud, 2007.

Ma principale hypothèse de recherche est que, loin de rester dans des univers de communication imperméables les uns aux autres, tous les acteurs du champ muséal interagissent les uns sur les autres de manière à proposer dans les expositions, des « genres expographiques » de plus en plus homogènes, permettant virtuellement à tous les acteurs de faire valoir leurs points de vue.

Je travaillerais sur les discours, au sens de Michel Foucault (1969), des différents acteurs, qui collaborent aujourd'hui au musée, dans la sphère de la production des expositions et dans la sphère de la réception des expositions. Je souhaite mettre en place et discuter une approche méthodologique nouvelle qui mettrait en perspective analyse de discours et analyse compréhensive de corpus d'entretien (visiteurs, concepteurs, acteurs économiques et politiques).

1. INTRODUCTION

Le discours des musées de science et des centres de science ne se limite plus au savoir et à leur stricte mission pédagogique. Les visiteurs sont désormais interpellés pour réfléchir aux répercussions éthiques, sociétales, économiques et médicales des sciences et techniques.

Les différentes expériences universitaires et autres qui ont conforté mon choix de faire une thèse seront exposées dans la première partie de cet article. Ensuite, je présenterai ce que signifie pour moi aujourd'hui « faire de la bibliographie », tâche à laquelle je m'atèle depuis plusieurs mois. La troisième partie sera consacrée à la présentation des différents cadres théoriques dans lesquels s'inscrit ma recherche. La question principale de recherche et les hypothèses de travail seront explicitées successivement dans une quatrième et une cinquième partie. Enfin, quelques concepts fondamentaux pour notre étude seront exposés.

2. DIVERSES EXPÉRIENCES

2.1 Choix du thème « musée »

Avant tout, j'ai choisi de mener des recherches sur le musée car le musée m'intriguait, il représentait pour moi un mystère. J'ai très peu de souvenir d'avoir visité un musée étant enfant. Pendant mon enfance et mon adolescence, je ne trouvais aucun intérêt à visiter les musées. Mon goût pour la culture s'est développé grâce à mes études de sociologie. Dès lors,

j'ai commencé à visiter les musées et à y trouver des intérêts, puisque cette institution m'a permis d'élaborer un ensemble de questionnements sociologiques.

2.2 Études universitaires

Depuis mon mémoire de master 1 (2004-2006), je m'intéresse de manière à la fois théorique et empirique, à la médiation des sciences et des techniques, et à la question de la place et du rôle que tiennent les publics dans la façon dont les musées de sciences intègrent aujourd'hui les questions d'éthique et de société.

Ainsi en première année de master Sociologie art et culture, j'ai mené une recherche sur la question de la pratique culturelle des publics étudiants dans les musées de l'agglomération grenobloise (enquête par questionnaire). Les étudiants sont encore méfiants et peu enclins à pousser les portes des musées, souvent à cause de représentations héritées de leur pratique scolaire à l'école primaire.

En master 2 Sociologie art et culture (2006-2007), j'ai tenté de comprendre par le biais d'entretiens longs, comment de tout jeunes enseignants de physique et de biologie envisagent de former leurs élèves de collège ou de lycée, à devenir des citoyens et de futurs adultes aptes à comprendre et s'intéresser à des débats qui lient science et société.

J'ai également effectué un stage de recherche au sein du laboratoire Roma dans le cadre du master 2. Nous avons mené une vaste enquête auprès des visiteurs de l'exposition *Nanotechnologies : infiniment petit, maxi défis !* présentée au CCSTI Grenoble (Chercheurs : Pascale Ancel et Marie-Sylvie Poli). Cette expérience complète et complexe m'a permis d'apprendre le travail en équipe, et m'a confortée dans mon souhait de faire de la recherche dans le cadre d'une thèse, puis d'envisager une carrière dans ce domaine professionnel.

2.3 Autres expériences

En Avril 2007, j'ai communiqué au colloque international de Chamonix *École, sciences et société* sur mon sujet de mémoire de master 2 « École + Médiation scientifique : un idéal d'enseignement aux sciences ? ».

De plus, dans des contextes où j'étais chargée d'étude, de 2004 à 2007, j'ai réalisé différents travaux dans des institutions culturelles (Musée dauphinois, CCSTI Grenoble, la Cité des sciences et de l'industrie à Paris) qui ont également renforcé mon souhait de mener ma recherche de thèse sur des institutions culturelles ainsi que sur leurs rapports avec leurs publics.

Ces différentes expériences m'ont confortée dans le choix de poursuivre mes recherches sur les concepts de *culture scientifique*, de *médiation* et de *publicisation de la science*.

3. « FAIRE DE LA BIBLIOGRAPHIE »

Depuis plusieurs mois, je « fais de la bibliographie ». Aujourd'hui, pour moi « faire de la bibliographie » signifie :

- ♦ construire un cadre théorique pour une recherche spécifique ;
- ♦ construire, affiner, éclairer, clarifier et questionner mon sujet de recherche ;
- ♦ construire et reconstruire sans cesse mon objet de recherche, mon sujet d'analyse ;
- ♦ emprunter des concepts à d'autres disciplines que la « stricte sociologie » pour nourrir ma problématique ;
- ♦ faire dialoguer les auteurs ;
- ♦ faire des choix théoriques et tenter de les argumenter.

4. UNE APPROCHE PLURIDISCIPLINAIRE

4.1 Sociologie de la culture (Olivier Donnat, 2003⁹⁶ ; Mathieu Béra et Yvon Lamy, 2003⁹⁷)

Le premier cadre théorique de cette recherche est la sociologie de la culture. C'est une réflexion sur les pratiques muséales des publics, les usages sociaux du musée de science envisagé comme système culturel, et les effets sociaux des visites de musées de science sur les rapports science – société.

4.2 Muséologie (Jean Davallon, 1986⁹⁸, 1999⁹⁹ ; Marie-Sylvie Poli, 2003¹⁰⁰ ; Bernard Schiele, 1988¹⁰¹)

⁹⁶ O. Donnat, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris : La Documentation française, 2003.

⁹⁷ M. Béra et Y. Lamy, *Sociologie de la culture*, Paris : Armand Colin, 2003.

⁹⁸ J. Davallon, « Gestes de mise en exposition », in *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, p. 241-266.

Cette étude s'inscrit également dans le champ de la muséologie, défini par Mathieu Béra et Yvon Lamy comme « une forme spécifique d'intérêt pour les publics qui se loge à la frontière de la communication, des sciences de l'éducation, de l'histoire et de la sociologie »¹⁰². En effet, nous souhaitons mener une réflexion sur les relations entre musées, publics et rapport(s) au monde, rapport(s) aux représentations, ainsi que sur la construction du discours muséographique et de ses stratégies discursives reliées à des situations de communication complexes.

4.3 Sociologie des sciences (Michel Foucault, 1969¹⁰³ ; Bruno Latour, 1996¹⁰⁴)

Nous souhaitons également mener une réflexion sociologique sur les sciences et les techniques, en particulier sur les processus de production, de diffusion et de mise en culture de la science. Nous partons du postulat que la science n'est pas neutre, elle fait partie d'un système social, économique, et politique. La science est donc située dans un contexte, une épaisseur historique, et des interdiscours éthiques et économiques.

4.4 Didactique des sciences (Eric Triquet, 2006¹⁰⁵ ; Jean-Louis Martinand, 1994¹⁰⁶ ; Louise Julien, 2001¹⁰⁷ ; Thouin Marcel, 2001¹⁰⁸)

Enfin, cette recherche s'inscrit dans une approche didactique des sciences. En ce sens, elle se veut aussi une réflexion sur l'enseignement, la culture scientifique à l'école et la formation au débat et à l'esprit critique.

⁹⁹ J. Davallon, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan, Collection Communication et civilisation, 1999.

¹⁰⁰ M-S Poli, « L'exposition produit-elle un discours médiatique? », in *L'Exposition, un média*, Média Morphoses n°9, Novembre 2003.

¹⁰¹ B. Schiele et L. Boucher, « Exposition scientifique : essai sur la définition du genre, Université de Québec à Chicoutimi », *Protée*, vol. 16, n° 3, 1988, p. 21.

¹⁰² M. Béra et Y. Lamy, *op. cit.* p. 60.

¹⁰³ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Cop. 1969, Paris : Gallimard, Bibliothèques des sciences humaines, 2005.

¹⁰⁴ B. Latour, *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris : Seuil, Collection Points, série sciences 114, 1996

¹⁰⁵ E. Triquet, « Quelle culture scientifique pour les enseignants en formation? », in *Les cahiers pédagogiques* n° 443 – Dossier « La culture scientifique », Mai 2006.

¹⁰⁶ J-L Martinand, *Nouveaux regards sur l'enseignement et l'apprentissage de la modélisation en sciences*, Paris : INRP, 1994.

¹⁰⁷ L. Julien et L. Santerre (Sous la direction de), *L'apport de la culture à l'éducation, Actes du colloque recherche : culture et communications*, tenu dans le cadre du Congrès de l'ACFAS, à l'université de Montréal, les 16 et 17 mai 2000, Montréal : Nouvelles AMS, 2001.

¹⁰⁸ M. Thouin, *Notions de culture scientifique et technologique : concept de base, percées historiques et conceptions fréquentes*, Montréal : Multimondes, 2001.

5. OBJET DE RECHERCHE

Notre sujet de recherche concerne principalement les changements du discours de la médiation muséographique qui tend à la publicisation de la science, à la mise en débat de la science. Comment les différents acteurs de la médiation muséographique (concepteurs d'exposition, experts scientifiques, experts en communication, médiateurs culturels et publics) participent aux changements du discours muséographique qui ne se limite plus au savoir mais qui est également éthique, politique et économique ?

Parallèlement, une autre question nous intéresse : le musée et les expositions temporaires d'actualité scientifique, traitant de questions science et société, permettraient-ils de développer et d'apporter aux scolaires de nouveaux outils didactiques élaborés en interaction entre l'école et le musée afin de développer, et ce dès le collège, un regard pluridisciplinaire et un esprit critique sur la science et ses applications ?

6. HYPOTHÈSES DE TRAVAIL

- ♦ Les publics, dont les publics scolaires, auraient une place et joueraient un rôle dans la façon dont les musées de science intègrent aujourd'hui les questions d'éthique et de société.
- ♦ Le *média* exposition participerait à sa façon à l'appréhension des applications scientifiques par les différentes générations.
- ♦ Loin de rester dans des univers imperméables les uns aux autres, les acteurs du champ muséal interagiraient les uns sur les autres de manière à proposer dans les *expositions* des « genres expographiques » de plus en plus homogènes, permettant virtuellement à tous les acteurs de faire valoir leur point de vue. Là encore, la question des scolaires est centrale.
- ♦ Les acteurs de la médiation muséographique participeraient ainsi à certains changements du *discours muséographique*.
- ♦ Le public scolaire serait-il un public spécifique ? Ou des médiations culturelles spécifiques seraient-elles mises en place pour les publics scolaires ?
- ♦ Y aurait-il un *discours muséographique* spécifique pour les scolaires construit en amont par les acteurs ? On pense là aux modalités discursives à visée pédagogique.

- ♦ La formation continue des médiateurs culturels (par exemple, les formations proposées par l'OCIM) jouerait un rôle sur les médiations culturelles proposées au musée, notamment sur la mise en débat public et sur la réflexion vis-à-vis des sciences et des techniques.
- ♦ Analyser les rapports entre école, musée et science permettrait également d'étudier la question de la formation aux débats et à l'esprit critique.
- ♦ Les politiques nationales et / ou locales auraient une influence importante sur la mise en culture et la mise en débat public de la science, notamment au musée.

7. QUELQUES EXEMPLES DE CONCEPTS SUR LESQUELS S'APPUIERA MA RECHERCHE

7.1 *Médiation culturelle*

Nous entendons par *médiation culturelle* une situation qui fait dialoguer trois pôles : les publics (sujets de la médiation qui ont l'intentionnalité de construire une relation intersubjective : réception et interprétation), les musées ou établissements culturels (situation d'énonciation ou cadre de références) et les objets (matériels ou immatériels) ou idées (support expressif ou symbolique) (Jean Caune, 1999)¹⁰⁹.

7.2 *Culture scientifique*

Nous définissons ici la *culture scientifique* comme un « ensemble de capacités, de connaissances et de savoir-faire spécifiques s'accompagnant d'un regard critique sur la science et ses rapports avec d'autres champs de l'activité humaine » (Ghislain Arsenault, 1994)¹¹⁰ ; comme l'appréhension des rapports science et société (Éric Triquet, 2006)¹¹¹.

7.3 *Publicisation de la science*

Dans cette recherche, nous appréhendons la *publicisation de la science* comme une situation de médiation dans laquelle les connaissances scientifiques ne sont pas communiquées pour elles mêmes mais pour l'éclairage qu'elles apportent à des questions considérées comme sociales ou publiques, et non comme exclusivement, ou d'abord scientifiques (Bernard

¹⁰⁹ J. Caune, *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, Collection Communication, Médias et Sociétés, 1999.

¹¹⁰ G. Arsenault, « La culture scientifique et l'école », Colloque *Quand la science se fait culture*, Montréal du 10 au 13 avril 1994.

¹¹¹ E. Triquet, *op. cit.*

Delforce, 2004)¹¹². Publiciser la science, ce serait selon cet auteur, mettre la science en débat public.

7.4 Discours

Nous empruntons le concept de *discours* à Michel Foucault. L’auteur définit le discours comme un *ensemble de pratiques discursives*, de règles qui mettent en série des énoncés ; une pratique discursive est un ensemble d’éléments qui font « sens » (Michel Foucault, 1969).

8. CONCLUSION

Au terme de cette présentation de la construction de mon sujet de recherche, il apparaît que « la publicisation de la science au musée » est un vaste sujet. Plusieurs sujets de thèse sont possibles. Il va de soi que dans ma thèse je ne pourrais traiter l’ensemble des questions soulevées ici. Des choix vont donc devoir être faits afin de spécifier l’objet de la recherche.

Étudier les relations entre musée, science, débat et école sera l’objet central de mon analyse. La question de la formation au débat et à l’esprit critique sera le fil conducteur de ma recherche.

Travailler sur la mise en débat de la science nécessite de s’interroger sur le contexte politique de cette publicisation. Le fondement épistémologique restant que la science n’est pas neutre, qu’elle fait partie d’un système social, politique, économique et pédagogique.

Réaliser cet « état des lieux » de ma recherche pour cette intervention lors de ces journées doctorales m’a conduite à envisager le travail à accomplir dans les semaines et les mois à venir. Il me faut désormais, pour l’avancée de ma recherche, rédiger une partie sur la (re)construction de mon objet de recherche (sujet, problématique), et les terrains envisagés. De plus, je peux d’ores et déjà rédiger une partie sur l’histoire des musées, notamment des musées de science, et une partie sur les concepts empruntés à d’autres auteurs auxquels je souhaite me référer.

BIBLIOGRAPHIE

¹¹² B. Delforce, « La médiatisation de la science : processus, dynamiques et enjeux d’une forme spécifique de publicisation », Actes du colloque *La publicisation de la science*, Université Grenoble 3, 2004.

- A. Fauche, « La médiation-présence au musée d'Histoire des sciences de Genève, Enjeux, objectifs, pratiques, réflexions », La Lettre de l'OCIM n° 83, 2002.
- N. Heinich, *La sociologie de l'art*, Nouvelle édition, Paris : La Découverte, Collection Repères, 2004.
- B. Lamizet, *La médiation culturelle*, Montréal : L'Harmattan, 1999.
- B. Latour, *Politiques de la nature, Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris : La Découverte / Poche, 166 Sciences Humaines et Sociales, 2004.
- J. Le Marec, « Le musée à l'épreuve des thèmes sciences et sociétés : les visiteurs en public », Quaderni 46, Janvier 2002, p. 105-122.
- J-M Lévy Leblond, *L'Esprit de sel : Science, Culture, Politique*, Paris : Seuil, Collection Points, série sciences 39, 1984.
- F. Mairesse et A. Desvallées (Sous la direction de), *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris : L'Harmattan, Collection « Muséologies », 2007.
- P. Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public, Histoire, évolution, enjeux*, Paris : L'Harmattan, Collection Logiques Sociales, 1999.

Céline Viguié elci@free.fr

2004 Dirigée par Florent GAUDEZ

PUB / ANTIPUB, deux visions du monde ?

Le rapport entre idéologie et utopie à travers le système publicitaire et son opposition.

Publicité, capitalisme, médias, contestataires, idéologie, utopie, récupération

Céline VIGUIER

UPMF – ROMA

elci@free.fr

Pub/Antipub, deux visions du monde ?

Du rapport entre idéologie et utopie à travers le système publicitaire et son opposition.

Mots-clés : médias, esprit contestataire, récupération, imaginaire, économie politique.

Résumé : Quel rapport existe-t-il entre ces deux visions du monde que sont le système publicitaire et les mouvements contestataires de l'antipublicité ? Ces deux visions du monde sont définies et revendiquées, transmises et médiatisées mais aussi à l'origine de notre organisation sociétale. A travers deux discours antagonistes, pub et antipub présentent pour l'une un regard idéologique et dominant à travers les valeurs du matérialisme et le mode consumériste et pour l'autre un regard utopique se tournant vers le futur et le changement, un regard proposant des alternatives.

Mais approchons nous plus prêt de l'objet. Les frontières si précises deviennent floues, l'antagonisme radicalisé dans les discours, paraît alors beaucoup moins évident dans les façons de faire... Discours politiques et façons de faire, quand deux visions du monde se mêlent, s'entrelacent, se récupèrent... mais vraiment sans se toucher ?

De l'oral à l'écrit... J'avais, lors de ma communication orale, expliqué mon travail en faisant un état des lieux des organisations antipub et de leurs revendications. Quelques images illustraient alors les façons de faire de ces activistes. Même si je reprendrai rapidement ces points, mon objectif aujourd'hui est de vous emmener un peu plus loin dans la réflexion en

précisant ma problématique à travers la définition du système publicitaire et de l'antipub dans leur aspect idéologique et utopique.

Ce travail sur la publicité a connu une évolution à travers plusieurs changements de perspectives. Il s'agissait pour moi de travailler sur une de ces manières de faire de la pub. Cette manière de faire est appelée le « Marketing de la Libération » ; elle consiste à récupérer un esprit contestataire à travers symboles, slogans, modes de vie... (Visuels 1 à 6) Et si la perspective d'approche de mon objet est plus large, le fond de mon questionnement est en fait inchangé. En effet, ce qui m'a toujours interpellé est cette place accordée à la publicité, une place toujours « indispensable » et même « évidente ». Très naïvement, j'étais marquée par cette capacité que se donne l'Economie de répondre à des questions d'ordre politique, sans réellement inquiéter notre idée à la fois commune et personnelle que l'on se fait du bonheur. Mon objet est donc toujours le même mais ma problématique se centre, non pas sur des façons de faire, mais sur tout ce qui caractérise ces deux visions du monde que sont la publicité et l'antipublicité. Manières de faire mais aussi mises en discours, représentations de l'Autre et de l'organisation sociétale... tout cela pour comprendre les différents nœuds que comporte le rapport entre deux visions à la fois opposées et quelquefois si liées.

Mon objectif est donc de réfléchir à cette relation d'opposition et de récupération entre le système publicitaire et les mouvements antipub pour repenser les théories sur l'idéologie et l'utopie. Je me suis particulièrement intéressée aux théories de Karl Mannheim qui a été le premier à relier ces deux concepts.

Dans un premier temps, définissons l'idéologie qui, selon Althusser, ne doit pas être perçue comme la pensée assumée d'un individu ou d'un groupe, comme quelque chose qui est pensé mais comme quelque chose au sein de laquelle nous pensons. Pour l'auteur, le caractère idéologique est inconscient ; on ne peut percevoir ce caractère qu'en étant extérieur à lui. Ce qui est idéologique est donc lié à l'autre, à une dénonciation du discours de l'autre. *Je ne peux vivre l'idéologie consciemment, je ne peux la connaître qu'en prenant du recul, en étant extérieure à elle.*

Karl Mannheim reprend cette définition qui fait de l'idéologie, une dénonciation du discours de l'autre. En effet, elle se caractérise pour l'auteur, par cette volonté de destruction de la vision du monde concurrente. Karl Mannheim distingue deux types d'idéologie : à savoir l'idéologie particulière et polémique et le « concept total » d'idéologie qui marque « le mode global qu'a le sujet de concevoir les choses en tant qu'il est déterminé par son environnement historique et social ». Je m'intéresserai ici à cette dernière conception.

Le « concept total » évoque l'idéologie d'une époque, d'une classe, c'est-à-dire « la structure totale du champ de conscience de cette époque ou de ce groupe »¹¹³. Si le concept régional s'attaque seulement à une partie des idées de l'adversaire, le concept total remet en question de manière globale la vision de l'autre. « Quand on dit par exemple d'une époque qu'elle vit dans un autre monde d'idées que le nôtre, ou d'une couche sociale historique concrète qu'elle pense dans d'autres catégories que les nôtres, on n'entend pas par là simplement tels ou tels constituants de leurs idées, mais tout un système d'idées déterminé, un genre déterminé de formes du vécu et de l'interprétation. »¹¹⁴

L'idéologie est donc le fait de prendre en compte le discours de l'altérité et de le définir en essayant de comprendre, non pas directement les idées de ce discours, mais le protagoniste lui-même. Le discours de l'autre est alors saisi non pas en lui-même mais à travers la position sociale de l'énonciateur. Les idées sont alors interprétées comme étant déterminées par cette position et elles ont pour fonction de l'exprimer, d'être en quelque sorte le vecteur de cette position sociale.

Paul Ricœur¹¹⁵, qui reprend la réflexion de Karl Mannheim, relativise d'abord l'importance du principe de distorsion, cette représentation altérée car déterminée par la position sociale. Paul Ricœur veut renverser la conception traditionnelle et dépréciative de l'idéologie (en l'occurrence celle de Marx) et lui attribue une fonction indispensable à la vie sociale. En effet, dans un premier temps le rôle fondamental de l'idéologie est, pour l'auteur, l'intégration : l'idéologie aurait pour fonction principale de préserver l'identité et l'unité du groupe social. Les autres fonctions, comme la distorsion ou la légitimation du système sociétal en place, sont en fait directement liées à cette fonction première d'intégration. Quand la hiérarchisation sociale devient conflictuelle, elle entre en contradiction avec l'identité et l'unité du groupe. La distorsion prend alors le relais et reproduit la fonction normale d'intégration sous une forme « pathologique ». La distorsion permet de garantir, même de manière fictive et mensongère, l'unité et l'identité qui sont attaquées par les conflits d'intérêts. La distorsion est directement liée à un contexte social conflictuel.

L'autre fonction de l'idéologie : la domination, ou plutôt la légitimation d'une domination, sert aussi la fonction fondamentale d'intégration. En effet, un pouvoir ne peut être fondé et son autorité légitimée par le recours exclusif à la soumission physique, mais par

¹¹³ K. Mannheim, *Idéologie et utopie*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1995/2006, p.49.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.50.

¹¹⁵ Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, Seuil, 1997.

notre consentement. La légitimation consiste à nous donner les raisons d'obéir spontanément à l'autorité permettant ainsi de garantir l'unité du groupe.

L'idéologie, en opposition à cette autre vision du monde qui « n'est pas seulement un ensemble d'idées, mais une mentalité, un *Geist*, une configuration de facteurs qui organisent l'ensemble des idées et des sentiments. L'élément utopique imprègne tous les aspects de l'existence ».¹¹⁶ « L'effet que produit la lecture d'une utopie est la remise en question de ce qui existe au présent : elle fait que le monde actuel paraît étrange. Nous sommes ordinairement tentés d'affirmer que nous ne pouvons pas mener une autre vie que celle que nous menons actuellement. Mais l'utopie introduit un sens du doute qui fait voler l'évidence en éclat. »¹¹⁷

Pour Karl Mannheim, il y a « l'état de réalité » que l'on peut appeler *topie*, réalité avec laquelle la mentalité utopique marque un désaccord, l'*u-topie*. Si l'idéologie cache cette distance avec le Réel en se présentant comme étant de l'ordre de l'évidence, l'utopie au contraire l'affirme. Et c'est par cette volonté de transformer le monde que l'utopie n'accepte pas un ordre imposé comme étant le seul possible ; elle le remet constamment en question en proposant des alternatives, « l'utopie nous met à distance de la réalité présente, elle nous donne l'aptitude à éviter de percevoir ladite réalité comme naturelle, nécessaire ou inéluctable. »¹¹⁸ Au-delà de l'ordre actuel, l'utopie s'attaque au pouvoir, ou du moins à la façon dont les instances institutionnelles usent du pouvoir et à la façon dont ce pouvoir est légitimé. Selon Ricœur, c'est lorsque apparaît un manque de crédibilité chez une instance d'autorité, que l'utopie entre en jeu et occupe son rôle de critique et de remise en question. Le rôle principal de l'utopie est de remettre en question le pouvoir en attaquant l'instance détentrice de ce pouvoir sur la légitimité même de son existence car ôter toute légitimité c'est ôter tout pouvoir.

Si l'on doit l'origine du terme à Thomas More qui évoque l'*U-topia*, le « lieu de nulle part » pour décrire ce qui devait être « la meilleure des Républiques », l'utopie d'aujourd'hui est loin de correspondre aux modèles que décrivaient More, Campanella ou encore Fourier avec l'élaboration d'une cité parfaite. En effet, Jean-Joseph Goux met en avant l'importance d'un paradoxe : notre société marquée par le nouveau, la création, « l'expérimentation sur tous les fronts », semble pourtant en crise sur le plan utopique. « Jamais les capacités

¹¹⁶ *Ibid.*, p.361

¹¹⁷ *Ibid.*, p.394.

¹¹⁸ George H.Taylor, Introduction à « L'idéologie et l'utopie » de Paul Ricœur.

transformatrices de l'homme n'ont été aussi riches et aussi fortes (...) Et pourtant c'est tout le contraire d'une forte impulsion utopique que l'on constate aujourd'hui. Crise de l'avenir ; paralysie de notre imagination du futur ; épuisement des avant-gardes ; fin des grands récits d'émancipation... Le rôle de l'utopie semble compromis et paraît s'effacer de notre horizon (...) Une crise de l'utopie est ouverte. »¹¹⁹ A travers ce paradoxe, l'auteur décrit non pas la disparition de l'utopie mais ses transformations, son évolution : l'utopie comme modèle n'est plus crédible alors que « la tension créatrice vers le futur » est présente. « L'utopie n'a plus de visage ou d'image (...) mais elle est encore un élan, une espérance, peut-être un moteur. La cité utopique n'a plus de représentation, elle est infigurable ; mais son appel est toujours puissant. » L'auteur a ici souligné un point important, l'utopie n'est plus celle que l'on dessine, celle que l'on explique, que l'on décrit avec précisions et détails. L'utopie contemporaine est plus diffuse, elle correspond à une énergie, à des ensembles d'idées, à une vision plus générale du monde. Loin de la cité idéale planifiée, elle se présente simplement par cette volonté de rendre meilleur un *déjà là*.

L'antipub, est un réseau composé d'un ensemble de groupes et d'associations. Nous pouvons notamment citer : Casseurs de pub, Paysages de France, RAP, Chiche !, La Meute, BAP... Le mouvement se donne pour objectif de combattre la publicité, en tant que système et vecteur d'une idéologie dominante, celle du consumérisme mondialisé. Au-delà de l'anti-publicité, les antipub sont donc aussi des anti-grands médias, des anti-grande distribution, de l'anti-automobile, des anti-marques.... des anti-néolibéralisme.

Le combat non violent peut prendre plusieurs formes : de la désobéissance civile à travers barbouillages et détournements d'images (Visuels 9 et 10), jusqu'à l'action juridique dont l'objectif est d'obliger les maires à faire respecter la loi en matière d'affichage publicitaire, en passant par la publication d'essais pour une réflexion sur des alternatives... Plusieurs formes pour un seul combat, des activistes disséminés, des revendications au grand jour mais aussi des anonymes informés et mis en réseau grâce aux technologies de communication.

Une mise en rhizome... C'est à deux auteurs, André Gattolin et Thierry Lefebvre¹²⁰ que nous devons cette métaphore deleuzienne du rhizome activiste. Mais je souhaite faire de

¹¹⁹ Jean-Joseph Goux, « Naufrages et espérances : jeunesse de l'utopie », in *Approches de l'utopie*, revue Diogène, n°209, Janvier-Mars 2005.

¹²⁰ <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1376>

cette image la mienne, tant elle nous semble pertinente pour désigner un mouvement à la fois anonyme et spectaculaire, un mouvement qui joue avec l'ombre et la lumière.

En quoi les antipub constituent-ils un mouvement en rhizome ? De par sa dissémination horizontale et parce qu'il constitue un ensemble multiple dans le sens où il ne peut se réduire ni à l'un des acteurs (un meneur par exemple de par l'absence de centralité et d'organisation hiérarchique) ni à la somme des protagonistes, tant ils sont difficilement identifiables. Le mouvement à propagation silencieuse agit quelquefois dans l'ombre et se fait connaître par des interventions spectaculaires et médiatisées mais aussi à travers une remise en question *profonde* et *ap-profondie* du consumérisme. Un rhizome activiste de par l'absence de cadres : les actions sont spontanées et l'appartenance au mouvement n'est pas formelle, l'antipublicité n'est en rien un mouvement officiel.

Je conclurai ici en évoquant les différents nœuds qui relient et mettent en tension la pub et l'antipub, tant au niveau des façons de faire que des mises en discours : la ré-appropriation des techniques utilisées à travers par exemple le « Marketing de la Libération » ; le non respect de la loi à travers désobéissance civile d'un côté et primauté donnée aux problématiques économiques de l'autre ; l'intérêt face à des questions d'ordre politique ; mais aussi philosophique comme cette ambition de répondre à la recherche du bonheur... Tous ces nœuds évoquent l'idée de deux personnages aux caractères opposés ayant conscience de l'existence de l'autre sans jamais pouvoir communiquer. Deux personnages marqués par l'écho et la récupération de leur discours respectif, deux personnages enfin, pour qui le miroir reflèterait l'image de l'Autre ; en témoignent les visuels qui suivent...

Visuels publicitaires :



Visuel 1



Visuel 2



Visuel 3



Visuel 4

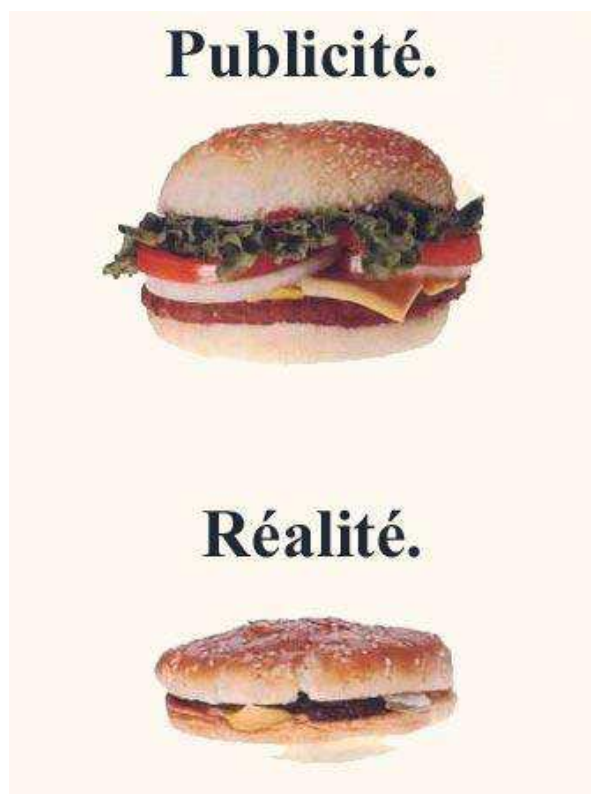


Visuel 5



Visuel 6

Visuels antipub :



Visuel 7



Visuel 8



Visuel 9



Visuel 10

Bibliographie :

ANSART Pierre, *Idéologies, conflits et pouvoir*, PUF, 1977.

ANSART Pierre, *Les idéologies politiques*, PUF, 1974.

CAPDEVILA Nestor, *Le concept d'idéologie*, PUF, 2004.

DILAS-ROCHERIEUX Yolène, *L'utopie ou la mémoire du futur*, Editions Robert Laffont, 2000.

MANNHEIM Karl, *Idéologie et utopie*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1995/2006.

RICOEUR Paul, *L'idéologie et l'utopie*, Editions du Seuil, 1997.

WALLERSTEIN Immanuel, *L'après-libéralisme. Essai sur le système-monde à réinventer*, Editions de l'Aube, 1999.

WALLERSTEIN Immanuel, *L'utopistique ou les choix politiques du XXIème siècle*, Editions de l'Aube, 2000.

LES ENCADREMENTS DE THESES

Serge Dufoulon

Eric Gallibour

La prise en charge des haïtiens infectés par le VIH-sida en Guyane Française.
Sociologie d'une carrière de malades stigmatisés (2005)

Florent Gaudez

Marie Doga

Francis Ponge dans l'espace littéraire.
Approche sociologique de la dynamique pongienne (2003)

Fanny Fournié

La folie et sa danse (2006)

Cécile Léonardi

L'œuvre d'art, outil critique de la sociologie.
Pour une relecture de l'œuvre d'Erving Goffman, à partir de quelques pièces de Pina Bausch. (Avec Jacques Leenhardt, EHESS Paris, 2000)

Céline Viguié

Pub-Antipub, deux visions du monde
Le rapport entre idéologie et utopie à travers le système publicitaire et son opposition
(2004)

Ewa Bogalska Martin

Youssef Dhamane

SDF des villes et SDF des champs,
Pour une sociologie des trajectoires dans un milieu rural (2007)

Virginia Nogueira Farias

Changements de la mémoire collective sur le passé esclavagiste et les recompositions identitaires au Brésil à l'époque de Lula 2003 – 2008 (2007)

Barbara Michel

Charlène Feige

Etudes des dispositifs musicaux sur les lieux de travail et ambiguïtés entre musiques choisies et musiques subies (2006)

Frédéric Pailler

Approche sociologique d'un usage des nouvelles technologies de l'information et de la communication, les « pages perso », instrument de présentation de soi, de son corps, et de sa sexualité sur internet (2000)

David Grange

L'envie de rien, éléments pour une sociologie du nihilisme (2001)

Julien Grange

Lecture actuelles de Louis Ferdinand Céline. La question de l'appropriation ou la fonction symbolique de l'œuvre : émotion, mémoire, pratique - de la formulation d'un ethos dans les usages des objets de culture (2004)

Fanny Richard

Les amateurs de danse : pratiques et représentations (2004)

Angélique Rochier

Les découvreurs du monde végétal (2002)

Régina Trindade

Art et Biologie. Rencontre de Deux Mondes (2002)

Catherine Dutheil Pessin

Marisol Facuse

Utopies sur scène : le monde de l'œuvre de la Compagnie Jolie Môme
Pratique artistique et imaginaire d'une compagnie de théâtre militant (2004)

Anne-Cécile Nentwig

Les représentations sociales des musiciens amateurs des musiques traditionnelles (2005)

Marie-Sylvie Poli

Valérie Chauvey

Découvrir le patrimoine muséal sans patrimoine visuel,
Comment la rencontre d'un public non-voyant éclaire les attentes du public ordinaire (2006)

Fiorina Vétuli

La publicisation de la science au musée : la place des publics dans la mise en débat des questions sciences et société (2007)

Guy Saez

Julien Joanny

Entre ancrage territorial et expérimentation sociale, les lieux culturels intermédiaires : des expériences à la croisée des mondes (2004)

Les doctorants absents :

Oana Balan (La citoyenneté européenne dans le discours référendaire, Ms Poli-2005)

Cyril Brizard (Sociologie de l'œuvre et de ses publics, le cas du métal symphonique,
C. Pessin- 2005)

Yanik Mitchell (Rites de passage et figures du féminin, B.Michel-2005)

Gilles Mametz (La notion de patrimoine culturel à Saint Petersburg, évolution et enjeux de la définition des œuvres d'art, G.Saez-2003)