

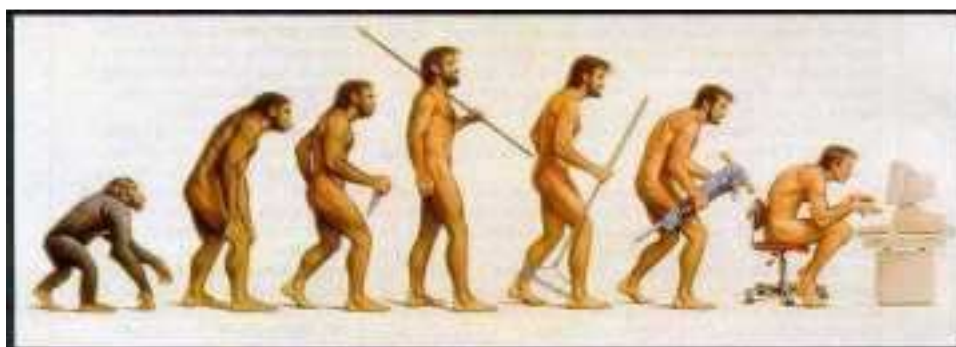


**Centre de Sociologie
des Représentations et des Pratiques Culturelles**

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

Actes des Journées Doctorales 2009

Sous la responsabilité de
Florent Gaudez



**15-16 janvier 2009
Salle Jacques Cartier
Maison des Langues et des Cultures**

Serge Dufoulon - Florent Gaudez - Ewa Martin Bokalska
Barbara Michel - Catherine Dutheil Pessin - Marie-Sylvie Poli - Guy Saez

Organisation :

Florent Gaudez Florent.Gaudez@upmf-grenoble.fr
Jérémy Damian damianjeremy@yahoo.fr
Marie-France Lebaillif marie-france.lebaillif@upmf-grenoble.fr

Les PROFESSEURS et leur(s) DOCTORANT(S)

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

Jérémy Damian

L'intime du social : pour une socio-anthropologie du corps et de l'expérience sensible – le cas de la danse contact-improvisation (Avec Vinciane Despret, Université de Liège, 2008)

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)*

Pablo Venegas

La réception du livre Nocturne du Chili de Roberto Bolaño dans deux Pays différents : La France et L'Espagne. La création du texte de fiction (Avec Dunia Gras, Université de Barcelone, 2008)

Céline Viguier

*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 (Avec Pierre Le Quéau, CSRPC-ROMA, 2004)

Fanny Richard

Les amateurs de danse : pratiques et représentations (2004)

Régina Trindade

Art et Biologie. Rencontre de Deux Mondes (2002)

Catherine Dutheil Pessin

Anne-Cécile Nentwig

Les représentations sociales des musiciens amateurs des musiques traditionnelles (2005)

Marie-Sylvie Poli

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)

Invités extérieurs

Pierre Grosdemouge

*Encyclopédie pratique des conceptions de l'art et de la culture (Jean Pierre Esquenazi
Université Lyon 3, 2006)*

Valérie Rolle

*Le métier de tatoueur-euse. Pour une sociologie du monde du tatouage en Suisse romande
(P. Beaud et G. Haver, Université de Lausanne, 2004)*

Les grands absents (excusés)

Eric Gallibour,
Frederic Pailler,
Pablo Venegas,

PROGRAMME DES JOURNÉES DOCTORALES 2009

15-16 janvier 2009

JEUDI 15 JANVIER 2009

MATINEE

9 h 00 : Ouverture des journées, par Florent Gaudez

ŒUVRE(S) LITTÉRAIRE(S), CULTURE(S) MUSICALE(S)

9 h30 : Julien Grange :

Lectures 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 (B.Michel, 2004)

10 h 00 : Pierre Grosdemouge

Unknown Cultural Object (Esquenazi, 2006)

10 h 30 : Pablo Venegas

La réception du livre *Nocturne du Chili* de Roberto Bolaño dans deux Pays différents: La France et L'Espagne. La création du texte de fiction (F. Gaudez, D. Gras, 2008)

11 h 00 : Anne-Cécile Nentwig

Les représentations sociales des musiciens amateurs des musiques traditionnelles, (C.Pessin, 2005)

11 h 30: Charlène Feige

Etudes des dispositifs musicaux sur les lieux de travail et ambiguïtés entre musiques choisies et musiques subies (B.Michel, 2006)

APRES-MIDI

LIEUX DE CULTURE(S) – MARGES ET VIDES

13 h 30: Julien Joanny

Entre ancrage territorial et expérimentation sociale, les lieux culturels intermédiaires : des expériences à la croisée des mondes (G. Saez, 2004)

14 heures : Virginia Nogueira Farias

Changements de la mémoire collective esclavagiste et les recompositions identitaires au Brésil à l'époque de Lula 2003-2008 (E. Bogalska, 2007)

14 h 30 : Youssef Dhamane

SDF des villes et SDF des champs, pour une sociologie des trajectoires dans un milieu rural (E. Martin, 2007)

15 heures : David Grange

L'envie de rien ; éléments pour une sociologie du nihilisme (B. Michel, 2001)

15h 30 : Pause

SPHERES ARTISTIQUES, MEDIATIQUES, IDEOLOGIQUES

16 heures : Régina Trindade

Art et Biologie: Rencontre de Deux Mondes (B.Michel, 2002)

16 h 30 : Fiorina Vétuli

L'espace public de la médiation culturelle des sciences et des techniques en Rhône-Alpes. (M-S Poli, 2007)

17 h 00 : Céline Viguier

PUB / ANTIPUB, deux visions du monde ? Le rapport entre idéologie et utopie à travers le système publicitaire et son opposition (F. Gaudez, 2004)

VENDREDI 16 JANVIER 2009

MATINEE

LES CORPS A L'OEUVRE

8h30 : Fanny Fournié

La folie et sa danse, (F. Gaudez, 2006)

9 h 00 : Fannie Richard

Les amateurs de danse : pratiques et représentations (B.Michel, 2004)

9h30 : 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. (J. Leenhardt (EHESS Paris) et F. Gaudez (UPMF Grenoble II), 2000

EPREUVES DU CORPS

10 heures : Jérémy Damian

L'intime du social : pour une socio-anthropologie du corps et de l'expérience sensible – le cas de la danse contact-improvisation (F. Gaudez, V. Despret, 2008)

10 h 30 : Valérie Rolle

Le métier de tatoueur-euse. Pour une sociologie du monde du tatouage en Suisse romande (*P. Beaud et G. Haver, Université de Lausanne, 2004*)

SOMMAIRE

DAHMANE YOUSSEF — <i>SDF, DES PERDANTS QUI ONT TRAVERSE PLUSIEURS SOCIETES</i>	11
DAMIAN JEREMY — <i>ETHNOGRAPHER L'EXPERIENCE SENSIBLE</i>	17
FEIGE CHARLENE — <i>LA MUSIQUE AU TRAVAIL : ENTRE BULLES A REVES ET FILTRE SOCIAL</i>	26
FOURNIE FANNY — <i>LE TISSU SOCIAL DE L'EMOTION AU REGARD D'UNE EXPLORATION DE PIECES CHOREGRAPHIQUES</i>	30
GALLIBOUR ERIC — <i>LA PRISE EN CHARGE DES HAÏTIENS INFECTES PAR LE VIH-SIDA EN GUYANE FRANÇAISE. SOCIOLOGIE D'UNE CARRIERE DE MALADES STIGMATISES</i>	35
GRANGE JULIEN — <i>LECTURES ACTUELLES DE LOUIS FERDINAND CELINE. LA QUESTION DE LA FONCTION SYMBOLIQUE DE L'ŒUVRE : EMOTION, MEMOIRE, PRATIQUE – DE LA CONSTRUCTION SYMBOLIQUE D'UN ETHOS DANS LES USAGES DES OBJETS DE CULTURE</i>	37
GRANGE DAVID — <i>L'ENVIE DE RIEN : ÉLÉMENTS POUR UNE SOCIOLOGIE DE L'AUTODESTRUCTION</i>	50
GROSDMOUGE PIERRE — <i>UNKNOWN CULTURAL OBJECT</i>	57
JOANNY JULIEN — <i>LES LIEUX DE L'EXPERIENCE</i>	67
LEONARDI CECILE — <i>APPROCHE CROISEE DE L'ŒUVRE CHOREGRAPHIQUE DE PINA BAUSCH ET DE L'ŒUVRE SOCIOLOGIQUE D'ERVING GOFFMAN.</i>	75
NENTWIG ANNE-CECILE — <i>L'APPRENTISSAGE DES MUSIQUES TRADITIONNELLES: QUELS ENJEUX SOCIAUX?</i>	80
NOGUEIRA FARIA VIRGINIA — <i>LES CHANGEMENTS DE LA MEMOIRE COLLECTIVE SUR LE PASSE ESCLAVAGISTE ET LES RECOMPOSITIONS IDENTITAIRES AU BRESIL A L'EPOQUE LULA</i>	86
PAILLER FRED — <i>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</i>	92
RICHARD FANNY — <i>LES AMATEURS DE DANSE : PRATIQUES ET REPRESENTATIONS</i>	97
ROLLE VALERIE — <i>TATOUERS ET TATOUEUSES EN SUISSE ROMANDE :ÉTUDE SOCIOLOGIQUE</i>	99
TRINDADE REGINA — <i>ART ET BIOLOGIE : RENCONTRE DE DEUX MONDES</i>	105
VENEGAS PABLO — <i>LA RECEPTION DU LIBRE NOCTURNE DU CHILI DE ROBERTO BOLAÑO DANS DEUX PAYS DIFFERENTS: LA FRANCE ET L'ESPAGNE</i>	106
VETULI FIORINA — <i>L'ESPACE PUBLIC DE LA MEDIATION CULTURELLE DES SCIENCES ET DES TECHNIQUES EN RHONE-ALPES</i>	110
VIGUIER CELINE — <i>PUB/ANTIPUB, DEUX VISIONS DU MONDE ? LE RAPPORT ENTRE IDEOLOGIE ET UTOPIE A TRAVERS LE SYSTEME PUBLICITAIRE ET SON OPPOSITION</i>	115

PRÉSENTATION DES COMMUNICATIONS

DAHMANE Youssef
0468294007,0468563902(w)
youssef.dahmane@tele2.fr



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2007/2008
DIRECTEUR DE THESE : EWA MARTIN

SDF, des perdants qui ont traversé plusieurs sociétés !

Malheureusement la question SDF n'a pas attendu les sociétés hypermodernes pour trouver le terreau dans lequel elle puise des légions d'indigents et de déshérités.

Depuis les sociétés traditionnelles jusqu'à celles de l'hypermodernité en passant par la modernité et la postmodernité, les nouvelles dynamiques sociales n'ont pas épargné les SDF ou quel que soit le nom dont on les a affublés.

Le « Hobo »(Homeless Bohémia), le clochard, le sans logis, le sans abri, les pauvres, les démunis, les croquants, les exclus ou encore les poulbots ont habité chacune des sociétés dont nous parlons et sont devenus le reflet même de chacune d'entre elles.

Si l'on considère l'individu d'une manière générale comme base de la société, il est plus aisé de comprendre les différents mécanismes à l'œuvre dans les différents processus de paupérisation, de précarisation et d'exclusion.

L'individu appartient d'abord à un groupe familial dans lequel il acquiert l'histoire et les valeurs intergénérationnelles, objets de divers transferts¹(héritages et perpétuation familiale).

C'est dans ce même groupe que seront posées les premières épreuves de socialisation.

Il appartient également à des groupes d'appartenance, des groupes identitaires ou alternatifs² dans lesquels un vécu commun et collectif se partage qui vient compléter celui qui est apporté par la famille stricto sensu.

L'organisation sociale de chaque société apporte des références différentes qui marquent l'individu sociétal.

Effectivement selon l'époque l'individu s'imprègne de ses règles, de ses attentes et des grandes dynamiques sociales qui l'animent.

Enfin la place du religieux d'une société à l'autre évolue considérablement et ce depuis les sociétés dites traditionnelles où il est omniprésent aux sociétés de l'hypermodernité où il s'éclipse pour ne jouer plus qu'un rôle emblématique.

Ces quatre domaines façonnent certes chaque individu et lui donne une place dans chacune des différentes sociétés.

Mais pour reprendre l'analyse de Nicole AUBERT³ au sujet de l'individu hypermoderne, il y a les gagnants et les perdants.

¹ Segalen Martine, Cullestad Marianne : « *La famille en Europe, parenté et perpétuation familiale*, Paris, la Découverte 1995.

² Guimond S : *Les groupes sociaux*, Gaétan Morin, 1994.

³ N Aubert, *l'individu hypermoderne*, édition Erès, 2004.

Elle décrit le gagnant comme celui qui pourra vivre en jouissant de tous les attributs matériels et éventuellement spirituels et le perdant quant à lui vivra toutes les formes de délitement des sociétés occidentales dans un processus extrême d'individuation qu'illustre par exemple le phénomène SDF, de l'échec personnel (chômage) à l'échec social (maladie, divorce).

Nous retrouvons cette grande dualité dans toutes les sociétés et ce toujours avec cette même inégalité de la répartition des richesses, de l'extrême pauvreté à l'aisance.

Quelles que soient les dynamiques de changement, chaque société produit ses propres exclus et déshérités comme s'il pouvait en être autrement.

Dans son concept de « sociétés liquides » Zygmunt BAUMAN⁴ explique que ce qui est mis en scène dans la société ce sont la « jetabilité » et « l'interchangeabilité », en somme l'exclusion.

Nous aurions bien tort de penser que ces qualificatifs ne s'appliquent qu'à la société hypermoderne, car nous retrouvons dans les autres ces mêmes individus « jetables » et « interchangeables » que la population des sans logis ou autres « vies parallèles » habitent fort justement.

M BERNARDOT⁵ quant à lui situe cette même « jetabilité » dans la mise au banc des personnes indésirables dans des lieux de bannissement comme les camps d'étrangers par exemple.

Dans la modernité existait déjà une forme de sélection naturelle par la maladie et l'accident, elle sélectionne ses individus déviants en les envoyant dans des structures militaires, quasi carcérales datant du colonialisme.

Le 15^{ème} siècle marquant la fin des croisades, laisse les léproseries destinées à accueillir le « mal arabe » (la lèpre) sans sujets, elles vont donc se convertir dans une fonction asilaire dirigée par des médecins dits « aliénistes ».

Se retrouveront « enfermés » dans ces léproseries les malades mentaux de tous bords et de tous âges, les pauvres des rues, les prostituées et tous ceux qui incarnaient pour cette société une déviance quelconque.

Cette logique asilaire émanant des sociétés dites traditionnelles n'est ni plus ni moins que le reflet de ce que décrit M BERNARDOT pour des dynamiques sociales plus modernes.

Les sociétés traditionnelles s'appuient sur une logique de conquête selon une organisation sociale « non sédentaire » où le pouvoir dans la « horde » est dévolu au plus fort, impliquant une certaine instabilité.

L'importance de la communauté et la sur dominance du religieux fixent comme un « ordre naturel » dans lequel le pauvre reste le « perdant » et le riche celui qui « gagne » sur tous les tableaux (divin, social, économique).

Dans l'épistémè suivant, ce qui marquera l'avènement de la modernité, de sociétés marchandes, c'est l'abandon d'anciens paradigmes basés sur le pouvoir immanent du roi (1789), remplaçant ainsi l'individu au centre de la société.

Cet homme nouvellement « émancipé » quitte l'ordre naturel établi jusque là, mais aussi la bienveillante action de la communauté.

Cette nouvelle société se structure autour de la famille, le travail et l'état nation.

La république est porteuse d'une vertu assimilatrice, mais nie les diversités et les déviances. Déjà la valeur travail prend une ampleur qui va fixer le capital et le patrimoine contrairement à la société précédente dans laquelle la richesse est acquise à la naissance.

La société et ses nouvelles institutions républicaines mettent le travail au centre de l'activité sociale, et jettent ainsi l'opprobre et la marginalisation sur l'oisiveté et tous ceux qui ne peuvent produire une force de travail.

L'état devenu tout puissant (état gendarme et providence), remplace la tribu ou la communauté, il sanctionne et marginalise les déviants qui recherchent une certaine forme de « désobéissance sociale ».

⁴ Z Bauman, *La vie liquide*, le Rouergue/Chambon, 2006.

⁵ M Bernardot, *camps d'étrangers*, Editions du Croquant, 2008.

Avec la postmodernité qui marquera une bonne partie du vingtième siècle, c'est selon JF LYOTARD⁶(la condition postmoderne), l'époque de la fin des « grands récits ».

C'est la disparition des repères et des structures d'encadrement traditionnel (état, religion, famille).

C'est ainsi l'éclatement des références temporelles et locales, quand les prémodernes se reposaient sur la tradition et les modernes sur l'avenir, les postmodernes ont les pieds dans le vide.

Les rapports humains se réduisent alors à la compétition ou à la concurrence et les identités et statuts à ceux de gagnant ou perdant, on tend donc vers une grande flexibilité identitaire.

Cette fragmentation de l'individu n'est que l'écho de la fragmentation de la société en de multiples groupes, tribus ou communautés⁷.

Sous la bannière égotiste du droit d'être absolument soi-même, tous les modes de vie deviennent socialement légitimes avec la fin des modèles sociologiques patiemment conceptualisés.

C'est pourquoi les profondes dynamiques sociales que reflète la postmodernité marquent l'avènement d'un mode de vie dans la rue qui se généralise et répond à ce besoin croissant de « polyappartenance ».

Dès les années 1950 le « sans abrisme » fait son apparition, conséquences des destructions immobilières massives de la guerre.

On quitte le hobo de la modernité pour aller vers des trajectoires de vie plus dures et des situations humaines plus critiques(appel de l'hiver 1954 de l'abbé Pierre).

Les 30 glorieuses seront la charnière de la postmodernité à l'issue desquelles apparaîtra le SDF(1980), figure emblématique attachée à la notion juridique de « domicile » qui fixe officiellement la résidence de tout un chacun.

L'hypermodernité, l'épistémè qui succèdera à la postmodernité.

N.AUBERT note qu'à la croisée des dynamiques individuelles et collectives, les accidents du travail par exemple et les addictions amputaient chaque année la population de milliers d'individus.

Avec l'hypermodernité, rien de tel, on sauve des nombreux individus depuis la tendre enfance jusqu'à l'adolescence(et ce malgré les ordales), ce qui fait émerger une population de jeunes importante.

La société hypermoderne surgit avec netteté dans les années 1990, avec une population jeune grandissante et des conditions très différentes de survie comportant des conduites asociales et des addictions.

Malgré les différents dispositifs qui se mettent en place entre la postmodernité et l'hypermodernité, l'exclusion s'installe et les rues accueillent de plus en plus de laissés pour compte.

Les philosophes et les sociologues⁸ de l'hypermodernité décrivent une société où même la misère et les dérives humaines sont exacerbées.

G.LIPOVETSKI⁹ nous parle d'une société d'hyperconsommation et de bonheur paradoxal, avec une multiplicité des anxiétés, de morosité, de ras le bol et d'insatisfaction quotidienne qui montent face à une recherche de bonheur constante.

L'auteur rajoute que le tribalisme d'aujourd'hui est un hyper individualisme dans lequel les individus ne sont incorporés dans rien, puisque ce qui les caractérise c'est leur labilité et leur capacités à ne pas être intégrés, ce qui à mon sens renvoie une fois de plus vers ces éternels perdants, ces exclus.

⁶ JF Lyotard, *La condition postmoderne, rapport sur le savoir*, Collection « Critique », Paris, Editions de Minuit, 1979.

⁷ T Labica, Le grand récit de la postmodernité, in *la revue internationale des livres et des idées*, n°1, sept-oct.2007.

⁸ F.Ascher, *La société hypermoderne*, Editions de l'Aube, Coll.essais,2005.

A.Ehrenberg, *L'individu incertain*, Pluriel, Hachette, 1995.

⁹ G.Lipovetski, *l'ère du vide*, Folio, Paris, 1989 ; *Les temps hypermodernes*(avec Sébastien Charles), Grasset, Paris, 2004.

La société entière semble être perdue et malade de sens.

Vincent de GAULEJAC¹⁰ s'intéresse au sujet face aux contradictions de la société hypermoderne. La richesse produite de plus en plus importante, loin de favoriser une société plus harmonieuse, exacerbe les inégalités en tout genre, qui décrit des individus paumés à la recherche de cohérences improbables.

La société hypermoderne fruit de toutes les exacerbations, les excès, les incohérences où règne une profonde anomie est le nouveau terreau de l'exclusion et de la déshérence.

C'est la terre d'asile de tous ceux qui n'ont pas pu accéder à l'autonomie parce que dépourvus de ressources économiques et sociales suffisantes que R.CASTEL appelle les individus « par défaut ».

La vacuité de leur existence s'oppose à celle des individus « par excès », les gagnants.

Alors l'hypermodernité quelle que soit l'approche que peuvent en faire les différents auteurs et les différentes disciplines¹¹ laisse un goût amer et une montée en puissance du stress.

Chaque société que l'Homme a traversé avec toutes les grandes variables de changement qui lui sont propres a contribué à cette forme extrême qu'est l'hypermodernité, porteuse de tous les délitements humains, peut-être les plus exacerbés.

Il est vrai qu'avec le phénomène des SDF, les proscrits de toutes les sociétés nous atteignons selon L.THELEN¹² un chercheur belge, un véritable « exil de soi » qui consiste en un processus de désocialisation à ce point poussé que celui qui s'en retrouve victime est graduellement dépourvu de tout support social si ce n'est une dépendance fortement accrue dudit milieu, la rue, ce afin de s'y adapter et de résister à la violence destructrice qu'ils y rencontrent.

Les institutions d'action sociale qui ne prennent pas assez en compte ce phénomène le renforce.

Tout cela ne semble guère se réduire, bien au contraire dans cette lutte des « places » et cette lutte pour la reconnaissance, les individus « transparents », les « sans-place » ou encore les « hyperindividus » se multiplient et semblent aller vers une autre ère, un autre épistémè, « l'infrahumanité ».

Ces populations ne réinventent-elles pas leur propre reconnaissance face à une société qui justement ne les reconnaît pas ?

AXEL HONNETH¹³ apporte avec sa théorie de la reconnaissance des éléments importants pour mieux comprendre le regard porté sur cette population SDF et celui qu'ils portent sur eux-mêmes.

Partant de la donnée anthropologique suivante « l'Homme n'est Homme que parmi les Hommes » (Fichte).

Autrement dit le rapport à soi ne se constitue que dans un rapport à autrui.

Or en partant du postulat que les SDF constituent une frange de la population « infrahumaine », dont l'humanité est a priori niée.

S'ils sont reconnus, par qui le sont-ils et en tant que quoi ?

C'est pourquoi s'ils ne bénéficient pas de la reconnaissance de la société, ils en recherchent une au sein même de leur groupe avec des conditions de survivance similaires.

La réponse à cette question semble cruciale, cherchent-ils à être reconnus en tant qu'Homme intégrés ou faisant partie d'une société donnée (traditionnelle, moderne, postmoderne ou hypermoderne) ou plutôt comme des individus porteurs d'un stigmat dont l'attribut principal serait l'absence de domicile fixe, revendiquant ainsi un autre mode de vie et réinventant sa propre théorie de la reconnaissance.

¹⁰ Vincent de Gaulejac, *La société malade de gestion*, Le Seuil, 2005.

¹¹ Xavier Molénat, qui coordonne l'ouvrage collectif *l'individu contemporain*, Editions Sciences Humaines, Mai 2006.

¹² Lionel Thelen, *L'exil de soi, sans-abri d'ici et d'ailleurs*, publ. des Facultés universitaires Saint-louis, 2006.

¹³ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Cerf, 2000.

Il paraît évident que pour certains d'entre eux qui vivent dans ces conditions depuis de nombreuses années avec l'appropriation d'identités et de stratégies de survie différentes, le regard recherché de la part de la société est nouveau.

A. Honneth avance que sous l'impulsion d'expériences vécues de déni de reconnaissance, les luttés pour la reconnaissance se déclinent à travers des attentes normatives qui visent à rétablir l'identité morale blessée en élargissant l'espace de reconnaissance circonscrit par le monde social vécu.

Cet univers de la rue peut constituer cet élargissement de l'espace de reconnaissance habituel de la société.

L'un des premiers vecteurs de cette reconnaissance est selon Honneth la reconnaissance amoureuse, constitutive d'un équilibre de l'identité personnelle, pendant de la « confiance en soi ».

Le SDF n'entretient pour ainsi dire quasiment jamais de relations amoureuses au sens où l'on peut l'entendre, elles sont la plupart du temps reléguées au banc de sa vie, laquelle est l'objet de ruptures successives et multiples.

La reconnaissance juridique pose réellement question quand il s'agit de cette population, effectivement Honneth la caractérise dans un rapport de réciprocité entre un « autrui généralisé » et une personne juridico-morale avec des droits et des devoirs.

Cela engage de fait une forme de « respect de soi », autrement dit une certaine dignité.

Sans ce caractère « respectable », cette dignité, comment est t'il possible de bénéficier d'une reconnaissance juridique ?

Ces attentes normatives non comblées entraînent des luttes et la recherche de vecteurs différents pour la reconnaissance.

La reconnaissance culturelle qui s'appuie quant à elle sur les propriétés et les trajectoires de vie de sujets « à part entière » forme la « communauté éthique » de la société.

Cette communauté éthique apporte sa contribution par une travail social à la communauté éthique des valeurs.

Or pour les SDF, quelle est cette contribution ?

Le déni de reconnaissance éprouvé une fois de plus dans ce cas de « blâme social » et de stigmatisation débouche sur des luttes pour la reconnaissance.

A.Honneth décrit des « paliers de reconnaissance » ou des processus d'apprentissage de la société que l'on peut tenter de faire correspondre par exemple aux différents niveaux de décrochage de la population SDF, indiquant une position différente dans le rapport à la société et au regard de celle-ci.

Si l'on se base essentiellement sur la théorie de Honneth, les SDF sont l'archétype même de celui qui n'est pas reconnu, celui qui est transparent et inutile.

Mais ils ont réinventé une reconnaissance en passant par des signaux autres que ceux utilisés et reconnus habituellement.

Effectivement toute la littérature qui s'épanche sur cette population nous enseigne que tous ces auteurs quelle que soit la discipline représentée décrivent un univers tantôt glauque(P.Declerck) où aucun espoir n'est possible et où les êtres sont tous voués à cette déchéance physique et morale qui les caractérise, ou encore un univers de la débrouille et de la solidarité avec la mise en place de stratégies et de tactiques de survie(A.Granier Muller).

Au sein mêmes des acteurs qui constituent cette population les discours sont différents et les regards portés les uns sur les autres montrent que nous ne sommes pas face à un bloc monotypique, mais face à des groupes de SDF qui se revendiquent comme étant singuliers par rapport à d'autres, n'hésitant pas à se décrier et introduire un ordre de qualité.

Ayant déjà échoué face à la société qui les juge et les exclut, les SDF élaborent et construisent leur propre reconnaissance, en marge et dans les zones d'ombre de celle-ci, qui les affuble de qualificatifs aussi nombreux que variés.

Ils sont perçus non pas comme des Hommes au milieu des Hommes partageant les mêmes modes de vie mais plutôt comme une « infrahumanité » réduite aux mêmes conditions de vie que les animaux de compagnie qui les accompagnent la plupart du temps.

Réduits à l'état de chose, le seul mode de reconnaissance accordé par la société est la « réification ».

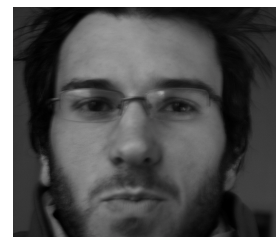
Ils sont « réifiés » pour la société hypermoderne comme l'étaient déjà toutes ces légions de pauvres pour les sociétés traditionnelles, modernes et postmodernes.

Pour tous ces hommes et ces femmes aliénés dans la rue, quelle est l'espoir ?

Quelles mesures reste-t'il à prendre qui n'aient déjà été prises ?

Ils ne sont pas reconnus, juste stigmatisés quand il s'agit de faire valoir une campagne politique, la théorie du « non recours » prend ici tout son sens.

DAMIAN Jeremy
04 76 01 81 05
jeremydamian@no-log.org



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2008
DIRECTEUR(s) DE THESE : Florent GAUDEZ, Vinciane DESPRET

Ethnographier l'expérience sensible

Résumé :

La sociologie a eut tendance à ne traiter l'émotion qu'en l'envisageant à partir de son « expression », de sa manifestation langagière. Ceci au prix d'une véritable « transsubstantiation » du sensible au discursif. L'article se propose de poser une question à laquelle il n'est pas capable de répondre : la sociologie a-t-elle les moyens d'atteindre autre chose que l'expression des émotions ? Il propose, à partir d'une observation d'une pratique de danse, cependant, une piste inspirée d'une « attitude » ethnographique comme mode de connaissance tout à la fois subjectif, scientifique, ainsi que d'une certaine philosophie de l'expérience, afin de se rendre sensible à ce qui est « intimement » vécu dans l'expérience dansée. Plutôt que de traquer dans l'« intériorité » des danseurs les émotions qui les habitent et qu'ils partagent (intersubjectivité), il paraît envisageable de chercher ailleurs ce qui constitue une « communauté d'expérience » : il convient alors d'envisager la piste d'une « interobjectivité », déplaçant la question de l'expression des émotions à celle de leur production.

Mots-clés : *danse contact-improvisation, sociologie de l'expérience, interobjectivité, corps, émotion*

En travaillant depuis deux ans sur ce que la sociologie pouvait avoir à dire à propos des émotions, nous nous sommes souvent heurtés en entretien, lorsque l'épineuse question de ces dernières se posait à des réponses du type : « je sais pas trop comment l'expliquer », « je n'ai pas de mots pour dire ça »... Première évidence : l'expérience sensible peine à se dire. Deuxième : la vie sensible semble par moment à la fois autonome et résistante par rapport au *logos*. Elle existe et n'a pas besoin de se dire, d'être « performé » dans et par le langage pour exister.

Or, dans le traitement que la sociologie française a eut tendance à faire subir aux émotions, on retrouve une permanente référence à l'« expression »¹⁴ : le sociologue n'a pas accès aux émotions mais à leur « expression », notamment à travers les discours de ceux qu'il interroge. Les sociologues ont construit un contraste entre l'émotion et son expression, sans bizarrement avoir pris la mesure de ce contraste. En conséquence, ils se sont autorisés à assimiler l'émotion à son

¹⁴ En particulier au sein des écrits du triptyque Durkheim, Mauss, Halbwachs : DURKHEIM, E. 2005 (1912). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: Presses Universitaire de France ; MAUSS, M. 1969 (1921). 'L'expression obligatoire des sentiments - Rituels oraux funéraires australiens' *Oeuvres. 3. Cohésion sociale et division de la sociologie* Paris: Editions de Minuit. HALBWACHS, M. 1947. 'L'expression des émotions et la société' *Echanges sociologiques* Paris: Centre de Documentation Universitaire.

expression et à conclure sur une *version* de l'émotion comme construction dictée par la société en ne ménageant que peu de place à la spontanéité et la singularité de ces phénomènes. Ils ont eu tendance à essentialiser leur accès à l'émotion, en croyant essentialiser l'émotion elle-même. Il en va de l'émotion comme de la pipe de Magritte : si ce que je vois dans le tableau « n'est pas une pipe », alors ce que j'entends dans le discours de l'interviewé « n'est pas une émotion » - ou plus justement, n'est pas « toute » l'émotion.

La question que nous aimerions poser, sans être en mesure d'y apporter une réponse convenable, serait la suivante : la sociologie a-t-elle les moyens d'atteindre autre chose que la seule expression des émotions ? Pour tenter d'y répondre, il semble que l'on puisse proposer un détour par « l'expérience » et voir comment engager le chercheur dans un rapport qui déplacerait ce problème des émotions. Si la confusion naît de ce que l'on prête à l'émotion et à son expression deux réalités différentes, notre proposition consistera à les fondre toutes deux dans un processus qui ne serait plus celui de l'émergence intérieure et authentique de l'émotion, ni encore de son « extériorisation » obligée par le biais du langage, mais un processus de production des émotions compris comme faisant partie de l'expérience sensible. Un seul plan : l'expérience, pour en finir avec le réel et son double.

« Qu'est-ce qu'une expérience partagée ? » : intersubjectivité et interobjectivité

Notre enquête porte sur une pratique de danse qui se singularise par l'expérience de dessaisissement qu'elle fait vivre à ceux qui s'y adonnent. Soit une forme d'engagement qui engage les danseurs au-delà d'une simple soumission à un dispositif et au contraire à sa pleine maîtrise, sa possession. Par rapport à une sociologie de l'action qui chercherait à répondre à la question « qui agit ? Qui fait agir quoi ? », la danse Contact Improvisation offre un dispositif au sein duquel l'action est « dislocale »¹⁵ et où elle est recherchée, désirée comme telle. L'origine du mouvement, du geste, est incertaine, les danseurs ne se revendiquent ni pleinement « agissant », ni pleinement « agis ». Ils ont conscience de ce qui émerge de leur pas de deux, ils recherchent en propre cette sensation par laquelle le mouvement n'est plus directement relié à leur volonté, à leur décision, ni d'ailleurs contraints par un autre qui l'obligerait. Tout se passe comme si tout ce qui composait la danse en train d'émerger, composées de gestes, d'élans... n'appartenaient plus ni à l'un ni à l'autre des danseurs, mais à tous les deux. La question devient : qu'est-ce qui est commun dans l'expérience de la danse, dans ce qui est vécu au cours de celle-ci, qui ne soit pas qu'une collection d'impressions individuelles vaguement similaires mais qui, au contraire, pourraient se dire comme « liées » entre elles ? Comment, enfin et pour paraphraser le célèbre essai du philosophe William James, « deux esprits peuvent-ils connaître une même chose »¹⁶ ?

« *Le monde n'est pas multiplié autant de fois qu'il est perçu* » écrit P. Ricoeur dans un essai sur l'intersubjectivité chez Hegel et Husserl, « *l'existence sociale repose sur la constitution d'une nature commune. Je dois pouvoir considérer la nature constituée par moi et celle constituée par autrui comme étant numériquement une* »¹⁷. Nous ne discuterons pas ici cette idée de « constitution », nous retiendrons seulement l'idée d'une nature commune que nous retrouvons avec beaucoup de force chez James. Ce dernier ne cherche pas dans ses travaux la condition pour retrouver un « monde objectif » qui contrasterait avec nos perceptions subjectives. Il ne cesse jamais de laisser bégayer la distribution entre ce qui est de l'ordre de l'intérieur, du subjectif ou de l'ordre de l'extérieur, de l'objectif¹⁸ : le monde est toujours avec nous et nous sommes toujours avec le monde. Pour autant, la réalité est

¹⁵ LATOUR, B. 2006. *Changer de société - Refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte.

¹⁶ JAMES, W. 2007. *Essais d'empirisme radical*. Paris: Flammarion. pp.109-116

¹⁷ RICOEUR, P. 1986a. 'Hegel et Husserl sur l'intersubjectivité' *Du texte à l'action - Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil "Points", p. 327

¹⁸ DESPRET, V. 1999. *Ces émotions qui nous fabriquent - ethnopsychologie des émotions*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond.

indépendante : « *quelque chose, dans toute expérience, écrit-il, échappe à notre contrôle arbitraire* »¹⁹. C'est-à-dire que quelque chose appartient en propre à cette réalité extérieure – ce que nous appellerons « le fond de l'expérience » - et que c'est ce quelque chose qui rend une expérience partagée *commune*. Le monde commun serait d'abord celui du monde sensible. En somme, ce qui relie les différents mondes subjectifs est moins à relier à des notions communes ou à un langage public qu'à une même référence au monde des percepts²⁰.

D'où, sans doute, cet avantage pour le sociologue de travailler sur et à partir de l'expérience sensible, à condition de faire d'elle un point de rencontre, un socle commun, et qu'à travers elle se constitue la promesse de retrouvailles des différentes expériences subjectives entre elles. A la question posée « Comment se forme et se partage le « fond commun de l'expérience » ? » Nous examinerons successivement deux pistes semblant dessiner les contours d'une même philosophie de l'expérience : le monde devenant commun parce qu'il est le lieu d'une communauté d'expérience. Cette rencontre sur le terrain d'une philosophie de l'expérience masque, en fait, une différence capitale, un contraste par rapport auquel il s'agira de se positionner. Quand le premier insiste sur *l'intersubjectivité* à la fois comme fondement et comme moyen d'accès à un monde commun, l'autre insiste sur *l'interobjectivité*.

Dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes n'entend plus occuper une posture où la science serait en position d'extériorité par rapport à ce qu'elle étudie, mais entreprend une véritable plongée dans la « mêlée » du monde à la recherche du « *noème* » du sentiment amoureux dont la puissance de vérité se mesurerait à sa force d'intersubjectivité, c'est-à-dire à sa capacité de réveiller en chacun de nous la marque que nous a laissée l'expérience amoureuse : « *code que chacun peut remplir au gré de sa propre histoire* »²¹. Il est dans ce souci constant de toucher l'expérience des autres : « *une figure est fondée si au moins quelqu'un peut dire 'comme c'est vrai ça !' Je reconnais cette scène de langage* »²². Une intersubjectivité par laquelle se dirait non pas le banal de l'expérience, ses stéréotypes ou encore ses déterminations par des instances transcendantes introuvables, mais bien son « fond commun » que tout sujet aurait été amené, serait amené à habiter, goûter, traverser. Son tour de force consiste à parvenir à rendre sensible et présent *ce qui de l'expérience se partage*²³. On notera que l'on trouve chez P. Ricoeur une même attitude à travers ce qu'il nomme la « *reconnaissance* » ou encore « *l'intropathie* » et qu'il définit comme tel : à partir d'un « *transfert en imagination* », « *dire que vous pensez comme moi, que vous éprouvez comme moi peine et plaisir, c'est pouvoir imaginer ce que je penserais et éprouverais si j'étais à votre place* »²⁴. L'« *intropathie* » consiste donc en un transfert de mon « *ici* » dans le « *là* » des autres mondes subjectifs qui m'entourent. Chez Barthes l'accent porte sur l'intersubjectivité et il fait se rencontrer les différentes expériences subjectives par le biais d'une empathie ou encore « *intropathie* ».

D'une manière différente, William James, en rejetant ce qui unit les différents mondes subjectifs en-dehors d'eux-mêmes, en ne faisant pas de l'expérience individuelle le foyer à partir duquel l'expérience de l'autre se rencontre mais en confiant cela à une réalité extérieure, ou plutôt à la réalité de l'expérience sensible dans laquelle se « *contermine* » les différentes expériences individuelles, propose une philosophie de l'expérience bien distincte de celle que l'on peut repérer chez Roland Barthes. Dans les deux cas, l'expérience compte, l'activité manifeste des qualités

¹⁹ Cité in DESPRET, V. and GALETIC, S. 2007. 'Faire de James un "lecteur anachronique" de Von Uexküll : esquisse d'un perspectivisme radical' in DEBAISE, D. (ed.) *Vie et expérimentation - Peirce, James, Dewey*. Paris: Vrin., p. 61

²⁰ « *Ce n'est donc pas parce que les différents esprits ne sont pas continus les uns avec les autres, qu'ils habitent chacun des univers sans relation directe les uns avec les autres, puisque tous ces univers subjectifs convergent vers le sous-monde des percepts qui appartient à tous et qui permet à tous de se comprendre. Le monde de la perception sensible est proprement l'univers commun de référence* » MADELRIEUX, S. 2008. *William James - L'attitude empiriste*. Paris: PUF., p.267

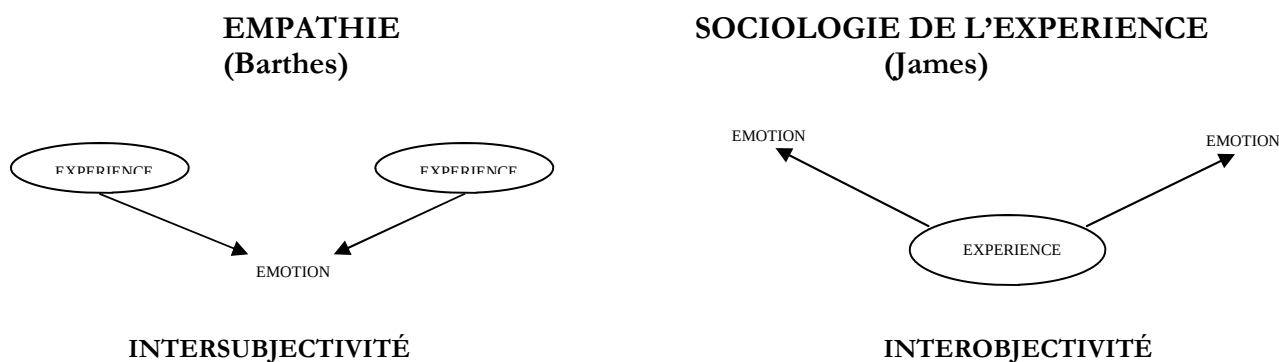
²¹ BARTHES, R. 2002a. 'Fragments d'un discours amoureux' *Oeuvres complètes T. V 1977-1980*. Paris: Seuil., p.30

²² *Ibid.*, p.30

²³ En somme : *l'intime* de l'expérience. A condition de voir dans l'intime « un lien, et non une chose, un rapport plutôt qu'un espace clos » in FOESSEL, M. 2008. *La privation de l'intime*. Paris: Seuil, p.13

²⁴ RICOEUR, P. 1986b. 'L'imagination dans le discours et dans l'action' *Du texte à l'action - Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil "Points", p.252-253

propres. Elle est irréductible au composé des subjectivités qui l'entreprennent. Le modèle qu'incite à penser James inverse le schéma barthésien : numériquement, on avait deux expériences sensibles et une expérience émotionnelle, à suivre James on a deux expériences émotionnelles mais qui, toutes deux, se relient à une seule et même expérience sensible. Comme dans les schémas qui suivent :



Entre les deux schémas, le rapport se renverse : d'un côté les similitudes dans l'expérience renvoient aux subjectivités, de l'autre, elles renvoient à l'objet externe partagé, la réalité, ou encore l'expérience de cette réalité²⁵.

Nous hésitons encore quant à la posture qui pourrait être la nôtre entre intersubjectivité ou interobjectivité. La sociologie de l'expérience se trouve mise en tension entre, d'une part, une posture qui assumerait l'impureté subjectiviste²⁶, au risque de faire reposer son analyse sur les sensations, les perceptions du chercheur ; et d'autre part, une attitude qui rejetterait en-dehors des subjectivités les qualités qu'ils goûteraient en commun d'une même expérience. La seconde proposition tente donc de ne pas faire porter les similitudes de l'expérience sur les intériorités. L'« objectivité », dans une telle démarche, devient le point vers lequel toutes les expériences individuelles pointent, se « *conterminent* ». Cette *conterminaison* ne renvoie, toutefois, pas à une continuité intégrale : les expériences individuelles demeurent inaccessibles aux autres, on ne peut lire l'esprit d'autrui en passant de ses propres états de conscience aux siens.

Confrontées au terrain, ces deux attitudes ne se révèlent pas toutes deux opérationnelles de la même manière. Nous prenons un exemple pour illustrer ce qui pourrait faire pencher notre hésitation du côté de l'interobjectivité au détriment de l'intersubjectivité. Tous les mardis soirs, se tiennent les ateliers de danse Contact Improvisation de l'association Chorescence. Depuis le début de l'année, l'enseignante, Isabelle, a beaucoup insisté et nous a fait travailler sur la position de « témoin ». L'idée du témoin consiste dans le fait d'être à l'écart de la danse, d'être à la fois observateur et « support » de cette danse par le simple regard. Mais surtout, l'idée consiste dans le fait *d'être soi-même témoin de soi en tant que témoin*. Isabelle insiste sur ce dernier point en disant : « *on ne peut pas témoigner de la danse directement, sinon ça reviendrait à dire qu'il y a une objectivité dans la danse.* » On voit donc que le problème que nous posons, les danseurs se le posent aussi. Ils y remédient en acceptant l'idée d'une subjectivité qui se raccorde à une même expérience sensible : la danse. Ils encadrent cette expérience par tout un tas de règles, de précautions, censées assurer le

²⁵ Toutefois, il conviendrait d'insister sur le fait que, dans les deux cas, si cette réalité est perçue ou vécue par les différents danseurs, de manière relativement similaire, c'est parce qu'on a affaire à un collectif de danseurs, d'« amateurs » qui se sont rendus sensibles à l'expérience du corps en mouvement, qui ont construit cette sensibilité ensemble : qui se sont construits ensemble une même « *schématisation de l'expérience* » (Descola).

²⁶ SCHWARTZ, O. 1993. L'empirisme irréductible. In ANDERSON, N. ed. *Le Hobo - sociologie du sans-abri*. Paris: Nathan, 265-305. Roland Barthes a d'ailleurs profondément incarné cette attitude intellectuelle et entendait « faire science » de « la cime de son particulier » BARTHES R., « Leçon ». In *Oeuvres complètes T. V 1977-1980*. Paris: Seuil.2002.

« cadre » de la danse, notamment des règles d'énonciations (utiliser le présent, toujours rapporter ce dont il a été fait témoin à la première personne du singulier). Ensemble de règles à considérer comme une manière pratique de faire se rencontrer des perspectives sans que cette rencontre ne se confonde avec leur parfaite coïncidence.

Un soir, nous faisons partis d'un quatuor de danseurs fonctionnant par paires (Quentin/Sylvie, Agnès/Jérémy) : alternativement pair de danseurs et pair de témoins. Quentin et Sylvie dansaient ensemble, avec beaucoup d'intensité, de gravité presque. Danse assez lente, sans trop de contact. A la fin de la danse, lors de l'échange, Quentin a exprimé sa frustration : « danse trop grave, ça ne me convient pas, je ne me sens pas dedans. Je suis du coup trop volontaire, je suis dans le jugement. C'est pas ça qui me fait voyager ». Or, nous témoins, avons ressenti une danse très posée, assez belle à voir et intense. On se retrouvait donc à former un collectif de quatre personnes ayant participées à une même expérience (en tant que danseur ou témoins) et pourtant à avoir des sensations différentes la concernant. Les danseurs ont exprimé ce qu'ils avaient ressenti, les témoins en ont fait de même. Paradoxalement, nous avons la sensation que nous comprenions tous le point de vue de l'autre : l'expérience à laquelle nous avons participé supportait une pluralité d'appréhensions différentes.

Raisonner en terme d'expérience, ne consiste pas à vouloir emporter tout le monde dans un même mouvement d'adhésion ou de sensations... L'enjeu étant de réussir à faire tenir ensemble une pluralité de points de vue, de parvenir à supporter avec tolérance les différentes appréciations et se dire qu'elles partagent ensemble quelque chose. C'est ce que Dewey entend par « rencontre » dans l'enquête sociale²⁷ : la « rencontre » sous-entend la reconnaissance d'une altérité et la création d'un point auquel se combinent les différents points de vue. La « rencontre » devient fondatrice du commun.

Mais là encore, la question demeure : « qu'est-ce qui lie ensemble ces différentes perspectives ? » Bergson fournit peut-être l'argument qui manque à James et à Dewey en formulant sa théorie de la perception dans *Matière et Mémoire*²⁸. « La perception se fait dans la chose », écrit-il. Nous sommes donc bien dans cette opération de *décentrement* ou de *délocalisation*, qui rejette au-dehors des subjectivités la perception, propre au pragmatisme de James et au modèle de l'interobjectivité : *ce qui réunit les individus ne se trouvent pas en eux, mais dans la source sensible qu'ils partagent* !

Nous étions donc partis de l'idée d'intersubjectivité, c'est en fait une *interobjectivité* sur laquelle il conviendra de s'appuyer, en acceptant qu'elle offre une diffraction des perceptions, des sensations perçues dans l'expérience. Une des tâches d'une sociologie de l'expérience, ayant pris acte d'une telle philosophie de l'expérience, pourrait consister à « chercher les accès qui privilégient la possibilité de constituer une communauté d'expérience qui transmutent le solipsisme de toute sensation en un monde continu d'expérience »²⁹.

De l'expression à la production des émotions, et retour

L'enjeu consiste à trouver une manière de rendre « l'expérience de la réalité » : ni seulement l'expérience (subjective), ni seulement la réalité (objective). Ou encore, faire tenir ensemble ces deux instances de telle sorte qu'il apparaisse que le dualisme subjectif/objectif est inapproprié pour rendre compte de l'expérience sensible.

Le problème vient du fait qu'une sensation, une émotion, un sentiment, restent « enfermés » tant qu'on n'a pas réussi à les faire reconnaître, à les communiquer, à les exprimer. Il existe pour ce faire, deux solutions, la première ayant été systématiquement envisagée par les sciences sociales

²⁷ ZASK, J. 2004. 'L'enquête sociale comme inter-objectivation' in KARSENTI, B. and QUERE, L. (eds.) *La croyance et l'enquête - aux sources du pragmatisme*. Paris: Editions de l'EHESS.

²⁸ BERGSON, H. 1999 (1896). *Matière et mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France.

²⁹ DESPRET, V. and GALETIC, S. 2007. 'Faire de James un "lecteur anachronique" de Von Uexküll : esquisse d'un perspectivisme radical' in DEBAISE, D. (ed.) *Vie et expérimentation - Peirce, James, Dewey*. Paris: Vrin., p.62

au point de masquer la seconde : 1) les traduire dans des actes de langage ; 2) les engager dans une action. Or voilà une manière de complexifier la thématique de l'expression en en faisant, certes, ce que j'énonce, mais également ce que j'agis (et à la limite, ce qui me fait agir), ce que je produis. Une bonne manière de ne pas s'embourber consisterait donc à ne plus parler *d'expression* des émotions, mais de leur *production*. En annulant la référence à l'expression sous le seul signe du langage, en l'engageant dans l'action, et en l'envisageant sous l'angle d'une production, on évite l'écueil de réduire l'émotion à la part qui est manifestée par le langage. Plus encore, en n'indexant plus cette expression sur un langage transparent qui serait fidèle à l'émotion ou au contraire n'aurait d'autre possibilité que de sans cesse la trahir en l'appauvrissant, mais en en faisant une production, c'est-à-dire une traduction débarrassée de la question de l'authenticité (ce qui est « réellement » vécu), l'émotion se trouve alors toujours engagée dans un processus de transformation et sa production n'est plus rejetée en-dehors d'elle-même dans l'après-coup du langage, mais *réintègre l'expérience elle-même*. La question qui était « mais que ressentent-ils vraiment ? » se fonde sur l'hypothèse que la réalité psychologique ultime est intérieure³⁰. Faire de l'expression des émotions une production, permet de ne plus raisonner sur un mode dual – une émotion intérieurement sentie, authentique et irrémédiablement perdue ou inaccessible, une expression qui en manifeste la part socialement partageable, qui rend compte de ce qui a été senti. Il n'y a donc plus lieu de distinguer une émotion sentie d'une émotion exprimée. La production comprend ces deux facettes en même temps. L'expression n'a pas à être traitée comme ce calque qui rendrait compte en toute transparence de ce qui est vécu. Elle ne doit pas être, en d'autres termes, considérée comme se situant en-dehors de l'expérience sensible, il convient de la ramener dans l'expérience elle-même afin de faire de la production des émotions une part constitutive de l'expérience et non plus seulement le produit de celle-ci. L'émotion n'est alors plus seulement une « réaction » passive à un événement³¹. A présent, une émotion produite peut-être appréhendée sans devoir ni exclusivement se concentrer sur son énonciation langagière, ni sur son fond « naturel », intérieur, originel et authentique. L'intérêt de la démarche ethnographique consiste à repérer comment elle est engagée dans l'action et comment elle engage celui qui la sent. Soit comment elle circule dans le temps de la danse ? Comment elle affecte les danseurs mutuellement ? Cette exploration reste à faire, elle constitue l'enjeu de la thèse. Nous tentons une piste.

Les danseurs avec lesquels nous évoluons partagent une même passion pour la danse Contact Improvisation, ils ont appris à se rendre sensibles aux joies de cette pratique et aux plaisirs de leur corps en mouvement. Ils partagent une même « schématisation de l'expérience »³², soit une même manière de percevoir la réalité et, de fait, une même manière de traduire leurs perceptions dans des régimes d'actions spécifiques. Inversement, chaque action traduit, de fait, une communauté de perception³³. Voilà la dialogique qu'il convient de rendre plausible : une même expérience fournit à ceux qui la vivent et s'y rendent sensible, une même manière de la schématiser ; ces personnes réunis en « collectif » partagent une même manière de schématiser l'expérience qui les lie à elle, en leur permettant de la percevoir singulièrement.

Par conséquent, c'est au cœur de la pratique et en se confiant à ce « collectif » que nous pourrions approcher au plus juste les phénomènes de production d'émotion. Nous n'échapperons pas alors à « l'expression des émotions », puisque au sein du collectif de danseurs, dans la pratique ils ne cessent de s'échanger des « signes », des indications censées rendre compte qu'ils se comprennent mutuellement dans leur interaction pratique. Mais, nous l'avons vu, cette expression considérée comme une « production » n'a plus rien de commun avec ce qu'elle

³⁰ LUTZ, C. 2004. *La dépression est-elle universelle ?* Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond. :

³¹ DESPRET, V. 1999. *Ces émotions qui nous fabriquent - ethnopsychologie des émotions*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond., p.237

³² DESCOLA, P. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.

³³ DESPRET, V. and GALETIC, S. 2007. 'Faire de James un "lecteur anachronique" de Von Uexküll : esquisse d'un perspectivisme radical' in DEBAISE, D. (ed.) *Vie et expérimentation - Peirce, James, Dewey*. Paris: Vrin., p.51

recouvrait au début et d'une obligation sociale devient le moyen d'une production expressive. Les sensations senties, les émotions produites se communiquent. Or comme on parle peu dans la danse, la communication passe autrement, par d'autres voies que celles des mots³⁴ : celles du corps en mouvement, celle du corps qui agit. Si le corps est le moyen de cette communication, il nous faut, en tant que sociologue, trouver une manière de constituer un corps sensible à cette dernière, donc sensible aux corps des autres danseurs. Seule solution, faire partie de la communauté de danseurs, donc acquérir, développer une même manière de schématiser l'expérience, soit d'être capable de se laisser affecter par elle, et par elle affecter les autres corps en retour. Le monde commun existe quand, au cours de l'expérience, les protagonistes en présence reçoivent de l'autre la confirmation sensible qu'ils sont effectivement en train de partager quelque chose. Dans la danse, si l'autre perçoit mes sensations, reçoit les émotions que je produis (soit que je les dise, soit que je « les agisse »), alors nous partageons un monde en commun. C'est donc un monde fait d'adresses (verbales ou non) reçues, perçues, de sensibilités qui s'échangent, tout en étant conscientes de cet échange. Et au final, l'accord sur « le fond de l'expérience » n'a d'autre garantie que celle de nos actions traduisant le paysage sensible qui nous habite. Encore une fois, le monde commun, l'expérience partagée, n'implique pas nécessairement un accord unanime sur ce qui a été vécu. Sans doute, d'ailleurs, ce qui peine à être traduit dans des gestes, des attitudes du corps, par une mise en mot, est-il encore et peut-être plus que tout ce qui réunit les danseurs³⁵.

C'est bien à partir de son expérience subjective que l'enquêteur devra travailler pour aller à la rencontre des autres. Non en se confiant pleinement à elle, en la prenant comme le matériau brut de son enquête, mais en en faisant le moyen de rentrer en contact avec l'autre, avec l'expérience émotionnelle d'autrui, pas en elle-même mais au sein de l'espace interobjectif que la danse aura ouvert. Par rapport à notre question initiale concernant les moyens de la sociologie à atteindre autre chose que l'expression des émotions, sans doute n'aurons-nous pas réussi à sortir de cette thématique, du moins aurons-nous permis son déplacement d'une expression obligée à une production expressive.

Conclusion

Nous étions partis d'une « version » de l'émotion qui en faisait une pure construction sociale, obligée par la société – à l'image d'un puit, d'une réserve préconstituée dans laquelle nous irions piocher nos émotions³⁶ – et, par contraste, en adoptant une autre attitude de recherche inspirée par l'approche ethnographique et une certaine philosophie de l'expérience, nous nous sommes rendus sensibles à une autre « version » de l'émotion qui rend visible les singularités individuelles et qui ne présuppose pas un fond sensible identique pour tous mais qui en revanche est à relier à une expérience unique et commune. Au départ, nous n'avions accès à l'émotion que par la part d'elle qui était exprimée, au risque de la confondre alors avec cette expression. Petit à petit s'est construite l'idée que l'expression n'était pas un acte qui nous donnait accès à l'émotion mais qu'elle faisait partie de sa constitution. En faisant de l'expression une

³⁴ Il conviendrait de nuancer ce propos, car la danse accueille parfois un jeu sur le langage, mais surtout, une très grande part de « parole », de « mise en langage » est réservée aux danseurs à la fin de leurs pratiques, en ateliers presque systématiquement. Précisons que nous cherchons ici à démêler ce qui se passe dans le temps même de la danse, dans son présent.

³⁵ « *C'est par les actions, c'est-à-dire ces relations particulières que nous entretenons avec les choses de la réalité, relations par lesquelles ces choses nous confrontent, que nous constituons un monde commun. C'est dans les actes que le monde nous résiste au mieux, qu'il nous oblige à le prendre en considération ? En d'autres termes, c'est en éprouvant ce qui résiste, au travers de l'action, que la réalité se donne comme commune* » in Ibid., p.71

³⁶ D. Le Breton, évoquant les émotions, a recours à une telle image : une réserve, socialement constituée, dans laquelle sont puisées les émotions en fonction de l'interprétation qu'un individu se fait d'une situation, interprétation elle-même déterminée par le groupe social auquel il appartient : in LE BRETON, D. 2004. *Les passions ordinaires, anthropologie des émotions*. Paris: Petite Bibliothèque Payot., p.170

production des émotions, nous nous permettons donc de ne plus attendre de l'expression qu'elle nous en donne un accès authentique ou au contraire qu'elle n'ait de cesse de la pervertir. Pour ce faire, il fallait enfin considérer que la production d'une émotion n'était pas qu'un acte langagier et qu'il pouvait aussi faire référence à un régime d'action (déterminé par une manière de « faire » l'expérience du réel, « schématisation de l'expérience »). Lequel régime d'action, traduit en mouvements, gestes, attitudes, devenant ce à quoi le sociologue ou plus précisément le corps du sociologue a affaire dans le temps même de la pratique de la danse, pour essayer de voir comment se forme et se vit une communauté d'expérience.

Non seulement l'émotion ne se laisse plus catégoriser par une instance transcendante, mais de plus elle ne catégorise pas l'expérience en retour, elle l'indétérmine plutôt : elle lui donne forme en l'« in-formant », c'est-à-dire en lui retirant toute représentation pré-établie. L'émotion, pour le sociologue, devient un principe de mouvement, une valeur dynamique. Et l'intérêt, la force de l'expérience émotionnelle, comme le suggère L. Fleury, vient de ce qu'elle joue précisément contre les déterminismes sociaux³⁷ : elle est une force de « pivotement », d'indétermination, elle lutte contre ce que Barthes pourrait appeler le « poisseux » du social (l'inlassable retour du même). La question s'est donc déplacée : non plus comment le social forme le sensible, mais comment le sensible informe le social : *du socialement intime à l'intimement social*.

Bibliographie :

- BARTHES R., *œuvres complètes T. V 1977-1980*. Paris: Seuil.2002
- BERGSON, H. 1999 (1896). *Matière et mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France
- DESPRET, V. 1999. *Ces émotions qui nous fabriquent - ethnopsychologie des émotions*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond.
- DESPRET, V. 2004. The body we care for : figures of anthropo-zoo-genesis. *Body & Society*, 10(2-3), 111-134.
- DESPRET, V., & GALETIC, S. 2007. « Faire de James un "lecteur anachronique" de Von Uexküll : esquisse d'un perspectivisme radical ». In DEBAISE, D. ed. *Vie et expérimentation - Peirce, James, Dewey*. Paris: Vrin.
- DESCOLA, P. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- DURKHEIM, E. 2005 (1912). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: Presses Universitaire de France
- FLEURY, L. 2007. L'art, l'émotion et les valeurs : contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture. In LE QUEAU, P. ed. *20 ans de sociologie de l'art : bilans et perspectives T.2*. Paris: L'Harmattan, 149-161.
- FOESSEL, M. 2008. *La privation de l'intime*. Paris: Seuil
- HALBWACHS, M. 1947. L'expression des émotions et la société. In *Echanges sociologiques* Paris: Centre de Documentation Universitaire.
- JAMES, W. 2007. *Essais d'empirisme radical*. Paris: Flammarion
- LATOUR, B. 2006. *Changer de société - Refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte
- LE BRETON, D. 2004. *Les passions ordinaires, anthropologie des émotions*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- LUTZ, C. 2004. *La dépression est-elle universelle ?* Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond.
- MADELRIEUX, S. 2008. *William James - L'attitude empiriste*. Paris: PUF.
- MAUSS, M. 1969 (1921). 'L'expression obligatoire des sentiments - Rituels oraux funéraires australiens' *œuvres*. 3. *Cohésion sociale et division de la sociologie* Paris: Éditions de Minuit
- RICOEUR, P. 1986, *Du texte à l'action - Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil "Points",
- SCHWARTZ, O. 1993. L'empirisme irréductible. In ANDERSON, N. ed. *Le Hobo - sociologie du sans-abri*. Paris: Nathan, 265-305
- STENGERS, I. 1997. *Cosmopolitiques - Tome 1 : La guerre des sciences*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond.
- ZASK, J. 2004. 'L'enquête sociale comme inter-objectivation' in KARSENTI, B. and QUERE, L. (eds.) *La croyance et l'enquête - aux sources du pragmatisme*. Paris: Editions de l'EHESS

PUBLICATION :

« Des monts et des mondes – Ce que le corps des marcheurs solitaires fait à la sociologie », Revue *Magma* numéro thématique « *Le corps comme étalon de mesure* », à paraître

³⁷ FLEURY, L. 2007. 'L'art, l'émotion et les valeurs : contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture' in LE QUEAU, P. (ed.) *20 ans de sociologie de l'art : bilans et perspectives T.2*. Paris: L'Harmattan.

FEIGE Charlène
06 89 90 78 41
charlene_feige@hotmail.com



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2006
DIRECTEUR DE THESE : BARBARA MICHEL

LA MUSIQUE AU TRAVAIL : ENTRE BULLES A REVES ET FILTRE SOCIAL

Résumé :

Cette analyse est axée sur les pratiques d'écoutes musicales de femmes pendant le travail et l'ambiguïté³⁸ 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. En analysant deux situations antagonistes d'écoutes musicales, en usine et en magasin de vêtements, nous tenterons de mettre en lumière ce rôle ambigu.

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

La musique...vaste terrain de recherche pour le sociologue qui se lance. Que dire au sujet de la musique aujourd'hui ? Elle est omnipotente. Elle hante le quotidien : radios-réveils, parkings souterrains, publicités, voitures, salles d'attentes en tous genres, magasins...Elle s'insinue dans chaque interstice du quotidien.

La seconde moitié du XX^{ème} siècle a entériné une expansion inédite et quasi illimitée de la diffusion musicale. Depuis les années 60 et l'avènement du rock'n'roll, médias et musique vont de paire. Assemblage lucratif. Depuis, les techniques d'émissions et de productions n'ont cessé d'innover pour semblerait-il la démocratiser intégralement.

Musiques que la plupart du temps nous n'avons pas choisies. Elles imprègnent notre univers auditif et notre rythme journalier. Nous traversons des zones sonores au fil de nos déambulations, des espaces de musiques qui s'enchaînent. Nous longeons des musiques instrumentalisées. Effectivement, dès les années 20, la technique rend possible la diffusion collective de la musique. Le système d'amplification créé à cette époque rend possible l'écoute musicale à un *volume élevé et maîtrisable*.³⁹ Cet engouement nouveau pour ces programmations musicales au sein des commerces et lieux publics va engendrer l'éclosion d'entreprises spécialisées dans la production de fonds sonores à but commercial. La première et la plus célèbre de son temps fut et reste Muzak⁴⁰. C'est à partir de 1937, que l'entreprise propose de sonoriser magasins,

³⁸ Lefebvre H., *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche Editeur, 1961.

³⁹ Rieunier S. (coordonnée par), *Le Marketing sensoriel du point de vente, créer et gérer l'ambiance des lieux commerciaux*, Paris, Dunod, 2006, p. 55.

⁴⁰ Contraction de musique et Kodak. Le site Internet de l'entreprise est extrêmement instructif : <http://www.muzak.com/>. Muzak propose par exemple de consulter en ligne, 80 programmations pré-établies. Il

ateliers et bureaux d'entreprises...C'est de la musique fonctionnelle que Muzak offre. Elle doit accroître la productivité des travailleurs et éviter qu'ils s'assoupissent. Muzak légua ainsi au monde la fameuse musique (sans cuivre, ni percussion, ni voix) dite d'ascenseur.

Les bases de ma recherche sont posées : musiques omniprésentes, musiques subies ou choisies, culture médiatique, techniques, travail, productivité... Cette recherche a pour ambition de mieux cerner les liens qui unissent le travail et la musique. La musique donnerait-elle du cœur à l'ouvrage ? Mais qu'en est-il lorsque le lieu de travail impose une musique particulière à ses salariés ?

J'analyse en miroir, deux types de lieux de travail, pour deux types d'écoutes musicales. Un premier lieu, pour lequel l'écoute de la musique repose sur un libre choix. Et un second, pour lequel la musique est imposée, car intrinsèquement liée à l'activité du lieu.

Je suis allée à la rencontre d'ouvrières travaillant à la chaîne dans une usine de montage de disjoncteurs électriques⁴¹ et de vendeuses en magasins de vêtements⁴². C'est une recherche sur les femmes. Femmes qui choisissent d'écouter leur baladeur⁴³ pendant qu'elles assemblent invariablement des fragments de disjoncteurs. Et femmes qui s'accommodent chaque jour d'une musique ininterrompue, créée pour « le confort des clients »⁴⁴.

De quelle musique parlons-nous ? 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. La frontière entre goûts musicaux et culture médiatique apparaît comme extrêmement ténue.

Comment écoutent-elles cette musique ? Les unes n'ont droit qu'à un écouteur de baladeur et morcellent leur univers auditif entre musique et brouhaha des machines. Les autres sont enveloppées dans une ambiance musicale propagée par les haut-parleurs.

Dans ce texte, je souhaite approfondir un seul grand axe de ma recherche : en quoi la musique sonne comme une métamorphose du travail ?

Pour commencer, mon propos, nous irons, à l'usine où la musique est une « question de survie »⁴⁵, puis en magasin. Ici, quand la musique s'interrompt, un jour de panne, le silence devient insupportable car synonyme d'absence, de vide. La musique ne joue plus son rôle de *filtre* ou *tampon* entre les vendeuses et la clientèle. Enfin, nous testerons l'hypothèse de l'usage de la musique comme ciment d'un certain ordre social.

Rêveries musicales à l'usine :

« Si t'as pas la musique tu crèves ! »⁴⁶

Travail à la chaîne, subtile invention de ces deux derniers siècles. Socle du capitalisme. Réinventé il y a trente ans⁴⁷. L'usine ne saurait être peuplée de *femme-bœufs* qui se satisferaient au quotidien de l'organisation rationnelle et de l'accomplissement des tâches imposées.

suffit de choisir un *genre* parmi *rock*, *electronica*, *body and soul*... Il faut alors sélectionner un genre et différents programmes apparaissent. En cliquant sur l'un d'eux, il est ensuite possible d'avoir accès aux détails du programme. Muzak nous renseigne sur les effets supposés de cette sélection par exemple *Body and soul* peut réanimer les corps et inspirer les esprits. Ensuite à chaque programme est associé une liste de mots clés pour définir le genre. Muzak définit aussi la cible/clientèle visée et renseigne sur le type d'énergie transmise par la sélection musicale.

⁴¹ Usine Prodipect, filiale de Merlin Gerin appartenant à Schneider Electric.

⁴² Grandes chaînes de magasins de vêtements telles que Pimkie, Bershka, Jules, Jennifer, Zara...

⁴³ Majoritairement lecteurs mp3.

⁴⁴ Expression récurrente issue des entretiens réalisés auprès des vendeuses.

⁴⁵ Les ouvrières font souvent appel au champ lexical de la survie ou de la mort pour définir l'importance vitale de la musique pendant une journée d'usine.

⁴⁶ Extrait d'un entretien réalisé avec une ouvrière.

⁴⁷ Boltansky L. et Chiapello E., *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

Une occupation majeure des ouvrières est de fuir l'ennui. Tout l'enjeu des premiers jours d'usine est d'apprendre au plus vite les gestes pour les reproduire de manière automatique et ne plus y penser.

L'usine est perpétuellement réinvestie d'humanité, de relationnel : bavardages fugaces, promenades furtives, pauses à la machine à café... 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*⁴⁸ »

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 propres⁴⁹ ».

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 labeur.

La musique permet aux ouvrières de tenir une journée de travail. Elle opère tel un stimulant. La musique permet une réappropriation des corps : les femmes chantent, bougent sur leur chaise, reprennent conscience de l'existence de leurs jambes en battant la mesure... Le temps se vit sur un autre mode. Il ne s'écoule plus en minutes interminables ou en pièces assemblées, mais en temps/chansons.

La musique permet à l'ouvrière de clore une *bulle à rêves*. Incontestablement, à l'usine les ouvrières rêvent beaucoup. De quoi ? Elles pensent aux futurs achats, au repas du soir, aux vacances, à leur famille... Une journée à l'usine, c'est 7h35 face à des disjoncteurs et soi-même. Et parfois, comme certaines le relatent, elles procèdent au *bilan de leur vie*. L'important, malgré tout, c'est d'être loin dans ses pensées quelles qu'elles soient. Par le principe même de l'écoute avec écouteurs, le baladeur permet la reconstruction d'un « œuf fantasmatique »⁵⁰ dans lequel l'ouvrière peut se réfugier.

Toutes les ouvrières qui écoutent la musique aiment ces petits moments, pendant lesquels, grâce à la musique, le corps et l'esprit découvrent un second souffle. Les ouvrières aiment chanter, danser, bouger. Elles font renaître leurs sens oubliés derrière les impératifs de rendements. La musique est aussi un prétexte à l'échange. Elles partagent des découvertes musicales, des albums, leurs goûts. Lorsqu'une ouvrière écoute sa radio, il n'est pas rare qu'elle crie brusquement à ses collègues d'écouter un artiste diffusé.

La musique par son omniprésence même s'estompe. Mais un magasin sans musique...

Le filtre musical social

Lors des entretiens, je pose toujours les questions autour de la musique en deux temps : que *pensez-vous de cette musique* ? Question à laquelle répondent le plus souvent les vendeuses : « à force on ne l'entend plus », elle est là pour le « confort des clients ». Alors je poursuis en leur demandant si elles ont déjà travaillé un jour de panne, un jour où il n'y avait plus de musique...

Nous retrouvons chez les vendeuses les discours sur le rôle de stimulant de la musique. Le temps se ralentit sans. Le silence est synonyme d'absence, de vide, surtout les matins quand le magasin peine à se remplir. Celle que l'on n'entendait plus manque cruellement.

⁴⁸ De Certeau M., *L'Invention du quotidien I, arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. XXXVI.

⁴⁹ *Ibid.*, p. XXXIX

⁵⁰ Thibaud J-P., *Le Baladeur dans l'espace public urbain, essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale*, Doctorat nouveau régime, 1992, p 87.

Hennion A., Maisonneuve S., Gomart E., dans *Les Figures de l'amateur* se posent la question du rôle de ces musiques omniprésentes, d'accompagnement que l'on n'a pas choisies. Ils envisagent cette musique comme une sorte de « liant⁵¹ », mais comme une version « minimale du lien social⁵² ».

Mais en approfondissant les histoires autour de ces jours silencieux, il ressort qu'un des rôles majeur de la musique en magasin est un rôle de filtre social. Les jours de panne, la musique ne joue plus son rôle de *tampon* entre les vendeuses et la clientèle.

La musique se surajoute aux bruits et noie les discussions des clients. Comme l'oreille n'a pas de paupière, la musique aide à filtrer ce qui provient de l'extérieur, comme les conversations, les remarques, les opinions politiques, goûts vestimentaires...

Le travail de vendeuse est un travail à la fois de service envers les clients, de conseils, d'accueil, de rangement... Ce sont des personnes quasi-publiques. Il est impossible de parler du métier de vendeuse sans faire référence à la clientèle. Au travers des discours des interviewées, les rapports avec les clients sont souvent ambigus. Les vendeuses sont perpétuellement en représentation⁵³, Leur rôle face à la clientèle est très cadré. A Bershka, les consignes sont strictes : toujours être aimable et disponible, ne jamais dire non et proposer des alternatives, mettre à profit l'expérience des responsables, regarder les clients dans les yeux, rendre la monnaie dans la main. A Pimkie, l'accent est mis sur l'accueil : toujours dire bonjour au client qui entre et avec sourire exigé.

Dans un premier temps, le relationnel est constamment valorisé. Puis, au cours des entretiens pointent, ça et là, des anecdotes beaucoup moins réjouissantes. Les vendeuses sont exposées au public. Assumer au quotidien cette exposition est parfois très complexe.

Et les anecdotes fusent. Parfois, une interaction dégénère jusqu'au conflit. Mais ce qui est là, toujours, dans l'air du magasin : c'est la vie privée des clients. Les magasins sont des lieux de disputes entre couples, de commérages entre clients... Les vendeuses ont souvent la sensation de se transformer en *déversoir* à frustrations. Il y a aussi ceux que certaines vendeuses ont appelés *les clients du 24 décembre* : des clients seuls qui cherchent de la compagnie.

Les histoires personnelles entrent dans le magasin. Il y a de bonnes rencontres, mais il y en a des mauvaises. Et les vendeuses ont besoin de cette musique comme filtre social. C'est un rapport ambigu à autrui que soulève la nécessité de la musique en magasin. Claudine Haroche annonce très clairement que les individus *Hypermodernes* que nous sommes, ressentent « le besoin de la présence des autres, mais dans l'éloignement d'avec les autres⁵⁴ ». La musique devenue omnisciente soutiendrait-elle la construction de « l'individu désengagé » dont parle, une fois encore, Claudine Haroche. Elle rappelle les travaux de Gauchet qui remarque « un déclin saisissant de la dimension du public dans nos sociétés »; déclin qu'il explique par la « difficulté à dissocier l'élément public de l'élément personnel⁵⁵ ».

La confection musicale d'un ordre social ?

Dans un article paru en 2001, Tia De Nora tente de démontrer comment cette musique de fond continue devient un « ingrédient actif efficace et producteur d'un certain ordre⁵⁶ ». Pour l'auteur, la musique stimulerait incontestablement des réponses corporelles, des mouvements dansés à peine amorcés mais qui formeraient ce qu'elle nomme « la chorégraphie banale⁵⁷ ». C'est ainsi que la musique « discipline » les intentions des consommateurs dans les magasins de vêtements :

⁵¹ 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, p. 256.

⁵² *Ibid.*

⁵³ A ce titre d'ailleurs, elles ont pour obligation de revêtir des tenues de l'enseigne.

⁵⁴ Haroche C., *L'avenir du sensible, les sens et les sentiments en question*, Paris, PUF, 2008, p. 147.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁶ Nora (De) T., « Quand la musique de fond entre en action », dans *Terrain*, n°37, 2001, p. 75-88.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 82.

« Un certain type d'effet, cautionné sur le plan de l'organisation (humeur, énergie, désir, action), se trouve informé et façonné en référence à des matériaux relevant de l'organisation et de l'esthétique. »

La musique chorégraphierait ainsi les corps et les émotions pour celui qui « apprend à (la) laisser agir sur lui⁵⁸ ».

Conclusion

Ce sont les grands axes d'une recherche en cours que j'ai retracés tout au long de ce texte. C'est une réflexion sur le travail et la question de la culture de masse dans notre modernité⁵⁹.

Le fondement de cette recherche tient dans un étonnement premier : comment tenons-nous une journée de travail lorsque celui-ci nous insupporte ? La musique nous fait tenir. Tenter une étude sur l'écoute musicale au travail induit nécessairement en passer par une analyse approfondie de ce dit travail. Quel sens et place lui accordons-nous ?

Et ce qui importe c'est la métamorphose opérée par la musique sur notre environnement direct et notamment le travail. Les rapports au temps, au corps, à l'activité changent. La musique participe d'un ensemble de « bricolages »⁶⁰ apparemment insignifiants du quotidien mais qui permettent d'échapper à l'absurde, l'ennui ou l'agression, la solitude.

Quoiqu'il en soit, la musique, les musiques peuvent ramener à la vie sensible. Mais quelle est l'épaisseur de ce ressenti dans nos sociétés dites « fluides, liquides⁶¹ » qui ne nous offrent seulement la possibilité de vivre sur le mode de la « sensation⁶² » ?

Bibliographie

- Boltansky L. et Chiapello E., *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
- Coulangeon P., *La Stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question*, Revue française de sociologie 2003/1, Volume 44, p. 3 – 33.
- De Certeau M., *L'Invention du quotidien I, arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- Deleuze G., Guattari F., *L'Anti-Edipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973
- Friedman G., *Le Travail miettes*, Paris, Gallimard, 1956.
- Haroche, C., *L'Avenir du sensible : les sens et les sentiments en question*, Paris, Presses universitaires de France, 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.
- Nora (De) T., « Quand la musique de fond entre en action », dans *Terrain*, n°37, 2001, p. 75-88.
- Rieunier S. (coordonné par), *Marketing sensoriel du point de vente, Créer et gérer l'ambiance des lieux commerciaux*, Paris, Dunod, 2006.
- 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, Montréal, L'Harmattan 1996.

Publications

FEIGE Charlène, *Textes expographiques, textes médiatiques ?*, in Cahiers de recherche de l'école doctorale en linguistique française I, 2008, pp.113-126.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁹ Simmel G., *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989-1990.

⁶⁰ De Certeau M., *L'invention du quotidien I, arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. XXXVI.

⁶¹ Haroche C., *L'avenir du sensible, les sens et les sentiments en question*, Paris, PUF, 2008, p. 147.

⁶² *Ibid.*, p. 144.

FOURNIE Fanny
06 61 50 86 52
fanny.fournie@free.fr



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE :2006
DIRECTEUR DE THESE : Florent GAUDEZ

Le tissu social de l'émotion au regard d'une exploration de pièces chorégraphiques

Résumé :

J'ai choisi d'explorer des chorégraphies aux langages et à l'écriture corporelle différentes. Cette comparaison dans l'écriture se double d'une comparaison de la réception des pièces chorégraphiques par les publics ainsi que des interprétations des danseurs, sous l'angle des émotions : quelles sensations sont ressenties par les danseurs ? par les spectateurs ? quels types d'émotions peuvent-ils décrire ? Comment les définir ? La méthodologie envisagée est multiple : analyse vidéo des séquences chorégraphiques, entretiens, observations, recueil des articles de presse.

Mots-clés : *émotions, danse, mouvement, forme*

Je travaille sur la danse, la danse et l'émotion. Mon objet de recherche a glissé, s'est déplacé au cours de ces derniers mois. Ce déplacement est la conséquence de l'arrivée de *MayB* dans ma recherche. Cette pièce a été présentée dans la région toulousaine en mai dernier, je suis allée la voir, j'ai rencontré des spectateurs auprès de qui j'ai réalisé des entretiens. Parallèlement, je continuais mon travail sur *Giselle*, en assistant aux répétitions du ballet, interrogeant les danseurs et les spectateurs. Ce travail de terrain s'est réalisé dans un même temps, les deux pièces étant présentées à quelques semaines d'intervalles. Lors des rencontres avec les spectateurs, comme avec les danseurs d'ailleurs, c'est l'émotion sous toutes ses formes qui a été décrite, ressentie, et narrée. En effet, ils mettaient constamment en avant la dimension corporelle des émotions : le cœur qui palpite, les frissons parcourant le corps, la gorge nouée. Ces émotions sont mêmes attendues, ainsi, les spectateurs évoquent l'envie, le souhait, le désir d'être touché, émue, surpris, bouleversé comme un tourbillon venant les transporter ailleurs. Le spectacle devient alors une expérience sensible, visuelle et corporelle. Il semble exister une articulation entre l'émotion exprimée, représentée par les formes du corps dansant, et l'émotion ressentie dans l'interprétation comme la réception. C'est à ce moment là que j'ai décidé de tourner ma recherche davantage sur le chemin des émotions.

Je continue donc mon analyse autour du ballet *Giselle* (évoqué l'année dernière) mais j'ai ajouté une pièce plus contemporaine (elle date de 1981), totalement opposée dans son atmosphère et sa chorégraphie : il s'agit de *MayB* (pièce de Maguy Marin). Je travaille sur une exploration comparée de deux chorégraphies étrangères l'une à l'autre, au niveau de leur contexte de création, de leurs langages

et de l'écriture chorégraphique. Deux représentations s'affrontent dans ces chorégraphies, deux imaginaires, deux sensibilités, deux rapports au monde. D'un côté, un corps décrit comme beau, sublimé, irréel, surnaturel (*Giselle*) ; d'un autre côté un corps monstrueux, gros, cadavérique, claudiquant, handicapé, « venue d'on ne sait où » (*MayB*). Un corps lisse face à un corps rêche.

J'utilise le terme d'exploration car je vais à la fois du côté de l'œuvre elle-même (en proposant une analyse de ces corps qui dansent) mais aussi du côté de l'interprétation (en recueillant les témoignages des danseurs) et enfin du côté de la réception de ces œuvres (à travers les entretiens auprès des spectateurs). Il s'agit bien d'explorer toutes les facettes d'une œuvre chorégraphique en choisissant comme focale les émotions. Ce qui m'importe de comprendre, ce n'est pas pourquoi nous sommes émus, ni de quoi nous sommes émus, mais comment, de quelle façon nous sommes émus. Les émotions des spectateurs face à ces corps dansants seront-elles radicalement opposées comme peut l'être la danse et les corps visibles dans ces pièces ? Je pense ici à Michel Serres et sa métaphore du temps qui se plie et se tord tel un mouchoir chiffonné, deux points paraissant très éloignés sur le tissu se retrouvent alors côte à côte, une fois le mouchoir froissé. Comment se construisent et se transmettent les émotions, du corps visible du danseur sur la scène vers le corps invisible du spectateur ? Quel est le mouvement extériorité/intériorité qui se met en place ?

J'utilise le langage du corps comme outil d'une sociologie des émotions. En effet, la danse comme le théâtre offre une illustration de la manière dont les hommes se saisissent des signes pour donner à voir les émotions. La danse travaille à partir du corps, celui-ci devient la matière des émotions. Antonin Artaud parle de « d'athlète affectif » à propos du comédien, « un homme capable d'endosser sans transition et sans lien avec son ressenti propre les apparences extérieures des émotions ou des sentiments requis par son rôle après avoir essayé différentes versions ». Pour David Le Breton, « le paradoxe du comédien » correspond à l'idée 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 donc aux spectateurs les signes sociaux de l'émotion qu'il incarne provisoirement, quel que soit par ailleurs son état d'âme. ». Car les émotions mobilisent un vocabulaire, des mouvements précis du corps. Comme le langage parlé, les émotions découlent d'un apprentissage. Ces signes, nous les décryptons, nous les comprenons car ils ont été transmis tout au long de notre histoire. Histoire intime, personnelle dans laquelle vient se mêler cette enveloppe, ce tissu social qui nous recouvre. « Ainsi, il se peut que l'expression émotive ne soit nullement naturelle, innée ou héréditaire écrit Maurice Halbwachs, en tout cas liée à la constitution organique de l'espèce... Tout se passe comme si les enfants les avaient apprises en regardant les autres, et à leur contact... l'expression émotive se serait transmise comme la langue ». L'expression émotive est comparée au langage chez Maurice Halbwachs, elle a une double fonction écrit Laurent Fleury. « La première fonction est strictement instrumentale, on retrouve bien ici l'idée que les émotions peuvent définir et se définir dans les termes d'une institution sociale qui suppose un nécessaire apprentissage des codes afin de satisfaire à la fonction d'intégration. Le partage d'un langage commun est pensé comme une condition de possibilité de fonder une communauté ». La seconde fonction est symbolique : le geste permet à l'émotion d'exister à travers une forme.

De son côté, la danse peut elle aussi être comparée à un langage. Il se délivre dans les cours de danse : classique, contemporain, jazz, trois disciplines reconnues à travers un Diplôme d'Etat, mais les choix sont variés et nombreux : moderne, modern-jazz, street-jazz etc. On y apprend un vocabulaire, une gestuelle, des règles, comme par exemple le principe de l'en-dehors en danse classique. Mais aussi un rapport sensible à l'espace, aux autres, à la musicalité. Ce savoir devient incorporé avec le temps, comme l'écrit Sylvia Faure dans *Apprendre par corps, Socio-Anthropologie des techniques de danse*. Il permet à la fois de partager avec les autres danseurs, d'être intégré à une communauté de danseurs, de pouvoir communiquer mais aussi de représenter, par les formes et les signes du corps un sens ou plutôt des sens. La danse semble éloignée du monde extérieur car elle transforme tout ce qui vient de ce monde

en signes chorégraphiés. Le danseur transpose le mouvement extérieur en mouvement de danse, et ce que la danse emprunte au monde naturel et humain, elle le traduit selon ses lois, ses règles, mais ce n'est pas pour autant un désengagement du monde extérieur. C'est une autre manière de regarder, de penser, de faire, de bouger. La danse est un discours, un discours anthropophanique, c'est-à-dire une représentation de l'homme sur lui-même parmi les êtres, les choses et les événements.

Maurice Halbwachs est précurseur d'une sociologie des émotions écrit Laurent Fleury dans l'article qu'il lui consacre à propos du texte « l'expression des émotions et la société ». Il insiste sur une double articulation, entre émotions et groupe social, émotions et pratiques rituelles. « L'originalité de Maurice Halbwachs est de poser le lien étroit entre sociologie des émotions et sociologie des rites, car la sociologie des émotions, ici esquissée, s'avère indissociable d'une sociologie des pratiques rituelles et de leur fonction de socialisation, retrouvant ainsi l'idée rectrice des *formes* ou des *cadres*, centrale pour poser les termes de l'appréhension de la mémoire. » Rites et émotions ne s'opposent pas, mais au contraire sont liés. « Halbwachs dessine une autre théorie, si l'on accorde que le rite présente le paradoxe d'assurer une double fonction de représentation d'un côté, et d'expression des émotions de l'autre. » Ainsi, le rite permet à l'émotion de s'exprimer, mais en plus, il l'actualise ; puisqu'il lui donne *une forme* précise, encadrée. Le geste, le rite permettent à l'émotion d'exister à travers une *forme*. « Ce travail d'institution de l'émotion conjugue représentation et expression, puisque, de manière apparemment paradoxale, l'expression des émotions est en fait une représentation des émotions, c'est-à-dire leur mise en scène, leur mise à distance dans des *formes circonscrites*. » Le corps du danseur devient *une forme mouvante*, en mesure d'exprimer, de révéler les émotions aux publics.

L'art du danseur repose sur son visage, son corps, sa respiration, son rapport à l'espace, aux autres, au temps. Pour que le corps devienne récit, et propose aux spectateurs la visibilité d'une émotion, l'ensemble des éléments doivent s'imbriquer, s'articuler, s'agencer les uns avec les autres. Cependant, les signes visibles sur scène sont décalés de ceux visibles dans la vie quotidienne. Sur la scène, le comédien est soumis à un re conditionnement de ses manières d'être : parler, bailler, marcher... sont en décalage tout en s'appuyant sur les ritualités sociales de la parole et du geste : « De même que l'écrivain n'est pas une nature qui exprime sa vérité sur le papier, mais un inventeur de mots, le comédien est un inventeur d'émotions qui n'existent pas à l'état brut, mais qu'il façonne avec son talent propre en se jouant des signes expressifs socialement reconnaissables ». Le danseur quant à lui ne dispose pas mêmes des mots pour exprimer l'idée, le sentiment ou l'émotion, son corps devient écriture. La danse dévoile une atmosphère, une ambiance, une couleur ; tout est dans la sensation du danseur, du spectateur. Ainsi, les émotions seront transmises d'une manière différente que dans la vie quotidienne, par exemple, le langage classique, caractérisé par l'étirement, les notions de grâce et de légèreté, de clarté des positions interdit toute cassure dans les lignes du corps, les articulations sont effacées, dès lors comment traduire la colère, la peur, la tristesse, la folie ? La version romantique de *Giselle* laisse une part importante à l'expression du visage de la danseuse lors de la scène de la folie. La mobilité des traits de son visage, extrêmement malléable dans cette scène, permet à la danseuse de représenter des émotions diverses et variées (joie, tristesse, peur, colère) ; ces expressions traversent son visage, son regard et son corps de manières rapides et incohérentes. En utilisant ce procédé, le spectateur comprend qu'elle est en train de « perdre la tête ». C'est à travers un regard, le plissement du front, la crispation de ses traits qu'elle nous transmet l'émotion. « Une modification ne concernant, en réalité ou en apparence, qu'un seul élément du visage, dit Simmel, change aussitôt son caractère et son expression dans leur entier, par exemple, un tremblement de lèvres, un froncement de nez, une manière de regarder, un plissement du front... c'est effectivement le visage qui résout le plus parfaitement cette tâche de produire, avec un minimum de modifications de détail, un maximum de modifications dans l'impression d'ensemble ». Les mouvements du visage s'inscrivent dans le « dialecte de l'engagement » (E. Goffman) où se coulent les gestes, les contacts, les mimiques qui scandent rituellement toute interaction. Leur forme et leur répartition relèvent d'un ordre symbolique propre à un groupe ; ainsi les gestuelles et les mimiques qui accompagnent la vie quotidienne (saluer,

bavarder, marcher) s'entrecroisent de manière intelligible pour les individus qui partagent une même symbolique corporelle ? ces gestes ne sont pas laissés au hasard ou à l'arbitraire de chaque individu, ils sont considérés par E. Goffman comme des *rites d'interaction*. Ils sont avant tout des mises en scènes ordonnées et mutuellement intelligibles des conduites corporelles et des mouvements du visage. Pour E. Goffman, une personne doit s'assurer du maintien d'un « ordre expressif » lors de l'interaction, une manière de se tenir, d'être et d'agir, qui permet à celle-ci de ne pas « perdre la face » quelle que soit la situation. Par opposition, j'utilise le terme de « désordre expressif » pour définir l'état dans lequel se trouve Giselle. Il n'y a pas de danse « véritable » lors de cette séquence, le mime et la pantomime sont largement utilisés pour traduire le délire, la folie de Giselle. La danseuse ne danse plus, elle mime. Tout le langage chorégraphique qui avait été mis en place dans la première partie de l'acte I est ici rompu : le corps gracieux et mesuré de Giselle n'est plus le même. Elle ne fait que « marquer » les pas. La folie se perçoit à travers la rupture dans la communication. Giselle nous renvoie à une sorte de « désordre expressif », qui l'envahit et nous permet de comprendre qu'elle perd la raison. Comment gèrent-ils ces émotions ?

Lors de nos discussions, je distingue deux attitudes chez les danseurs vis à vis des émotions. Certains s'appuient sur l'émotion : « c'est le personnage qui nous aide à passer par-dessus la technique ; je suis dans une histoire, et non dans des pas » indique une danseuse de *Giselle*. Interpréter une histoire, exprimer les émotions les aide à ne pas penser aux difficultés techniques, donc à les accomplir plus facilement. « tu as d'autres choses à penser, à exprimer, tu n'es pas focalisé sur la technique comme tu peux l'être dans un ballet néo-classique, plus abstrait, c'est plus facile du coup, alors qu'il s'agit parfois exactement du même pas » raconte un danseur. Ces danseurs utilisent leur état d'esprit du moment, travaillent à partir de leurs propres émotions : « il n'y a plus de technique, et l'on a tellement répété les gestes que le corps s'en charge : on n'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. [...] Quant on est en scène, face au public, ce sont bien nos émotions qui doivent passer »

Au contraire, d'autres danseurs évoquent le risque de l'émotion. Ils préfèrent s'en remettre uniquement aux gestes, comme une partition à suivre pas à pas : « Chaque soir, je dois revenir au vide. Parfois on entre en scène avec une idée de ce que l'on veut faire ce soir-là : « aujourd'hui, je vais être plus nerveux, ou plus perdu », on décide de sourire à un moment précis... Mais cela ne fonctionne pas. Il faut accepter de « ne rien faire », ce qui est très difficile, et de travailler uniquement sur nos mouvements, qui doivent être très précis mais pas trop fortement accentués, un peu mous mais pas trop... Alors, petit à petit quelque chose ressort, emplit nos gestes : *MayB* est écrit de telle façon qu'il suffit, « pour que cela fonctionne », de s'en remettre au mouvement tel qu'il a été chorégraphié ». Une danseuse raconte (à propos de *Giselle*) : « la danseuse peut ressentir toutes sortes d'émotions sans que la moindre d'entre elle ne passe sur scène. Il faut travailler cette communication. Par exemple, j'ai envie de pleurer : naturellement je baisse la tête, mais alors le public ne voit rien ! Si je suis à l'avant scène, je peux éventuellement pleurer tête baissée... Mais il faudra que j'ai une résonance corporelle ailleurs ; par exemple des sanglots avec un léger mouvement du dos. De même, au début de la scène de la folie, je me sens trompée : on a alors tendance à se recroqueviller, mais il ne faut pas faire cela en scène ». Les danseurs puisent dans le répertoire social et culturel les signes révélant telle ou telle émotion, mais ils les modifient légèrement, les décalent du quotidien, justement parce que ces signes transitent par la danse. Je dois creuser cette question de l'interprétation par rapport aux émotions, qui est pour l'instant à l'état d'esquisse seulement.

La présence du public, réel ou imaginaire devient la condition nécessaire à l'expression des émotions. Ainsi, lors des répétitions, les danseurs jouent ensemble, ceux qui ne dansent pas constituant le public, mais c'est le soir de la représentation, en présence d'un public réel que les émotions seront dévoilées véritablement. L'interprète de *Giselle* me dit : « sur scène, tu as des frissons, tu as envie de pleurer, par

exemple la scène de la folie, tu pleures vraiment, surtout quand tu es sur scène parce que, bon, là, il y a qu'en même le côté répétition, tu te laisses pas aller autant que quand tu es sur scène, et quand tu es sur scène, vraiment tu oublies tout »

J'ai donc beaucoup de pistes à suivre : le lien émotion et interprétation, le lien mémoire et émotion, le langage des émotions, les émotions au sein d'un groupe. Le spectacle de danse est alors une sorte de sas, où se rencontre et se mêlent le groupe et l'individu. Le groupe, car la danse divulgue des signes lisibles par tous, puisant dans un vocabulaire communs ; et l'individu, parce que chaque forme, nous renvoie à ce qui semble unique, intime, propre à nous mêmes seulement.

Principales publications et communications:

Novembre 2007	Communication « <i>La danse face à la mort</i> », colloque international GDR OPUS, « La mort et le corps dans les arts aujourd'hui », Aix en Provence, 15-17 novembre 2007.
Mars 2006	Compte rendu et Synthèse de l'atelier « Légitimation -Valeur-Reconnaissance » lors du colloque « Les arts moyens aujourd'hui », neuvième édition des rencontres en Sociologie de l'art, Université Champollion, Albi
Octobre 2006	Communication « <i>D'un esprit sans corps vers un corps sans esprit</i> » lors du colloque franco-japonais « La mort et les au-delà », organisé par le centre d'Anthropologie de Toulouse et le 21 ^{ème} siècle COE (« Construction des études de la vie et de la mort concernant la culture et la valeur de la vie ») à l'université de Tokyo. Maison de la recherche, Toulouse

GALLIBOUR Eric
gallibs@yahoo.fr

ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2005
DIRECTEUR DE THESE : Serge Dufoulon

La prise en charge des haïtiens infectés par le VIH-sida en Guyane Française. Sociologie d'une carrière de malades stigmatisés
--

RESUME de THESE :

La population de la Guyane française connaît depuis une vingtaine d'années une croissance démographique importante due notamment aux effets de l'immigration. Les difficultés que rencontrent les agents de l'Etat pour maîtriser le flux des populations immigrées posent des problèmes de développement socioéconomique et de santé publique qui exacerbent les enjeux identitaires dans cette société polyculturelle. Dans ce premier département français touché par l'épidémie du sida, l'auteur se propose d'analyser les parcours suivis par les immigrés haïtiens infectés par le VIH/sida en termes de carrières de malades stigmatisés. Il démontre d'abord les mécanismes sociologiques qui ont pu conduire à faire de cette population un bouc émissaire en Guyane et précise la manière dont les représentations sociales stigmatisantes de ces immigrés ont pu pénétrer le champ médical. Le chemin parcouru aux côtés des soignants et des haïtiens infectés par le VIH/sida dans la ville et l'hôpital nous donne ensuite à voir la nature des problèmes sociaux et culturels auxquels se confrontent généralement l'application des politiques de santé publique dans ce département. Puis, à la lumière des témoignages et des récits de vie, le sociologue souligne l'influence du modelage culturel de la maladie et des trajectoires migratoires sur les carrières des malades haïtiens. Il montre également comment à côtés des stratégies de recours thérapeutiques diversifiés, le sida impose à ces immigrés la gestion un stigmate supplémentaire qui parallèlement à l'évolution de la maladie nécessite à chacune des étapes de la carrière un apprentissage identitaire générateur d'une transformation constante du rapport à soi et aux autres. Pour les immigrés, cette expérience du sida face aux poids des représentations sociales s'accompagne de stratégies d'évitement dans les mondes sociaux traversés par les haïtiens où la figure de l'immigré responsable de sa contamination disparaît alors peu à peu derrière celle du malade, victime innocente.

Publications

En collaboration avec Catherine Régini (s.d.), *Revoir la ville. Antilles-Guyane, Réunion, Brésil et Surinam : similitudes et dissemblances*, Actes des Séminaires sur la Politique de la ville et de l'habitat dans les DOM, sous le patronage du Ministère de l'Équipement, Ministère de la Jeunesse et des Sports, Ministère des D.O.M., Ministère des Affaires Sociales et de l'Emploi, Ministère de la Culture, Conseil Régional et Général de Guyane Française, 3, 4 et 5 juin 1998 et 4, 5 et 6 mars 1999, Paris, 315 p. (éd. L'Harmattan, juin 2007).

En collaboration avec Serge Dufoulon, *Du bidonville au logement social : Sociologie de l'accès des immigrés haïtiens à l'habitat en Guyane française*, 221 p. (éd. L'Harmattan, 2007)

« Handicap et petite enfance en Guyane française : une analyse des relations entre professionnels et familles », *Santé Publique, La Revue Française*, Vandœuvre-lès-Nancy, n°1, janvier-février 2007, pp. 19-29.

« Villes et citadins de Guyane » et « Gérer une Région française en Amazonie », *Etat des recherches*, Gillet J.-C., (s.d.), CD-ROM-Guyane sous le patronage du Ministère de l'Enseignement et de la Recherche, Univ.

Antilles-Guyane, Univ. de Bordeaux III, Rectorat de Guyane, Conseil Régional de Guyane, IRD-Guyane, Bordeaux, éd. PU Bordeaux III, février 2006.

« Identité, acculturation et métissage. Quelques réflexions sur les associations haïtiennes de Guyane française », *Bastidiana*, n°51-52, juillet-décembre 2005, pp. 141-163.

« Regards croisés sur les représentations de l'histoire d'Haïti et de l'identité des immigrants haïtiens de Guyane Française », *Recherches Haitiano-Antillaises*, Comment habiter la caraïbe ?, n°3, Dossier special : Identité et diversité culturelle, Paris, éd. L'Harmattan, 2005, pp. 43-64.

« Entre métissage et acculturation. Réflexions sociologiques sur les associations haïtiennes de Guyane française », Ferrand-Bachmann D., (s.d.), *Les bénévoles et leurs associations. Autres réalités, autre sociologie ?*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 61-72.

« Les politiques d'habitat en Guyane Française. Modèles de gestion et logiques d'acteurs », Nadir Boumaza (s.d.), *Relations interethniques dans l'habitat et dans la ville*, Paris, L'Harmattan 2003, pp. 119-138.

« Enjeux épistémologiques d'une recherche sur les itinéraires thérapeutiques des haïtiens infectés par le VIH en Guyane française », *Innovations et sociétés*, Paris, L'Harmattan, n°2, 2002, pp. 93-11.

« Entre intrusion et médiation : la participation d'un anthropologue à la prise en charge hospitalière des haïtiens infectés par le VIH en Guyane française », *Revue de l'Institut de Santé Publique, d'Epidémiologie et de Développement*, Bordeaux, vol XIII, n°6, 2002, pp. 1-5.

En collaboration avec Roger Pradinaud, « Ethnomédecine et Sida : L'infection par le VIH et le sida chez la femme en Guyane Française », *Actes de la 1ère Conférence Internationale d'Anthropologie et d'Histoire de la Santé et des Maladies*, 3ème Colloque Européen d'Ethnopharmacologie, Gênes, juin 1996, éd. Università A Degli Studi Di Genova, Gênes, février 2000, pp. 241-255.

« Ethnic Communities, Access to Housing and Exclusion : The Case of Haitian Immigrants of French Guyana », in *Accommodating Differences. Ethnicity and Housing*, International Congress of International Federation for Housing and Planning, Northern Island, Belfast, 10-14 September 1995, éd. The Queen's University of Belfast, UK, février 2000, pp. 53-60.

« Les haïtiens et le sida en Guyane », *Actes des débats du Musée National des Arts et Traditions Populaires*, Le Sida aux Antilles, à la Réunion et en Guyane, entre silence et exclusions ?, Paris, éd. MTP, 9 janvier 1999, pp. 50-53.

« Sida en Haïti : la victime accusée », *Transcriptase*, n°60, novembre 1997, pp. 34-37.

« Le médecin, le juriste et le sociologue face à la douleur : approche sociologique sur le rapport entre douleur et droit », Durand B., Poirier P., Royer J.-P. (s.d.), *La Douleur et le Droit*, éd. P.U.F, mars 1997, pp. 47-60.

« Approche sociologique de la douleur et du concept de personne dans le champ médical », *Lettre du C.E.R.P.H.-Cnrs*, Centre d'Etudes sur la Reconnaissance de la Personne Humaine, n°8, Poitiers, septembre-octobre 1995, pp. 6-7.

« Médicalisation de la douleur et prise en charge de la souffrance dans la médecine moderne », Actes du 1er Congrès mondial Médecine et Philosophie 30 mai-4 juin 1994, *Bulletin of The European Philosophy of Medicine and Health Care*, éd. CD-ROM, vol 3, n°3, 1995.

« O.N.G. et Habitat en Haïti : de la revendication au droit », *A la croisée des chemins*, Actes de la 5^{ème} Conférence Internationale de Recherche sur l'Habitat, 7-10 juillet 1992, Université de Montréal, éd. Ministère de l'Équipement - Plan Urbain, Paris-Montréal, 1992, pp. 259-266.

GRANGE Julien
06.86.96.88.20
jugrange@voila.fr



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2004
DIRECTEUR DE THESE : Barbara Michel / Pierre Le Quéau

Lectures actuelles de Louis Ferdinand Céline

La question de la fonction symbolique de l'œuvre : émotion, mémoire, pratique – de la construction symbolique d'un ethos dans les usages des objets de culture

Résumé :

On cherche ici à saisir les enracinements et les dynamiques sociales de la production et de l'efficacité d'un bien culturel. L'œuvre s'actualise, ses significations se révèlent, dans les espaces interstitiels entre les mondes des lecteurs et les mondes de l'œuvre. C'est donc bien ici à une double étude que nous invite la perspective socioanthropologique : étude des dynamiques de la production de l'œuvre par le prisme d'une socioanalyse de l'individu producteur ; étude des connivences perçues et établies avec l'œuvre, des paramètres et modalités, des tenants et des aboutissants des expériences de lecture dont on a recueilli le témoignage par entretiens. Ce n'est qu'en envisageant les permanences et les variations de « ce qu'il se joue » d'un bout à l'autre de l'œuvre qu'il nous est je crois permis d'envisager ce qu'il se joue d'anthropologiquement important en angle mort de la production et de la consommation des œuvres.

Mots clés : œuvre ; lecture ; efficacité ; appropriation ; abréaction/perlaboration ; ethos ; clivages ; intermédiarités ; socioanalyse ; socioanthropologie ;

Les œuvres d'art ne sont pas de pures et gratuites conceptions esthétiques. Elles s'enracinent dans des enjeux sociaux, politiques, philosophiques, qui sont ceux de *ses* temps – elle doit être considérée comme le produit de tous les enjeux matériels, sociaux, affectifs, cognitifs, en un mot et toujours, de tous les enjeux symboliques qui ont d'une manière ou d'une autre rendu sa production *nécessaire* et sa consommation *efficace*.

Une œuvre, un objet de culture, doit être considéré comme un « fait social total ». Fait social total en ce qu'il est un objet dont la compréhension n'est rendue possible que par la reconstitution de l'ensemble significatif complexe dans lequel il s'inscrit, des multiples dimensions où on le peut observer, et à la croisée desquels il se détermine en tant qu'objet de culture. Objet « total » donc⁶³, tel qu'il peut nous dire quelque chose des états de la culture et de la société dans

⁶³ « Total », parce que comme on va l'esquisser plus loin, se cristallise dans et autour de ces objets esthétiques, la "totalité" des groupes en présence et en lutte, la "totalité" des institutions et aspects – relationnel, économique, juridique, religieux, etc. – de la vie sociale ((Marcel Mauss – *Sociologie et anthropologie* - « Essai sur le don »,

lesquels il s'inscrit, tel qu'il peut nous dire quelque chose des évolutions de formes de compréhension et de rapport au monde socialement situées qui se révèlent nécessairement partie prenante, tant de sa production que de sa consommation.

Le défi, méthodologique, d'une socioanthropologie des œuvres, réside donc bien pour une part dans la conciliation de différentes perspectives, des différentes approches admises – des œuvres en sociologie, des objets de culture en anthropologie. Mais le défi réside bien également à ne pas perdre, au passage, ce qui fait le « fond sensible » de l'œuvre, ce qui a fait de cet objet un objet efficace, et un objet dont l'efficacité perdure dans le temps.

En me penchant sur l'œuvre de LFC, j'avais bien l'intuition qu'il se jouait là, d'un début de siècle l'autre, quelque chose, comme disait Max Weber, de « socialement et de culturellement important ». Mais pour établir ce qu'il peut se jouer donc, d'important ou de significatif, d'un point de vue socianthropologique, dans et autour de l'œuvre, chacune des approches traditionnelles de la sociologie de l'art se révélait, non pas simplement partielle, ce qui tombe sous le sens, mais comme tronquée, amputée de ce qui aurait permis d'assembler la réflexion sociologique amorcée.

Si on ne s'attache qu'au contenu de l'œuvre et à sa production, on flirt avec l'explication de texte, on tombe et on s'enlise dans les travers de l'interprétation infinie – du texte, et des éléments biographiques – et sans pouvoir véritablement justifier les choix qui ont conduit à construire un tel idéaltype de l'œuvre. Si on ne s'attache qu'à comprendre la réception et/ou les expériences de lecture, il se peut qu'on perde l'œuvre de vue, qu'elle devienne un simple prétexte à étudier le petit monde de la critique, ou encore les paramètres et les modalités de l'expérience de lecture et de l'activité d'interprétation / appropriation. En fait chacun de ces angles d'attaque, chacun de ces éclairages sur l'œuvre apporte quelque chose qui me paraît essentiel. Mais c'est bien dans le croisement de ce qu'il se joue d'important dans chacune et de part et d'autres de ces dimensions ou manifestations de l'œuvre, que se révèlent des traits saillants de ce qui peut faire de l'objet, de notre point de vue, quelque chose de significatif.

L'œuvre de L.-F. Céline, comme dit Marcel Schwob à propos de celle de François Villon⁶⁴, est une œuvre réalisée « sous l'influence d'un état social » et « en réaction à cet état social », et c'est par là qu'il nous est d'abord donné d'en envisager les assises et la portée.

Voyage, puisque c'est de lui dont il est surtout question, tient en effet une part de sa prime efficacité de « l'actualité » des tableaux qui le composent – de ce qu'il s'y exprime quelque chose d'une société alors « actuelle », de préoccupations (sociales et morales) alors intensément partagées par les contemporains de sa publication. Le récit, les aventures nocturnes du sombre héros Bardamu, met bout à bout, et fait ainsi le lien, entre les « phénomènes les plus représentatifs du siècle » : *Voyage*, c'est la guerre en Europe, la colonisation en Afrique ; la modernité aux États-Unis ; puis c'est, presque toute la deuxième partie du bouquin, un tableau des banlieues parisiennes, des conditions d'existence quotidienne aux portes des grandes villes.

Pour chacun de ces grands tableaux, pour chacun de ces phénomènes sociaux, *Voyage* procède d'une déconstruction, d'une dégradation systématique des symboles : déconstruction des croyances, des idées, des valeurs, des évidences, de tout ce qui est censé pouvoir légitimer, rendre acceptable le monde tel qu'il est. *Voyage*, c'est bien un portrait de ce monde d'après 14, portrait qui « dévoile », telle qu'elle se manifeste, se décline en différents lieux, la logique de guerre et d'exploitation, la même qui partout régit les relations interhumaines, et rend la vie des hommes misérable et précaire. De ce point de vue là *Voyage* n'innove que parce qu'il rassemble et totalise en un même ouvrage des critiques de la société et des hommes contemporains qui s'étaient

in (Conclusion, pp. 274-275) ; Quadrige, PUF, 2003)). Mais plus précisément ici parce que de sa production à ses lectures l'œuvre est le produit et l'objet d'une « perlaboration » qui mobilise la "totalité" des registres et échelles majeurs de la vie sociale et de sa compréhension.

⁶⁴ Marcel Schwob – *François Villon* ; Editions Allia, 2008.

jusque là surtout exprimées de manière indépendantes (dénonciations de la guerre, des colonies, des États-Unis, des conditions prolétariennes...).

Voyage c'est une subversion "systématisée" des images admises : des conventions, des manières habituelles de sentir, de penser, d'être. Là où il était « convenu et convenable » de parler de la « victoire » de 14, d'une guerre « glorieuse et libératrice », Céline présente une absurde « tragédie bouchère », ridiculise et décrédibilise la hiérarchie militaire, l'héroïsme, l'idée d'une quelconque grandeur de la chose, évoque la peur du soldat comme une réaction légitime, raisonnable, vertueuse. Comme en écho au discours inaugural de l'exposition coloniale de 1931, où le ministre célèbre en d'orgueilleuses emphases la « mission civilisatrice » et le « rayonnement » de la France à l'étranger, Céline met à jour la réalité du « brigandage colonial » : les bienfaits de la colonisation, c'est de l'or qui s'accumule à Paris, le reste c'est « coups de trique », exploitation, misère, résignation, alcool, grande décadence et petits larcins, « les villes colonialistes des transpositions putrides, désolées et prolifiques de Bécon-les-Bruyères. »⁶⁵. Puis c'est au rêve américain que s'en prend l'auteur, critique grinçante du mythe de la modernité et du progrès : inaccessible beauté des femmes, déchéance du pauvre, rationalisation du travail, des usines, des restaurants, des relations des hommes aux choses et des hommes entre eux ; mercantilisation et mécanisation de l'existence, isolement et dépersonnalisation de l'individu, déshumanisation de la vie quotidienne ; vie à crédit, bonheur bafoué et compensations spectaculo-virtuelles – le capitalisme n'engendre qu'un semblant de libération, n'accouche en vérité que d'une énorme indifférence pour autrui et pour le cours des choses.

*« D'où j'étais là haut, on pouvait bien crier sur eux tout ce qu'on voulait. J'ai essayé. Ils me dégoûtaient tous. J'avais pas le culot de leur dire pendant le jour, quand j'étais en face d'eux, mais d'où j'étais je ne risquais rien, je leur ai crié : « Au secours ! Au secours ! » rien que pour voir si ça leur ferait quelque chose. Rien que ça leur faisait. Ils poussaient la vie et la nuit et le jour les hommes. Elle leur cache tout la vie aux hommes. Dans le bruit d'eux-mêmes ils n'entendent rien. Ils s'en foutent. Et plus la ville est grande, et plus elle est haute et plus ils s'en foutent. Je vous le dit moi. J'ai essayé. C'est pas la peine. »*⁶⁶

Enfin, presque toute la deuxième partie du bouquin, c'est un tableau de la banlieue parisienne qui prend à contre-pied (notamment à travers le personnage de Robinson), et l'image de la "bonne" misère chère à la droite traditionaliste conservatrice, "celle qui sauve" – et l'image du "bon prolétaire" – sain de corps et d'esprit, conscient de sa force et de sa mission historique, confiant en des lendemains qui chantent – chère à la gauche, réformistes et révolutionnaires confondus. Le tableau de la banlieue chez Céline c'est le double contre-pied du « Paris ville lumière », et du mythique « petit peuple de Paris ». La banlieue, « abrutie d'usine, gavée d'épandages, dépecée, en loques, n'est plus qu'une terre sans âme, un camp de travail maudit, où le sourire est inutile, la peine perdue, terne la souffrance. Paris "le cœur de la France", quelle chanson, quelle publicité ! La banlieue tout autour qui crève ! Calvaire à plat permanent, de faim, de travail. (...) Banlieue de hargne toujours vaguement mijotante d'une espèce de révolution que personne ne pousse ni n'achève, malade à mourir toujours, et ne mourant pas. »⁶⁷

L'œuvre consiste donc bien, c'est un de ses aspects les plus évidents, en ce qu'on pourrait appeler une « agression symbolique ». C'est la société bourgeoise, familialiste, patriotique et déiste, qui est attaquée de plein fouet dans ses diverses manifestations, dans ses plus prestigieux atours, dans sa langue, dans ses symboles, dans sa bonne conscience. La prière d'insérer de l'éditeur annonce à sa manière la portée de l'acte littéraire : « Son public : Les médecins, que l'auteur attaque avec une particulière violence, les universitaires, les lettrés. »

Et les coups trouvent leurs cibles. C'est bien « l'élite », de tous ceux qui, lecteurs, sont du côté des privilèges, qui est attaquée, et sur son propre terrain, en ce lieu « réservé » qu'est la littérature. Les

⁶⁵ Claude Lévi-Strauss – L'Étudiant socialiste, janvier 1933

⁶⁶ L.F.-Céline – *Voyage au bout de la nuit* ; p.209

⁶⁷ In (préface à) : Albert Sérouille – *Bezons à travers les âges*

anarchistes seuls d'ailleurs, toutes « cliques » confondues, se prononcèrent unanimement et sans réserve en faveur de *Voyage au bout de la nuit*.

Mais c'est aussi et peut-être surtout la « forme » – la langue, le ton, le style – la manière employée, qui est à proprement parler subversive. La force du récit vient de ce qu'elle n'est justement pas une dissertation qui décrit et analyse les causes de la misère avec une certaine distance, dans les formes les mieux admises et les plus polies, mais qu'elle cherche à en faire comme éprouver la violence au lecteur « du dedans », pour reprendre les mots de Céline.

Ce qui rend *Voyage* hérétique, rétif à toute orthodoxie – celle de l'académie, celle de l'Etat, celle des différents clans idéologiques, celle des différentes classes sociales – ce qui fait, pour paraphraser Bourdieu, l'efficacité de l'action subversive de *Voyage*, ce qui fait l'effet d'une « prise de conscience », c'est la mise en scène d'un point de vue, qui, par ses clivages et ses ambivalences, va comme « court-circuiter la loi des cécités et des lucidités croisées qui règlent les antagonismes » entre les groupements politiques, entre les classes sociales.

En introduisant un narrateur campé du côté des « victimes du système », mais s'exprimant dans une langue⁶⁸, termes et syntaxe, ancrés dans des registres comme à la fois populaire et soutenu – *Voyage* subvertit le jeu littéraire de l'intérieur, fait violence au système de valeurs des dominants "en place" sans pour autant prêter allégeance à celui d'un de ses "concurrents".

Le narrateur « mi-prolétaire mi-bourgeois » - « improbable médecin qui s'exprime comme un voyou », impossible « Proust de la plèbe » - ce Bardamu de *Voyage au bout de la nuit* a tout d'un irréductible « étranger » – il possède bien je crois les traits idéaltypiques de cette figure telle que la définit Simmel : état de celui qui est « à la fois dedans et dehors, et qui n'a pas perdu la capacité d'aller et venir ».

Alors voilà. Il se trouve qu'il est possible de situer dans l'habitus et dans la trajectoire de Louis Destouches les conditions de *possibilité* d'un tel « point de vue ». Toute une deuxième partie de ce travail sur l'œuvre doit nécessairement se pencher sur les conditions sociales de sa production, et doit procéder à une socioanalyse⁶⁹ pour être à même de saisir dans l'habitus, dans la situation et la position, dans la trajectoire de l'individu, les conditions de possibilité, les enracinements et les dynamiques de la production de "cette œuvre-là".

Précisons succinctement ce dont il est question ici. On peut dire, pour commencer, que l'auteur appartient, de part la position de ses parents, à cette petite bourgeoisie commerçante du début du siècle, et que ce groupe est comme placé « entre » les classes laborieuses et les classes bourgeoises, entre ces deux grandes classes dont « la lutte » est alors au cœur des enjeux de société ; petite bourgeoisie qui tient ses traits distinctifs des rapports de distance et de proximité qui tout à la fois la relie et l'oppose à chacune des deux grandes classes⁷⁰. L'habitus de Louis Destouches est par ailleurs le produit d'origines sociales « clivées » : issu d'une vieille aristocratie normande du côté paternel, et peu ou prou en déclin de part son père, il est issu d'ouvriers et artisans bretons, en ascension, du côté de sa mère. Destouches est bien le produit de dispositions pour une part opposées, contradictoires, d'un mariage contesté et d'un « projet parental » ambigu⁷¹. Lorsque Henri Godard, biographe, dit qu'il a reçu « une éducation d'aristocrate avec des moyens de prolétaires », ce n'est pas qu'une manière de parler. Ce sont bien je crois ces clivages et ces

⁶⁸ Il y aurait lieu de développer plus avant ce en quoi la subversion de la langue officielle, académique, en tant qu'elle est la vitrine dorée de la bonne société et garante de l'exercice de la violence symbolique, est de facto une subversion de l'ordre social. (Pierre Bourdieu – *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques* ; Fayard, 1982)

⁶⁹ Pierre Bourdieu – *Esquisse pour une auto-analyse* ; Raisons d'Agir, 2004.

⁷⁰ Pierre Bourdieu – *La distinction - critique sociale du jugement* ; Les éditions de Minuit, Paris, 1979

⁷¹ Vincent de Gaulejac – *La névrose de classe* ; Hommes & groupes éditeurs ; 1987, 1999 ;(« Le projet parental », in Chapitre 1 ; p.54)

intermédiarités qui sont à même de rendre compte, d'un point de vue formel, de la *possibilité* du point de vue exprimé dans *Voyage*.

Possibilité, car dans l'habitus ainsi examiné, le caractère contradictoire des dispositions héritées – contradictions dont on trouve bien une expression conciliée dans le style et le point de vue célinien – est toutefois à l'état de virtualité, de potentialité. Ces dispositions ont certes une propension formelle à se constituer en contraires. Mais ce qu'il nous faut également saisir, dans une perspective socioanalytique, ce sont les situations et procès de compréhension successifs dans lesquels ces dispositions différenciées s'actualisent, se « perlaborent » – présentant une double propension, à se constituer en contraires et à se concilier – sous telle ou telle forme, à tel ou tel moment de la trajectoire de l'auteur, dans les activités qu'il mène, dans la manière dont il les mène et/ou les veut mener, depuis son exercice de la médecine jusqu'à son activité littéraire.

Sans trop entrer dans les détails, on peut dire que chacune de ses activités a comme pour « symptôme » d'activer/concilier ces fameux contraires qu'on trouve à l'état de virtualité lorsqu'on examine l'habitus du sujet. Si chacune des activités, formellement envisagée (médecine et littérature), peut être saisie comme lui étant "familiale" du point de vue de l'héritage paternel (Louis a un grand-père professeur de rhétorique, un arrière grand-père pharmacien...), c'est pourtant bien comme « à la manière » des Guillou, de sa branche maternelle, qu'il va les pratiquer. C'est bien sous le pseudonyme de « Céline », prénom de sa grand-mère maternelle, prénom qui est aussi le troisième prénom de sa mère, c'est bien sous le masque du clan maternel qu'il va se présenter au public comme l'auteur de *Voyage*. Il a d'ailleurs, dans une interview donnée en 1941, une remarque qui révèle, parmi d'autres⁷², la fonction du pseudonyme : le "nom choisi", dans son esprit, réuni, concilie et cristallise en un même nom, les composantes essentielles de sa famille : « Moi, c'est Louis, mon père c'était Ferdinand (sic), ma mère Céline (sic)⁷³, alors j'ai dit : comme ça y aura toute la famille »⁷⁴. Il s'agit aussi, simultanément à l'élaboration personnelle d'un « roman familial », d'une manière de se placer subjectivement comme en "étranger" à l'intérieur du champ littéraire.

Mais c'est surtout dans son activité médicale qu'il nous faut repérer la présence significative, dans les différentes situations qui précèdent la rédaction de *Voyage*, de cette sorte de tendance à la conciliation des contraires. La carrière médicale de Destouches est marquée par sa prédilection pour les affaires médico-sociales, pour « l'hygiène sociale »⁷⁵ comme on dit alors. Des hôpitaux londoniens où il est initié, jusqu'au Cameroun d'où il écrit à ses parents en 1917 « je soigne le plus de nègres possible », des campagnes de prévention contre la tuberculose dans les écoles de province, aux missions de la section santé de la SDN, jusqu'aux dispensaires de Clichy, puis de Bezons, sa vocation médicale est comme résolument tournée vers ceux qui sont les plus exposés à la précarité de l'existence, les plus en prise avec la mort sous toutes ses formes, vers le peuple, vers « les pauvres de partout ». Ce souci médical des pauvres est bien également ancré, si ce n'est à une identification tardive aux origines maternelles ou à un "camp" d'appartenance, à des préoccupations pour l'ordre social et pour l'hygiène auxquelles le prédispose le milieu petit-bourgeois. Dans l'intérêt pour l'hygiène sociale peut ici se lire une manifestation idéologique de traits distinctifs de la petite bourgeoisie commerçante (ou employés...), traits par lesquels elle se différencie et s'éloigne des classes populaires et se rapproche des classes dominantes auxquelles

⁷² Ainsi dans Nord, la silhouette au loin du couple et de l'enfant se tenant par la main, « pour toujours »...

⁷³ Sont notées par un *sic* dans le CC7, les déformations que Céline fait subir aux prénoms de ses parents. Fernand se voit affublé d'un diminutif et devient Ferdinand ; à Marguerite, l'auteur substitue donc carrément Céline, troisième prénom de sa mère et prénom de sa grand-mère maternelle ; on pourrait remarquer encore que les modifications (réduction / transfiguration) que supposent ces glissements de sens qui ne sont pas étrangers à la perspective psychanalytique freudienne que confesse l'auteur dès ses débuts (tant pour *Voyage* que pour *Mort à crédit*, Céline blâmant la critique, pour laquelle « l'énorme école freudienne est passée presque inaperçue »...)

⁷⁴ *Cahiers Céline* 7 – « Céline et l'actualité » ; Editions Gallimard, 1986, 2003 ; p.142 ; original in J.-P. d'Assas – « Céline en pantoufles », *Le Magazine*, supplément à *Le pays réel*, 6^e année, n°189, 7 Décembre 1941, p.2)

⁷⁵ Voir sa thèse de médecine : L.-F. Céline – Semmelweis ;

elle veut tendre à ressembler et s'apparenter. Il y aurait lieu de développer plus longuement cette position d'entre-deux, les exigences et injonctions paradoxales qu'elle génère, et leur rapport ici, chez Destouches, avec sa prédilection pour les missions d'hygiène sociale.

Mais d'autres choses, détails en apparence plus anodins, indiquent la prégnance de ces clivages chez Destouches. Alors qu'il est marié à la bourgeoisie rennaise, un ami du couple remarque qu'il était "déjà" bien d'avant *Voyage*, cette espèce de médecin un peu atypique, aux accoutrements et aux manières bien ostensiblement populeuses – grosses chaussures, chapeaux aux larges bords, parlant fort et tenant des propos limites dans les salons de la bonne société rennaise.⁷⁶

Destouches est ensuite introduit auprès du professeur Rajchman (directeur de la section d'hygiène de la SDN à Genève), qui se prend vraisemblablement d'affection pour le jeune médecin ; Louis se retrouve chargé de mission dans le cadre de la SDN. Deux ans plus tard, en 1929, vraisemblablement fatigué de missions inutiles il ne rédige pas les derniers rapports attendus, son contrat prend fin et n'est pas renouvelé. Mais dès avant la fin consommée de cette carrière internationale, on perçoit dans sa correspondance un certain mépris pour ce monde des privilégiés dans lequel il lui avait été donné d'évoluer un temps, un dégoût qui n'est pas étranger à celui de Bardamu. Tel un Marc Chagall qui se dit pris du désir de souiller les sols brillants des salles d'exposition pendant les vernissages, L.-F. Céline est pris de vertige dans les couloirs feutrés de la SDN en pensant à sa mère boitant péniblement d'un bout à l'autre de la ville, dans les coursives obscures et nauséabondes du métro parisien.

C'est dans le cadre de cette fin de carrière annoncée qu'il écrit *L'église*⁷⁷ ; suite à ce désaveu mutuel⁷⁸ que Destouches se trouve relégué au dispensaire de Clichy ; et c'est dans le cadre de ce changement de carrière qui est aussi un "déclassement" que se fait nécessaire, que se mijote, se réalise, que prend forme l'objet – que s'enclenche et s'accomplit la nécessaire perlaboration qu'on a évoqué plus haut.⁷⁹

Il se trouve, et je crois que la chose a toute son importance pour comprendre l'efficacité de l'œuvre en ses lectures actuelles, que les lecteurs interviewés témoignent tous, d'une manière ou d'une autre – c'est-à-dire sous des aspects, selon des modalités, des raisons, et des degrés de conscience variables – de ce qui peut les avoir placés comme en sympathie, en connivence, et comme en deçà du niveau des retentissements proprement conscientisés, avec ce point de vue clivé, avec ce point de vue typique de celui qui, tout à la fois, « en est », et « n'en est pas ».

Tous les lecteurs interviewés peuvent être peu ou prou situés, de part leur professions, leurs coordonnées sociologiques, dans différentes factions des classes supérieures et moyennes. Professeurs du supérieur, avocats, médecins, artistes ; enseignants du secondaire, journaliste, petits patrons, cadres ou employés du commerce et de l'industrie, travailleurs sociaux, un libraire, un manutentionnaire, et quelques étudiants. Quand on y regarde de plus près néanmoins, on se rend compte que près des trois quart des interviewés sont dans leur groupe de « nouveaux entrants », et ont, de part leurs parents et/ou grands-parents, des "origines populaires". Plus intéressant encore, il n'est pas un seul de mes interviewés dont l'habitus ne présente, d'une

⁷⁶ Frédéric Vitoux – *La vie de Céline* ; p.231

⁷⁷ Pièce satirique qui préfigure *Voyage*, et qui sera suivie de la rédaction de *Progrès*, préfiguration de *Mort à crédit*, avant la rédaction des deux romans.

⁷⁸ « Mais s'il en avait assez de la SDN, il est juste de dire que la SDN devait commencer à son tour à en avoir assez de lui. La bienveillance de Ludwig Rajchman ne pouvait éternellement le protéger. » (Vitoux ; p.276)

⁷⁹ « Eh bien je me suis marié avec la fille du directeur de l'école, Mlle Follet (..) et puis dame alors après ça a suivi son cours quoi. Et puis je suis entré à la Société des Nations, et puis, à la Société des Nations, j'ai fait des voyages à travers le monde. (...) Et puis en rentrant ben mais à la Société des Nations on m'a dit que je pouvais pas rester parce que j'étais pas riche. Fallait être riche pour être à la S.D.N. C'est très gentil, mais fallait beaucoup d'argent. C'était bien payé, mais c'était pas assez, fallait beaucoup d'argent. Alors là je me suis rendu compte qu'il fallait tout de même faire un métier plus..., prolétaire. Alors je suis rentré dans la médecine, la médecine de quartier, à Clichy. » – Interview avec Francine Bloch (1959), in *Cahier de la nrf, cahiers Céline 7*, Editions Gallimard, 1986 et 2003 ; p.441

manière ou d'une autre – dans ses composantes premières ou relativement à sa trajectoire (scolaire, professionnelle, conjugale) – sa part de clivages et d'intermédiarités.

J'en suis petit à petit arrivé à émettre l'hypothèse que ces clivages et positions d'intermédiarités (ou d'« entre-deux ») – les différentes problématiques par lesquelles elles se manifestent concrètement, dans la pratique, pour nos sujets – ne sont pas étrangers à l'efficacité de l'œuvre, à cette sorte d'adéquation mutuelle de cette œuvre et de ces lecteurs, puisque cette « propriété » est une constante d'un bout à l'autre de l'œuvre.

Mais il nous faut d'abord envisager l'hypothèse selon laquelle la fonction symbolique assumée par la lecture de l'œuvre s'enracine d'abord et avant tout du côté du lecteur et comme « en dehors » de l'œuvre – doit être rapportée à des nécessités propres au monde, à la situation et aux préoccupations du sujet lisant.

Il aït en effet pour chaque lecteur des circonstances particulières, des situations et des problématiques « personnelles » qui vont constituer les cadres de la lecture à venir et orienter la compréhension, l'interprétation du texte. Chaque lecture va bien assumer une fonction symbolique qu'on doit donc d'abord situer dans le contexte du lecteur, dans le cadre de nécessités, horizons d'attentes ou espace des possibles, qui lui sont spécifiques. De plus, la grande majorité des situations qui sont celles du lecteur au moment de sa lecture se signalent bien – qu'il s'agisse d'un échec scolaire ou d'une scolarité mal vécue, du début d'une carrière incertaine, d'un divorce, de la naissance d'un enfant, ou encore d'un deuil – par le fait qu'elles sont des situations crisiques, des contextes de changement de monde, passages toujours incertains, d'une classe d'âge l'autre, d'un statut, d'un état l'autre.⁸⁰

Pour avoir avec Pierre Le Quéau réalisé d'autres entretiens portant sur d'autres lectures que celle de LFC, je crois pouvoir affirmer qu'il y a toujours « un trouble » au fondement des lectures efficaces, que c'est très fréquemment dans ce genre de contexte de crise ou changement (advenu ou à venir) qu'une œuvre (la lecture d'une œuvre) va se révéler particulièrement « importante » pour un individu. L'efficacité d'une œuvre tient à ce qu'elle a accompagné chez le lecteur une perlaboration, latente, en cours, voire à ce qu'elle s'est faite le lieu d'accomplissement d'un processus d'« abréaction » ; l'efficacité symbolique de l'œuvre tenant alors, à la manière de la catharsis des tragédies grecques qui libère des "mauvais instincts", à ce qu'elle rend possible « la libération du symptôme par le retour provoqué du symptôme », par sa reviviscence contrôlée.

Ce qui est revécu sur le plan émotif, et ce qui « se travail à travers » les œuvres, c'est en dernière instance toujours une mise en signification, plus ou moins détournée, plus ou moins implicite, plus ou moins conscientisée, de la situation et du trouble du lecteur. L'expérience de lecture consiste presque inmanquablement, quand elle a fait preuve d'efficacité, en une activité perlaborative : (ré)élaboration médiatisée par la fiction, par les images, les émotions avec lesquelles le lecteur entre en contact dans le monde de l'œuvre – médiatisation dont il conviendrait de parler plus longuement. Toutes les lectures qui se signalent par une intensité particulière l'ont été d'avoir rendu possible l'expression, l'accomplissement de quelque chose qui "pré-occupe" le lecteur – désir, attente, état d'âme, incertitude quant à l'avenir, déception, sentiment de culpabilité, etc. – quelque chose qui s'enracine dans des problématiques relationnelles – parentales, conjugales, amicales, professionnelles – dans des rapports au monde, à autrui (et à soi-même), vécus comme problématiques, oppressants, insatisfaisants, rapports dont la (re)formulation se présentait bien comme « nécessaire ». D'un point de vue qu'on pourrait qualifier de phénoménologique, l'œuvre se fait bien pour le lecteur le lieu médiateur, lorsque

⁸⁰ La lecture, de *Voyage* et de *Mort à crédit*, a bien toujours une dimension « initiatique ». Elle est flagrante lorsque la première lecture a eu lieu dans la jeunesse (8 lecteurs sur 10), en l'occurrence favorisée par une période particulièrement propice à la chose. Chez les autres (30 ans et plus), pour en être moins "adolescente" la dimension initiatrice n'en est pas moins présente. Les moments « de passage » dans lesquels s'inscrivent ces lectures les font rejoindre sur ce plan les premières, l'œuvre se faisant typiquement dans les deux cas (avec des variations à rapporter à l'âge : ouverture/repli sur soi..) le lieu, dira-t-on, d'un « deuil » et d'une « renaissance ».

efficacité il y a, d'une perlaboration, abréactive et performative⁸¹, dont la nécessité s'enracine bien du côté du lecteur.

Ceci dit, ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas quelque chose dans cette œuvre-là, qui se révèle précisément être "la bonne œuvre au bon moment", quelque chose qui, dans l'œuvre elle-même – et qui peut être fonction de ses propriétés, de ses thématiques, voire de l'arrière plan historique social et culturel dans lequel l'œuvre a pris forme – quelque chose qui favorise la rencontre, qui se révèle adéquat à ce que s'expriment, à ce que s'accomplissent en sa lecture (dans l'acte de la traverser, et de "jouer le jeu" de la fiction), ces nécessités, des plus générales aux plus spécifiques, qui sont le propre des lecteurs d'aujourd'hui.

En fait, il nous faut émettre l'hypothèse selon laquelle il se passe là quelque chose, dans l'efficacité toujours plus ou moins prolongée dont jouit l'œuvre de L.-F. Céline pour nos lecteurs, quelque chose qui relèverait de la "physique sociale". L'efficacité ne réside ni strictement "dans" l'œuvre (elle n'est pas l'inaltérable substrat de sa "qualité"), ni dans la seule disposition du lecteur à s'approprier "le premier support venu" afin que s'accomplisse cette nécessité interne. Pour être à même de rendre raison de cette sorte d'adéquation du bien et de la personne, de l'efficacité de la rencontre, il nous faut bien postuler l'existence d'effets d'homologie, sociologiquement situés, entre le monde de l'œuvre et le monde du lecteur, d'affinités électives entre les propriétés de l'œuvre et les dispositions des lecteurs, entre la production du bien et la production du goût.

Si une grande diversité d'habitus peut entrer en connivence avec l'œuvre⁸², et selon une même diversité des régimes d'appropriation possibles, c'est justement que l'homologie est « formelle », au sens simmélien de la chose. L'hypothèse d'une connivence s'enracinant dans des clivages d'habitus et des positions d'intermédiarités a ceci d'intéressant qu'elle permet de saisir dans un même principe et sans réduire pour autant leur diversité, des lectures de Céline et des attachements à l'œuvre aussi différents les uns des autres que pourraient l'être, par exemple, ceux de Frédéric Dard et ceux d'un Nicolas Sarkozy.⁸³

Il n'y a pour autant rien de proprement "mécanique". Si l'homologie formelle peut fonctionner ce n'est pas "par la seule présence", certes significative, de part et d'autre de l'œuvre, de clivages d'habitus et d'intermédiarités sociales. Peut-être l'homologie s'active-t-elle, fonctionne-t-elle effectivement comme une affinité élective, de ce que se rejoignent, se rencontrent, en un « moment opportun », trouvent à s'exprimer et à s'accomplir en lieu et place de l'œuvre, et de part et d'autre de l'œuvre, des *contenus de la socialisation*⁸⁴ dont on peut dire qu'ils sont analogues, en raison de leur ancrage dans des configurations sociales (pour une part) *analogues d'un point de vue formel*. On doit postuler ici que les contenus majeurs dont l'œuvre est le produit, la forme accomplie, sont analogues à *certain*s des contenus qui trouvent à s'accomplir dans les lectures efficaces recensées. Les contenus ou enjeux de la production de l'œuvre, on a vu plus haut en quoi, s'enracinent bien dans les problématiques propres à l'habitus clivé d'un individu en transit et traversé par ses intermédiarités sociales ; et c'est justement parce qu'elle rend possible l'expression / accomplissement de contenus *sur ce plan* analogues que l'œuvre va faire preuve

⁸¹ Si l'aspect abréactif de la lecture, et la totalité des processus affinitaires et identificatoires sur lesquels la possibilité d'une abréaction repose, peut laisser à penser qu'on ne ferait que « se retrouver soi-même » dans l'œuvre, on veut souligner ici par « aspect performatif » de la perlaboration le caractère actif/dynamique, et non seulement passif/réactif, du processus engagé, le terme évoquant plus précisément cet aspect de la lecture qui fait qu'on tend à s'y « retrouver soi, mais ailleurs » et qui le propre et la fin de la perlaboration.

⁸² Lucien Combelle s'étonnant de ce que l'œuvre de Céline est une véritable « auberge espagnole », Pierre Assouline lui répondant : « C'est l'Unesco ! » (in *Le style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartre et les autres* ; Editions Complexe, « Le regard littéraire », 1987 – Préface de Lucien Combelle)

⁸³ Personnalités dont il conviendrait de présenter plus en détails les habitus et trajectoires respectifs, mais à propos desquels on se résumera ici à dire que, si tout les oppose a priori (comme peuvent parfois s'opposer certains de mes interviewés), ils n'en ont pas moins en commun des clivages et intermédiarités dont on peut légitimement concevoir, dans le cadre de cette hypothèse, qu'ils aient pu les disposer à se révéler sensibles, à se sentir "concernées" par la forme et le point de vue célinien.

⁸⁴ Chez Simmel : toutes les *pulsions* et tous les *intérêts*, qui, "poussant comme des causes ou tirant comme des fins", trouvent à s'accomplir dans une forme de socialisation, réalisation collective adéquate à leur satisfaction.

d'efficacité auprès du lecteur, que les problématiques du lecteur vont trouver à se (re)connaître, à se perlaborer, à s'accomplir par l'intermédiaire de cette forme particulière de la socialisation qu'est, ici, l'œuvre littéraire de L.-F. Céline.

Les clivages et les intermédiarités dont on parle ici ont bien une propension à se manifester du point de vue du sujet par des "conflits psychiques". Cette potentielle *contradictorialité*, comme on peut en saisir le principe chez Simmel ou chez Bourdieu⁸⁵, est génératrice, non pas des seules tensions d'oppositions internes qu'elles entraînent nécessairement, mais bien aussi d'une perlaboration qui tend à « l'expression / résolution » du conflit⁸⁶, qui tend à concilier, de manière stabilisée, et à "faire dynamique", des contradictions auxquelles le sujet se heurte, subjectivement et objectivement.

C'est là je crois que se situe l'intersubjectivité qui fait typiquement l'efficacité de l'œuvre. Quelque soit le lecteur, c'est-à-dire quelques soient sa position, la nature des clivages et le lieu des intermédiarités dans l'espace social (économique, culturel, idéologique..), de telles configurations d'habitus disposent nécessairement le sujet à en éprouver le poids, et incline tout particulièrement à la perlaboration. La nécessaire (ré)élaboration symbolique de soi et de son rapport au monde qu'engendrent ces qualités sociologiques formelles, quelques soient donc, la nature et le lieu des clivages et intermédiarités, procède bien toujours peu ou prou des même types d'opérations intellectuelles-symboliques.

De part et d'autre de l'œuvre, la perlaboration de préoccupations relationnelles, de registres fondamentaux de la constitution de la notion de personne et de l'élaboration d'un rapport au monde, se révèle centrale. La réévaluation du roman familial est, entre autres, on l'a évoqué plus haut, partie prenante de la production de l'œuvre⁸⁷ ; elle est aussi une dimension majeure de la perlaboration médiatisée par l'expérience de lecture.

Or une telle réévaluation est toujours nécessairement partie prenante d'une perlaboration pour laquelle se pose en "problème" la confrontation (interne et externe) de manières habituelles – de sentir, d'être, de penser – différenciées (de points de vue, de valeurs et d'intérêts pour une part, et pour des raisons qui ne sont pas seulement de l'ordre du théorique, "incompatibles")⁸⁸ : tensions entre les manières acquises et incorporées lors de la socialisation primaire et celles des socialisations secondaires et ultérieures ; entre ces dernières et celles qu'il faut à l'individu nécessairement acquérir, s'approprier, dans le cadre d'une nouvelle situation – entre ses manières et valeurs (positionnements, principes, etc.) "d'origine", et les contraintes et exigences possiblement contraires auxquelles il lui faut "désormais" (dans la période de "crise" ou "passage" où s'inscrit justement le moment de la lecture) satisfaire, au moins pour une part.

Il nous est parfois déjà donné d'entrapercevoir, ce n'est pas toujours le cas, émergeant à la surface des témoignages des premières accroches, puis se précisant dans l'évocation des situations et des problématiques qui sont celles du lecteur au moment de sa lecture, l'inconscient social qui agit plus ou moins souterrainement en faveur de l'efficacité de la rencontre. Monsieur J. est de ces interviewés qui me rendent compte de façon assez objectivée de ce qu'il s'est joué dans la lecture, et de ce qui a pu les prédisposer à se sentir en sympathie avec le point de vue célinien. Monsieur J. lit *Voyage* alors qu'il est nouvel entrant dans un prestigieux lycée parisien, ayant été jusque là

⁸⁵ Pierre Bourdieu – *Esquisse pour une auto-analyse* ; Raisons d'Agir, 2004.

⁸⁶ Les différents types de conflits (à la fois sociaux et psychiques) et des différentes modalités de résolution du conflit : Simmel – *Sociologie* ; pp.265-330

⁸⁷ « (...) l'affaire cliniquement est plus simple, du moment que, vous bafouillez des histoires, c'est que y a quelque chose qui ne marche pas dans votre système nerveux. (...) Moi j'ai mis tout ça en livre, n'est-ce pas, alors c'est ça au fond qui fait le, qui fait au fond la production, c'est parce que vous êtes taré, sans ça ben vous vivez gentiment (...) J'étais mal placé, ma mère était nerveuse, mon père était nerveux (...) pauvres gens, et certainement j'ai hérité de leur angoisse et de leur inquiétude innée n'est-ce pas. Alors j'ai transformé cette inquiétude innée en bafouillage, mais j'aurais aimé mieux, aller mieux en médecine (...) elle donne mieux en médecine. » (CC7 ; pp.443-444)

⁸⁸ Vincent de Gaulejac – *La névrose de classe* ; Hommes & groupes éditeurs ; 1987, 1999 (Chap.3 – Changements de classe et conflits d'identité)

scolarisé dans différents collèges de province. Cette nouvelle situation va comme "activer" les clivages et les intermédiarités (géographiques, sociaux et ethniques) dont est fait son habitus – le malaise de J., les problématiques et les conflits psychiques par lesquels se caractérise cette situation, sont bien le cadre de l'efficacité de la lecture. C'est bien la position « d'étranger » qui est la sienne qui semble l'avoir disposé à entrer en sympathie avec notre Bardamu : familier et légitime "à sa place" (de "privilegié"..) de part l'origine et la position de son père, il se sent pourtant bien étranger et illégitime, notamment de part son enfance passée en province, où il dit avoir bénéficié d'un enseignement « de niveau inférieur », et où il a évolué dans d'autres milieux sociaux, d'autres réalités. Il sait toutefois, que cette socialisation hétérogène, si elle le place effectivement en étranger vis-à-vis de la grande majorité des élèves du fameux lycée (il en est sans vraiment en être) , lui donne sur eux cette sorte de supériorité de celui qui sait pouvoir faire preuve d'une certaine distance et d'une certaine lucidité (parce qu'il est à la fois dedans et dehors, et n'a effectivement pas perdu la faculté d'aller et venir) vis-à-vis de "ce qu'il se joue" (compétition scolaire, perspectives de carrières, manières de penser, d'être, styles de vie..) dans les murs de ce fleuron de l'institution scolaire française.

Je crois qu'on ne saisit donc jamais aussi clairement la fonction et le sens de chacune des expériences de lecture recensées, ainsi que le genre de connivences qui relient cette œuvre et ses lecteurs, que lorsqu'on saisit le sujet lisant dans les clivages et les intermédiarités par lesquelles se signalent son habitus et sa trajectoire. L'efficacité de la rencontre s'enracinerait donc dans un effet d'homologie formelle entre une œuvre qui est le produit et l'expression d'un habitus clivé, et les dispositions du lecteur à percevoir et à s'approprier les signes redondants d'une affinité (sensible et formelle) avec l'œuvre, ses propriétés, ses thématiques et problématiques. C'est un *sens pratique* qui génère la perception et l'appréciation de l'œuvre, c'est par son intermédiaire que s'actualisent des affinités électives qui donnent au lecteur le sentiment d'une connivence avec l'œuvre ; et c'est un sens pratique qui est ici toujours, d'une manière ou d'une autre, le produit d'un habitus fait de clivages et d'intermédiarités. C'est d'ailleurs ce même sens pratique qui s'actualise dans les activités et dans les relations du lecteur pris en dehors de sa lecture, tout particulièrement dans la manière dont chacun entend mener son activité professionnelle, et, d'une manière plus générale, « conduire sa vie ». Là se nouent et s'actualisent in concreto les problématiques et contradictions qui se perlaborent par la médiatisation de la fiction célinienne ; là, je crois, s'explicite la nature des affinités électives qui font que cette œuvre et ces lecteurs se conviennent mutuellement.

La grande majorité de mes interviewés se caractérisent bien par des positions d'intermédiarité qui les dispose à cette manière de penser et d'agir comme "celui qui en est mais qui n'en est pas" que j'ai évoqué plus haut. Les récits de vie qu'engendre nécessairement l'exercice de l'entretien nous rendent visible la prégnance de cette caractéristique. A ces clivages et intermédiarités formelles correspondent bien des « prises de positions », postures ou manières de faire, tout ceci particulièrement flagrant dans le cadre de leur activité professionnelle, qu'on pourrait dire, à des degrés et pour des raisons variables, en « décalages ».

Il y a bien une rencontre, entre le monde de l'œuvre et le monde du lecteur, un lieu commun, partagé. Cet espace commun doit être situé dans des affinités micro-sociologiques (des habitus clivés, etc.), mais également dans les conditions macro-sociales qui ont rendu possible la production de tels habitus, depuis l'époque de Louis Destouches jusqu'à nos jours. Les clivages et les intermédiarités recensées de part et d'autre de l'œuvre devant être comprises je crois dans le mouvement qui sur le temps long, de l'école de Jules Ferry à la démocratisation du système scolaire dans les années 60 (démocratisation dont nous vivons peut-être les dernières heures), a entraîné une progressive transformation de la structure sociale française, une certaine mobilité et un certain échange, voire un certain métissage des identités sociales, un certain nivellement des conditions d'existence et des niveaux d'instruction. Ce processus, qu'on peut désigner à la suite

d'Alain Accardo comme une « moyennisation de la société »⁸⁹, donne naissance à une multiplicité de factions de classes qui se caractérisent par ce qu'elles sont composées d'individus déplacés, en transit, aux positions intermédiaires et aux dispositions clivées⁹⁰.

C'est cette *significativité transversale*, à différents temps et lieux (diachronique), à différents registres et échelles de la vie sociale et de sa compréhension (synchronique), qui fait à nos yeux de l'œuvre un « fait social total ».

Mais l'étude des conditions sociales de possibilité de rencontres efficaces avec l'œuvre n'est pas véritablement une fin en soi. Le prisme ainsi offert par l'œuvre nous permet de cadrer, isoler, observer des procès de compréhension historiquement et sociologiquement situés, nous permet d'envisager d'un point de vue dynamique et critique les enjeux sociaux et anthropologiques contemporains qui se perlaborent, dans et au contact de l'œuvre.

L'œuvre se fait bien la tierce expression d'un trouble – d'un « vide de sens », d'un « manque à vivre », d'un « doute », du sentiment d'une « vie normale devenue impossible », d'un « nihilisme joyeux ».. – d'une *sensibilité* et de *problématiques* contemporaines (dont l'étude de l'œuvre nous a conduite à isoler les conditions micro et macro sociales de possibilité). On me parle souvent de la lecture, du rapport aux œuvres, de la culture, de l'esthétique ou de la « poésie », comme d'une nécessité vitale, comme d'une procédure de « survie ». Mais c'est au fond je crois la perlaboration, abréactive et performative, que le contact à l'œuvre rend possible, qui est plus précisément une procédure « de survie », et pour les raisons sociologiques présentées succinctement plus haut.

Cette tendance me paraît d'ailleurs s'accroître chez les interviewés évoluant dans des milieux dont la logique – marchande, commerciale, mais aussi rationnelle-bureaucratique – leur paraît la plus inextricablement contraire à la logique du monde des œuvres et de la culture, à ce qui leur paraît s'y jouer de "gratuité" ou de "valeurs spirituelles". Monsieur S., (commercial, 35 ans) me dit combler un vide de sens au niveau professionnel par une pratique de lecture envisagée avec beaucoup de « sérieux ». Il me cite Pessoa : « L'art c'est quand la vie ne suffit pas », et me confie que c'est grâce à cette initiation à la haute culture littéraire qu'il échappe à ce que sa position allait faire de lui : « juste un gros connard qui roule en BM »... Madame D. (chef d'une PME ; 54 ans) me confie quant à elle : « Le mari, les enfants.., c'est bien beau.. Oui je les aime... Mais est-ce que c'est pas juste un truc pour se mentir, encore ? », me déclare plus loin : « La poésie y a que ça pour nous sauver » – du non-sens de la vie, des guerres, de la culpabilisation occidentale-petite-bourgeoise face à la misère du monde, de la maladie, de la vieillesse, de la mort.⁹¹

Les faits rejoignent la fertile hypothèse wébérienne d'une « concurrence » formelle entre la sphère artistique et la sphère religieuse : « Il assume une fonction de délivrance (..) à l'intérieur du monde : il *délivre* de la vie quotidienne et, surtout de la pression croissante exercée par le rationalisme théorique et pratique (..). »⁹²

De ce point de vue là, et si on fait abstraction des « résistances » concrètes de chacun à l'emprise d'exigences sociales considérées comme "contraires à l'éthique", on pourrait se demander si la

⁸⁹ Alain Accardo – *Le petit-bourgeois gentilhomme, La moyennisation de la société* ; Editions Labor/Espace de Libertés, Editions du Centre d'Action Laïque, Bruxelles, 2003.

⁹⁰ A propos des conditions historiques et sociales de possibilité et de la tendance à la généralisation de tels *habitus*, voir : Vincent de Gaulejac – *La névrose de classe* ; Hommes & groupes éditeurs ; 1987, 1999 ; (Chapitre 2 - « Placement et déplacement », pp.65-88).

⁹¹ Peut-être Elie Faure avait-il en tout ceci vu plutôt juste : « Céline, vous n'avez pas vaincu la mort qui nous tourmente, car nul ne le fit dans le passé et ne le fera dans l'avenir (..). Mais vous avez fait reculer un peu la mort, et c'est quelque chose. » (Elie Faure, in *Germinal*, juillet 1933

⁹² Max Weber – « Considérations intermédiaires » (1915), in *Sociologie des religions* ; Paris, Gallimard, 1996 ; pp.435-436

lecture efficace⁹³ ne revêtirait pas une fonction analogue à celle des tours de passe-passe des magies traditionnelles, où les fins de l'efficacité du rite et de l'objet sont de donner l'illusion de dissiper les contraintes qui pèsent sur l'individu lors même qu'on n'en a dissipé que le sentiment intérieur et non la réalité des causes ; la lecture ne serait-elle pas, plus qu'on ne veut bien le croire, de ces procédures qui entretiennent les contraintes contre lesquelles elles donnent simultanément des moyens pour lutter, et la vulnérabilité de l'individu qui, ne pouvant les réduire par cette voie, se contente de ce qu'elles lui donnent l'illusion de pouvoir l'en préserver, et/ou le moyen de les mieux comprendre, pour les "mieux vivre"? Ce qui est subjectivement vécu comme une « résistance au système », usages de la ruse à même de contourner, voire détourner, les contraintes et exigences qui pèsent à l'individu, trouve en effet d'abord sa dynamique dans le nécessaire ajustement que doit réaliser l'individu nouvel entrant, vis-à-vis d'une position, d'intérêts et de valeurs qui lui sont donc pour une part "étrangers".

C'est toutefois bien dans ces ajustements que se cherchent et se constituent des ethos différenciés, des « conduites de vie » qui ne sont pas strictement théoriques ou subjectives, mais qui sont bien des créations sociales actives, "in process", et qu'il convient ainsi à une socioanthropologie de la culture d'envisager. L'étude des objets de culture est un de ces prismes privilégiés au travers duquel il nous est permis de saisir les cultures et sociétés humaines dans le double mouvement de « reproduction » et d'« émancipation »⁹⁴ qui les caractérise, nous met en passe d'envisager « l'aspect vivant, l'instant fugitif où la société prend, où les hommes prennent conscience sentimentale d'eux-mêmes et de leur situation vis-à-vis d'autrui. »⁹⁵

Il se joue bien, j'espère avoir réussi à l'évoquer, quelque chose d'anthropologiquement important en angle mort de la production et de la consommation des œuvres.

Bibliographie :

- Alain Accardo – *Le petit-bourgeois gentilhomme, La moyennisation de la société* ; Editions Labor/Espace de Libertés, Editions du Centre d'Action Laïque, Bruxelles, 2003.
- Pierre Bourdieu – *La distinction - critique sociale du jugement* ; Les éditions de Minuit, Paris, 1979.
- Pierre Bourdieu – *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques* ; Fayard, 1982
- Pierre Bourdieu – *Esquisse pour une auto-analyse* ; Raisons d'Agir, 2004.
- Laurent Fleury – *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles* ; Armand Colin, 2006.
- Vincent de Gaulejac – *La névrose de classe* ; Hommes & groupes éditeurs ; 1987, 1999.
- Marcel Mauss – *Sociologie et anthropologie* ; Quadrige, PUF, 2003.
- Georg Simmel – *Sociologie* ; PUF, 1999.
- Max Weber – *Essai sur la théorie de la science* ; collection Agora, Librairie Plon ; 1992.
- Max Weber – *Sociologie des religions* ; Paris, Gallimard, 1996
- Cahiers Céline 7 – « Céline et l'actualité »* ; Editions Gallimard, 1986, 2003.
- Frédéric Vitoux – *La vie de Céline* ; Editions Grasset et Fasquelle, 1988, 2005.
- Le style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartre et les autres* ; Editions Complexe, « Le regard littéraire », 1987
- Marcel Schwob – *François Villon* ; Editions Allia, 2008.

Principales publications et communications :

2006-2007

♦ « Pour une approche socio-historique de l'efficacité symbolique » – intervention réalisée avec Julien Joanny et Olivier Gratacap dans le cadre du JCSA édition 2006 – (publication à venir).

⁹³ La question est analogue à celle qu'on se posait autrefois à propos de l'efficacité la cure psychanalytique. La psychanalyse doit-elle chercher à guérir le patient, si la « guérison » consiste à lui rendre « acceptables » les conditions sociales d'existence « insupportables » qui sont à l'origine de ses souffrances psychiques ?

⁹⁴ Laurent Fleury – *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles* ; Armand Colin, 2006 ; p.116

⁹⁵ Marcel Mauss ; p.276

♦ « L'interprétation infinie » - intervention réalisée avec Pierre Le Quéau dans le cadre du colloque international de Lausanne (« La pluralité interprétative »)

2005-2006

♦ « Le social et l'enfant – La figure de l'enfant dans *Mort à crédit* de Louis-Ferdinand Céline : reconstitution autobiographique et expression symbolique des questions sociales contemporaines » – Intervention réalisée dans le cadre du Colloque international de sociologie de l'art organisé à Grenoble en Octobre 2005 (Article publié in : *20 ans de sociologie de l'art : Bilan et perspectives (tome I)* ; L'Harmattan (coll. Logiques sociales – Sociologie des Arts), 2007.)

2004-2005

♦ « Le lu et l'écrit » – intervention réalisée dans le cadre du colloque du 16 Mars organisé par le collectif JCSA (Jeunes Chercheurs en Sociologie de l'Art)

♦ « L'école en questions » – à l'initiative de la MJC de Voreppe : *Intervention institutionnelle* (rencontre avec les élèves et les encadrants des collèges de la ville de Voreppe) suivie de la rédaction d'un rapport – réalisés dans le cadre du Bureau d'Enquêtes Sociologique (CEnS).

GRANGE David
04 76 01 97 53
david.grange3@wanadoo.fr



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2001
DIRECTEUR DE THESE : Barbara Michel

**L'envie de rien ;
Éléments pour une sociologie de l'autodestruction
(Thèse soutenue le 2 février 2009)**

Résumé :

Clochards, anorexiques, toxicomanes... en un peu moins de deux décennies de nouveaux personnages ont colonisé notre paysage médiatique, et le territoire de notre mal de vivre. Un peu partout dorénavant, à l'arrière plan de notre représentation, ils déclinent l'image de l'autodestruction, tendant comme un sinistre miroir face à nos idéaux de performance, de liberté et d'accomplissement personnel. Mais d'où leur vient alors ce singulier pouvoir d'obsession ?

Nous montrerons que la relation de la société française contemporaine à l'hypothèse de l'autodestruction s'organise essentiellement sous l'égide des principes de l'exclusion, faisant de cette propension l'exact équivalent, pour notre règne, de ce qu'avait pu être la démesure, connue sous le nom de folie, pour l'Âge Classique, ou encore de ce qu'avait pu être le blasphème, démontré par la grimace de la lèpre, pour le Moyen Âge ; c'est-à-dire bien moins en fait la matière d'une terreur que celle d'une tentation. Si nous nous fascinons à ce point pour ceux de nos contemporains qui s'abandonnent et qui se mortifient, ce n'est pas tant parce que nous en redoutons la déchéance que parce que, confusément, nous retrouvons en eux quelque chose de notre plus profond désir. En ces temps de discipline et de surveillance, où il ne semble plus permis à quiconque de se dérober à l'action et à la responsabilité, il peut en effet quelquefois se trouver beaucoup de séduction, dans les idées d'absence, d'oubli, de rien.

Mots clé : *Autodestruction, Refus, Exclusion, Surveillance, Nihilisme, Néant.*

Tout au long de ces années que j'ai consacrées à la planification, puis à la rédaction de ma thèse, j'ai dû faire face à une obligation redoutable. L'obligation d'annoncer à mes interlocuteurs que j'allais leur parler de rien ; avec ce que cela implique, mécaniquement, d'interrogations dubitatives, de mécompréhensions, voire parfois de franche moquerie. C'est pourquoi, plutôt que d'aborder d'emblée le fond de mon propos, plutôt que de circonscrire directement mes principales hypothèses et découvertes, il m'a souvent paru plus facile, et plus productif, d'introduire ma thématique de recherche par le canal du récit, par la reconstitution des circonstances qui m'ont conduit à contacter cette problématique assez improbable du rien ; de la relation complexe et ambiguë que nous entretenons, nous contemporains, avec ce curieux objet, entre fascination et effroi, rejet et attirance. Et c'est encore à cet exercice que je vais me livrer ici.

Alors comment en suis-je venu à travailler sur rien ? Peut-être pour le comprendre faut-il d'abord savoir qu'avant de dériver vers ces espaces, disons un peu ésotériques, mon travail portait en fait, au départ, sur des questions assez concrètes, et finalement plutôt canoniques en sociologie. A l'origine, donc, j'avais décidé de traiter du phénomène de l'autodestruction. C'est à dire d'un terrain déjà très largement défriché. Par Durkheim, bien sur, avec le suicide. Par Maurice Halbwachs. Par Merton plus tard. Et par bien d'autres encore. Plus particulièrement je m'intéressais à ce que l'on pourrait appeler les formes molles de l'autodestruction. C'est à dire à toutes ces façons qu'ont les gens aujourd'hui de se saboter, de se dégrader à petit feu, sans forcément que leur conduite ne débouche sur la mort, du moins à moyen terme, ou sur quoi que ce soit d'autre d'ailleurs que la dégradation elle-même. Je pense à l'anorexie, à la toxicomanie, à l'alcoolisme, aux diverses formes de délaissement de soi, etc. Ce thème m'attirait pour différentes raisons. Les unes objectives, nul ne saurait en effet ignorer l'extraordinaire inflation, au cours des trente dernières années, de phénomènes tels que les troubles alimentaires et la toxicomanie, d'autres en lien avec certaines composantes de mon histoire personnelle. Mais plus profondément encore, je crois que je pressentais dès le départ une forme de hiatus entre la réalité de ces conduites et leur prise en compte habituelle par la sociologie. En particulier j'ai très tôt été interpellé par le fait que les modèles classiques, raisonnant en terme d'anomie et d'intégration, avaient beaucoup de mal à s'appliquer à certains cas concrets.

Par exemple je connaissais un homme qui avait passé vingt ans de sa vie à se « dévisser la tête », suivant ses propres mots, avec tout ce qui lui tombait sous la main ; depuis la route jusqu'à la cocaïne, en passant par le cannabis, le jeu, l'alcool et j'en passe, mais sans jamais pour autant, remarquons le, avoir tenté de mettre fin à ses jours. Or on sait bien comment Durkheim, notamment, raisonnait la possibilité, pour un homme, de tourner sa force contre sa propre intégrité :

« 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. »⁹⁶.

En substance, donc, dit Durkheim, un être humain se définit par sa faculté de réflexivité, par sa capacité à reconnaître sa propre existence, c'est à dire en dernier lieu, par sa faculté de jugement. Une faculté qui a cependant pour corollaire naturel, un besoin particulier : Se sachant exister l'homme a toujours besoin de trouver une raison à sa propre existence. Une raison qu'il ne peut trouver qu'en dehors de lui-même, c'est à dire dans la société et dans les contraintes qu'elle lui impose. C'est pour cela que lorsqu'il se trouve isolé, délié de toute contrainte, et bien il se tue, par une sorte de réflexe animal. De fait on voit bien la défaillance d'un tel modèle lorsqu'il s'agit de rendre compte du comportement de l'homme que je viens d'évoquer. Si, comme le pense Durkheim, les motifs de l'acte d'autodestruction se résumaient au souci d'annuler une existence perçue comme inutile, pourquoi cet homme faisait-il traîner les choses aussi longtemps. Pourquoi, pour dire les choses d'une manière un peu brutale, ne s'était-il pas tout simplement mis une balle dans la tête pour en finir une bonne fois pour toute.

Sur la base de ce simple contre exemple, une question alors semblait mériter d'être posée : La problématique de l'autodestruction n'aurait-elle pas été, depuis Durkheim, littéralement obnubilée par les enjeux connexes de la mort ? N'aurait-elle pas été parasitée de représentations spécifiques

⁹⁶ Emile Durkheim, / Le suicide /, Paris, PUF, 1930, pp.224-225.

à ces enjeux – telles que l'avant et l'après, l'ici et l'au-delà – et de la sorte, totalement évincée de la scène sociologique ? Une question abstraite qui du reste ouvrait sur une autre, d'essence infiniment plus pratique : Si, contrairement à ce que pensait Durkheim, l'action de se détruire n'est pas simplement le moyen matériel de la réalisation de l'état de mort, alors quels sont ses véritables motifs ? 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 au-delà la condition technique de l'accès à un « au-delà ».

Cette question, comme je fais de la sociologie, plutôt que de continuer à me la poser à moi même, je suis alors allé la poser à des gens. Des gens qu'à défaut d'un meilleur critère j'ai voulu très différents les uns des autres ; leur seul point commun étant de s'adonner à la dégradation d'eux mêmes, et de l'admettre plus ou moins. Je suppose que ma première intention était ainsi d'établir des types, d'examiner l'influence du sexe ou de l'origine sociale sur les différentes manières de se dégrader. Mais je dois dire que cette espérance a été très rapidement douchée. En effet j'ai très vite réalisé que tout ces éléments, le sexe, l'origine sociale, n'avaient justement aucune influence sur l'action de se détruire, ou alors extrêmement superficielle. Dans mon corpus j'avais des conformistes et des francs marginaux, des exaltés et des timides, des gens issus de milieux plutôt privilégiés et d'autres qui avaient toujours vécu à la lisière de la misère crasse. J'avais des fils de famille et des enfants de la D.D.A.S.S., des hommes et des femmes, des jeunes et des vieux, des citadins et des ruraux... Aucune de ces personnes n'observait la réalité depuis le même point. Aucune donc ne semblait avoir de raison de la voir sous le même angle. Et cependant toutes m'ont raconté à peu près la même chose. J'ai ainsi d'abord été frappé de les voir toutes se retrouver sur un même imaginaire particulier, à base de déserts, de bouts du monde, de caves ou de grottes profondes, bref d'endroits où se cacher de la vie en général et de la société en particulier. Puis, en creusant un peu, j'ai en fait réalisé que c'est toute une structure de pensée qu'elles partageaient. Une manière particulière et élaborée de voir le monde. Toutes, pour schématiser, elles se sentaient brimées. Toutes, elles pensaient que la réalité toute entière leur était adverse. Toutes, elles se sentaient en permanence déplacées, mal à l'aise, intruses, rejetées. Toutes, elles étaient convaincues qu'elles ne pourraient jamais trouver leur place nulle part. Et c'est dans ce sentiment particulier, ce sentiment d'illégitimité, que s'ancrait alors leur propension commune à l'autodestruction. En gros, leur logique était de dire : 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, de ne plus me sentir être nulle part, de me procurer une sensation d'oubli, d'indifférence, de non sentiment, de non pensée. D'où le recours à différentes substances aux propriétés anesthésiantes. D'où aussi la recherche de ce que l'on appelle les états de conscience modifiés. D'où plus largement, l'investissement dans des attitudes de fuite, de déni, de rejet, dans le repli sur soi, dans l'errance etc.

J'avais donc finalement identifié la logique de l'autodestruction. Pourtant, ce qui pouvait apparaître comme un aboutissement s'est très vite mué pour moi en une inépuisable source de perplexités. En effet, cette même unité de propos qui m'avait rendu si aisée l'identification d'une logique commune à mes différents informateurs, recelait secondairement une grande énigme, pour ne pas dire un paradoxe. Au fond j'avais entamé mon étude avec l'idée d'examiner un phénomène. C'est à dire un ensemble de contraintes encadrant une variété de réactions, déterminées par l'origine, l'histoire et le caractère particulier des individus; et je me retrouvais face à un discours récurrent d'une extraordinaire homogénéité, jusque souvent dans ses dimensions les plus profondes et les plus élaborées, c'est à dire les moins susceptibles d'être à chaque fois réinventées. En d'autres termes, derrière l'action de se détruire j'avais découvert ce qu'il faut bien appeler une culture. A ce détail près cependant que toutes ces personnes dont j'avais fait mes informateurs, je les avais précisément choisies en vertu de leur diversité de profils, c'est à dire incidemment en vertu de leur très faible probabilité de se trouver en contact, directement ou indirectement. J'avais donc à faire à des personnes qui partageaient un imaginaire et une vision du monde, mais entre lesquelles tout lien pratique était improbable. Des personnes qui partageaient

certaines conceptions discriminantes, mais qu'aucun réseau ne semblait fédérer. Des personnes qui se retrouvaient sur certaines analyses, mais qu'aucun forum, même très informel, ne paraissait permettre de se rencontrer. Des personnes qui adhéraient à certaines valeurs, ou du moins à certains jugements, mais qu'aucune école ne se donnait pour instruire. Ce, sans même compter avec le fait qu'une forte proportion de mon corpus était en fait composé de sujets asociaux ; ce qui réglait plus ou moins d'emblée, la question de leur appartenance à un quelconque groupe constitué.

Donc, j'avais résolu ma première question, celle des motifs de l'autodestruction, et immédiatement, je me retrouvais face à une autre, infiniment plus troublante : Comment mes informateurs pouvaient-ils évoluer dans une même culture sans se rencontrer, sans négocier, sans s'enseigner les uns aux autres ? Comment est-il possible de faire partie de quelque chose qui n'existe pas ?

Parvenu à ce point de mon raisonnement, la simple logique ne me laissait au fond plus qu'une seule solution : Si le rassemblement de mes informateurs dans une culture commune ne procédait pas 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. Et c'est ce mécanisme qu'il me faudrait dès lors identifier. Sauf qu'en arrivant à dire cela je me retrouvais 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 leurs témoignages 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 nouveau corpus. A base de plans d'architecture, de textes de loi, de déclarations d'intentions politiques, de circulaires administratives... Des documents qui décrivaient le fonctionnement réel ou fantasmé d'un certain nombre d'institutions ; comme le système médico-psychiatrique ou le régime d'intervention que l'on appelle l'insertion. En effet, si tous mes informateurs n'avaient pas nécessairement lourdement été pris en charge par ces institutions, beaucoup d'entre eux m'avaient néanmoins signalé avoir régulièrement eu affaire à certains de leurs agents. Et tous au fond, d'une manière ou d'une autre se sentaient exposés à ce type de traitement. Un traitement institutionnel que je soupçonnais, de ce fait, de n'être pas étranger au mécanisme de leur désignation et de leur cantonnement. Et puis surtout je connaissais, pour avoir lu Michel Foucault, Robert Castel, Patrick Declerck, et beaucoup d'autres qu'il serait trop long de citer, les liens intimes de ces institutions que sont la médico-psychiatrie et l'insertion, avec un mécanisme fondamental de l'organisation sociale occidentale. Un mécanisme qui s'appelle l'exclusion et dont le principe est précisément de rassembler et de cantonner coercitivement, depuis l'extérieur donc, des individus réputés déviants.

Sur la foi de ces deux indices je posais alors l'hypothèse d'une relation étroite entre le processus de rassemblement de mes informateurs au sein d'une même culture, et l'incidence des mécanismes de l'exclusion à l'époque contemporaine. Une hypothèse que je trouvais du reste assez vite à étayer. En effet, si du moins l'on suit l'analyse de Michel Foucault, l'exclusion, en tant qu'institution historique de la société occidentale, doit être envisagée comme un mécanisme visant à stigmatiser les penchants humains les plus contradictoires avec les principes de l'ordre social en cours. C'est ainsi, que le moyen âge avait stigmatisé le lépreux, imaginant que ce malade portait, sur le visage, le signe de la réprobation de Dieu, c'est-à-dire la marque du blasphème. En effet, l'ordre social du moyen âge était fondé sur le principe de l'obéissance qui, dans son acception religieuse, trouve sa contradiction parfaite avec la notion de blasphème. Et c'est ainsi également, que l'âge classique avait stigmatisé, sous le nom de fou, toute sorte de personnages, tels l'avare, le prodigue, l'exalté, le fanatique... qui étaient essentiellement de démesure. Parce que son ordre à lui était fondé sur le contrat, et que la définition même d'un contrat est la stricte mesure des contributions des uns à celle des autres. Or il est un fait désormais plus ou moins admis par tous, que l'un des principes qui préside à l'organisation sociale contemporaine est celui

de la surveillance. Nous sommes une société de surveillance, pour reprendre une formule fameuse, parce que nous sommes profondément convaincus, collectivement, que le regard est, à lui seul, capable de contraindre, d'organiser, et d'imposer des conduites. C'est pour cela que, lorsque nous éprouvons la nécessité de nous rendre maître d'un espace, la cage d'escalier d'un immeuble HLM par exemple, nous y installons des caméras. Nous supposons en effet que les dealers et les vandales du quartier, se sachant forcément surpris dans leurs méfaits, finiront par y renoncer spontanément. C'est aussi pour cela que, lorsque nous voulons nous préserver d'un pédophile, nous lui faisons porter un bracelet électronique qui retrace sans faille sur un écran d'ordinateur, ses moindres déplacements. Pour dire les choses d'une manière plus savante, nous sommes une société de surveillance parce que notre organisation toute entière est constituée sur un postulat. Le postulat que tout individu soumis au poids d'un regard sera spontanément porté à s'adapter aux exigences qu'il lui suppose ; parce que spontanément il redoutera d'être surpris en train de faire quelque chose d'inconvenant. Le postulat que tout être humain connaît spontanément, naturellement, la honte. Mais précisément ce n'est là qu'un postulat. Il s'en suit que, comme le moyen âge, dont l'organisation sociale était fondée sur le postulat de l'obéissance, vivait dans la hantise du blasphème; Comme l'âge classique, dont l'organisation sociale était fondée sur le postulat de la mesure, condition du contrat, vivait dans la hantise de la démesure; La société contemporaine, dont l'organisation est fondée sur la surveillance, c'est-à-dire sur le postulat de la honte, vit dans une hantise radicale, celle du refus et de la rupture. La seule hypothèse que l'on puisse être vu en train de mal faire et s'en moquer, ou simplement ne pas s'en rendre compte, ruine en effet totalement une théorie de la contrainte, fondée sur le pouvoir de l'œil. A fortiori, dans ce contexte, la possibilité que l'on puisse refuser de participer au jeu des regards, récuser la honte, désirer l'absence, fait figure de scandale absolu, de mise en cause radicale. Et là pourrait donc bien résider la clé du mystère du rassemblement de mes informateurs, malgré l'absence de tout lien pratique entre eux. Leur communauté serait celle des réprouvés. Ils seraient ensemble parce que, selon des modalités diverses, ils auraient été la cible d'une même procédure d'exclusion, au motif unique de leur trahison réputée au principe de la surveillance.

Cependant on pourrait également objecter un argument à cette théorie séduisante : Un simple rassemblement suffit-il, en effet, à faire une culture ? Le fait de partager une condition commune d'exclu peut-il expliquer en soi que des individus finalement très différents, aient trouvé en partage, non seulement des attitudes, des postures, mais aussi un imaginaire, une logique, des espérances, une philosophie, élaborés. On peut effectivement admettre la pertinence de cette objection. Toutefois, la penser rédhitoire, la tenir pour capable d'infirmer l'ensemble de mon raisonnement, reviendrait à 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. Lors de sa naissance au moyen âge, puis tout au long de l'âge classique, le geste d'exclusion, je cite, « n'isolait pas des étrangers méconnus, et trop longtemps esquivés sous l'habitude, il en créait, altérant des visages familiers au paysage social, pour en faire des figures bizarres que nul ne reconnaissait plus. Il suscitait l'étranger là même où on ne l'avait pas pressenti ; il rompait la trame, dénouait des familiarités ; par lui il y a quelque chose de l'homme qui a été mis hors de sa portée, et reculé indéfiniment à notre horizon. D'un mot on peut dire que ce geste a été créateur d'aliénation. »⁹⁷. L'exclusion, autrement dit, n'a jamais eu pour fonction de se saisir pas d'un ennemi objectif de l'ordre en cours. L'exclusion n'est pas une clinique de l'ordre social en occident mais un processus de son édification, elle ne constate pas une altérité, une adversité, elle la fabrique, la constitue, la nourrit, puis la dresse en exemple, ou plutôt en contre exemple absolu. Elle sélectionne un anonyme parmi la foule pour en faire une image parfaite de l'impossible, une définition de l'inhumain. C'est ainsi qu'au moyen âge elle avait fait du lépreux une image parfaite du blasphème. C'est ainsi qu'à l'âge classique elle avait fait

⁹⁷ Michel Foucault, / Histoire de la folie à l'âge classique /, Paris, Gallimard, 1972, p. 112.

du fou une image parfaite de la démesure. Et c'est ainsi qu'aujourd'hui elle fait de sujets vaguement portés sur la mise en retrait, comme le sont mes informateurs, des images parfaites du refus. Ce qui dit aussi qu'aujourd'hui comme hier l'individu, sujet de l'exclusion, n'est jamais rien de plus qu'un prétexte, un support. Le moyen âge, on le sait, ne se préoccupait pas vraiment de la lèpre, ni de son éventuelle contagiosité. D'ailleurs dans ses léproseries il enfermait tout aussi bien de vrais lépreux que de simples victimes de maladies de peau, sans se préoccuper de faire le tri. Le moyen âge ne se préoccupait pas de la lèpre. Il se préoccupait de la tentation du blasphème. Et il avait trouvé, avec le visage défiguré du lépreux, un moyen d'incarner cette tentation, c'est à dire de la rendre physique, palpable... neutralisable. Comme plus tard l'âge classique trouverait avec la figure du fou l'occasion d'incarner sa tentation de la démesure, pour mieux s'en libérer. De même, donc, contrairement à ce que peuvent laisser penser les grandes campagnes médiatiques actuelles, sur la dangerosité des schizophrènes, ou la menace de l'anorexie chez les adolescentes, la société de surveillance contemporaine ne se préoccupe pas vraiment de la poignée de ses ressortissants effectivement engagés par des tendances au refus et à la rupture. La société de surveillance contemporaine se préoccupe de la tentation de l'absence, de la tentation de ne pas participer. Et elle travaille, par le biais des mécanismes de l'exclusion, à produire une image parfaite, une incarnation de cette tentation, afin de se donner les moyens de la neutraliser. Ce qui explique alors aussi comment des individus issus d'horizons divers, sans lien les uns avec les autres, tels que le sont mes informateurs, ont pu se voir imposer non seulement une même attitude, mais aussi un même imaginaire et une même structure de pensée. Car tout simplement, cet imaginaire et cette structure de pensée ne leur appartiennent pas; ils sont les caractères de la tentation qu'ils sont censé incarner, les termes du rôle qui leur est confié. Plus précisément encore cet imaginaire et cette structure de pensée sont les attributs d'un personnage particulier, que toute une littérature, depuis six siècles s'est attachée à désigner comme l'ennemi. Un personnage qui commence à prendre forme avec Pascal, présentant et critiquant la philosophie de Montaigne. Un personnage qui depuis lors traverse tous les genres, toutes les idéologies et toutes les époques. Un personnage qui s'est incarné, successivement, dans la figure du parasite, représentée par le neveu de Rameau de Diderot, dans la figure du révolutionnaire furieux, si bien décrite par Dostoïevski, dans le fou de Nietzsche, brandissant son flambeau, dans Oblomov, dans Dorian Gray, dans Ferdinand Bardamu, et jusque dans certaines figures contemporaines de la science fiction. Un personnage pour lequel le XIX^{ème} siècle a même fini par inventer un nom : Ce personnage c'est le nihiliste.

Donc, pour résumer et conclure à la fois, voici ce qu'il me semble possible de condenser des résultats 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, ce que j'appelle le sentiment d'illégitimité, 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 du régime de la surveillance. Enfin, dans un troisième temps, cet homme, ou cette femme, par le mécanisme particulier de l'exclusion, se voit forcé dans un costume préétabli, dans une mission ou dans un rôle préétabli. 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, le nihiliste, par laquelle notre civilisation toute entière cherche à s'expliquer quelque chose d'elle-même.

C'est dans la capacité du chercheur à articuler ces trois dimensions que réside selon moi la possibilité de rendre compte de certains phénomènes, dont le poids se fait croissant à notre époque. Des phénomènes comme par exemple les addictions ou le processus de clochardisation.

Bibliographie :

Robert Castel, /L'ordre psychiatrique/, Paris, Editions de minuit, 1976
Patrick Declerck, /Les naufragés ; avec les clochards de Paris/, Paris, Plon 2001.
Emile Durkheim, /Le suicide/, Paris, PUF, 1930.
Michel Foucault, /Histoire de la folie à l'âge classique/, Paris, Gallimard, 1972.

GROSDEMOUGE Pierre
06.03.92.06.26.
pierre.grosdemouge@yahoo.fr



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2006, Lyon 3 ELICO-
ERSICOM
DIRECTEUR DE THESE : J.-P. ESQUENAZI

UNKNOWN CULTURAL OBJECT

Résumé :

Mon propos consistera à présenter une partie de mon terrain, afin de faire partager la manière dont il me permet d'interroger et de nourrir ma problématique. Je dois donc, en premier lieu, rappeler brièvement le champs de questionnement dans lequel se situe mon travail de thèse.

Mots-clés : Culture, pratiques culturelles, internet, ufologie, A. Schutz, interprétation, collectif, communauté, épistémologie, conflits d'interprétation

- *Pour situer mon travail de thèse :*
- **1.1. Une commande floue**

Mon doctorat constitue une réponse à un appel d'offre de la Région Rhône-Alpes, qui me fut exprimé en termes vagues et imprécis : il était question « d'enquêter sur la culture, les formes contemporaines de la création », mais sans être orienté « trop art », ni « trop artistes », tout en parlant aussi « de nouvelles technologies »... Bref, la commande était « maladroite », comme souvent les commandes lorsqu'elles émergent de mondes profanes à la sociologie.

Avant de reformuler cette commande dans des termes plus scientifiques, j'ai décidé de prendre au sérieux son flou, de l'assumer, m'efforçant d'entendre ce qu'il pouvait signifier des rapports d'une institution aux mondes qu'elle administre. J'ai ainsi proposé de comprendre cette maladresse comme le symptôme d'une ambition, avouée par mes commanditaires, ambition de brouiller les grilles de lecture au moyen desquelles ils connaissent ce que l'on pourrait appeler l'univers culturel. Tout se passait « comme si », par l'usage de ce flou, la Région Rhône-Alpes me signifiait sa posture ambiguë, comme s'il y avait nécessité pour elle de ne plus savoir vraiment *de quoi* elle parle, quand elle parle de culture. Comme si elle souhaitait redistribuer ses catégories, repenser ses définitions de la culture, pour mieux appréhender une contemporanéité des pratiques, qu'elle devine, qu'elle sent lui échapper, qui lui reste invisible.

La problématique de la culture en France.

En effet, sans vouloir ici refaire toute l'histoire des institutions culturelles françaises, on peut en rappeler brièvement quelques étapes significatives, qui ont pu informer notre manière de concevoir la culture¹ :

Malraux, Bourdieu et la culture légitime.

Tout d'abord, le rôle d'A. Malraux dans le contexte de l'après-guerre et son projet de démocratisation culturelle : en un mot, il s'agissait pour lui d'apporter à chaque foyer les éléments les plus glorieux d'une culture dite Universelle – c'est à dire surtout européenne, voire essentiellement française. Ce processus de démocratisation devait trouver l'essentiel de ses moyens dans le développement massif d'infrastructures (les fameuses Maisons de la Culture) ainsi que dans une série d'ajustements techniques (abaissement du prix des entrées, etc.). Ce projet de démocratisation culturelle s'est trouvé rapidement pris à contrepied par l'émergence d'une contre-culture, en tous cas par l'émergence d'une contre-conception de la culture. La jeunesse des années 60 requalifiant la culture « universelle » en culture « bourgeoise », et les canaux médiatiques, lieux du Dire culturel, de « l'édiction » culturelle, se multipliant progressivement. D'autre part, les sociologues de cette époque, emmenés par P. Bourdieu², attaquèrent très directement et radicalement la doctrine d'A. Malraux : Il fallait selon eux, remettre en question l'idée même d'Universel, la valeur des biens symboliques ne devant plus être considérée comme *intrinsèque* mais comme *extrinsèque* : selon ces auteurs, les biens symboliques ne tirent plus leur supériorité d'une essence mystique, mais des relations d'inégalités dans lesquelles ils sont pris avec d'autres biens symboliques, et ces relations sont socialement et historiquement construites. La culture fonctionne pour eux comme une monnaie, que le sociologue observe en économiste incrédule. Les inégalités ordonnant le marché des biens symboliques accompagnent et redoublent les inégalités économiques et sociales. Ainsi, Selon P. Bourdieu, et contrairement ce qu'avancait A. Malraux, on ne saurait palier à la faible fréquentation des objets culturels par les classes défavorisées en appliquant une politique de grands travaux. La misère culturelle trouve ses racines dans les processus de socialisation et dans les mécanismes de reproduction dont ils sont l'occasion.

C. Grignon et J.-C. Passeron : repenser la culture populaire.

Explicitant, voire dénonçant les ressorts de la domination de la culture légitime, cette sociologie française lui confère et lui conserve une place et une influence décisive. C'est ce que dénoncent C. Grignon et J.-C. Passeron³ (anciens collaborateurs de P. Bourdieu) : la culture et les pratiques culturelles ne semblent pouvoir recevoir de définition que mises en rapport avec cette série de biens symboliques qui forment la culture légitime. Les mieux dotés en capital culturel légitime sont ainsi considérés comme « comblés », les moins biens dotés (c'est à dire également les moins bien lotis socialement et économiquement) ne sauraient expérimenter leur situation culturelle que comme un « manque », une incomplétude chronique. L'approche des cultures populaires, diront (entre autres) C. Grignon et J.-C. Passeron, ne peut se suffire de cette définition en creux. On ne peut aborder l'expérience culturelle des milieux populaires que sous l'angle de la déficience, plus ou moins heureusement supportée. La culture, ce n'est pas (pas uniquement) la culture légitime. Cette double négation, cependant, ne suffit pas à construire une affirmation, une définition positive de ce que pourrait être la culture autre que légitime. Il faut maintenant voir comment « de la culture » peut se constituer en dehors de la domination, à l'écart, C. Grignon et J.-C. Passeron diront : « dans l'oubli » de la domination symbolique, dans une relative autonomie.

Comment définir désormais la culture ?

Le problème, dès lors, pour la sociologie comme pour les institutions culturelles (sociologie et institutions culturelles entretiennent des liens étroits) sera de savoir reconnaître la culture. Comment identifier la nouvelle série d'objets et de phénomènes sociaux qu'il va falloir subventionner ou étudier ? Et si le critère de reconnaissance n'est plus l'émotion Kantienne de l'âme touchée par l'universel, ni l'acquiescement de tous à la supériorité symbolique, comment définir et arrêter cette nouvelle série ? Devant cette question épineuse (devoir définir à nouveau la culture), plusieurs attitudes sont envisageables. J'en évoquerai rapidement trois :

S'en remettre à d'autres. On peut considérer en effet, que la construction et la distribution des catégories n'est pas du ressort du sociologue. Qu'interroger ces définitions ferait courir au sociologue le risque de la normativité, que le sociologue quitterait, en voulant définir la culture, sa position d'observateur axiologiquement neutre pour rentrer dans une bataille qu'il n'a pas à livrer. O. Donnat, par exemple, s'en remet aux définitions du ministère de la Culture pour définir ce qu'il étudiera en tant que sociologue de la culture. N. Heinich, si elle se définit comme sociologue de l'art plutôt que de la culture (terme qu'elle juge trop « polysémique »), n'en emploie pas moins pour autant très fréquemment le terme de culture. Pour la définir et la qualifier, comme pour qualifier l'art, elle choisit de s'en remettre d'une part aux frontières fixées par les institutions, et d'autres part aux catégories construites par les publics. Le problème de ces démarches est qu'elles ont tendance à reconduire et à amplifier une catégorisation de fait, souvent hégémonique.

Considérer que tout est culturel. Si la culture ne se définit plus comme la série des objets *intrinsèquement* supérieurs, ni comme la série des objets *socialement* supérieurs, le sociologue peut considérer qu'elle ne se distingue plus vraiment du reste de la vie sociale. La culture, ça peut être « un peu tout ». Certains voient dans cet éclatement de la catégorie la menace d'un relativisme culturel. (Ainsi A. Finkelkraut, qui s'alarme du fait qu'un clip vaille aujourd'hui Shakespeare). Cette in-distinction fait se rejoindre et se confondre l'approche sociologique de la culture et l'approche ethnologique, pour laquelle la culture (d'un peuple, d'une ethnie) peut inclure tout à la fois ses arts et ses manières de manger, de se vêtir, ses pratiques religieuses ou guerrières, ses textes ou son commerce. L'écueil dans cette manière de considérer la culture, est que le concept de culture se retrouve sans force heuristique, inopérant à force de dilatation. Si tout est culturel, la culture ne veut plus rien dire...

Troisième attitude possible (au moins), qui est celle que j'essaie d'adopter et qui devrait fournir la matière de ma thèse : retarder le moment de définir la culture. Admettre que cette définition est problématique, qu'elle pose une question qu'on ne saurait évincer, mais à laquelle il ne faut peut-être pas répondre. On peut alors suivre cette question sans réponse, la faire fructifier, accompagner les oscillations qu'elle provoque. Je ne me propose donc pas d'épuiser un terrain qu'une définition de la culture aurait forclos préalablement au travail d'enquête, mais de garder la trace du parcours que cette indéfinition de la culture me permet de faire, au travers de différents univers, sociaux et conceptuels. Il s'agit d'utiliser ces terrains pour nourrir des interrogations sur ce concept de culture, pour l'éprouver, en tester l'élasticité.

De l'usage du terrain comme stimulant épistémologique

Trop restreint, le concept de culture menace de confiner le sociologue dans la reconduction tacite de catégories et de jeux de domination. Trop ouvert, ce concept ne permet plus de travailler. Mon travail d'enquête m'amène à tomber alternativement (et chroniquement) dans ces deux panneaux, c'est pourquoi je m'efforce de trouver des terrains problématiques, ambigus, permettant de prolonger et de réitérer la question de la définition de la culture. Après avoir interrogé d'abord des artistes (j'ai cru naïvement qu'ils m'apprendraient quelque chose sur la notion de culture), je me suis attelé à explorer ce que pourraient être les frontières de la culture, en me demandant, et en demandant à chaque fois à ceux que je rencontrais en quoi telle ou telle pratique pouvait être considérée ou non, comme culturelle. Ou encore : « Quels éléments de définition de « la culture » faut-il invoquer et mobiliser pour inclure ou exclure une pratique de la série des pratiques culturelles ? » Ce faisant, je me suis progressivement confronté à ce que M.-H. Bourcier appelle des « objets OVNIS », objets *a priori* étranges, surprenants, mais qui mettent l'enquête sociologique en contact avec ce qu'elle appelle le « *dirty outside world* », c'est à dire ce social désordonné, qui met à mal nos efforts de catégorisation. J'ai ainsi rencontré des collectionneurs de modèles réduits (cette pratique est reconnue comme une pratique culturelle dans l'enquête sur les pratiques culturelles des français d'O. Donnat), des adeptes du roller, des groupes de lecteurs de romans, des pilotes d'avions amateurs, des syndicalistes, des membres du Rotary-Club, des photographes, des passionnés d'ornithologie, des blogueurs, des joueurs de jeux de rôles, des joueurs de jeux vidéos, des membres d'un club de petits actionnaires, des adeptes du logiciel libre, des pratiquants de l'agility (activité de dressage canin)... et des ufologues.

Terrain : le cas de l'ufologie

2.1 L'ufologie : présentation et brève histoire du phénomène :

Qu'est-ce qu'un ufologue, qu'est-ce que l'ufologie ?

Ufologie vient de l'acronyme U.F.O., *unknown flying object*, que l'on traduit en français par Objet Volant Non Identifié, ou OVNI. A quoi s'ajoute le suffixe *logos*, le discours, l'étude. Les ufologues sont donc ces personnes qui s'attachent à l'étude des apparitions d'Ovnis, et à la discussion de leur corollaire : l'existence ou non de vie extraterrestre. Si les interrogations sur les phénomènes célestes étranges remontent au moins à l'antiquité, le 20ème siècle a été l'occasion d'une progressive formalisation de ces interrogations au sein de clubs, de réseaux scientifiques et d'organes administratifs divers. Quelques dates : En 1926 paraît *Amazing Stories*, le premier magazine de science fiction. En 1938, Orson Welles adapte *La Guerre des Mondes* d'H. G. Wells, en une pièce radiophonique qui terrorise l'Amérique. En 1942 a lieu un événement qui restera connu sous le nom de « bataille de Los Angeles » (des bombardiers américains tirent sur de véritables ovnis au dessus de Los Angeles). En 1947, le pilote de chasse Kenneth Arnold, observe depuis sa cabine de pilotage ce qu'il appellera des *Flying Saucers* (soucoupes volantes), expression qui sera reprise et popularisée par la presse. En 1947 toujours, l'affaire dite « de Roswell » inquiète l'Amérique : L'armée américaine déclare avoir récupéré dans le désert les débris d'un ovni, puis change de version pour parler de débris d'avions, se rétracte à nouveau, créant finalement la confusion et l'inquiétude dans l'opinion publique.

L'après deuxième guerre mondiale, dans le contexte tendu de la guerre froide, et avec la popularisation du cinéma hollywoodien, voit se multiplier (et s'homogénéiser) les récits d'observations d'ovnis. Aux États-Unis se forment, à cette même époque, de véritables lobby pros et antis ovnis. La première revue française d'ufologie (*Lumières dans la Nuit*) paraît en 1958 . Des agences gouvernementales d'observation sont créées, puis supprimées ou cachées dans différents grands pays. Des rapports secrets sont dé-classifiés. Dans ce contexte, des individus (des scientifiques, des intellectuels ou de simples passionnés) s'organisent, fondent des clubs, des

cercles, réunissent et recoupent des informations, mènent enquêtes et contre enquêtes. L'ufologie amateur est née.

En 1978 sort le film *Rencontre du 3ème type*, de S. Spielberg, premier film à prendre pour sujet non plus seulement les extraterrestres ou les ovnis, mais aussi l'ufologie et sa pratique.

En 1994 débute la série *X-Files*, qui popularise encore le folklore ufologique, dans ses tendances conspirationnistes (le sous-titre de la série est éloquent : *la vérité est ailleurs...*). Internet dès ses débuts, réseau mondial et rapide d'échange de documents et de mise en réseau, est au cœur des pratiques ufologiques. Et les groupes de discussion, puis les forums et autres *websites* ufologiques fleurissent rapidement sur la toile.

Aujourd'hui encore, partout en France et à Grenoble même, se réunissent des groupes d'ufologues. Les « repas ufologiques grenoblois » ont lieu tous les deux mois, et réunissent 15 à 50 personnes dans une « cafétéria casino » de la banlieue grenobloise. Ce sont les ufologues que j'ai rencontré.

2.2 Peut-on considérer l'ufologie comme une pratique culturelle ?

Peut-on, faut-il, doit-on, considérer l'ufologie comme une pratique culturelle ? Et que peut nous enseigner cette tentative d'appliquer à un tel objet la catégorie « pratique culturelle » sur la définition même de la culture ?

Définition artistique, définition institutionnelle

La première réponse qui peut venir à l'esprit est peut-être négative. Non, l'ufologie n'est pas une pratique culturelle. Cette pratique ne dépend pas du ministère de la culture, elle n'est pas référencée dans les enquêtes sur les pratiques culturelles du D.E.P.S.. Elle ne répond pas à ce que l'on pourrait appeler une définition institutionnelle de la culture. Ensuite, cette pratique semble n'être en rien artistique, elle ne produit pas d'œuvres, n'a pas directement de public, même si certaines œuvres qui s'inspire de l'ufologie peuvent avoir, elles, un public. De toute évidence, l'ufologie n'entre pas dans une définition artistique de la culture.

Définition anthropologique

En un autre sens, on peut répondre par l'affirmative. Les acteurs sociaux que sont les ufologues échangent des biens symboliques, participent à la production de l'imaginaire collectif. On peut donc dire que l'ufologie est incluse dans une définition très large et englobante de la culture, la définition anthropologique. Ce n'est pas vraiment une surprise, dans la mesure où cette définition, nous l'avons dit, peut pratiquement inclure toutes les pratiques sociales.

La définition formelle

Toujours afin de répondre par l'affirmative, on peut insister sur le fait que les ufologues écrivent des articles (comme les universitaires), voire des livres (comme les écrivains), ils conçoivent et alimentent de nombreux sites web ainsi que des forums de discussion. Sur tous ces supports, ils développent des arguments, exposent les résultats de leurs enquêtes et de leurs réflexions (comme les universitaires, encore). On peut donc dire que la pratique des ufologues quelque chose à voir avec la culture, non pas du point de vue de ses contenus, ni du point de vue de ses rapports aux institutions, mais cette fois du point de vue des médias qu'elle mobilise, de sa manière de produire, de structurer et de transmettre de la connaissance. L'ufologie répond, peut-être, à ce que l'on pourrait appeler une définition formelle de la culture. Cependant, en un sens, cette définition formelle rejoint le modèle légitimiste, s'appuyant comme lui sur une définition par

la valeur sociale, mais cette fois-ci par la valeur sociale de la forme.

Dangers de cette définition formelle

Il y a en effet une manière sociologique de prendre en considération certaines pratiques populaires, de leur donner une certaine reconnaissance, qui les inscrit encore dans une dépendance et une infériorité vis à vis de la culture légitime. Une telle démarche revient à lire les pratiques populaires avec en main le dictionnaire de la culture légitime. En fait, pour reprendre les mots de C. Grignon et J.-C. Passeron, il s'agirait encore de « compter en monnaie de riche », de ne reconnaître les pratiques populaires que dans la mesure où elles commencent à s'apparenter aux pratiques élitaires. Cette reconnaissance n'est alors pas exempte d'une certaine condescendance (même involontaire) : « Ils sont un peu comme nous, vous savez, (comme les artistes, comme les universitaires, etc.). Ils ont une forme d'érudition, d'esthétique, eux aussi, à leur manière. » Il n'est pas question de prétendre que cette érudition, ou cette esthétique n'existent pas, mais de rappeler qu'une telle démarche risque d'aboutir à concevoir un capital culturel au rabais. Un *pseudo* ou un *simili* capital culturel. Une *pseudo* ou une *simili* culture, qui ressemble à la vraie sans en être pour autant. Cette approche risque de participer, finalement, à entériner et à reconduire, mais cette fois-ci du point de vue des formes, la domination de la culture dominante. Cette approche risque fort de maintenir et de renouveler cette organisation du territoire discursif et théorique qui place l'art au centre et tout en haut, la culture autour, et enfin les loisirs et autres hobbies dans la lointaine banlieue du champ culturel, voire plus loin encore, « chez les sauvages ». En observant ainsi une pratique à la lumière des pratiques légitimes, ou de la culture légitime, le risque est grand, finalement, de la faire disparaître, de ne plus voir ce qui lui serait spécifique, dans la précipitation de montrer ce en quoi elle est identique à la culture légitime. On risque alors de la rendre invisible au moment où l'on voulait la sortir de l'ombre, en lui mettant le masque de la haute culture. On risque de rater ce qu'elle pourrait apporter de nouveau par cet excès de mise en valeur qui confinerait à une folklorisation, en tous cas à une forme de réductionnisme. Ne pas se précipiter sur l'emploi de cette définition formelle de la culture, c'est finalement prendre garde à ne pas rabattre, une fois encore, la question de la culture sur celle de la légitimité. Entendons nous bien, il n'est pas question de se battre romantiquement contre une injustice qui serait faite à l'ufologie (ou à quelque autre pratique), mais bien de ne pas rater, scientifiquement, quelque chose.

2.3. Retour à l'observation de l'ufologie

Après ce très rapide tour d'horizon des manières dont l'ufologie pourrait être ou ne pas être culturelle, force est de constater le danger de vouloir répondre trop vite à la question, et de ne finalement rien découvrir d'intéressant sur la notion de culture. Aussi, faut-il, peut-être, se dire simplement que l'on ne sait pas encore répondre, et laisser ouverte la question de la culturalité de cette pratique. Avant que de savoir si cette pratique est ou non culturelle, et dans quel sens elle l'est, peut-être peut-on prendre le temps de l'explorer encore, d'en revenir au terrain et à sa description.

Un travail collectif d'interprétation de documents

C'est ainsi que l'on se rend compte que la principale activité des ufologues, lors de leurs réunions, ou par leur syndication sur des sites et des forums, consiste d'abord à recevoir collectivement, à analyser et à qualifier des documents. Nombre de discussions ufologiques commencent en effet comme celle-ci, lorsqu'un internaute propose à la communauté des documents en sa

possession16 :

« Un ami de Paris m'envoie ces 2 photos, qu'en pensez vous ? Le témoin à l'air fiable (il m'a laissé son nom et son adresse). Mais les photos... là je suis perdu. »

L'ufologie se situe donc comme une pratique documentaire (travail sur des documents, ici des photographies), interprétative (il est toujours question de donner un statut et un sens à ces documents), et collaborative (elle fait appel à des compétence collectives).

Des procédures d'interprétation

Ce travail collaboratif d'interprétation de documents se fait régulièrement selon certaines séquences, suivant ce que l'on pourrait appeler des procédures, qui constituent, par exemple, l'ordinaire des forums ufologiques sur internet.

Ainsi, une discussion ufologique dans un de ces forums se déroule souvent comme suit :

1) Le partage, la mise en commun d'un document.

Il peut s'agir de photographies d'objet non identifiés et susceptible d'être des « engins extra-terrestres », ou encore de vidéos, d'un témoignage formulé à la première personne, ou retranscrit, ou encore d'un document officiel (un communiqué de l'armée de l'air ou du CNRS par exemple), bref de tout document susceptible d'intéresser la communauté ufologique.

2) Authenticité technique du document.

Un premier travail consistera à rassembler un maximum d'éléments de contexte, à même de situer le document. Si celui qui fournit le document n'apporte pas ces éléments de lui-même, c'est la communauté qui les lui réclamera :

« Franchement, pour moi, une vidéo dont on ne connaît même pas le lieu et l'heure de l'observation, c'est n'importe quoi ! Poubelle direct ! Avant d'envoyer ce genre de truc, merci de lire les règles du forum : un nom (de l'auteur ou de celui qui transmet le document), si possible le maximum d'information sur la personne (âge, profession, etc), l'heure et le lieu de la vidéo, une carte de la région avec un maximum d'information (vitesse du vent, bases militaires à proximité..), les conditions météo... Bref, la base, quoi ;) !!! »

La communauté réunie autour des documents en question se demandera ensuite si la vidéo est « fiable », si les photos peuvent être « truquées » ou résulter d'un effet optique trompeur. Pour ce faire, chacun pourra mobiliser aussi bien son « bon sens » que d'éventuelles compétences techniques : *« Ça fait dix ans que je retouche des images sur photoshop, et à mon avis c'est impossible que cette ombre (en bas à gauche) soit « naturelle » ... »*

3) Fiabilité des témoins

Il s'agira encore d'évaluer l'honnêteté et la fiabilité des éventuels témoins, de déterminer si ils sont plus ou moins sincères et s'ils peuvent avoir été abusés par tel ou tel élément du contexte. *« Le type n'a pas l'air de raconter n'importe quoi (sans compter qu'il est fils de gendarme ! Bon, ça veut rien dire, mais quand même). Par contre, je pense qu'étant donné les conditions de brouillard, il a tout à fait pu voir le passage d'un satellite qui était en partie caché derrière les nuages. »*

4) Un fake ?

Enfin, selon la nature et la crédibilité du document soumis à l'appréciation collective, la question sera posée de savoir s'il ne s'agit pas, tout simplement, d'un faux volontairement fabriqué dans le

but d'induire la communauté en erreur. « *C'est trop beau pour être vrai. Je suis sûr que c'est un fake !* ». « *Ça ressemble trop à la soit-disant vidéo du Mexique qui avait été réalisée par les étudiants de je ne sais plus quelle école de cinéma ! Pour moi, c'est du fake à 100 %* ». Ou au contraire : « *Le père du garçon a vraiment l'air effrayé par ce qu'il voit. Je crois pas du tout que ça puisse être un montage.* »

Au terme de ces étapes, le document présenté recevra donc un premier statut, selon qu'il sera désormais considéré comme authentique ou inauthentique. Le document aura été interprété, dans le sens étymologique du terme, puisqu'interpréter signifie d'abord fixer un prix, attribuer une valeur.

Bien peu de documents authentifiés

La plupart des documents, il faut bien le reconnaître, ne dépassent pas cette étape. Au point que l'on pourrait presque dire que l'activité principale de la communauté ufologique consiste à invalider et à rejeter des documents, même si c'est parfois au terme de longues enquêtes, ou suite à d'âpres débats contradictoires. Certains documents seront dénoncés comme des faux volontaires (les *fake*), d'autres ne seront pas suffisamment riches pour être jugés exploitables (un témoignage oral sans photos ni vidéo par exemple). La plupart se révéleront être des erreurs de bonne foi : illusions d'optique (reflets sur l'objectif ou sur la vitre à travers laquelle l'image a été prise), défaut provenant du support de l'image (pellicule voilée par exemple), ou encore méprise avec des phénomènes naturels (étoiles, nuages, mini-tornades), et enfin, le plus souvent, méprise avec diverses activités humaines (lumières d'avions de chasse volant de nuit, feux de position de divers satellites, lanternes thaïlandaises).

Mais beaucoup de cas « troublants »...

Il faut noter pourtant que, régulièrement, malgré les arguments solides, voire les preuves irréfutables apportées par la communauté pour disqualifier un document, il se trouve une partie des ufologues pour considérer que telle ou telle vidéo « *est quand même troublante* », ou que tel témoignage prouve que « *malgré tout il s'est quand même passé quelque chose qui reste difficile à expliquer* ». A *contrario*, les rares documents qui ont été validés et jugés intéressants par la majorité de la communauté, y compris parfois par des équipes scientifiques, sont toujours suspectés par une autre partie des ufologues. Ceux-ci diront alors par exemple : « (...) *il est vrai que cette vidéo montre quelque chose, et qu'elle pose problème pour le moment. De là à dire que c'est un vaisseau spatial !!* ». Ainsi, si la communauté des ufologues passe l'essentiel de son temps à statuer sur des cas d'observations d'ovni, il reste rare qu'elle parvienne à un accord unanime sur la valeur qu'elle doit accorder à ces observations. Tout se passe alors comme si les documents traités par les ufologues étaient condamnés à ne jamais recevoir d'interprétation et d'homologation définitives, à ne jamais être définitivement « déclarés », au sens que J.-P. Esquenazi donne à ce terme. Il semble plutôt qu'ils doivent rester confinés dans une sorte de sas interprétatif, dans un entre-deux, un espace transitoire entre le vrai et le faux. Le terme « troublant » est l'un des plus systématiquement présent sur les forums consacrés aux observations d'ovnis. Rarement classés comme définitivement vrais, régulièrement conservés comme « pas tout à fait faux », les cas sont généralement archivés avec ce statut ambigu, trouble. Ils sont aussi fréquemment exhumés de ces archives pour être réévalués, sans pour autant permettre plus de certitudes.

Explication et interprétation.

Tout se passe donc comme si s'opposaient, dans le milieu ufologique, l'explication et l'interprétation. Du moins comme si explication et interprétation fonctionnaient selon un régime particulier, comme si l'explication ne pouvait suffire à interrompre le processus interprétatif. L'explication, en effet, est sensée mettre un terme à la production interprétative en énonçant les tenants et aboutissants d'un phénomène, en en décrivant les causes et les mécanismes. Elle doit remplacer les spéculations par un savoir, certain et définitif. Explication et interprétation s'excluent donc, *a priori*, l'une l'autre. Or, la communauté ufologique semble sans cesse tenir

ensemble ces deux procédés, ces deux rapports à ce qui semble une même réalité.

Sous communautés

S'il en va ainsi, c'est avant tout parce que la communauté ufologique se compose de plusieurs sous-communautés, qui, bien que se référant aux mêmes documents, en proposent des interprétations différentes. Les principales sous-communautés ufologiques sont composées, d'une part, de ceux qui considèrent avec sérieux « l'hypothèse extra-terrestre », et d'autre part, de ceux qui la réfutent et se donnent un rôle de « démystificateurs ». Ces sous-communautés fonctionnent alors à la manière des communautés d'interprétation qu'évoque J.-P. Esquenazi à propos des œuvres d'art : « *Nous appellerons communauté d'interprétation un public de l'œuvre qui admet une même déclaration de cette œuvre, qui en accepte une présentation uniforme avec tout ce que celle-ci implique(...). Participer à une communauté d'interprétation signifie maîtriser différents ensembles de catégories, permettant de classer et d'appréhender un type d'œuvre donné. Les membres d'une même communauté d'interprétation disposent d'une même perspective sur l'œuvre.* »

On peut appuyer cette approche en rappelant ce qu'A. Schütz énonce à propos des « sous-univers de signification », qu'il décrit dans « Don Quichotte et le problème de la réalité ». Sans rentrer ici dans le détail, rappelons que ces sous-univers, par le crédit, ou « l'accent de réalité » qui leur est accordé, constituent pour ceux qui y participent, autant de réalités, ou d'ordres de réalité. Ces sous-univers tirent leur puissance à la fois de la cohérence interne du système de signification qui les constitue, et des appuis qu'ils prennent sur le monde « réel », ou du moins sur des sous-univers de significations beaucoup plus largement partagés. Don Quichotte voit la même cuvette de barbier que Sancho Pança, mais l'intègre, et l'interprète selon l'univers et les catégories de la chevalerie médiévale. A. Schütz précise que ces sous-univers d'interprétation sont caractérisés « par des modifications spécifiques des catégories de pensée fondamentales (*basic*), à savoir l'espace, le temps et la causalité ». Tout l'enjeu pour Don Quichotte est de maintenir la crédibilité de cet univers lors de chaque rencontre compromettante avec des faits nouveaux, comme avec d'autres sous-univers d'interprétation tout aussi cohérents. Ces sous-univers, ainsi que les acteurs qui, à des degrés divers, les expérimentent comme allant de soi, entrent donc régulièrement dans des conflits, dont l'enjeu est le discrédit, l'accent d'irréalité qui menace de faire s'effondrer l'édifice des significations, ainsi que la crédibilité sociale ou personnelle dont ils sont le support.

Sans aller plus loin dans ce rappel des théories de Schütz, il me semble intéressant de comprendre selon ses termes les différences qui caractérisent les sous-communautés ufologiques. Cette approche, qui met en valeur la construction de collectif autour du partage de mêmes schèmes d'interprétation, permet notamment d'éclairer les conflits qui traversent le monde de l'ufologie. En effet, les membres de ces sous-communautés s'allient autour de *scenarii* et de catégories, qui sont autant de manières de recevoir, bien sûr, les cas et les documents, mais plus encore d'expérimenter une partie du quotidien, voire d'élaborer une expérience du monde. « *Quand tu commences à t'intéresser à ça, au début tu perds tes repères. (...) Moi ça fait 30 ans que je baigne dedans, alors... mais je peux te dire que c'est un changement profond. Ça te transforme. Tu regardes plus le ciel pareil, c'est sûr, mais même le monde autour de toi, même les infos à la télé, tu les regardes plus pareil. Tu te poses des grosses questions sur... sur la vérité, au fond.* » me confiait un ufologue. Et plus cet engagement existentiel se fait profond, plus la menace du discrédit que pourrait apporter d'autres sous-communautés se fait sérieuse, conséquente. Plus aussi se mettent en place des stratégies visant à la déjouer. Stratégies de discrédit des autres sous-communautés, parfois, souvent aussi stratégies de mises à distance et de maîtrise de ses propres croyances. Enfin, et surtout, les ufologues mettent en œuvre des stratégies de construction et de défense de leur légitimité. Les sous-communautés ufologiques affûtent leurs arguments, cherchent des preuves, mobilisent ou tiennent à distance les explications, se battant pour leur survie en tant que sous-univers d'interprétation.

D. Pasquier insiste sur cette dimension sociale, interactionnelle des pratiques culturelles : « *Peut-être faut-il en fait accepter de déplacer les questions que l'on pose habituellement à propos des publics de la culture* », dit-il, et considérer « *que c'est sur la scène sociale, (...) dans les discours ou les interactions et non*

dans les pratiques de consommation, que se formalisent véritablement les publics (...). En d'autres termes, il s'agirait de considérer que l'engagement dans la pratique ne se mesure pas dans la pratique elle-même mais dans sa mise en scène au sein de différents contextes. (...) [La] sociologie de la culture » dit-il encore, « néglige régulièrement l'impact des pratiques de sociabilité sur les pratiques culturelles. » Mais sans doute faut-il préciser, à la lumière de ce que nous montre les ufologues, que la mise en scène sociale de la pratique ne constitue pas forcément un moment distinct de la consommation ou de la réception. Dans le monde de l'ufologie en tous cas, production, réception et interprétation semblent se confondre en une longue série de conversations, plus ou moins vives, qui se poursuivent d'un médium à l'autre, des forums internet aux pages des fanzines, des ouvrages spécialisés aux « repas ufologiques ».

Et c'est peut-être dans cet agencement d'une dimension collective, d'un travail interprétatif, et d'une bataille pour des significations que se joue quelque chose qui peut intéresser la définition de la culture.

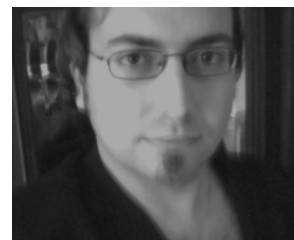
– Publications :

- *Vers une culture invisible*, actes du colloque Communication de la culture, culture de la communication, Institut de Sociologie de la Faculté de Droit de Bucarest. (à paraître).
- *Visages médiatiques de l'eau : magazines, mythes et publicités*, in *L'eau dans tous ses états*, actes des rencontres scientifiques et culturelles du Musée de l'Eau, Pont-en-Royans, 2005.
- *Les paysages étaient extraordinaires*, Ouvrage du collectif "Ici-Même", Grenoble, Ed. Tous Travaux d'Art, Avril 2004, 192 p. coul. (www.icimeme.org)
- *L'image des NTIC dans les magazines grand public*, Grenoble, Fond FT R&D, Février 2003, 110 p.

– Communications :

- *Les procédures de visibilisation du champ culturel et leurs limites*, contribution au séminaire de rentrée du cluster 13, *Culture, patrimoine et création*, Lyon, 12 Sept 2008.
- *Vers une culture invisible*, contribution au colloque Communication de la culture, culture de la communication, Institut de Sociologie de la Faculté de Droit de Bucarest, Bucarest, 26-29 Juin 2008.
- *Approcher les pratiques culturelles, une histoire des théories de la culture*, intervention dans le cadre du séminaire de Master recherche « Sociologie de l'art et de la culture », à l'Université Pierre Mendès France, Grenoble 2, Décembre 2008 .
- *Approcher les pratiques culturelles, une histoire des théories de la culture*, intervention dans le cadre du séminaire de Master recherche « Information et communication », parcours « publics et cultures », de J.-P. Esquenazi, à l'Université Jean Moulin, Lyon 3, 29 Janvier, 4 Février 2008.
- *Gérôme, chevalier du Moyen-Art*, court métrage sociologique, neuvièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art, "Les Arts Moyens aujourd'hui", CUFR Champollion, Albi, 30 Mars 2006.
- *Visages médiatiques de l'eau : magazines, mythes et publicités*, *L'eau dans tous ses états*, rencontres scientifiques et culturelles du Musée de l'Eau, Pont-en-Royans, 5 Juin 2004

JOANNY Julien
06/20/95/72/72
julien.joanny@upmf-grenoble.fr



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2004
DIRECTEUR DE THESE : Mr Guy SAEZ

Les lieux de l'expérience

Résumé :

Considérer les lieux culturels intermédiaires implique de poser le regard sur les lignes qui les traversent. Ces lignes sont celles de l'expérience. D'abord l'expérience individuelle parce que c'est dans la rencontre entre des individus en proie à une réalité « mal » vécue que se trouve la genèse de l'aventure collective qui se structure au sein d'un lieu. Au-delà, c'est parce que ce lieu répond à un désir qu'il faut tenter de saisir l'expérience collective dans une perspective dynamique. Le mouvement dont il est question est celui de la tension entre inscription et expérimentation ; tension qui place concrètement le lieu dans une situation intermédiaire.

Mots-clés : *Expérience, désir, cadre, expérimentation, inscription, lieu.*

De quoi parle-t-on quand on parle de lieux culturels intermédiaires ? Tenter d'approcher « une », et non pas « la », réponse à cette question implique de refuser le définitif et le catégorique. Au-delà de la réflexion sur la posture méthodologique, c'est avant tout les réalités tapies derrière cette expression qui nécessitent de penser un prisme d'expérience et non une catégorisation. Quid de ces réalités ? Autrement dit, le terrain. Quinze lieux, issus du territoire français, dont peut-être le seul dénominateur commun se traduirait par un mot : singularité. Des statuts divers, des fonctionnements particuliers, des moyens inégaux⁹⁸,... Qu'est-ce qui rassemble ces quinze expériences singulières au sein d'un même objet d'étude ? Au-delà des apparences, il semblerait qu'au sein de ces différents lieux, les mêmes lignes soient creusées. Des courbes, des lignes de force ou de fuite, des lignes de fracture, des lignes qui lient individu et collectif au sein de l'expérience du lieu et qui mettent les territoires en mouvement... Ainsi, ce dont il est question ici, c'est de la tension dynamique entre inscription et expérimentation.

⁹⁸ Concrètement, il s'agit de lieux culturels qui ne s'inscrivent pas directement dans le « service public de la culture » (scènes nationales, maisons de la culture, théâtre municipaux, salles labellisées...) tout en se démarquant de « l'entrepreneuriat culturel » (clubs, salles de concert de type Zénith). Des lieux dont les acteurs affirment « l'indépendance », partant d'une logique de questionnements politiques, tant de la ville que de la culture.

L'expérience du manque

Les premières lignes qu'il s'agit de suivre sont tracées par les individus. Elles font suite à une question qui semble primordiale : qu'est-ce qui a poussé les personnes interrogées à ouvrir la porte du lieu, et même, pour nombre d'entre elles, à construire le lieu⁹⁹ ? A quel moment de leur parcours l'aventure du lieu apparaît comme une évidence ? Loin de moi l'idée de considérer et de décrire des histoires de vie ; l'histoire débute quand les parcours se rejoignent, quand les points communs entre les acteurs se dessinent.

Le point de départ de cette histoire prend la forme d'une cassure, d'une ligne brisée, d'une rupture, rupture d'avec une certaine réalité vécue mais non intégrée, rupture d'avec un certain cadre.

Concrètement, ce qui apparaît de manière assez claire chez les interviewés, c'est que l'une des raisons conduisant les acteurs à s'investir dans les lieux observés, et même qui les poussent à donner naissance à ces expériences, fait référence à une réalité vécue au sein de la ville. Cette réalité est celle d'un manque ressenti. L'élément mis en avant concerne la question du manque d'espace disponible dans l'espace urbain. L'objectif n'est pas de dissenter sur l'augmentation de la population urbaine, le manque de logement et le nombre de m² disponibles par habitant mais de poser le constat que le sentiment du « trop peu » d'espace « vital » disponible dans la ville est un moteur de l'action. Ce n'est pas d'une réalité chiffrée dont il est question ici, mais d'une réalité perçue. La plupart des personnes interrogées posent cette perception du manque d'espace comme fondatrice de leur investissement. Il s'agit en effet pour elles de pallier ce manque en augmentant la disponibilité d'espace à travers le lieu. Ce manque d'espace se traduit de différentes manières. Il peut s'agir d'un manque lié à l'habitation ou à certaines pratiques culturelles ou artistiques. C'est-à-dire que cette perception est d'abord individuelle et que l'expérience du manque fait référence à un besoin qui *a priori* ne peut pas avoir de réponse autrement qu'à travers cette possibilité de « faire soi-même », et qu'il s'agisse d'une étudiante en quête de logement, d'un artiste en recherche d'atelier ou d'une « consommatrice » culturelle friandes d'un type particulier de spectacles n'étant pas proposés dans sa ville

« Alors au niveau de l'espace, disons que je pense que chaque individu a besoin d'un espace vital pour vivre. Cela va de soi. J'ai l'impression que dans la société actuelle par exemple, l'espace c'est un truc qui est hyper rare et qui respecte pas du tout les envies individuelles, disons qu'on en arrive à des aberrations comme il y a des gens qui vivent dans 9 m², ce qui est vraiment pas vital pour un être humain. » (Julie, 400 Couverts, Grenoble)

« J'étais étudiante en musicologie à Poitiers. C'est comme ça que ça a commencé, j'avait rien prémédité, j'avais tellement envie de musique, d'arts que j'aimais, que je voyais jamais dans l'institution, que j'ai décidé de le faire moi-même. Et puis c'était tellement compliqué d'organiser ces événements là dans les lieux culturels institutionnels que... J'avais habité près d'un ancien entrepôt qui s'appelait confort 2000 et je me suis dit « on a qu'à faire les choses nous-mêmes ». Donc tu vois des idées improbables, voilà. » (Fazette, Mains d'œuvres, St Ouen)

« Moi, j'ai commencé à squatter, c'est parce que j'avais besoin d'un atelier de peinture. J'ai toujours voulu faire de la peinture et vu que j'avais pas d'autres moyens d'avoir d'atelier, beh je m'en suis procuré moi-même.

⁹⁹ Je reviendrais plus en détail sur la définition du « lieu », contentons nous pour l'instant sur ce principe que le lieu est la somme de l'addition entre un bâtiment (vide au départ), un projet politique et culturel et les pratiques qui s'ensuivent et un collectif d'acteurs portant ces dernières.

J'ai commencé à squatter des lieux sans savoir ce qu'était le squat. Une fois que j'y suis entré dedans, j'y suis resté par ce que j'ai pu développer mon boulot, gagner de l'argent, faire des expos. Moi, pour ma part, c'est avant tout un besoin, l'atelier, et après avec les années, il y a le discours qui se peaufine parce qu'au départ t'arrives un peu brutal par rapport à la société et à ce qu'elle propose et une fois que t'as choisis cette alternative là... » (Joël, La Petite Rockette, Paris)

D'une certaine manière, on peut imaginer que ces personnes se retrouvent dans une situation d'étrangeté au sein de leur propre société. Sauf que, à la différence de la situation décrite par Schutz par exemple¹⁰⁰, elles connaissent leur environnement, elles ont à disposition les « stocks de connaissance » adéquats à la compréhension de la situation. Comment comprendre donc ce ressenti négatif, cette dissonance dans la perception de la réalité ?

Une piste de réflexion peut être arpentée en ouvrant le questionnement à une perspective socio-historique. Les expériences observées sont nées entre la fin des années 70 et le début des années 2000. Cette période s'inscrit dans la suite de l'émergence de divers mouvements, ayant pris racine principalement dans les pays occidentaux, qui d'un côté questionnaient la ville, et d'un autre, la culture. Sans entrer dans le détail, considérons pour la ville les premières affirmations habitantes qui ont entraîné divers conflits urbains, notamment dans le cadre de luttes contre des requalifications de quartiers populaires ou contre les hausses de prix des loyers¹⁰¹. De même que pour la culture à travers les exemples de certains mouvements d'éducation populaire ou des contre-cultures, ces mouvements s'appuyaient sur postulats politiques. L'objet n'est pas ici de détailler ces postulats mais il est important de préciser que parmi les lieux observés, certains trouvent leur origine au moment où cette émergence a pris son essor, c'est le cas de l'ADAEP (1976) ou le 102 (1982). De même, certaines personnes interviewées ont fait leurs « premières armes » à cette époque, comme Fazette qui avant d'être à Mains d'œuvres a lancé le Confort Moderne à Poitiers au début des années 80 ou Karine, qui participait activement à la scène punk alternative dans les mêmes années.

Ces mouvements se sont inscrits, et s'inscrivent encore, dans un contexte de mutations de la société, telles qu'elles ont pu être notamment mises en avant par Jean Duvignaud¹⁰². Autrement dit, la société qui a vu naître les lieux culturels intermédiaires est une société où les choses ne vont plus de soi. Ainsi, se sont développés ces dernières décennies des « *univers symboliques alternatifs* », pour reprendre l'expression de Berger et Luckmann¹⁰³, qui ont permis le développement de nouveaux horizons d'attentes. Les individus interrogés, face à ce nouvel espace des possibles, ont fait l'expérience de la rupture des cadres, ces derniers ayant perdu leur efficacité. Cette « *expérience négative* » est ainsi décrite par Goffman : « *Lorsque nous faisons l'expérience d'une rupture de cadre, quelle qu'en soit la raison, c'est la nature même de nos croyances et de nos engagements qui, subitement, se trouve bouleversée [...] A la recherche d'une prise nouvelle, dans un domaine bien cadré, on ne trouve aucun cadre immédiatement satisfaisant, aucun qui vaille encore dans la situation actuelle ou aucun qu'on se sente capable d'assumer. L'expérience elle-même [...] reste sans forme et disparaît comme expérience. La réalité flotte de manière anémique. C'est ce qui s'appelle une « expérience négative » - négative parce qu'elle s'oppose à ce qu'elle n'est pas, à*

¹⁰⁰ Pour Schutz, un étranger qui « débarque » dans un nouveau pays n'a pas les éléments, les « stocks de connaissances » nécessaires à la compréhension du monde qui l'entoure désormais. Ainsi, il lui est nécessaire de réaliser « un continuuel travail d'enquête au sein du nouveau groupe. Si ce processus d'enquête réussit, alors ce modèle et ses éléments principaux deviendront pour le nouveau venu un simple état de fait, une manière de vivre allant de soi, un asile et une protection. Mais alors l'étranger ne sera plus vraiment un étranger et ses problèmes spécifiques auront été résolus. ». Alfred Schütz, *L'étranger*, 2003, p 38.

¹⁰¹ On peut citer le mouvement des kraaker à Amsterdam dans les années 70, la lutte autour du quartier des Grottes à Genève ou les pratiques d'auto réductions en Italie. Il est intéressant de noter que les conflits s'accompagnaient de manière quasi automatique de pratiques de squat.

¹⁰² Ainsi, dès la première page de *Hérésie et subversion*, il affirme : « *Nous traversons aujourd'hui une plus forte « zone de turbulence » : les « valeurs » de la civilisation industrielle dans laquelle nous sommes nés n'ont plus guère de force mobilisatrice.* » Jean Duvignaud, *Hérésie et subversion*, 1986, p 9.

¹⁰³ Peter Berger et Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité*, 2003.

savoir une réponse organisée et soutenue de manière organisée »¹⁰⁴. Il s'agit donc de recadrer l'expérience, de partir à la recherche de l'efficacité perdue.

Le désir du lieu

Retrouver l'efficacité, c'est en quelque sorte retisser les différents fils de l'expérience et notamment ses deux dimensions, le vécu et le faire. En effet, comme le dit Goffman, « *Le fait que par notre corps, et selon son intérêt du moment, nous soyons toujours engagés dans le monde quotidien nous donne une capacité à agir sur le monde et à en être affectés* »¹⁰⁵. Pour pouvoir « agir sur le monde », il faut donc retrouver le chemin de sa compréhension, un cadre qui permette de remettre en cohérence vécu et action.

Pour les interviewés, ce chemin est passé par la rencontre. Rencontre avec ceux avec qui se construira le nouveau cadre. C'est-à-dire que l'individu, avant de s'engager dans le lieu, doit faire la rencontre des autres, ceux qui pratiquent déjà le lieu ou avec qui il va le pratiquer. Cette rencontre est primordiale puisque c'est ainsi que les portes du lieu lui sont ouvertes « de l'intérieur » si je puis dire.

« j'avais raté mes études, je travaillais chez Decitre et McDo et à un moment donné on a voulu commencé à faire des choses sur l'espace public avec un ami et cette envie... sûrement grâce à lui et à d'autres personnes, on a eu envie de monter ce lieu [...] à ce moment là on n'est pas beaucoup, 5 ou 6, on ne se connaît pas très bien, à part des amitiés récentes quoi, avec F par exemple on se connaît depuis 6 mois et on est très très amis... » (Cyril, 400 Couverts/102, Grenoble)

Ainsi, c'est à travers ce que l'on pourrait qualifier une « mutualisation d'expériences » que se tissent les fils d'une nouvelle expérience, celle du lieu, qui se trouve être à la fois individuelle et collective. En effet, en suivant Dubet, on peut considérer que l'expérience « *n'existe vraiment, aux yeux de l'individu, que dans la mesure où elle est reconnue par d'autres, éventuellement partagée et confirmée par d'autres.* »¹⁰⁶. Au-delà du partage, c'est bien cette confirmation de l'expérience individuelle par d'autres qui permet de penser l'expérience collective. Si autrui confirme mon expérience, c'est peut-être parce qu'il vit une expérience similaire. A partir du moment où le constat de cette similarité est posé, c'est bien ma propre subjectivité qui croise, et éventuellement rejoint, celle d'autrui. « *Cette subjectivité n'est pas une pure affaire individuelle* »¹⁰⁷. Cette situation dépasse effectivement l'intersubjectivité puisqu'on est ici en présence d'une expérience collective vécue par un acteur social collectif. C'est bien de ceci dont il est question dans l'exemple des lieux culturels intermédiaires¹⁰⁸.

Reste encore justement à poser la question du lieu. Nous avons noté qu'au départ, l'individu faisait l'expérience du manque. Faut-il conclure que le collectif est structuré par un tel ressenti ? La rencontre est peut-être bien motivée par l'expérience négative de chacun. Toutefois, cette

¹⁰⁴ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, 1991, p 370.

¹⁰⁵ Ibid., p 13.

¹⁰⁶ François Dubet, *Sociologie de l'expérience*, 1994, p 101

¹⁰⁷ Ibid., p 97

¹⁰⁸ On pourrait imaginer que cette dimension collective de l'expérience se joue essentiellement dans l'expérience comme « action sociale » et que la dimension vécue et que donc, le travail d'interprétation aperçu précédemment à travers Schutz resterait une affaire purement individuelle. Peut-on imaginer une expérience vécue collective ? Un *Erlebnis* partageable, et donc partagé, que l'on pourrait mettre en dialogue avec l'action collective ? Sans avoir l'ambition de répondre à une telle question ici, remontons tout de même aux « origines » en laissant la parole à Dilthey : « *L'action réciproque [...] désigne plutôt, elle aussi, un Erlebnis. Celui-ci peut-être caractérisé, suivant la façon dont il s'exprime, par le rapport entre impulsion et résistance, pression, sentiment d'encouragement, de plaisir dû à d'autres personnes, etc.* ». Wilhem Dilthey, *Le monde de l'esprit. Tome II*, 1947, p 313.

rencontre offre de nouvelles perspectives et ainsi, la dynamique collective et « l'énergie débordante » (Cyril, 400 Couverts/102, Grenoble) développée à partir de ce moment fondateur permet de penser que ce n'est pas le manque qui fournit une « motivation », mais autre chose.

Sans franchir les étapes, considérons que le collectif « met en désir » le lieu¹⁰⁹. C'est-à-dire qu'à travers la mise en commun de l'expérience, ce n'est plus une nécessité qui guide l'action, mais d'une certaine manière, une volonté. En suivant Deleuze et Guattari, il faut voir le désir comme une dynamique et non un état, un processus permanent de création et de récréation, un *flux*. À partir de là et de manière métaphorique, le lieu mis en désir ne peut pas être considéré comme un point qui fixerait le collectif mais comme une ligne mettant le collectif en mouvements. On ne peut pas parler du désir sans considérer ses agencements. Pour Deleuze, il faut retenir qu'un « *agencement de désir marque que le désir n'est jamais une détermination « naturelle », ni « spontanée ».* », il fait référence à des « *agencements tout à fait fous, mais toujours historiquement assignables* » et considère « *que le désir circule dans cet agencement d'hétérogènes, dans cette espèce de « symbiose » : le désir ne fait qu'un avec un agencement déterminé, un co-fonctionnement* »¹¹⁰. Il s'agit de saisir ces agencements comme « *tout à fait fous* », autrement dit comme des formes dynamiques construites à travers des éléments particuliers et précis qui sont mis en commun au sein d'un « *co-fonctionnement* ». À partir de là, qu'est-ce qui est agencé à travers le désir du lieu ? Il ne s'agit bien évidemment pas simplement d'un désir d'espace, de mètres carrés, de bâti. Qu'est-ce qui est mis en « *symbiose* » ? Les différents éléments qui paraissent entrer en compte dans le désir du lieu sont le collectif lui-même et ses manières de s'organiser, les pratiques qu'il porte et le bâtiment physique, ainsi que son environnement. Le désir de lieu est donc un flux qui oscille entre *déterritorialisation* et *re-territorialisation*, autrement dit entre expérimentation et inscription, mais laissons cette question en suspens pour l'instant.

« Et à partir d'un moment, c'était bien parce qu'on avait compris le lien entre le lieu, le projet et l'équipe, comme ça de manière instinctive et pas du tout de manière théorisante » (Karine, Friche l'Antre-peaux, Bourges)

D'un autre point de vue, le désir qui s'affirme à travers le lieu concerne ce que l'on pourrait appeler l'ouverture des possibles. C'est à dire que l'expérience du lieu est vécue collectivement comme une expérience de la liberté, liberté de faire mais aussi d'être. Le lieu se vit donc comme un espace des possibles et à ce titre, la métaphore de la « *maison* » est intéressante. En effet, une maison articule différents éléments, il s'agit du toit qui protège et sécurise mais aussi l'espace de la vie collective, le foyer. Toutefois, il faut pouvoir imaginer un foyer quelque peu différent du foyer familial¹¹¹ mais plutôt en constant remodelage et renégociation.

« La problématique du lieu est à mon avis hyper-pertinente. Avant d'arriver à l'adaep, j'avais mal mesuré ça. J'avais un peu de mépris par rapport à l'attachement des squatteurs aux lieux qu'ils squattaient, je trouvais que c'était un peu exagéré. Depuis que je suis à l'adaep, j'ai compris à quel point le lieu c'était hyper important. Quand t'as un lieu, tu fais ce que tu veux dans un lieu. Tu crée un espace quoi. » (Loïc, Adaep, Grenoble)

« Parce que sans lieu, je pense que les projets collectifs ils ont du mal à émerger. Je pense que le lieu c'est comme la maison, c'est tout bête hein, et quand t'as pas de maison ben c'est dur, et je pense que c'est pareil sur les projets » (Karine, Friche l'Antre-peaux, Bourges)

Une maison, il faut pouvoir la rendre habitable. Ce qui ne se fait pas sans poser questions. « *Habiter un lieu, est-ce se l'approprier ? Qu'est-ce que s'approprier un lieu ? À partir de quand un lieu est*

¹⁰⁹ On peut raisonnablement penser qu'il peut y avoir d'autres objets de désir que le lieu, là n'est pas la question. La question, c'est bien celle du lieu.

¹¹⁰ Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, 2003, p 114.

¹¹¹ A moins d'adopter le modèle de la famille relationnelle.

*vraiment vôtre ? Est-ce quand on a mis à tremper ses trois paires de chaussettes dans une bassine de matière plastique rose ? Est-ce quand on s'est fait réchauffé des spaghettis au-dessus d'un camping-gaz ? [...] Est-ce quand on y a éprouvé les affres de l'attente, ou les exaltations de la passion, ou les tourments de la rage de dents ? Est-ce quand on a tendu les fenêtres de rideau à sa convenance, et posé les papiers peints, et poncé les parquets ? »*¹¹² A la manière de Georges Perec, on est en droit de se demander ce que veut dire et ce qu'implique le fait d'habiter un lieu. Le lieu, tel qu'il est désiré, est-il par exemple issu d'un modelage de l'espace « à sa convenance » ? Écoutons Djamila : « *Tu peux pas réfléchir à une pratique si tu peux pas en même temps la projeter dans un espace.* » (Djamila, *la Bifurk*, Grenoble). Cette projection indique un mouvement. C'est-à-dire qu'on ne peut effectivement pas parler de modelage mais plutôt d'interaction entre espace et pratiques collectives. Le collectif s'adapte au bâtiment tout en le détournant de ses activités originelles, activités industrielles notamment. Ce constat vient s'ajouter à l'idée que le lieu ne fixe ni ne fige le collectif. Au contraire, l'élément qui paraît le plus figé, à savoir le bâti, produit lui-même du mouvement, un mouvement d'adaptation. Ainsi, le désir du lieu est, en quelque sorte, un désir « souple ».

« C'est à dire que tout d'un coup, c'est la nature de l'espace qui fait qu'on y fait les choses qu'on y fait, et que j'aime bien cette fonction d'adaptabilité plutôt que d'avoir une salle de spectacle, une cafet', et que c'est plus ici la nature de chaque espace qui nous dit « beh là on va mettre les résidences, beh là il fait trop froid donc l'Hiver on va les mettre là », enfin tu vois, c'est plutôt dans cet esprit là. » (Karine, *Friche l'Antre-peaux*, Bourges)

Le lieu, un « espace potentiel »¹¹³

Cette « souplesse » peut trouver des éléments d'explication dans la possibilité que le mouvement dont il est question tient sa dynamique dans la tension entre deux éléments *a priori* contradictoire mais qui semblent intrinsèques à l'expérience du lieu culturel intermédiaire : l'inscription et l'expérimentation.

Retrouver l'efficacité perdue est une affaire de tentatives et non de certitudes. Il s'agit de bricoler un nouveau cadre. Donc, nous avons affaire à des *artisans-bricoleurs* qui construisent leur expérience avec des éléments qu'ils n'ont pas prédéfinis (un environnement donné, un bâtiment vide, des acteurs ressources ou non...), d'ailleurs il est intéressant d'observer à quel point les pratiques de « *récup'* » sont développées dans ces lieux, même quand les moyens financiers sont présents comme à Mains d'œuvres. Il s'agit ici de rejoindre Lévi-Strauss quand il dit que « *la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, d'ailleurs avec aucun projet particulier* »¹¹⁴. Toutefois, il ne faudrait pas croire que ce qui se passe au sein de ces lieux est totalement le fruit du hasard. S'il n'est pas question d'un projet, il est question d'une démarche, qui se veut politique qui plus est. C'est peut-être bien pour cela qu'il est plus pertinent de parler d'expérimentation.

« Expérimentation. C'est tâtonner dans un cadre de référence qui m'est donné par mes propres valeurs, mon éthique et le sens que je donne aux choses. Expérimentation ne veut surtout pas dire jouer à l'apprenti sorcier mais tâtonner, avancer... on fait un truc, on regarde comment ça fonctionne, on en déduit quelque chose et on ré-avance, on fait quelque chose et on regarde comment ça fonctionne, on en déduit des conclusions et on

¹¹² Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 2000, p 50.

¹¹³ Cette expression est empruntée à Winnicott. Il décrit là l'existence d'une « *aire intermédiaire* » entre l'individu et la société dans laquelle se trame le « *jeu réciproque entre l'originalité et l'acceptation d'une tradition* » (p 184). Pour le psychanalyste, cet espace se construit au fur et à mesure de l'expérience de vie et notamment dès le moment de séparation entre le bébé et la mère, à l'aide du jeu et de « *l'objet transitionnel* ». Laissons le bébé téter en paix et gardons l'expression, qui paraît bien à propos. D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, 2002.

¹¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, 1990, p 31.

recommence. Ouais, c'est par le tâtonnement qu'on continue, qu'on construit, notre expérimentation elle passe par là. » (Laurent, Atoll 13, Paris)

« C'est se donner le droit d'expérimenter des choses. On a l'impression que c'est quelque chose de plus en plus difficile. Faut bien expérimenter, on va pas faire que parler des choses. On a trop donné d'ampleur à la théorie par rapport à la pratique. Moi je trouve qu'on vit des temps de la théorie sur la pratique, alors que la pratique c'est quand même ça qui te renseigne sur ta théorie. Donc l'expérimentation, c'est vraiment aussi un mot central pour ce genre de lieux parce qu'il faut bien faire les choses et puis, tu peux pas faire que réfléchir quoi. Moi j'ai une idée, si je peux pas la mettre en pratique tout de suite, je peux pas réfléchir plus longtemps, je sais pas faire. J'ai été élevée à la campagne, c'est peut-être ça. Du coup l'expérience c'est un retour sur ce que tu fais mais si t'expérimentes pas, comment tu peux le savoir. Tu sais pas que par les mots, tu sais parce que t'expériences et là c'est vivant, tu ressens des choses dans ton corps, dans ton cœur, tu vois ce qui se passe, ce que t'as appris avec des gens... » (Fazette, mains d'œuvres, Paris)

« Au 102, on met en place des dispositifs, des règles qui fait qu'on peut répéter un événement qui nous correspond, on a des trucs mais on n'expérimente pas en disant « on va faire comme ça pour voir ce qui va se passer ». Des fois si mais en fait pas tellement. Je serais plus pour le mot expérience. Expérience, c'est à dire on fait des trucs comme on peu, on en parle, on les structure plus ou moins, on se débrouille et après on se dit « tiens on fait ça, c'était pas mal », du coup c'est de l'expérience et ça peut servir... » (Manue, 102, Grenoble)

Parallèlement à ce processus d'expérimentation, se joue une autre dimension, celle de l'inscription de ces expériences dans une réalité préexistante. Cette réalité, c'est celle des territoires dans lesquels les lieux viennent s'ancrer, la ville, la culture. A ce niveau, la définition du *lieu*, qu'il oppose au *non-lieu*, proposée par Marc Augé paraît appropriée. Ainsi, « *Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu.* »¹¹⁵. Je laisserai la question de l'identité en attente. Par contre, l'inscription historique du lieu passe notamment par le bâtiment. En effet, il ne s'agit pas d'un bâtiment neuf, il est une trace du passé des villes et bien souvent le témoin d'activités industrielles disparues. Ce qui ouvre la question patrimoniale, question qui restera ouverte. Par ailleurs, le lieu questionne la ville comme il questionne la culture ; en entrant en relation avec ses territoires d'inscription, il les met en mouvement, il les déterritorialise¹¹⁶.

C'est bien dans cette tension/mouvement entre inscription et expérimentation que se situe le potentiel instituant des expériences observées. Ce potentiel ayant été abordé dans un précédent texte, je me permets de le laisser de côté ici et de questionner une autre dimension, qui pourrait être celle de la place, du « statut » des lieux en question dans leur environnement, leur réalité. Il apparaît que ces lieux sont des espaces de protection où l'on bricole, où l'on tâtonne, « *où l'on expérimente, à l'abri des idéologies massives et de l'économique, ce que la vie a de plus intense* » pour le dire comme Jean Duvignaud¹¹⁷. Mais il apparaît aussi que ces lieux ne sont pas déconnectés d'avec la société, ils s'y inscrivent et entrent en relation avec elle. Les murs du lieu sont donc ce qui sépare, mais aussi ce qui relie avec l'extérieur. A partir de là, il faut voir ces lieux comme des parenthèses ; la parenthèse étant à la fois au-dehors et au-dedans de la phrase. Autrement dit, le

¹¹⁵ Marc Augé, *Non-lieux*, 1992, p 100.

¹¹⁶ En tant que descendant d'une lignée de paysans, il me vient une métaphore agricole pour tenter d'éclaircir ce point. En s'ancrant dans la terre, la charrue la retourne et la met ainsi en mouvement, la transforme, la déterritorialise donc. Sauf que la terre ainsi retournée retrouve le sol, elle se reterritorialise, mais une fois transformée. Chaque ligne que la charrue trace de la sorte produit une nouvelle couche de sédimentation qui sera à chaque fois différente de la précédente. La meilleure chose à faire pour comprendre ce mouvement de déterritorialisation/reterritorialisation serait de lire *Mille plateaux* en entier, tant il s'agit là d'une ligne transversale qui traverse l'ouvrage. Mais il est éventuellement possible de se contenter d'une approche à travers l'introduction, intitulée « Rhizome ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, 1980.

¹¹⁷ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, 1977, p 137.

lieu culturel intermédiaire est un interstice de la ville et de la culture, une ancre de l'entre. « Entre les choses ne signifie pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. »¹¹⁸

Bibliographie :

- Augé Marc, *Non-lieux*, Seuil (la librairie du XXIème siècle), Paris, 1992.
Berger Peter et Luckmann Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Armand Colin, Paris, 2003 (trad : 1996)
Deleuze Gilles, *Deux régimes de fous*, Minuit, Paris, 2003
Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980.
Dilthey Wilhem, *Le monde de l'esprit. Tome II*, Aubier, Paris, 1947.
Duvignaud Jean, *Lieux et non lieux*, Galilée, Paris, 1977.
Duvignaud Jean, *Hérésie et subversion*, La découverte, Paris, 1986.
Dubet François, *Sociologie de l'expérience*, Seuil (la couleur des idées), Paris, 1994.
Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, Minuit, Paris, 1991.
Lévi-Strauss Claude, *La pensée sauvage*, Plon (Pocket), Paris, 1990 (1962).
Perec Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 2000 (1976).
Schütz Alfred, *L'étranger*, Allia, Paris, 2003.
Winnicott D. W., *Jeu et réalité*, Gallimard (Folio essais), Paris, 2002 (trad : 1975).

Communications :

La ville « alternative ». Des affirmations et des conflits au cœur du processus urbain. Colloque international et interdisciplinaire *Pérennité urbaine ou la ville par delà ses métamorphoses*, Nanterre, Université Paris X Nanterre. Mars 2007

Micro et macro ou comment construire une perspective sociale-historique à partir d'un terrain particulier : l'exemple des lieux culturels alternatifs. Colloque international *Ethnographies du travail artistique*, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Septembre 2006

Pour une approche socio-historique de l'efficacité symbolique. Séminaire JCSA *L'efficacité symbolique et son traitement multidisciplinaire*, Grenoble, Université Pierre Mendès-France. Mai 2006 (Avec Julien Grange et Olivier Gratacap).

Les jeunes et l'initiative. Séminaire ADELS, Grenoble. Novembre 2005 (Avec Jean-François Miralles)

La participation des jeunes à la vie locale. Les journées de la participation (*La Métro*), La Tronche. Décembre 2004 (Avec Jean-François Miralles)

Publications :

« **Libre témoignage accompagné de quelques anecdotes** » in Catherine Dutheil-Pessin et Yvonne Neyrat (sous la dir. de), *Hommage à Alain Pessin. « Un sociologue en liberté »*, L'harmattan (La librairie des humanités), Paris, 2007.

Les jeunes et la vie locale : la participation par l'action, Les Cahiers de l'action n°4, INJEP, Marly-le-Roi, 2006. (Avec Jean-François Miralles, Eva Gaillat et Olivier Andrique)

¹¹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p 37.

LEONARDI Cécile,
22 C rue Charrel, 38000 Grenoble.
04.76.22.39.82
06.64.29.78.03
c6leonardi@yahoo.fr



Doctorat co-dirigé par Jacques Leenhardt (EHESS, Paris) et Florent Gaudez (UPMF, Grenoble II)
Première année d'inscription : 2000.

Approche croisée de l'œuvre chorégraphique de Pina Bausch et de l'œuvre sociologique d'Erving Goffman.

Résumé :

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 ?œuvres 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 ?œuvres 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'œuvre chorégraphique de Pina Bausch, comme un outil d'analyse critique de la continuité orchestrée par Erving Goffman entre théâtre et vie quotidienne, dans le cadre de sa micro-sociologie des interactions sociales en face-à-face. C'est plus particulièrement les linéaments de cette approche croisée dont ce texte va tenter de rendre compte.

Mots-clés : œuvre d'art, partenaire épistémologique, altérité, réflexivité, théâtre, vie quotidienne.

Pour ceux qui n'étaient pas des nôtres l'année dernière et pour tout ceux qui étaient là, mais qui n'ont gardé qu'un vague souvenir de mon intervention, je consacre ma thèse de doctorat à sonder ce que l'art peut faire à la sociologie, en m'inscrivant dans le prolongement de ce que des auteurs comme Pierre Bourdieu à l'occasion, mais surtout Jean-Olivier Majastre, Jacques Leenhardt ou Florent Gaudez, ont pu développer en matière de réflexion autour de cette question, aussi excitante qu'épineuse. Je rappellerai ici très brièvement que ces quelques auteurs ont en commun de considérer l'art et la littérature comme autre chose qu'un simple objet pour la sociologie, chacun d'eux suggérant que les sociologues peuvent débusquer dans la matière de certaines ?œuvres d'art et dans la manière dont elles mettent le monde en forme, de quoi remettre en jeu et en question la manière dont la sociologie parle de son côté du monde, et tente de lui donner une forme intelligible. Si, de ce point de vue, ces différents auteurs encouragent les sociologues à aller chercher du côté de l'art et de la littérature, des clés pour questionner en profondeur les paradigmes et les procédures de la sociologie, aucun d'eux ne préjuge cependant de la forme que peut prendre cet échange de bons procédés. Leur manière d'en sonder les conditions de possibilité, consiste pour chacun d'eux à s'y essayer concrètement et à paramétrer à chaque fois les modalités d'une expérience réflexive singulière, expérience qu'ils déclinent à partir de leur propre analyse d'œuvres d'art manifestement choisies pour leur capacité à forcer la comparaison avec certains aspects des théories et des dispositifs discursifs de la sociologie.

Pour ma part, c'est à partir de quelques pièces de Pina Bausch, chorégraphe allemande contemporaine sévissant aussi bien dans le domaine de la danse que dans celui du théâtre, que je tente depuis pas mal d'années de requestionner les tenants de la micro-sociologie goffmanienne et plus particulièrement la manière dont Goffman se sert du théâtre pour penser la vie quotidienne. L'an dernier, j'avais présenté ce qui m'avait amenée à confronter en ces termes l'œuvre de la chorégraphe à celle du sociologue. Cette année j'aimerais davantage m'attacher à l'approche croisée que je consacre à ces deux œuvres. Il faut dire que je dois à cette approche bien des joies et toutes les peines que j'ai à mettre un point final à la rédaction de ma thèse, cette approche me demandant de pratiquer un travail de dentelière dans l'écriture que j'avais sous-estimé. Ce travail, je vais simplement tenter de vous en présenter rapidement le mouvement, mouvement qui s'apparente à un va-et-vient permanent entre ce que la sociologie de Goffman, et plus particulièrement son approche dramaturgique de la vie quotidienne, me permet de décrire et de comprendre du théâtre de Pina Bausch et ce qu'en retour le théâtre de Pina Bausch me permet de lire et de comprendre du texte sociologique proprement goffmanien.

Pour commencer, il faut souligner que si Goffman s'intéresse au théâtre bien au-delà de la métaphore dramaturgique dont il use pour penser la vie quotidienne, accordant à l'étude de son cadre et de ses fictions plusieurs chapitres dans *Les Cadres de l'expérience*¹¹⁹, son intérêt pour la scène reste néanmoins concentré sur le jeu d'acteur. Ce qui, dans le théâtre, intéresse en l'occurrence Goffman, ce sont moins les exploits et les frasques dont se chargent les personnages fictifs qui évoluent sur scène, que la performance qui incombe à l'acteur en charge de camper ce genre de frasques face à un public physiquement présent. Pour le dire autrement, Goffman n'a d'yeux que pour le jeu de jambes dont l'acteur doit se montrer capable en représentation et les vulnérabilités inhérentes à ce jeu de jambes. Pour lui, l'acteur doit savoir garder son sang-froid et garder le rythme, ne pas laisser son corps et ses humeurs entraver son jeu de scène, ne pas oublier sa réplique et la donner correctement en feignant le naturel, ne pas faire de faux-pas et ne pas en provoquer chez ses partenaires de jeu ; en bref, l'acteur ne doit pas casser involontairement ou, pire encore, de manière délibéré, le spectacle qu'il doit au spectateur, au risque de faire perdre toute crédibilité à la fiction qu'il soutient. Cette performance fragile que le comédien doit renouveler chaque fois qu'il est en scène, Goffman l'exploite dans toutes ses ramifications pour décrire et comprendre le type de performances dont les individus doivent se montrer capables au quotidien, toute les fois qu'ils sont en situation de se produire face à un public de circonstance. Pour Goffman, leur performance est dans ce cas équivalente à celle du comédien, à ceci près que le spectacle qu'ils soutiennent, aussi variable qu'il soit, consiste la plupart du temps à éviter les excès et les débordements qu'on vient goûter sur une scène de théâtre. Là où le comédien a en charge de donner de la consistance à toute sorte de coups d'éclats sur scène, l'acteur au quotidien à quant à lui en charge de se rendre crédible en tant qu'interactant respectable face à son public du moment. Selon Goffman, cette exigence va demander à l'acteur social d'incarner et d'illustrer tout un jeu de valeurs sociales officiellement reconnues ; afficher notamment une bonne-tenue et un savoir-vivre qui ne laisse rien « à la remorque du corps », ne prendre aucun risque avec sa propre face et avec celle des autres, éviter de se donner en spectacle de manière inconsidérée et pallier toute forme d'inconvenances et d'accrocs qui pourraient porter atteinte aux apparences qu'il soutient, ce qui aurait pour conséquences de le disqualifier aux yeux du public devant lequel il se produit et de signer la faillite de l'interaction à laquelle il prend part.

Si l'on en vient à présent, et sans aucune transition, aux trois pièces de Pina Bausch sur lesquelles je me concentre, à savoir *Kontakthof* (1978), *1980* (1980) et *Walzer* (1982), on y retrouve rabattu sur scène, tout ou parti du jeu d'acteur que Goffman décrit minutieusement dans *La Présentation de soi*¹²⁰. Les hommes et les femmes endimanchés qui montent sur les planches en

119 E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991.

120 E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, tome I. La présentation de soi*, (1973), Paris, Minuit, 1992.

ouverture de ces trois pièces, s'attachent effectivement à adresser au public une simple démonstration de bonne-tenue en guise d'entrer en matière au spectacle qu'ils lui doivent. On les voit, en l'occurrence, illustrer « à froid » leur propre capacité à se conformer correctement à tout un jeu de convenances et de rituels mondains, comme s'agissait là d'un numéro d'adresse qu'ils devaient réaliser sans accrocs à l'intention du spectateur. Ces hommes et ces femmes réinvestissent ainsi, d'entrée de jeu, leur dextérité de comédiens/danseurs à ramener la performance spectaculaire qu'on attend d'eux, à hauteur de la performance ordinaire qui nous incombe au quotidien selon Goffman. Cette confusion des registres et des genres sur laquelle joue ici Pina Bausch, et sur laquelle Goffman joue tout autant quand il exploite le champ du spectaculaire pour penser la vie quotidienne, Pina Bausch va néanmoins la pousser méthodiquement dans ses plus infimes retranchements, offrant là une occasion de considérer jusqu'où l'analogie entre vie et théâtre développée par Goffman sur le terrain des idées, peut tenir le coup et continuer de prouver sa pertinence, quand elle se retrouve concrètement transposée et éprouvée par des comédiens sur une scène de théâtre.

Que se passe-t-il sur scène, concrètement, pendant les deux à trois heures de temps que dure chacune des trois pièces auxquelles je m'attache ? Concrètement, on voit les hommes et les femmes qui ont manifesté un bel effort de bienséance en direction du public, à titre inaugural, décliner par la suite, à la faveur de sketches n'ayant jamais d'issues claires, leur propre capacité ou leur incapacité passagère à soutenir indistinctement le jeu des apparences sociales et celui des artifices du spectacle. Il est ainsi question d'observer ces hommes et ces femmes se qualifier dans toute sorte de mondanités, de jeux de séduction, d'échanges de politesses, d'égards apportés à la face de l'autre et dans l'instant d'après, mettre un soin particulier à disqualifier cet effort de bonne tenue en faisant des autres et d'eux-mêmes un étonnant champ d'action. La contenance avec laquelle ils s'efforcent de se produire face au public, cède alors la place à des débordements de toute sorte, allant de l'impudeur avec laquelle ils se mettent brusquement à utiliser leurs propres corps, jusqu'à l'agressivité avec laquelle ils défient le public ou traitent le corps de leurs partenaires de jeu. Cette « comédie de la disponibilité », et la manière dont elle dégénère sans transition, est par ailleurs constamment bousculée par une série de performances qui réaniment sur scène le spectacle qu'on n'attend plus. On voit alors les hommes et les femmes qui évoluent sur les planches, reformer les rangs pour exécuter des mouvements d'ensemble parfaitement synchrones ou entamer des duos reproduisant avec maestria, ou pastichant de manière grotesque, certaines figures imposées de la danse classique, des danses de salon ou de la danse contemporaine. Il n'est pas rare non plus de voir momentanément certains acteurs se lancer à l'assaut d'exploits dérisoires, comme jongler avec de la gelée alimentaire ou mimer au ralenti une scène de fusillade, pistolet à la main et collant sur la tête... Ces quelques performances plus spectaculaires qu'ils s'attachent à donner en pâture au public par intermittence, subissent néanmoins les mêmes avaries que les performances interactionnelles qu'ils lui livrent de manière tout aussi frontale le reste du temps. On les voit ainsi mettre régulièrement en branle des corps rompus aux artifices du spectacle et, l'instant d'après, casser ce même spectacle en étant brusquement incapables de donner correctement la réplique à un partenaire, ou en reprenant à vue, encore et encore, une scène qui n'arrive pas à passer. Dans tous ces cas de figure, la manière dont ces acteurs portent atteinte à la fiction qu'ils soutiennent, que ce soit celle d'une quelconque interaction mondaine ou d'une performance plus spectaculaire, n'a jamais de conséquences significatives sur la suite des événements. Que leur jeu de jambes aboutisse ou échoue, qu'ils soutiennent dignement ou dévastent les convenances sur lesquelles ils s'alignent momentanément, une sortie de scène, un changement de musique ou l'amorce d'un autre numéro, remet quoiqu'il arrive les compteurs à zéro dans l'instant qui suit. On les voit passer sans transition à autre chose, sans qu'aucun *drame* n'ait eu le temps de se signifier, ni de se vérifier sur scène.

Au bout du compte, et pour aller très vite, ce que les acteurs du Tanztheater viennent décliner sous nos yeux, relève d'un spectacle dont la logique reste indécidable. On les voit alternativement respecter les conventions qui pèsent de manière équivalente, selon Goffman, sur

le jeu d'un acteur en scène et sur celui d'un acteur au quotidien et l'instant d'après déjouer ces mêmes conventions sans raisons apparentes et sans nécessairement tenter de réparer l'avarie qui est censée miner leur jeu. Ce jeu, ils le soutiennent et le démontent, ils s'attachent à faire l'un et l'autre. A cet égard, le spectacle qu'ils viennent donner sur scène se résume à n'être qu'un étalage de ressources à l'essai, les acteurs du Tanztheater venant s'essayer sous nos yeux à tout ce dont ils sont capables en tant qu'acteur : en l'occurrence rejouer indéfiniment un spectacle irréprochable et le déjouer sans sommation, respecter un rôle et le trahir involontairement ou impunément l'instant d'après, se défaire et se refaire de manière insatiable sous le regard du public... Si Goffman conçoit, de son côté, que ces ressources sont effectivement celles que tout acteur détient en puissance, il s'attache à rappeler qu'un acteur en scène, comme un acteur au quotidien, ne peut faire usage de ces ressources de manière inconsidérée ou aléatoire, au risque de faire basculer sa représentation dans l'incohérence la plus totale et de se disqualifier plus ou moins définitivement, que ce soit en tant qu'acteur ou en tant qu'interactant. Si dans le temps de ses propres pièces, Pina Bausch ne cesse de faire mentir, ou tout du moins de compliquer cette assertion, la manière dont elle la complique m'a néanmoins amenée à considérer de plus près la manière dont Goffman lui-même s'attache à la compliquer à son tour, d'un ouvrage à l'autre. Le sociologue ne cesse en effet de souligner dans chacun de ses ouvrages que si les acteurs sociaux n'ont généralement aucun intérêt à miner la cohérence et la convenance du spectacle qu'ils doivent à autrui, ils savent néanmoins s'octroyer des marges de manœuvre dans leur jeu dont Goffman se refuse à cerner les limites. Ces limites, il s'attache au contraire à les rendre progressivement indiscernables et, dans une certaine mesure, indécidables, en faisant valoir cette indécidabilité, non pas sur un plan conceptuel, mais en la suggérant textuellement. Pour aller, là encore très vite, Goffman ne cesse, dans les ouvrages qu'il consacre à la vie quotidienne, d'aligner une série de chapitres consacrés à poser les règles qui structurent l'ordre de nos jeux d'acteurs réguliers, règles qu'il ne va cesser de revisiter dans les chapitres qui suivent. Plus ses arguments se développent, plus ils se répètent et plus Goffman mobilise, pour les étayer, une batterie d'exemples qui ne cessent de multiplier les exceptions. Les notes de bas de pages elles-aussi se multiplient, déjouant à leur manière les assertions qu'elles sont censées compléter. Goffman s'attache également à miter ses démonstrations de toute sorte de décrochages et de digressions qui en laissent l'issue en suspens, entretenant une forme d'indétermination, là où l'on s'attend à voir un argument se vérifier. A le lire attentivement, son texte sociologique s'attache à rejouer et à déjouer sans relâche les conventions du texte savant, pour réussir ce tour de force de ne rien nier, ni de ne rien affirmer de définitif, concernant le jeu d'acteur que tout individu doit déployer au quotidien. Goffman décrit davantage l'acteur social comme Pina Bausch le met en scène, autrement dit comme un étonnant vivier de ressources ; les règles et les conventions qui pèsent socialement sur son jeu et que Goffman décrit avec précision, n'apparaissant, finalement, que comme des ressources parmi d'autres sous sa plume, ressources dont lui-même, en tant que sociologue, ne sait jamais avec certitude ce que l'acteur va pouvoir en faire en situation.

Bibliographie :

- Le parler frais d'Erving Goffman*, colloque de Cerisy, (1969), Paris, Minuit, 1989.
Vers une sociologie des ?uvres, Tome 1 et 2, sous la direction de Pessin A. et Majastre J. O., Paris, L'Harmattan, 2003.
 Aslan O., « Danse/théâtre/Pina Bausch volume II. D'Essen à Wuppertal », in *Théâtre/Public*, n°139, Janvier-Février 1998, p. 5-70.
 Barthes R., *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Clerc T., Paris, Seuil/IMEC, 2002.
 Foucault M., *La pensée du dehors*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.
 Hoghe R., *Pina Bausch. Histoires du théâtre dansé*, Paris, L'Arche, 1988.
 Joseph I., *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF, 1998.

Publications :

« The art of self-reflecting. », in *Bourdieu in Question. Recent Developments in French Sociology of Art*, sous la direction de J. Halley et de D. Sonolet, ouvrage collectif en projet, Brill (pour l'édition américaine), Paris, L'Harmattan (pour l'édition française).

« L'œuvre d'art, un viatique pour se poser la question de l'Autre ? », in *Revue de Socio-anthropologie*, Paris, à paraître.

« De la valeur de l'œuvre d'art, épistémologiquement assumée par ses célibataires mêmes », article co-écrit avec Florent Gaudez in *Marseille 1985 - Grenoble 2005 : 20 ans de Sociologie de l'Art, bilan et perspectives*, Tome I, sous la direction de Pierre LeQuéau, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. Logiques sociales.

« Le sociologue à l'œuvre », in *Sociologie des Arts, sociologie des Sciences*, sous la direction de Florent Gaudez, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. Logiques sociales.

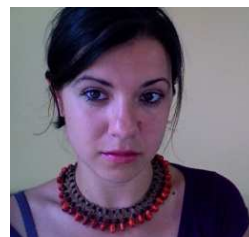
Les paysages étaient extraordinaires, collectif Ici-Même, Grenoble, Ed. Tous travaux d'art, 2004.

Note critique portant sur l'ouvrage de N. Heinich *Sociologie de l'art*, in *Sociologie de l'art* (opus 4, nouvelle série), Paris, L'Harmattan, 2004.

Note de lecture de l'ouvrage de Sylvia Faure *Apprendre par corps*, in *Sociologie de l'Art* (opus 1 /2, nouvelle série), Paris, L'Harmattan, 2002.

« Y'a-t-il du corps dans le corps qui danse ? » in *Les Imaginaires du corps. La figure du corps comme figure de l'imaginaire. Approches interdisciplinaires*, sous la direction de Claude Finz, Paris, L'Harmattan, 2000.

NENTWIG Anne-Cécile
06-63-57-34-68
anne-cecile.nentwig@univ-lyon2.fr



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2005
DIRECTEUR DE THESE : Catherine PESSIN

L'apprentissage des musiques traditionnelles: Quels enjeux sociaux?

Résumé :

Le regain d'intérêt pour la pratique des musiques et danses dites traditionnelles et l'émergence des musiques du monde, depuis les 30 dernières années, s'accompagne de discours sur la mémoire, qui visent à mettre en avant un passé commun, des traditions réactivées. Basée sur des données empiriques recueillies auprès de musiciens amateurs ou professionnels, cette recherche propose dans un premier temps une socio analyse de l'émergence de ce mouvement musical, puis une réflexion sur les usages de la notion de tradition qui qualifie et définit ces genres musicaux. Par la suite, nous nous pencherons sur les liens qui existent entre la pratique de ces musiques et le mode de vie des pratiquants, c'est-à-dire leurs représentations du monde, leurs pratiques culturelles, au sens anthropologique du terme.

Mots-clés : Musiques traditionnelles, apprentissage, oralité, institutions musicales, pratiques amateurs.

Introduction

Nous souhaitons organiser cette communication autour de trois moments. Tout d'abord la présentation de notre problématique et notre positionnement épistémologique, puis l'explicitation de nos données empiriques, enfin nous exposerons une dimension particulière de notre enquête, à savoir les enjeux sociaux des modalités d'apprentissage des musiques traditionnelles. Notre approche sociologique nous amènera à une réflexion sur les modalités d'apprentissage de ces musiques de tradition orale en école de musique ou en structures associations. Ainsi que les rapports que les musiciens amateurs vont entretenir avec celles-ci. Après avoir posé la question de la définition de ces musiques, nous nous attacherons dans un premier temps à décrire les techniques d'apprentissage mises en place. Puis, nous élargirons notre réflexion sur les enjeux sociaux de ces types d'apprentissage et les effets sur l'attachement des individus à ces musiques.

1. Problématique et données empiriques

Notre recherche de doctorat se donne pour but de comprendre les articulations existant entre une pratique musicale et l'adhésion à un ensemble de valeurs et de symboles que l'on peut réunir sous l'appellation « mode de vie ». Au-delà de la pratique d'un instrument ou d'un répertoire que sont les musiques du monde et les musiques traditionnelles, qu'est-ce qui permet de regrouper un ensemble d'individus sous l'appellation de « Groupe social » ? Nous faisons l'hypothèse que la pratique musicale en amateur structure un monde social, avec ses conventions, son mode de fonctionnement, ses symboles, ses référents. Ce qui a attiré notre attention est de savoir si les individus sont conscients d'appartenir à un groupe. Est-ce qu'ils le revendiquent, ou au contraire la mise en exergue d'une démarche individuelle, unique est-elle plus forte ? Finalement, ce que nous chercherons à comprendre c'est comment se construit un courant musical ? A partir de quel moment un genre musical devient-il un courant ? Qu'est-ce qui va rassembler les individus, faire exister un groupe social ? Qui sont les individus qui en font partir et comment ce « courant musical » se structure-t-il ? Par delà la compréhension du fonctionnement d'un courant musical, nos propos porteront sur des enjeux heuristiques sur la sociologie de la musique et notamment les rapports que l'on peut trouver avec la sociologie de l'œuvre. A travers cet exposé nous souhaitons apporter une réflexion autour d'une dimension particulière de notre travail et plus précisément, notre réflexion s'axera autour des enjeux sociaux de l'apprentissage d'un tel répertoire. Comment fait-on de la musique traditionnelle ? La question que nous nous sommes posée est la suivante: Au delà de la simple distraction, quelles sont les attentes des individus quant à l'apprentissage et la pratique de ce répertoire ?

L'essentiel de notre terrain est basé sur une quarantaine entretiens semi-directifs menés auprès de musiciens professionnels et amateurs. Nous avons également réalisé des observations non participatives lors de cours, stage et ateliers de musiques traditionnelles, ainsi qu'une enquête statistique composée d'une centaine de questionnaires exploitables. Toutes ces données sont complétées par l'étude d'un corpus d'archives diverses : journaux, bulletins d'informations, revues, forums de discussion, etc. L'ensemble des données s'est inscrit dans une démarche comparative entre deux régions que sont l'Auvergne et Rhône-Alpes. En effet, ces deux régions bien que proches en distance n'ont pas les mêmes rapports à leurs cultures vernaculaires, ni à leur identité territoriale. A la différence de l'Auvergne, cette région n'a pas de part son découpage départemental une unité culturelle forte. Les départements tels qu'ils ont été regroupés lors de la formation des Régions n'ont de lien qu'économique. Comme le souligne Jean Blanchard dans une interview « *dans beaucoup de régions, il existe une possibilité d'identification culturelle régionale, appliquée sur un territoire administratif (variablement, comme on le sait). En Rhône-Alpes ce n'est pas du tout le cas : le choix a été de structurer avant tout un poids économique.* »

2. Précisions sur les musiques traditionnelles

Avant toute chose, il nous semble important de revenir sur l'expression « musiques traditionnelles », de préciser ce style musical et ce que nous y incluons. Habituellement, la notion de musique traditionnelle renvoie à la musique populaire du milieu rural du début du XX^{ème} siècle. Pour les besoins de notre travail, nous avons étendu ces pratiques musicales à celles relevant des répertoires non français. Les musiques du monde sont très généralement associées aux musiques traditionnelles. C'est pourquoi nous utiliserons l'expression « musiques traditionnelles » pour l'ensemble des répertoires. Au départ, ce sont des musiques à chanter, à danser enracinées dans un pays et fortement liée aux régions et à la ruralité. Ce sont des musiques fonctionnelles (c'est-à-dire qui correspondent à une occasion particulière) et qui ont un caractère

convivial, festif. L'intérêt pour « les musiques du peuple » est relativement ancien. Il date de la fin du XVIIIème, début XIXème siècles et va de paire avec l'attrait qui se manifestait à cette époque pour les mœurs et coutumes des régions. Nous pouvons ainsi citer les recueils de De Nerval, Champfleury ou Villamarqué. Jusqu'aux années 60, l'expression « musiques traditionnelles » n'existe pas. C'est l'appellation Folklore qui prévaut. Dans les années 1970, c'est un phénomène de « revival » qui est observé. L'arrivée de la musique de Bob Dylan et du Folk américain a permis aux musiques traditionnelles d'être « réhabilitées ». La fin de cette décennie est marquée, à travers le monde occidental, par un considérable regain d'intérêt pour les musiques traditionnelles d'où qu'elles soient. Jusqu'à cette date, ces musiques étaient, en France, l'apanage des études ethnologiques, ethnomusicologiques, scientifiques ou l'anonymat d'une pratique amateur peu visible, essentiellement liée aux groupes folkloriques. Ce n'est qu'à partir des années 80, sous l'impulsion de Maurice Fleuret que les musiques traditionnelles ont été prises en considération comme pratiques musicales à part entière. L'institutionnalisation et la reconnaissance des musiques traditionnelles ont permis un renouveau de l'enseignement avec la mise en place de structures de formations diverses. L'entrée dans ces lieux de l'enseignement des musiques traditionnelles a eu des effets sur les modalités d'apprentissage ainsi que sur les représentations qui y sont associées.

3. Modalités d'enseignement des musiques traditionnelles

La première remarque qui doit être faite à propos de l'enseignement des musiques traditionnelles que ce soit en association ou dans le cadre d'une ENM, porte sur la volonté de travailler la musique, de la transmettre sans support écrit. En effet, dans tous nos entretiens, nous avons pu constater qu'il y a systématiquement une association entre musiques traditionnelles et oralité. Chez tous les enquêtés, quelque soit le répertoire ou l'instrument, nous retrouvons ce même type de fonctionnement, basé sur la mémoire auditive et non pas visuelle. Dans ces cours, les mélodies sont décomposées, l'apprentissage se fait par imitation, par incorporation. Il n'y a pas de réflexion sur la structure mélodique ou harmonique comme le nécessiterait une écriture solfégique. Comme nous avons pu le constater lors d'une observation, l'intervenant commence à chanter, les élèves le suivent, puis au fur et à mesure, il incorpore les rythmes en tapant dans les mains afin de mettre la bonne accentuation. Il explique que cet exercice permet d'apprendre à un élève à mettre les accentuations aux bons endroits pour faire danser des gens. Il prend le temps de décomposer tous les mouvements. La transmission de la mélodie chantée se fait de façon individuelle, chacun leur tour ils chantent le petit bout chacun passe sa phrase à l'autre. Et la référence à la danse n'est jamais loin. Nous avons observé cela plus particulièrement lors des cours d'accordéon et de vielle, mais aussi de charango ou de bombo. En effet, ne disposant pas de partition, et ne souhaitant pas en avoir, les enseignants enregistrent les morceaux que les élèves doivent apprendre sur un magnétophone afin qu'ils puissent l'écouter autant de fois qu'ils en ont besoin pour pouvoir reproduire les morceaux. Les écoutes de disques et l'apprentissage par le chant prennent une place importante. Un peu à la manière du jazz, les apprentis musiciens reproduisent des chorus, travaillent l'improvisation, les variations.

Un enquêté explique dès le début de son entretien : *« la musique traditionnelle, c'est logiquement de la musique d'oralité en fait. Donc c'est vrai que on a appris en fait sans partition. C'est-à-dire c'est tout à l'oreille, ce système d'apprentissage de la musique, par oralité, et un très bon système, parce qu'en fait, le premier cours déjà quand on s'est retrouvé devant le professeur la première fois, on a eu l'instrument sur nos genoux, fin dans les mains, sur nos genoux, et on a pu sortir des sons et c'est vrai que quand t'es gamin, c'est bien de pouvoir faire des sons, ça, c'est un autre cursus que l'école de musique en fait. »*

Cependant, derrière cette “oralité” revendiquée, cette volonté de rester dans un système informel et non scolaire, nous ne pouvons négliger les transformations subies par les musiques traditionnelles lors de leur institutionnalisation. Ainsi, l’oralité absolue n’est pas si totale. Certes, ce type d’apprentissage demeure le plus fréquent dans les classes, mais l’utilisation d’un système écrit est de plus en plus présente. Les enseignants mobilisent des systèmes d’écriture musicale. En témoigne le développement très important des méthodes pédagogiques, des recueils de morceaux adaptés à chaque « niveau ». Les élèves sont de plus en plus sensibilisés à l’utilisation du support écrit. Ils ont une socialisation de plus en plus importante à la partition, due aux cours de solfèges rendus obligatoires. De plus si l’on met côte à côte l’enseignement musical dit classique à celui que revendique les musiques traditionnelles, nous nous retrouvons face à deux façons de concevoir la pratique musicale qui sont deux façons de se positionner dans le monde de la musique. Il y a d’une part un apprentissage accordant une forte place à la théorisation du savoir (une formation musicale spécifique : celle de l’objectivation par l’écriture) et de l’autre un mode de transmission se refusant à toute forme d’écriture (c’est-à-dire une apprentissage qui passe par une pratique « pratique » de la musique, en opposition à une “pratique théorique” de la théorie et de la pratique musicale). Cependant, pouvons nous résumer ces deux modalités de pratiques musicales à la division sociale oral=populaire et écrit=savant ? Pouvons nous limiter les musiques classiques à la partition et la musique traditionnelle à l’oralité ?

4. Enjeux sociaux de l’apprentissage des musiques traditionnelles

On peut alors se demander si les musiques traditionnelles et leur mode d’apprentissage ne seraient pas une manière de se différencier du fonctionnement et de l’organisation de l’institution musicale en tant qu’institution scolaire. La définition d’une pratique en tant que pratique orale devient l’enjeu des luttes de positions. Ce terme d’écoute, très fréquent lors des entretiens, nous permet de nous sortir de l’opposition oral-populaire et écrit-savant, qui apparaît plus comme nous l’avons dit, un moyen d’exister, de se construire une particularité. L’analyse du processus d’attachement de ces musiciens amateurs va tout à fait dans ce sens. En effet, pour ces individus, l’apprentissage de ces musiques est un facteur qui participe pleinement de ce processus. Voire même, c’est un facteur influençant directement le début de la pratique. Ainsi, une majorité de musiciens interviewés avaient déjà pris des cours d’instruments classiques ou participés à des chorales lorsqu’ils étaient enfant. Cette pratique musicale antérieure, a été orientée par les parents, pour ne pas dire obligée : 31% des individus ayant déclaré avoir été influencé par leur famille ont une durée de pratique supérieure à 10 ans, contre 24,2% pour ceux qui ont été influencé par leurs amis. En revanche, ils sont 39,4% à avoir une pratique très récente, de moins d’un an. Pour ces individus, les musiques traditionnelles par leur côté moins formel leur permettaient de renouer avec une pratique musicale délaissée. Lorsque l’on analyse les discours de ces musiciens on se rend vite compte des fortes représentations attachées à ce type d’apprentissage. *« J’ai commencé directement par un apprentissage traditionnel [...] J’avais pas du tout envie de faire du classique »*. On voit bien ici la dimension réflexive et réfléchie. C’est cette méthode qui lui plaisait. *« Ça s’apprend essentiellement d’oreille et cette méthode me plaisait. Et c’est vrai qu’en classique on rencontre pas cette méthode »*. Pour la grande majorité de nos enquêtés critiquent cette manière d’apprendre la musique vue comme trop rigide, trop figée. C’est un moyen de *« lutter contre le côté un peu rébarbatif... alors que là, on se fait plaisir »*. Les musiques traditionnelles offrent une alternative la reprise d’une pratique musicale. Le classique ayant été très souvent abandonné car jugé trop rigide, trop contraignant. On a pu constater que parallèlement au commencement de la pratique des musiques du monde, il y a une mise à distance du classique. A partir du moment où les individus s’intéressent aux musiques traditionnelles, le classique est délaissé. Il n’est plus joué ni écouté. Se développe aussi un regard critique vis-à-vis de cette musique et de ses modalités d’apprentissage. La volonté de « ne pas faire comme tout le monde » est bien souvent revendiquée. Ils veulent avoir une pratique

différente des autres : « un peu en dehors de la société ». Le côté non homogène, qui permet de rejeter le communautarisme (critique souvent faites aux musiques traditionnelles) « ça brasse beaucoup de gens » va être très souvent revendiqué. On remarque par ailleurs que ces modalités d'apprentissage sont liées aux notions de solidarité : « c'est le travail en groupe. Les gens qui progressent aident ceux qui vont moins vite, tout en progression eux-mêmes. Parce qu'en apprenant, on apprend ». L'altérité, la simplicité sont des valeurs positives pour ces musiciens : « Il faut se forcer pour aller jusqu'à l'autre ». Ces techniques d'apprentissage « pas habituelles », basée sur la convivialité vont alors participer à une remise en question de l'apprentissage musical institutionnel, scolaire. On retrouve très fréquemment dans les entretiens des discours du type : « ça correspondait à ma façon de voir les choses ».

Finalement, on se rend compte que ces musiciens amateurs vont investir bien plus que le simple choix d'un répertoire ou d'un instrument lorsqu'ils décident de s'investir dans ces musiques. Il y a une véritable réflexion quant à leurs attentes en terme de pédagogie. On n'est plus dans une situation où c'est « l'amour » de la musique, sa beauté qui est en jeu. Mais plus dans une recherche de bien être, d'épanouissement personnel, de plaisir. On est bien loin des conceptions plus « habituelles » de la musique, où la virtuosité, l'abnégation devant l'instrument ou le compositeur était totale.

Bibliographie

- DUTERTRE JP, KRÜMM P., *Les Nouvelles Musiques Traditionnelles*, Chronique de l'AFAA, Paris, 1997
 GOODY, J., *La Raison Graphique, Domestication de la Pensée Sauvage*, éd de Minuit, Paris, 1979
 GRIGNON CL., PASSERON J-C., *Le Savant et le Populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Gallimard, Paris, 1989
 HENNION A., *Figures de l'Amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, la Documentation Française, Paris, 2000
 HENNION A., *Comment la musique vient aux enfants, une anthropologie de l'enseignement musical*, Anthropos, Paris, 1988
 HOBBSAWN E. et RANGE T., *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986
 MONOD-BEQUELIN A. « La tradition orale n'est plus ce qu'elle était ! », in Sciences Humaines, Avril 2005, n°159
 Entre l'Oral et l'Écrit, Rencontres entre Sociétés Musicales et Musiques Traditionnelles, Actes du colloque de Gourdon, 20/09/1997, FAMDT éd. 1998
 Enseigner la musique N°2, cahier de Recherche du CEFEDM Rhône-Alpes et du CNSM de Lyon, décembre 1997
 Les musiques et danses traditionnelles dans les établissements d'enseignement spécialisé contrôlés par l'Etat, *Enquête du Ministère de la Culture*, 1999-2000
 Musiques d'en France, *Guide des Musiques et Danses Traditionnelles*, éd. les guides du CENAM, 1988

Compte rendu de lecture :

Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres, De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007, 227 p., [Site](#) Liens-socio, Mars 2008

Sentiments doux-amers dans les musiques du monde , délectations moroses dans les blues, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, gahzal, sous la direction de Michel Demeuldre, Logiques Sociales, L'Harmattan, Paris 2006, in Copyright Volume, Métal 5-2. Les scènes Métal, Septembre 2008

Travaux collectifs:

« Du parcours individuel à l'usage des services : incertitudes et complexités d'une orientation tout au long de la vie. » Une enquête auprès des bénéficiaires des structures d'accueil, d'information et d'orientation, sous la direction de Jean-Louis DEROUET à l'INRP de Lyon, 2006

« *Les politiques de l'orientation scolaire et professionnelle* », sous la direction de Romuald NORMAND.
« *Utilisation de l'information chiffrée des Chefs d'Etablissement au sein des collèges et lycées publiques.* » en cours de réalisation

Communications

« La pratique des musiques d'Amérique Latine : Modes de catégorisation et enjeux de construction territoriale », 5ème Journée des Jeunes Chercheurs en Sociologie de l'Art, Grenoble, 26 Mars 2008

« Musiques traditionnelles, musiques du monde, vers une reconstruction des frontières ? », Frontières Croisées, Colloque interdisciplinaire des doctorants en Lettres, Sciences Humaines et Sociales des Universités de l'Académie de Grenoble, 4 et 5 juin 2008.

« L'apprentissage des musiques traditionnelles : quels enjeux sociaux ? » XVIIIème Congrès de l'AISLF Istanbul, 6-11 Juillet 2008, CT 07 Sociologie de l'éducation

« Analyse du processus de construction du goût musical : Le cas des musiciens amateurs des musiques traditionnelles », XVIIIème Congrès de l'AISLF Istanbul, 6-11 Juillet 2008 CR 18 Sociologie de l'art.

NOGUEIRA FARIA, Virgínia
09 50 12 38 39
virginia.farias@etu.upmf-grenoble.fr



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2007-2008
DIRECTEUR DE THESE : Ewa BOGALSKA MARTIN

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

Résumé :

Notre projet d'étude s'intéresse au retour sur l'histoire de l'esclavage au Brésil. La problématique de ce travail porte sur la place à la fois importante et ambiguë qui occupe l'esclavage dans la mémoire collective au Brésil. Paradoxalement, la présence et l'absence de la mémoire de l'esclavage cohabitent dans la société brésilienne. Vu ce contexte et dans ces conditions que les politiques du gouvernement Lula, en particulier celles des actions affirmatives, sont réceptionnés. Dans cette perspective, en principe, nous allons travailler à partir de l'hypothèse que le passé esclavagiste devient l'objet de l'action publique dans le laps de temps étudié (2003-04 « époque Lula ») car, au delà des discours savants, l'époque Lula mise en place certaines dimensions législatives. Ainsi, nous considérons une éventuelle émergence d'un changement d'attitude à partir de politiques publiques tangibles qui établit un nouveau rapport sur le passé.

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

1. Introduction

Nous avons consacré la première année de thèse à la reconstitution de l'histoire de l'esclavage au Brésil et à la « lecture » des différentes études historiographiques de l'esclavage, c'est-à-dire, la compréhension des transformations subies par l'historiographie du Brésil colonial.

Ces transformations peuvent être perçues comme un mouvement, à la fois, de fragmentation de la connaissance historique et de questionnement d'une éventuelle explication objective de la réalité historique. Notre intention est également reconnaître les différentes approches des auteurs et de voir comment leurs discours et leurs interrogations distinctes ont pris forme dans les travaux sur l'histoire coloniale et, en particulier, le système esclavagiste au Brésil. Nous mobilisons ici donc, une analyse historiographique non exhaustive des tendances prédominantes dans des études sur l'esclavage brésilien depuis le milieu du XIX^e siècle. Bien que cette analyse ne soit pas complète, elle identifie les auteurs les plus importants et leurs œuvres les plus répandues dans le contexte de l'évolution des écrits historiques sur l'esclavage brésilien.

2. Les différents récits sur l'esclavage

A partir du milieu du XIX^e siècle, les intellectuels de l'IHGB¹²¹ - Institut Historique et Géographique Brésilien – ont initié une production d'empreinte nationaliste versant sur la définition de la spécificité de la formation sociale brésilienne, qui la différenciait d'autres nations, cherchant, à la fois, à identifier les lois particulières qui guidaient le développement d'une civilisation dans les tropiques et qui articulaient les déterminants physiques aux caractéristiques culturelles des races constitutives au peuple brésilien. La problématique du mélange culturel dans l'histoire du Brésil a donc été placée dans les perspectives de recherche depuis les débuts de l'historiographie nationale. Elle est apparue, pour la première fois en 1840, sous l'étiquette du « miscégénération racial », dans le travail de l'allemand Karl von Martius, naturaliste et botaniste. Il a affirmé que, la clé pour la compréhension de l'histoire brésilienne, se trouvait dans l'étude du croisement des trois races formatrices de notre nationalité - la blanche, l'indigène, et la noire -, en indiquant la question du mélange culturel, sans néanmoins la développer. En tant que naturaliste, K.v.Martius parlait de l'« hybridisme racial » tout comme du croisement de plantes ou d'animaux. Tout au début du XX^e siècle Capistrano de Abreu¹²² a innové en divers aspects l'interprétation de l'histoire coloniale du Brésil. Dans son ouvrage publié en 1907, il commence cette histoire avec les « antécédents indigènes », et non de la découverte portugaise. Avec Capistrano de Abreu, a eu lieu un vrai changement d'objet de recherche¹²³ : la Colonie et la société coloniale, avec tous leurs déséquilibres et leurs contrastes, sont au cœur de son étude. Vraisemblablement, c'est à la fois, dans l'accent qu'il a donné aux diversités régionales et dans le regard critique sur la colonisation portugaise que réside l'innovation de son interprétation. Cet historien a accentué l'importance, la fragmentation, les incommunicabilités et l'absence de toute conscience nationale à la fin de trois siècles de colonisation. A propos du métissage, Capistrano a beaucoup peu avancé. Parmi ses rares commentaires sur le sujet, il a réitéré des stéréotypes sur les noirs et les métis, en rapportant les premiers, aux danses lascives qui réjouissaient le quotidien de la colonie et le seconde aux comportements indociles. Sur ce point, de manière atténuée, il s'est révélé allié avec une « raciologie scientifique »¹²⁴.

Pendant toute cette période, l'historiographie brésilienne considérait le métissage, non pas, comme une problématique d'étude, mais comme un problème moral ou pathologique à résoudre pour le bien de la Nation.

Après cette introduction sur l'historiographie brésilienne que nous considérons comme la vague de la « *pensée traditionnelle de l'IHGB* », nous allons nous intéresser à quatre autres moments importants des écrits sur l'esclavage au Brésil : ceux, depuis la décennie 1930, lors d'un notable changement de vision d'aborder le sujet du métissage ethnique et culturel.

¹²¹ Le 21 octobre 1838 est créé l'Institut Historique et Géographique Brésilien (IHGB), inspiré de l'Institut Historique, fondé à Paris en 1834, composé de membres de l'élite brésilienne, de littéraires et d'intellectuels accordés avec le processus de la consolidation de la Monarchie. Depuis son inauguration l'IHGB a compté avec la protection de l'empereur D. Pedro II, exprimée par une aide financière. L'IHGB avait comme objectif la création de l'Histoire du Brésil en signalant ses grands personnages et ses héros, ce qui signifiait la fondation elle-même, à la fois, de la nationalité et de la construction de l'identité du peuple brésilien. C'est-à-dire, en cherchant par le passé, les éléments qui expliquaient ce qui signifiait " être brésilien". Dans le but de divulguer les connaissances historiques et géographiques du Brésil à travers l'enseignement public, depuis sa fondation l'IHGB rassemblait et classait les documents d'intérêt pour ces deux branches scientifiques. Il maintenait également des correspondances avec d'autres associations étrangères, installait des succursales dans d'autres provinces de l'Empire et publiait la Revue de l'Institut.

¹²² ABREU, João Capistrano de. *Capítulos da História Colonial*, Brasília, Ed. Senado Federal, 2000.

¹²³ Dans le siècle précédent, au XIX^e siècle, la grande histoire du Brésil a été celle de Francisco Adolpho de Varnhagen, auteur de *História geral do Brasil* en cinq volumes, publiée entre 1854 et 1857 sous le parrainage impérial. Varnhagen a privilégié la Colonisation Portugaise, leurs institutions et motivations. Il a produit une œuvre factuelle, dans le style de l'historicisme, en commençant par la Découverte de 1500 et en finissant en 1808, avec l'arrivée de la famille royale, à la fois en fuite des français et sous la protection des anglais.

¹²⁴ Lília Schwarcz, *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil , 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

Parmi les travaux produits entre 1930 et 1940 nous avons les trois grandes synthèses de cette historiographie - de sources de la pensée sociale brésilienne (les travaux de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda et Caio Prado Jr.). Dans les années de 1950-70, nous avons un révisionnisme historique, car les chercheurs brésiliens réagissent à la dynamique intellectuelle et sociopolitique de toute la société brésilienne. Les études historico-sociologiques de São Paulo publiées les années 1960 concordent pour affirmer que l'esclavage réduisait l'africain à un état de complète anomie sociale. Les travaux de Florestan Fernandes et ses disciples ne s'intéressent pas au phénomène de l'esclavage proprement dit mais aux effets de celui-ci sur le développement économique du pays. Les progrès des études historiques de la fin des années 1970-80 sur le système esclavagiste sont incontestables au Brésil. Sont-elles des études d'aspect, à la fois, théorique et du domaine de la recherche empirique qui indiquent les tendances et sujets surgissant qui représentent la principale base des historiens actuels. Finalement, après le Centenaire de l'Abolition de l'esclavage au Brésil – qui eut lieu en 1988, nous avons des études qui s'opposent à la forme antérieure d'écrire et de penser l'histoire et dont la proposition théorique consiste à reprendre et revaloriser les aspects culturels et subjectifs de l'expérience de l'esclave. Nous voulons ainsi confronter ces différentes visions de l'histoire et les concepts développés tout au long du temps.

Il est à signaler que nous n'envisageons pas de faire la mémoire exhaustive de la production historiographique brésilienne sur l'esclavage au Brésil. Par contre, il nous semble impératif, dans le cadre de notre étude, de retracer « l'histoire de cette histoire » car cela nous rend possible une compréhension plus honnête de l'esclavagisme dans l'Amérique portugaise à partir de la diversité des approches méthodologique et théorique de différents auteurs¹²⁵. Ces auteurs ont été sélectionnés selon deux critères : l'importance de leurs travaux dans l'ensemble de la production historiographique sur l'esclavage brésilien et l'influence de ceux-ci dans l'évolution des visions historiques actuelles.

Entre 1930 à 1940 nous identifions la question de la cohésion sociale, pensée à la fois dans le sens de la définition de la spécificité de la nation brésilienne et de la manière à expliquer la société contemporaine. Nous voyons, ainsi, que Freyre¹²⁶, Buarque de Holanda¹²⁷ et Prado Jr¹²⁸ se sont penchés sur le processus de formation de la nation brésilienne, en construisant une vision du passé, capable à la fois, d'expliquer le présent et de se fonder une pratique politique déterminée.

L'historiographie de la nature de l'esclavage brésilien et leurs répercussions sociales, économiques et culturelles est marquée par la parution du classique *Casa grande e senzala* (Freyre, 1933). A partir de cet ouvrage l'esclavage et les africains prennent un rôle principal dans le récit historique du Brésil. L'ouvrage de Freyre s'intéresse à la matrice de la formation nationale du Brésil, en particulier, aux influences des esclaves et de leur culture dans la formation de la famille brésilienne et, par le biais de celle-ci, de toute la société brésilienne. Freyre a décrit un système esclavagiste patriarcal en tant que rencontre de cultures, en présentant l'idée d'un antiracisme, à la fois, enraciné et défendu par le métissage.

Vu qu'au début du XXe siècle, les latino-américains ont rejeté le racisme à cause de son pseudo-scientificité et principalement parce qu'il servait aux étrangers comme un instrument démoralisateur. De ce fait, Freyre a inversé l'idée, sur laquelle, la miscégénéation provoque des dégâts. De même que d'autres historiens, selon lui, l'esclavage aurait également été légaliste,

¹²⁵ Stuart Schawartz dans son ouvrage *Escravos, roceiros e rebeldes*, Bauru – SP : Edusc, 2001, p. 21-88, fait une bonne étude sur l'historiographie récente de l'esclavage brésilien avec une importante liste d'ouvrages.

¹²⁶ FREYRE, Gilberto. *Maître et esclaves*. Paris, Gallimard, 1974 (l'original en portugais: Casa-Grande e Senzala - 1^o ed. 1933)

¹²⁷ HOLANDA, S. Buarque. *Raízes do Brasil*, Ed. José Olympio, 1936.

¹²⁸ PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*, Ed. Livraria Martins 1942, (15 ed. 1977).

puisqu'il offrait à l'esclave des possibilités équitables lui permettant de « négocier » avec son maître et de s'accommoder agréablement de sa condition d'esclave. Le travail est souvent décrit comme une fête et la violence coercitive (qui a le pouvoir de faire obéir la loi, accomplir le devoir) devient une « punition juste », comme celle qu'on inflige aux enfants libres. *Casa grande e senzala* (Freyre, 1933), est une histoire sociale du monde agraire et esclavagiste du nord-est brésilien au XVI^e et XVII^e siècle, et a contribué à l'image d'un esclavage humain, de caractère consensuel. A travers le récit du système patriarcal, la captivité est acceptée par les esclaves eux-mêmes et il s'établit entre ces derniers et leurs maîtres en pacte social et un cadre de coexistence pacifique.

La plupart des critiques contre Freyre a eu lieu entre 1950-1970, à cette époque parvenaient des jeunes sociologues de São Paulo, fortement influencés par les théories marxistes et une vision matérialiste de la société. Leur objectif majeur était de comprendre la répercussion de l'esclavage sur le développement général de l'économie brésilienne. C'est le cas des études minutieuses d'Emília Viotti da Costa¹²⁹ (1966), d'Octavio Ianni¹³⁰ (1962) et de Florestan Fernandes¹³¹ (1969, 1972) sur les relations raciales¹³². Malgré leurs abords distincts, la problématique fondamentale des conséquences de l'esclavage sur l'économie et la société brésilienne était préservée. L'interprétation collective des sociologues et historiens de l'« École de São Paulo » sur les effets de l'esclavage envers la relation maître-esclave était plus négative que celle de Gilberto Freyre. En 1966 Emília Viotti a publié *Da senzala à colônia* qui analyse la marche éminente du latifundium, soulignant le processus de désappropriation des petits propriétaires. Impuissants face aux mécanismes juridiques d'appropriation de terre par les grands propriétaires, les petits agriculteurs devenaient associés à la propriété. Par contre, ce processus de désappropriation auquel ont été soumises les populations les plus pauvres n'a pas eu lieu sans conflits et résistance. Cet ouvrage fait ainsi une analyse des particularités du système colonial à partir de leurs connexions avec l'expansion du café et centre son attention sur la période de transition du travail esclave au travail libre.

Entre 1970 à 1980 les progrès des études historiques sur le système esclavagiste sont incontestables au Brésil. Les travaux inaugurent la critique à l'historiographie traditionnelle et gagnent la reconnaissance scientifique, ce qui n'était pas arrivé avec les études précédentes. En reprenant la question de la formation sociale brésilienne, ils créent un paradigme qui promeut l'avancement des études sur le sujet et abandonne la discussion rétrograde à propos de la nature de notre passé – féodale ou capitaliste.

En ce qui concerne les Noirs, les années 1980 ont apporté des nouveautés. Dans une éminente réaction à la vision de l'Africain-objet, suggéré par les études de décennies antérieures, les historiens ont cherché à montrer le Noir comme sujet de l'histoire, protagoniste de l'esclavage, si ce n'est pas complice de la captivité. Cette ligne de recherche a beaucoup avancé avec la contribution de l'ouvrage de Kátia Queirós de Mattoso¹³³, *Être esclave au Brésil*, qui a replacé l'importance du paternalisme comme mécanisme du pouvoir du maître et qui, à travers cela, a nié la presque exclusivité du facteur violence comme explication du système esclavagiste. Elle a indiqué aussi, l'importance d'étudier l'Afrique, le trafic, les ethnies, les religions, pour que se comprenne la configuration de la culture noire au Brésil - culture que beaucoup ont appelé afro-brésilienne.

¹²⁹ VIOTTI, Emilia. *Da senzala à colônia*. Editora Unesp, 1966.

¹³⁰ IANNI, Octavio. *As metamorfoses do escravo*, SP, Difel, 1962.

¹³¹ FERNANDES, Florestan. The negro in Brazilian society. Tradução de Jaqueline D. Skiles, A. Brunel e Arthur Rothwell. Nova York: Columbia University Press, 1969. FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972

¹³² Après la deuxième Guerre Mondiale l'intérêt pour les relations raciales augmente entre les anthropologues sociaux. C'était une importante recherche financée par l'UNESCO (Charles Wagley, Marvin Harris, Harry Hutchinson, Thales de Azevedo) sur ce sujet qui influence les études dans ce domaine et oriente encore les historiens vers de nouveaux champs d'investigations.

¹³³ MATTOSO, Katia de Queirós. *Être esclave au Brésil, XVI^e-XIX^e siècle*. Paris, Hachette, 1979.

Suivant cette nouvelle vision du passé, les études sur l'esclavage après le Centenaire de l'Abolition¹³⁴ (1988), les recherches sur la société et l'économie coloniale laissent apparaître une vision plus épurée, moins limitée de l'univers colonial. L'Amérique Portugaise passe à être vue comme une société formée par des maîtres, des esclaves, par des libres et libérés, d'origines ethniques diverses et insérés dans des contextes variés. Dans cette nouvelle perspective, la Colonie brésilienne n'est plus conçue comme un bloc rigide, mais comme un espace dynamique. Cette nouvelle approche conduit l'historiographie de l'esclavage à penser les esclaves non plus seulement comme des victimes, mais, comme des agents historiques et actifs, dans la production et la transformation de la société coloniale. Parmi d'autres, nous avons ainsi des études sur la résistance des esclaves et, en particulier, la formation de *quilombos* où l'initiative des esclaves est plus évidente. Dans la continuité de ce sujet les historiens s'intéressent aussi aux communautés du Brésil contemporain, provenant de ces territoires occupés par des esclaves fugitifs.

Un sujet qui a aussi produit un grand intérêt et de considérables progrès dans la compréhension du système esclavagiste c'est celui de la famille d'esclaves. Bien que *Casa Grande e Senzala* de Freyre (1933) a beaucoup révélé sur l'esclave à l'intérieur de la famille patriarcale, c'est-à-dire dans la famille des maîtres, l'historiographie récente cherche à analyser les familles des esclaves eux-mêmes. La caractérisation précédente des esclaves comme licenciés et de leurs unions comme instables a été interrogée dans divers travaux.

Ainsi, de manière inusitée, à partir des années 1990, nous avons des travaux avec la capacité d'élever des personnages africains et afro-brésiliens dans la catégorie d'esclaves communs et les présenter comme des figures historiques extraordinaires.

3. Les perspectives futures

Après avoir m'intéresser aux ouvrages historiques, il est à signaler que dans la continuité de cette étude sociologique il nous semble impératif de retracer aussi « l'histoire » des œuvres littéraires car cela nous rend possible une compréhension encore plus honnête du Brésil colonial. On sait déjà que tout au long du XIXe siècle le débat sur l'esclavage a dominé la vie politique du pays, par contre la littérature brésilienne traditionnelle ne comptait avec aucune romance qui présentait le noir et/ou l'esclavage comme son sujet principal. Des études récentes sur la littérature et le nationalisme aident à expliquer ces absences. La littérature a été un important outil de construction et auto-affirmation de l'identité nationale. En essayant de construire une nouvelle mythologie pour leurs naissants états nationaux, les auteurs brésiliens du XIXe siècle ont produit un nouveau type de romance appelés « fictions de fondation », dont le projet pacificateur, unificateur et conciliateur excluait toute critique de la réalité. Le simple choix de l'esclave comme figure centrale de la littérature déjà signifierait placer en discussion les bases de la société esclavagiste. Non par hasard, d'autres sujets potentiellement controversés ont été également évités : la violence, le travail, la pauvreté.

Au début du XXe siècle dans la structure narrative, les caractéristiques du noir tournent autour de la dégénération, de l'alcoolisme, de l'incapacité mentale et de l'immoralité. Les afro-brésiliens seraient objets sexuels, pauvres, malades et incultes non pour avoir été explorés pendant 350 ans et, alors, libérés sans aucune aide financière ou plan d'insertion sociale. Pour les intellectuels brésiliens, « docteurs d'une nation malade » l'explication était seulement l'infériorité ethnique. La prévalence de la vision stéréotypée reste dominante dans la littérature brésilienne contemporaine au moins jusqu'aux années 1960, quand il commence à apparaître, parallèlement, de textes engagés avec la réelle dimension de l'ethnie au Brésil.

¹³⁴Sur ce sujet voir le travail de Stuart Schwartz (2001), chapitre 1 - *A historiografia recente da escravidão brasileira*, où il privilégie cette période de l'historiographie de l'esclavage.

COMMUNICATIONS

Journée d'études MSH-Alpes/ GRESAL. *Deux ou trois mots à dire sur la société et l'économie brésiliennes*, 15 mai 2008, Grenoble.

XVIII ème Congrès International de l'AISL. *Être en société : le lien à l'épreuve des cultures*, 7-13 juillet 2008, Istanbul.

PAILLER FRED
frederic.pailler@worldonline.fr



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2000
DIRECTEUR DE THESE : b. 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**

Résumé :

Le texte qui suit a été lu lors des journées doctorales ... 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 inter-personnelles 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 inter-personnelles, 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...

Mots clés : corps, pages perso, schéma relationnel

• ***# 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 côtoisement 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, éjectés et « niés » au profit de la seule forme interpersonnelle. 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 interpersonnelle 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 interpersonnelle. 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.

PRINCIPALES PUBLICATIONS ET COMMUNICATIONS :

PAILLER F. « quelle sociabilité sur les sites de rencontre en ligne ? », in Actes du Colloque « Voir, Etre Vu », mai 2008 (A paraître, courant 2009)

PAILLER F. & RIPAULT S., « A Quoi Participe-t-On ? », in Revue ESSE art+opinion, Quebec, CANADA, Avril 2008

PAILLER F. "5 expériences d'un schéma relationnel dans la pratique des sites de rencontre et des PPCS", Séminaire AVATAR : session #3, 15 décembre 2007, INA-Bnf /OMNSH (intervention augmentée à paraître, début 2009)

PAILLER F. « Sur la Face : Sociologie, Montagne et Visagété », in Les Imaginaires du Corps II, 2 tomes (tome I : « Du corps virtuel... »), dirigé par C. Fintz, Paris, L'Harmattan, 2002

ICI-MÊME[Grenoble], ouvrage collectif, Les Paysages Etaient Extraordinaires... , éd. Tous Travaux d'Art, Grenoble, 2004

PAILLER F. « Qui est là ? L'individu à l'épreuve d'Internet. L'exemple des Pages Persos à Caractère Sexuel » in Actes 2004 des interventions du GT13 au XVIIème Congrès

de l'AISLF, publication en ligne sur le site du GT13-AISLF à l'adresse suivante :

http://www.univ-tlse2.fr/aislf/gtsc/DOCS_SOCIO/Actes_%20GT_13_Tours2004.pdf

RICHARD Fannie
04 78 60 73 24
fannierm@9online.fr



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2002
DIRECTEUR DE THESE : Barbara MICHEL

Les amateurs de danse : pratiques et représentations

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-clés : *danse, amateur, pratique, représentation, typologie*

Pour définir notre objet de recherche, nous pouvons poser comme point de départ que l'intérêt porte sur les pratiques, les usages, 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*. 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 question. 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 interrogés. 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 ». 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 essayé d'interroger des amateurs ayant des appropriations de la danse les plus larges 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 prenant part 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 connaissance. 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 listes 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 qui s'en dégagent, en quoi la danse peut être un moyen d'atteindre un idéal d'être, une recherche par rapport à l'existence. Tout d'abord, nous élargissons le propos en observant que ce qui se dit sur la danse peut correspondre à trois visions distinctes du social. Puis nous nous voyons en quoi les amateurs, par la danse, construisent un individu idéal. En effet, ils interrogent la notion de corps – dont Jean-Claude Kaufmann nous rappelle la construction sociale -, promulgue la danse comme langage au détriment de la langue française – voir Pierre Legendre et Sylvia Faure -, tentent de s'approprier le temps – en lien avec Norbert Elias - et revisitent la notion de don – en rapport avec Marcel Mauss - à leur manière. Nous cherchons enfin à comprendre comment se positionnent ces représentations liées à 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 elles ne semblent pas aboutir à des changements vraiment profonds dans les autres activités. Pourquoi ? Nous nous appuyons sur les analyses d'Henri Lefebvre pour montrer que les amateurs se situent simultanément sur différents niveaux : les critiques restent essentiellement au niveau du *conçu*, la pratique elle-même n'en est pas forcément affectée.

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.
- N. ELIAS, *Du temps*, Paris, Fayard, 1996.
- S.FAURE, *Apprendre par corps, Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La dispute, 2000.
- A. HENNION, S.MAISONNEUVE, E.GOMART, *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.
- J-C KAUFMANN, *Corps de femmes, regards d'hommes*, Paris, Nathan, 1998, coll. Pocket.
- H.LEFEBVRE, *Critique de la vie quotidienne, I, Introduction*, Alençon, L'Arche Editeur, 1977.
- P.LEGENDRE, *La passion d'être un autre*, Etude pour la danse, Tours, Seuil, 2000, coll. Points.
- H.LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris Anthropos, 2000.
- M.MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 2003, 10^e Edition Quadrige

ROLLE Valérie
valerie.rolle@unil.ch



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2004-2006
DIRECTEUR DE THESE : Gianni Haver

Tatoueurs et tatoueuses en Suisse romande Étude sociologique

Résumé :

Une centration systématique sur les pratiquant·e·s du tatouage plutôt que sur les « praticien·ne·s » de l'encre a jusqu'à présent limité l'exploration des changements impliqués par les mutations récentes de cette pratique (fort engouement ayant fait affluer une clientèle de « classe moyenne » et de plus en plus féminine) tels que la réglementation de l'activité des tatoueur·euse·s ainsi que les évolutions de l'iconographie propre à cette pratique. Renversant un point de vue jusqu'alors presque invariablement adopté pour étudier le tatouage, je me suis tournée vers celles et ceux qui, outre en être des pratiquant·e·s assidus, en ont également fait leur métier. Ma recherche s'intéresse ainsi aux diverses dimensions de l'activité des tatoueur·euse·s.

Mots-clés : *sociologie, art, corps, genre, tatoueur·euse, iconographie*

Ma recherche s'intéresse aux tatoueur·euse·s. Elle questionne leur rôle au sein du « monde »¹³⁵ du tatouage. Les études menées jusqu'à présent sur cette pratique qui fait l'objet d'un fort engouement depuis une quinzaine d'années se sont focalisées sur les tatoué·e·s. Les auteur·e·s francophones ont principalement favorisé une approche socio-anthropologique du corps pour questionner la pratique du tatouage, sans néanmoins prendre en considération la construction genrée de ces corps. Les auteur·e·s anglophones ont, à l'inverse, thématiqué cette dimension essentielle dans un contexte où 50 à 60 % des personnes qui se tatouent sont désormais des femmes. Leurs recherches se sont intéressées tant aux évolutions récentes de la pratique qu'aux pratiquants eux-mêmes. Elles s'inscrivent pour la plupart dans une approche interactionniste symbolique ou dans une perspective d'études genre.

La centration de l'ensemble de ces études sur la population pratiquante ne permettait pas d'éclairer les changements impliqués par cet engouement sur l'activité des tatoueur·euse·s. Renversant ce point de vue pour étudier la pratique, je me suis tournée vers celles et ceux qui outre être des pratiquant·e·s assidus du tatouage, en ont également fait leur métier. J'ai ainsi mené une vingtaine d'entretiens semi-directifs auprès de tatoueur·euse·s de Suisse romande. Je les ai questionné sur leurs savoir-faire (commerciaux, techniques, graphiques et relationnels), leur connaissance du monde du tatouage (fréquentation de conventions, visite de pairs, lecture de magazines, etc.), leur position face aux évolutions récentes de la pratique ainsi que face à ses

¹³⁵ H. S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

processus de réglementation et enfin, leur mode d'apprentissage du métier. Ils ont été complétés par deux entretiens complémentaires, l'un avec un entrant dans le métier, l'autre avec une sortante du métier. Mon objectif était notamment de comprendre ce qui favorise l'entrée dans le métier et à l'inverse, ce qui limite le maintien dans le métier avec l'idée que les femmes sont plus discriminées que les hommes sur ce marché puisque bien qu'étant majoritaires au niveau de la pratique elle ne sont qu'entre 10 et 15% à exercer le métier¹³⁶.

A l'orée du XXI^{ème} siècle, l'Union Européenne donne l'impulsion à des processus de réglementation nationaux dans un contexte où le nombre de studios de tatouage ayant pignon sur rue a explosé. Suivant les informations de l'un de mes interviewés, en 1980 s'ouvrent les deux premiers studios en Suisse : l'un en Romandie, l'autre en Suisse alémanique. Leur nombre est aujourd'hui estimé entre 300 et 400 sur l'ensemble du territoire, ce chiffre excluant ceux qui pratiquent cette activité en appartement et que les tatoueur·euse·s estiment à 50%. Bien qu'aucun chiffre sûr ne puisse non plus le confirmer, le nombre d'échoppes aurait plus que quadruplé en France en l'espace d'une décennie selon *Tatouage Magazine*, revue spécialisée de référence en France et dans l'espace francophone limitrophe. Les studios de tatouage seraient estimés à plus de 2000 en France actuellement.

Mes premières analyses montrent que des changements s'imposent alors tant de l'extérieur : les autorités réglementent et légifèrent, que de l'intérieur : avec une mise en concurrence jusqu'alors inégalée entre les tatoueur·euse·s. En Suisse, l'Office Fédéral de la Santé Publique a édicté des règles sanitaires qui ne remettent pas en question les pratiques des tatoueurs et des tatoueuses, qui ont déjà mis en place des dispositifs permettant d'éviter la transmission de virus et surtout les contaminations croisées. Les directives émises par les autorités visent toutefois également à réglementer la formation des tatoueur·euse·s en interdisant à terme à celles/ceux qui ne seront pas passés par un apprentissage de 3 ans auprès d'un·e tatoueur·euse établi en studio depuis 5 ans et reconnu par l'Association Suisse des Tatoueurs Professionnels (ASTP) d'ouvrir leur propre salon. Cette réglementation n'a toutefois pas provoqué de mobilisation collective, puisque rare sont les encreur·euse·s informés à ce second égard, et qu'aucun·e en Suisse romande ne fait partie de l'ASTP et ne voit d'ailleurs l'intérêt d'y adhérer. Face à des directives sanitaires qui s'accordent déjà avec leurs usages quotidiens, pour lesquels ils/elles prônent une responsabilité individuelle, les tatoueur·euse·s tendent plutôt à revendiquer leur professionnalité, tout en rejetant fermement les contraintes institutionnelles qui pourraient l'accompagner. Le cas français offre à cet égard un contrepoint intéressant puisque face à une réglementation drastique s'inspirant d'un mode d'asepsie chirurgicale cumulée à un taux de taxation élevé, les encreur·euse·s luttent, à travers le Syndicat National des Artistes Tatoueurs (SNAT), pour se faire reconnaître par l'Etat comme des artistes. Les formes prises par des politiques publiques jouent, dans les deux cas, un rôle primordial dans la formation d'un collectif de défense d'intérêts professionnels et la revendication ou non d'un statut institutionnalisé d'artiste.

Mon terrain montre toutefois que les conséquences de ces mutations sur les barrières à l'entrée dans le métier surviennent après leur première déstabilisation avec la multiplication des canaux de diffusion d'information notamment due à une forte augmentation de la parution de magazines ainsi qu'aux usages d'Internet. Ces derniers ont en effet permis à tout aspirant·e de commander du matériel d'encrage, sans devoir impérativement passer par un·e tatoueur·euse établi gardant jalousement l'adresse de ses sources d'approvisionnement ou ses recettes de fabrication d'encre et de machine par exemple. Cela a renforcé un système de « cooptation »¹³⁷ où seuls quelques « chanceux » c'est-à-dire ceux qui acceptent d'effectuer le « sale boulot »¹³⁸ gratuitement en échange d'informations ont l'heur d'être accueillis par un tatoueur installé, de préférence réputé,

¹³⁶ Selon mes propres estimations pour la Suisse romande et selon Fisher. J. A. Fisher, « Tattooing the Body, Marking Culture », *Body & Society*, 8 (4), 2002, p. 91-107.

¹³⁷ P. Coulangeon, « Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation », *Genèse*, 36, 1999, p. 54-68.

¹³⁸ E. Hughes, *Le regard sociologique*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1996.

prêt à partager les ficelles du métier. Ce mode d'entrée facilite le maintien dans cette activité et érige une barrière de plus entre celles et ceux qui bénéficient du savoir-faire et surtout de l'aura et du réseau de leur « maître d'apprentissage » - le plus souvent des hommes - et les autres, une majorité, qui se voient contrainte·s de se lancer seul, avec l'espoir de réussir à exercer un jour à temps plein ailleurs que dans leur appartement.

Si les tatoueur·euse·s romands prêtent peu d'intérêt à ces processus de réglementation, ils/elles accordent par contre une grande importance à leur rencontre avec les client·e·s. La négociation de leur projet débute toutefois bien avant cette rencontre, puisque les aspirant·e·s au tatouage commencent par rendre leur projet d'encrage acceptable vis-à-vis de leur entourage¹³⁹. La plupart des demandes sont de ce fait généralement conformes aux représentations établies de la féminité et de la masculinité¹⁴⁰. Mais même lorsque les modalités d'encrage transgressent les représentations établies de la féminité, il n'en découle pas une déstabilisation du système de genre. Les réactions sociales face à des résistances visibles et déclarées sont généralement négatives. Au lieu de miner le système de genre, la transgression de certaines pratiquantes permet la réaffirmation des normes corporelles dominantes¹⁴¹.

Mais l'encrage résulte également d'une relation de face à face entre le/la tatoueur·euse et le/la tatoué·e au cours de laquelle de l'encre est introduite dans la peau sous forme d'image. Ce processus implique la gestion d'une rupture de la distance habituellement de mise dans les relations interpersonnelles. Il nécessite de prévenir et parfois de remédier au malaise ou à l'ambiguïté engendrés par le toucher et par le regard portés sur un corps dénudé. Les tatoueur·euse·s disent ainsi opérer un « détachement du corps de l'autre » leur permettant d'être le/la praticien·ne qu'ils/elles doivent être. Afin d'exécuter leur travail dans les conditions les plus optimales temporellement et les moins pénibles physiquement et psychologiquement, ils/elles tentent de gérer les émotions que suscitent cette opération, notamment en incitant leurs client·e·s à se contenir, soit à maîtriser l'expression de leurs appréhensions et de leur douleur.

L'inscription d'un tatouage met ainsi réciproquement le corps du/de la tatoueur·euse et de son/sa client·e à l'épreuve de l'autre. Le déroulement du processus d'encrage modifie le « champ de l'expérience » comme « l'horizon d'attente »¹⁴² de ces deux acteurs. L'encreur·euse alimente d'une nouvelle expérience l'espace de ses savoir-faire et de son savoir-être, alors que le corps de l'encré·e se trouve reconfiguré au-delà de sa surface : dans sa chair. La modification visuelle de sa peau transforme ses projections individuelles et sociales tout en reconduisant, le plus souvent, ses assignations de genre. Si le corps du tatoueur ou de la tatoueuse est présent dans la trace qu'il laisse sur un autre corps, cet autre corps reste quant à lui également présent dans la mémoire corporée du/de la tatoueur·euse, dont les encrages ultérieurs se souviendront.

¹³⁹ M. Atkinson, *Tattooed : the sociogenesis of a body art*. Toronto, University of Toronto Press Inc, 2003. K. Irwin, « Legitimizing the First Tattoo : Moral Passage through Informal Interaction », *Symbolic Interaction*, 24 (1), 2001, p. 49-73.

¹⁴⁰ M. Atkinson, « Pretty in Ink : Conformity, Resistance, and Negotiation in Women's Tattooing », *Sex Roles*, 47(5/6), 2002, p. 219-235. C. Braunberger, « Revolting Bodies : The Monster Beauty of Tattooed Women », *NWSA Journal*, 12 (2), 2000, p. 1-23. M. Forbis, *This is my body : gender, tattooing and resistance in the UK*, Master of arts, Temple University, 1994. R. Gill, K. Henwood, C. Mclean, « Body Projects and the Regulation of Normative Masculinity », *Body & Society*, 11 (1), 2005, p. 37-62. P. McCormack, « The Great Ephemeral Tattooed Skin », *Body & Society*, 12 (2), 2006, p. 57-82. V. Pitts, « 'Reclaiming' the Female Body : Embodied Identity Work, Resistance and the Grotesque », *Body & Society*, 4 (3), 1998, p. 67-84.

¹⁴¹ V. Rolle, « L'encrage du genre. Les pratiques féminines du tatouage », *Actes du Colloque Genre et Transgression. Par-delà les injonctions, un défi ?* Montpellier, Presses Univresitaires de la Méditerranée, (à paraître).

¹⁴² Notions de Koselleck reprises par Faure. S. Faure, « Apprendre par corps : les modalités d'incorporation des gestes de danse », *Actes des 1ères Rencontres Internationales : « Arts, sciences et technologies »*, Université de La Rochelle, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000.

La relation qui s'établit lors de l'encreur euse s. reste toutefois assimilable à un travail de service où la satisfaction de la clientèle prime. L'afflux de client e s doit en effet principalement au bouche-à-oreille. La circulation d'un tatouage dont l'encreur e n'est pas enchanté empêche sa fidélisation outre devenir une source de mauvaise publicité. Les tatoueurs et les tatoueuses doivent constamment gérer une tension similaire à celle que rencontrent les coiffeurs et les coiffeuses qui acceptent malgré leurs réticences de faire une coupe de cheveux qu'ils/elles jugent inadaptée à la physionomie d'un visage¹⁴³. Ils/elles sont donc confrontés à des impératifs propres à toute activité de service : faire tourner leur entreprise, fidéliser la clientèle, se profiler comme expert. Il s'agit à la fois d'assurer un accueil et un service qui satisfasse leur clientèle tout en gérant les éventuelles tensions que génère une demande qui va à l'encontre de leurs savoirs professionnels.

L'accumulation de l'expérience joue de toute évidence un rôle primordial dans la pratique des encreur euse s. Elle se trouve en effet au centre de l'apprentissage de leurs savoir-être, mais également de leurs savoir-faire techniques et graphiques. Alors qu'une perspective centrée sur les tatoué e s ne permettait pas de questionner l'image encrée, qui était toujours rapportée au choix considéré comme purement individuel ou personnel du tatoué¹⁴⁴, une perspective centrée sur les tatoueur euse s a ouvert l'analyse à la dimension visuelle du contenu du tatouage. L'image encrée relève en effet d'une relation de coproduction au sein de laquelle les encreur euse s conseillent et aiguillent leur clientèle à partir des modèles et des références visuels dont ils/elles disposent.

Questionner les tatoueurs et les tatoueuses sur les usages qu'ils/elles font des images s'est avéré très riche pour comprendre la production d'une iconographie propre au tatouage. Mais l'exercice de photostimulation opéré lors de mes entretiens m'a également permis de comprendre quel système d'évaluation et de production guide les encreur euse s dans leur activité. Si les savoir-faire techniques, c'est-à-dire la maîtrise des processus sanitaires et mécaniques soit des instruments mobilisés pour tatouer, sont indissociables des savoir-faire graphiques, c'est-à-dire la capacité à dessiner sur papier puis à transposer le dessin sur la peau à l'aide de la machine à tatouer ; les seconds s'avèrent plus valorisés que les premiers. La plupart des tatoueur euse s ont effectué un apprentissage, très souvent un certificat fédéral de capacité en mécanique, et ne possèdent pas de formation en dessin. Apprendre sur le tas des techniques comme la perspective leur a demandé un engagement conséquent consistant à s'entraîner sans relâche. Ils/elles marquent une nette préférence pour le figuratif, qui nécessite de maîtriser le tracé des lignes, la pose des ombrages et des couleurs pour donner du relief et du réalisme aux motifs. Lorsque ces derniers sont plus abstraits, une absence de savoir-faire est soupçonnée, le tatouage étant alors associé à de l'amateurisme, bref au travail d'un débutant dans le métier.

De fait, les novices améliorent leur coup de crayon en commençant par reproduire des motifs pré-dessinés, appelés des « flashs ». Les usages qui sont faits de ces flashs et plus largement des images dans le monde du tatouage m'ont permis de comprendre comment une iconographie propre à cette pratique s'est construite et se métamorphose. Sa reconduction tient à une forme de répétition innovante pour reprendre des notions de Umberto Eco¹⁴⁵. Elle est liée à la circulation de motifs préétablis via les magazines de tatouage, les échanges entre tatoueur euse s (surtout en convention), ainsi que la diffusion d'images de tatouage à travers les photographies de leurs réalisations dans les magazines, dans les albums de présentation de leurs travaux, ou encore sur

¹⁴³ N. Benelli, M. Rosende, *Dynamiques actuelles du travail dans le contexte néofordiste en Suisse : le cas de la coiffure et du guichet*, Rapport de recherche FNS n°100012-111961, 2008.

¹⁴⁴ D. Le Breton, *Signes d'identité. Tatouages, piercing et autres marques corporelles*, Paris, Ed. Métailié, 2002. N. Saunier, « L'objet – sujet du tatouage : du corps à l'œuvre. », *Vers une sociologie des œuvres*, Tome 1, Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (sous la dir. de), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 415-423.

¹⁴⁵ U. Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, 68, 1994, p. 9-26.

Internet à travers leur propre site ou les mises en scènes auto-orchestrées de leur clientèle. Le renouvellement de cette iconographie ne tient toutefois pas qu'à des processus « d'imitation créative »¹⁴⁶ mais également à l'adjonction de motifs issus de domaines extérieurs au tatouage. A travers une analyse de l'image d'une soixantaine de revues de tatouage s'étendant sur un peu plus de quinze ans, j'ai pu déceler quelques évolutions majeures de cette iconographie, notamment la tendance récemment induite par l'arrivée de diplômés de écoles d'arts appliqués dans le métier, qui y ont apporté leur « imagier »¹⁴⁷. Leurs motifs sont généralement très vite repérables, car ils font primer la forme sur le contenu ou s'inspirent régulièrement de la mouvance surréaliste pop.

L'arrivée de graphistes, depuis environ cinq ans, pourrait bien avoir déstabilisé le régime d'expérience qui prévaut dans le monde du tatouage, troublant les étapes de « carrières » basées sur l'ancienneté dans le métier. Mais cette arrivée ne semble pas avoir remis en question la dimension la plus valorisée du métier : l'acquisition d'un savoir-faire graphique, soit ce qui permet justement aux tatoueurs de se dire artiste. Les systèmes de construction de la réputation, où la reconnaissance des pairs sur la base des critères esthétiques brièvement explicités ci-dessus, semble également continuer à prévaloir.

Bibliographie

- M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, Paris, Editions Gallimard, 1972.
- J. Caplan (sous la dir.), *Written on the Body. The Tattoo in European and American History*, London, Reaktion Books Ltd, 2000.
- J. Constance, E. Grez, P. Liotard (sous dir. de), « Modifications corporelles », *Quasimodo*, 7, 2003.
- M. De Mello, *Bodies of inscription. A cultural history of the modern tattoo community*, USA, Duke University Press, 2000.
- A. Hennion, *Pour une pragmatique du goût*, Papiers de recherche du Centre de Sociologie de l'Innovation, Ecole des Mines de Paris, 2005.
- S. Heuze (sous la dir. de), *Changer le corps ?* Paris, Ed. La Musardine, 2000.
- A. R. Hochschild, *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*, Los Angeles, University of California Press, 1983.
- P.-M. Menger, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1997.
- P.-M. Menger, J.-C. Passeron (sous la dir.), *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La documentation Française, 1994.
- R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- D. Pasquier, *Les scénaristes et la télévision. Approche sociologique*, Paris, INA, 1995.
- C. R. Sanders, *Customizing the body. The art and culture of tattooing*, Philadelphia, Temple University Press, 1989.
- C. West, D. H. Zimmerman, *Doing gender, doing difference : inequality, power, and institutional change*, New York, Routledge, 2002.

Publications

« Des people dans la peau. Quand les stars deviennent des icônes ». *La photo de presse, usages et pratiques*, coll. Médias et Histoire, Lausanne, Editions Antipodes (à paraître)

« L'encrage du genre. Les pratiques féminines du tatouage ». *Actes du Colloque Genre et Transgressions. Par-delà les injonctions... un défi ?* Montpellier (à paraître)

¹⁴⁶ G. Haver, M. Meyer, « Vol d'images, images en vol. L'intermédialité et l'imitation au secours des superhéros », *Sociétés*, 95, 2007, p. 89-96.

¹⁴⁷ J.-F. Staszak, « Voyage et circulation des images : du Tahiti de Loti et Gauguin à celui des voyageurs », *Sociétés & Représentations*, 21, 2006, p. 79-99.

Compte-rendu de : Bromberger C., Duret P., Kaufmann J.-C., Le Breton D., De Singly F., Vigarello G., *Un corps pour soi*, Paris, PUF, 2005. *Revue Suisse de Sociologie*, 2006, 32 (3), 586-570

Communications

« Le goût du figuratif. Les usages sociaux des images dans le monde du tatouage ». 1st ISA Forum of Sociology, RC 37 Sociology of arts, Barcelone, 6 septembre 2008

« A quoi bon être artiste ? Les mutations du métier de tatoueur·euse ». Forum de recherche *A quoi servent les artistes ? Les mutations culturelles sous l'œil des sociologues*, Département de sociologie, Université de Genève, 19 mars 2008

« Transgressions à fleur de peau. Les pratiques du tatouage des femmes ». Colloque *Genre et Transgression. Par-delà les injonctions... un défi ?*, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 4 juin 2007

« Le tatouage : pratique de résistance et/ou de subversion au genre ? ». *Work in Progress Etudes Genre*, Laboratoire Interuniversitaire en Etudes Genre (Liège), Université de Lausanne, 15 avril 2005

TRINDADE Regina
04 76 09 24 93
regina.trindade@9online.fr



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2002:2003
DIRECTEUR DE THESE : Barbara Michel

ART ET BIOLOGIE : RENCONTRE DE DEUX MONDES

RESUME de THESE (15 lignes) :

Bien que la relation entre l'art et la biologie ne soit pas nouvelle, un rapport plus étroit entre ces deux domaines se tisse depuis une dizaine d'années. En effet, les découvertes en biologie et de nombreuses inventions technologiques nous ouvrent des possibilités d'interférence directe de l'homme sur le vivant, qu'il s'agisse de programmation, transformation ou "création" de matière vivante. Ces possibilités ont suscité des réactions chez les artistes qui dans leurs travaux soulèvent de nombreuses questions rejoignant des préoccupations qui vont bien au delà du domaine artistique. Cette recherche s'intéresse en particulier aux pratiques du Bioart, qui est une nouvelle direction de l'art contemporain, où les artistes s'investissent dans les relations complexes qui s'établissent aujourd'hui entre l'art, la biologie et la société. Pour créer leurs œuvres en adoptant diverses approches, une partie de ces artistes manipulent des processus de la vie et s'approprient des technologies récentes qui permettent à l'homme d'intervenir sur la nature et le vivant. L'intersection entre art et biologie est ici étudiée à partir des réflexions des artistes eux-mêmes et de travaux théoriques dans différentes disciplines comme la biologie, l'art et la sociologie. L'interaction entre l'artiste et le chercheur est ici le noyau des observations, qui incluent en particulier ma propre interaction en tant qu'artiste avec des scientifiques, au sein d'un laboratoire de biologie.

Principales publications et communications

Proteins in Signs of Life in Bio Art and Beyond. Sous la direction de Eduardo Kac. Massachusetts Institute of Technology, 2007.

"Deciphering Realities, Moving Frontiers". Regina Trindade, Hervé Guillou. Proceedings of ISEA 2008, 14th International Symposium on Electronic Art. Singapour. ISEA2008 Pte Ltd.

VENEGAS Pablo
0034 931 923 535
pablovenegasd@gmail.com



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2008
DIRECTEUR DE THESE : Florent Gaudiez

La réception du livre *Nocturne du Chili* de Roberto Bolaño dans deux Pays différents: La France et L'Espagne

Résumé:

A partir de la réception du livre *Nocturne du Chili* de Roberto Bolaño dans deux Pays différents: La France et L'Espagne, on aborde les effets produits par la situation de lecture comme un phénomène sociologique, en tant que processus à la fois individuel et collectif. Ainsi on essaie de décrire les conditions particulières de l'activité lisante. En interrogeant la nature des processus auxquels le lecteur est confronté quand il est face à un récit et, c'est-à-dire de quelle façon le lecteur arrive à donner un sens au récit. A travers cette option théorique on s'interroge sur la façon dont chaque groupe transforme le texte selon ses origines, son capital culturel, sa position socioculturelle, et tout l'ensemble de facteurs qui imprègnent sa travers cette thèse, aborder le problème de la réception littéraire dans un contexte sociologique, tentant d'aborder le processus dialogique au cours duquel le texte est investi d'un signifié.

Mots Clés : *Sociologie de la lecture, réception, littérature, Roberto Bolaño, interprétation, Espagne.*

Démarche sociologique

Ce travail est une recherche sociologique sur la réception d'une œuvre littéraire, dans le sens qu'elle implique autant l'opération d'appréhender un objet, comme la connaissance des effets que ces formes artistiques produisent dans le récepteur.

Mais d'une façon plus spécifique cette enquête, de caractère qualitative, se place dans le cadre théorique de la Sociologie de la lecture, et centre donc son attention sur l'activité intellectuelle et sensible de la lecture en soi, c'est-à-dire en essayant de percer les divers effets de l'activité lisante, effets de style cognitifs sur la matière textuelle et effets de cette dernière sur les systèmes interprétatifs. Considérant les effets produits par la situation de lecture comme un phénomène sociologique propre « *saisissant la nature des processus à travers lesquels, confronté à un récit, le lecteur parvient à lui « donner sens » pour lui, et transformer cette rencontre avec l'étrangeté en une connaissance...* »¹⁴⁸

¹⁴⁸ J. LEENHARDT, /Lire la lecture, Essai de sociologie de la lecture/Paris, Editions Le Sycomore, 1982.

Dans ce sens, cette enquête s'attachera à l'étude des diverses compréhensions et interprétations du texte « Nocturne du Chili » (texte de fiction sur la dictature Chilienne) faits par des habitants de Barcelone, en nous focalisant sur l'étude empirique des procédures interprétatives mobilisées par les lecteurs pour parvenir à émettre une interprétation.

A travers une question principale adressée aux lecteurs : Quelle est selon vous la ou les significations de ce texte? Nous chercherons à répondre :

1. Sur quelle base choisissent-ils telle interprétation au lieu de telle autre ?
2. Etablissent-ils différents degrés de narrativité ?
3. A quel point sont-ils sensibles aux changements de distance et de point de vue ?
4. Comment construisent-ils divers types d'auteur impliqué ?

À travers la réception et la structure des interprétations du texte nous voulons dévoiler la diversité et l'affluence des ces dernières, leurs possibles cohérences et leurs structures, exposant comment la lecture opère comme une activité créatrice du lecteur, dont le rôle ne saurait se résumer à une consommation passive du texte. Sous cet angle la lecture sera abordée comme une activité d'appropriation qui modifie à la fois le lecteur et le texte lu¹⁴⁹. Dans ce sens, un des axes théoriques de notre investigation sera l'hypothèse, abordée par Jaques Leenhardt dans le livre *Lire la lecture*, selon laquelle un même texte, lu dans un même temps et les mêmes conditions donne lieu à des multiplicités d'appropriation différentes, c'est-à-dire que « *les lecteurs eux-mêmes écrivent ou réécrivent à leur propre usage le « roman lu » de telle sorte que ce qu'ils tirent du roman, ce qu'ils font, ne dépend pas tant du texte du récit que de leurs propres structures Psychiques et idéologiques* »¹⁵⁰. Donc, si bien la lecture est individuelle et singulière, le lecteur est marqué par ses origines et sa position socioculturelle, son " capital culturel ", ses attentes, etc., tout un ensemble de facteurs qui imprègnent sa pratique de lecture, et où les caractéristiques propres aux systèmes de valeurs¹⁵¹ régissent la conscience des lecteurs et la fonction de ses systèmes au sein des groupes. Cependant, avant même de procéder à la recherche de déterminations sociales ou autres, nous nous focaliserons à décrire le phénomène de la lecture dans ses principales dimensions.

Esthétique de la réception ou Sociologie de la lecture ?

Le fait d'essayer de comprendre et d'évaluer la diversité des lectures auxquelles un même texte donne lieu, pose des grandes difficultés au moment de les appréhender à travers une méthode sociologique. Ceci explique, selon Jaques Leenhardt, le fait que cette branche de la sociologie ne soit, jusqu'à maintenant, guère (ou peu) développée. Pourtant, les théories de la réception ont en quelque sorte ouvert une voie, apportant à la sociologie la possibilité de sortir d'une logique limitative du reflet, grâce à la pluralité dissonante des lectures ordinaires.

Dans ce sens « l'Esthétique de la réception » peut être vue comme le prélude d'une sociologie de la lecture, une tentative rigoureuse d'articulation des stratégies, qui, dans le texte, visent l'activité lectrice, essayant de comprendre la *relation* qui s'établit entre le texte et le lecteur, le processus d'interaction

¹⁴⁹ « L'objet d'art, comme tout autre produit – crée un public apte à comprendre l'art et à jouir de la beauté. La production ne produit donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet », Karl MARX, *Manuscrits de 1857-1858*, Dans F. GAUDEZ, /Pour une socio-anthropologie du texte littéraire/, Paris, Editions l'Harmattan, 1997. p. 25.

^{150 150} J. LEENHARDT, /op. cit./ p.35.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 40. « On considère le système des valeurs des individus comme l'un des segments de la conscience sociale. Le lieu spécifique de développement et de mise en forme des systèmes de valeurs est alors situé dans les ensembles sociaux, eux-mêmes groupes ou classes sociales. Les valeurs de l'individu dépendent alors d'abord de son appartenance à tel groupe social »

texte-lecteur. Le concept fondateur de l'école de Constance est, comme on le sait, celui d'*horizon d'attente*, dans lequel H.R. Jauss essaie de reconstruire, par des préceptes procédant de l'histoire littéraire, politique, scientifique et sociale, les catégories mentales qui concèdent sa forme spécifique à une lecture conçue comme expérience esthétique, c'est-à-dire comme la fusion de deux horizons : fusion entre l'effet produit par l'œuvre (les représentations qu'elle donne à voir) et la réception du lecteur (suivant son expérience littéraire, qui est faite de lectures antérieures de lecteur, de sa bibliothèque intérieure imprégnée de la mémoire des livres lus)¹⁵².

Cependant, même si elle peut paraître attrayante en tant que démarche interprétative, elle présente de limites qu'il convient de souligner si on veut aborder le processus de lecture de « Nocturne du Chili » à travers une sociologie de la lecture. Étant donné qu'il s'agit là d'une analyse essentiellement fondée sur des catégories esthétiques, la norme, ici constitutive de l'horizon, paraît comme une préconception normative, motivée par des intérêts, des désirs, voire des expériences passées du sujet lecteur. Cependant, « *dans le discours de l'esthétique de la réception ces concepts relèvent essentiellement de systèmes esthétiques de perception. Peu ou pas de compte est tenu des conditions sociologiques des ces expériences, désirs et besoins. Ainsi la genèse sociale des formes esthétiques de l'expérience est-elle laissée dans l'ombre, ou tout le moins, mise entre parenthèses* »¹⁵³, faisant silence sur les conditions qui permettent à une production littéraire de gagner le statut d'œuvre dans une société donnée à une époque donnée, et ne se préoccupant pas des conditions sociales qui permettent l'existence sociale du lecteur.

En outre les philosophes de l'école de Constance semblent ne prendre en compte que le public cultivé des lecteurs d'œuvres littéraires ; le problème des compétences des lecteurs n'est jamais abordé.

Face à ça, l'option théorique que nous ferons notre pour aborder l'activité lisante tente -dans un certain sens- de traduire empiriquement les théories de la réception, articulant des procédures qui font possible le contrôle de l'opération de construction de l'horizon d'attente d'une façon non spéculative, c'est-à-dire dévoilant la façon dont chaque groupe transforme le texte, selon ses origines, son capital culturel, sa position socioculturelle, et tout l'ensemble de facteurs qui imprègnent sa pratique de lecture, et qui finalement guident l'usage qu'il entend faire du texte même. Dans ce sens on insère le problème de la réception dans un contexte sociologique, et donc on ne se réfère pas à un public en général ou hypothétique, mais on essaie d'aborder le processus dialogique au cours duquel le texte est investi d'un signifié, recherchant les niveaux de perception et de projection à propos des processus de lecture du texte « Nocturne de Chili », et donc on se posant la question « comment le lecteur lit ce qu'il lit ? Faisant notre l'hypothèse selon laquelle le processus de signification n'est jamais terminé, et que la (re) création d'un texte continue au niveau de la réception.¹⁵⁴ En relation à cette approche Umberto Eco nous dit que :

*« En réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés, qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre. Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même »*¹⁵⁵

¹⁵² Voir H. R. JAUSS, /Pour une esthétique de la réception/, Paris, Editions Gallimard, 1978.

¹⁵³ J. LEENHARDT, /op. cit./ p. 25.

¹⁵⁴ U. ECO, /L'œuvre ouverte/, Paris, Seuil, 1965. p.17. « (...) Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est, « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution à la faire dans une perspective originale.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 40.

Pistes de réflexion et recherche

Etant encore dans un stade de construction de mon objet d'étude les pistes que je présente ici sont faites à partir de mon terrain fait durant mon Master2, lequel comporte 8 entretiens avec de habitants de Barcelone qui ont lu le texte de « Nocturne du Chili ». Je tente ici de résumer une des pistes centrales de ma recherche.

En relation aux réponses dans son ensemble, face à la question sur la signification du récit de Bolaño, on peut dire que, même si on retrouve une multiplicité d'interprétations différentes face au texte, elles possèdent une structure similaire qui se répète dans presque toutes les argumentations. Cette structure se base sur le socle de l'analogie, par laquelle tous nos interviewés donnent un sens à ses réponses. Dans ce sens, on a observé comment, tout au long des entretiens, nos interviewés commencent leurs argumentations par une première impression subjective face à l'inconnu et ultérieurement ils essaient de classer cette méconnaissance, de l'intégrer dans un cadre qu'ils considèrent comme *objectif* ou *réel*, établissent un pont entre le monde de la fiction et les autres mondes, principalement le monde *réel*. Selon les interprétations des lecteurs ce cadre réel peut varier, et on peut observer des analogies ou de associations entre le texte et : leurs expériences vécues, des événements socio-historiques, leurs connaissances des critiques littéraires faites au texte, etc. Ces *analogies* fonctionnent ici comme traduction d'un inconnu (le monde de fiction de Bolaño) en connaissance, et permettent la (co)création du texte grâce cette rencontre qui se produit au moment de la lecture.

Pour terminer , et avançant dans la même direction des constatations faites durant notre terrain du M2, nous proposons comme piste de recherche une réflexion approfondie sur le statut de la fiction littéraire et ses rapports aux divers registres de la réalité. Cette réflexion peut nous apporter des éléments utiles pour étayer l'analyse des interprétations du texte de Bolaño, en prenant comme axe le concept de mondes sociaux de Erwin Goffman, lequel nous propose l'existence de plusieurs cadres interprétatifs -schèmes socialement partagés- se situant au cœur de chaque culture et pouvant s'appliquer à une même expérience.

Bibliographie :

- BOLAÑO R. , /Nocturno de Chile/, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
CERTEAU M.D., /L'invention du quotidien/, T1, Arts de faire, Paris, 1980.
DIRKX P., /Sociologie de la littérature/, Paris, Éditorial Armand Collin, 2000.
Umberto ECO, /L'œuvre ouverte/, Paris, Seuil, 1965.
GAUDEZ F., /Pour une socio-anthropologie du texte littéraire/, Paris, Editions l'Harmattan, 1997.
GOLDMANN F., /Pour une sociologie du roman/, Paris, Gallimard, 1965.
H. R. JAUSS, /Pour une esthétique de la réception/, Paris, Editions Gallimard, 1978
Vincent JOUVE, /L'expérience de la lecture/, Reims, Editions L'improviste, 2005
LEENHARDT, J. /Lire la lecture, Essai de sociologie de la lecture/, Paris, Editions Le Sycomore, 1982.
VODICKA, F. /La estética de la recepción en cuanto programática en las ciencias de la literatura/, En estética de la recepción. Madrid, Visor. 1989
ZIMA, P. V. /Manuel de Sociocritique/, Paris, Picard, 1985

VETULI Fiorina
06 74 68 32 15
fiorina.vetuli@bvra.etu.upmf-grenoble.fr



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2007
DIRECTEUR DE THESE : Marie-Sylvie Poli

« L'espace public de la médiation culturelle des sciences et des techniques en Rhône-Alpes »

Résumé :

Cette recherche a pour objectif d'analyser l'espace public de la médiation culturelle des sciences et des techniques en Rhône-Alpes. Comment les CCSTI, les élus politiques et les médias se représentent-ils les enjeux actuels de la CST et les missions de la médiation culturelle des sciences et des techniques ? Ces représentations sont-elles en adéquation avec les discours tenus par les chercheurs en sciences sociales ? D'après Bruno Latour, la science n'est pas neutre, elle fait partie d'un système social et politique. Autrement dit, il est pertinent lorsqu'on mène une recherche sur la médiation culturelle des sciences de s'interroger sur le contexte politique dans lequel ces actions prennent place. De ce fait, une approche de la médiation culturelle des sciences par le territoire nous est apparue intéressante. La notion de muséalité est centrale dans notre recherche. En effet, notre étude ne portera pas sur les institutions culturelles en tant qu'établissements, mais sur le phénomène de muséalité qui s'y développe. D'après Tereza Scheiner, la muséalité est une relation spécifique entre l'humain et la réalité, caractéristique qui relie l'homme, le temps, l'espace et la mémoire. Afin d'analyser l'espace public de la médiation culturelle des sciences et des techniques en Rhône-Alpes, nous avons choisi de nous intéresser à quatre types d'acteurs qui le composent : des institutions de médiation culturelle des sciences et des techniques, en particulier le réseau des CCSTI, des élus politiques chargés du développement de la CST, des médias, notamment par l'étude des revues de presse des CCSTI, et des chercheurs.

Mots-clés : *Centre de Culture Scientifique, Technique et Industrielle (CCSTI), Culture scientifique, Médiation culturelle, Publicisation de la science, Débat, Public, Territoire*

Le thème de notre recherche est l'analyse sociologique de l'espace public de la médiation culturelle des sciences et des techniques en Rhône-Alpes.

Notre recherche s'articule autour de deux grandes questions. Tout d'abord, comment les CCSTI, les élus politiques et les médias se représentent-ils les enjeux actuels de la culture scientifique, et les missions de la médiation culturelle des sciences et des techniques ? Ensuite, ces représentations sont-elles en adéquation avec les discours tenus par les chercheurs en sciences sociales ?

Ces trente dernières années, la muséologie des sciences n'a cessé d'évoluer. Auparavant, seule la fonction éducative de transmission des connaissances qualifiait les musées de sciences. Depuis les années 1980, il y a une volonté politique de mettre les sciences en culture. D'après Paul Rasse, « de temple du savoir, le musée devient forum, support délibératif, sur des questions touchant au développement des sciences, là où elles posent de véritables problèmes de société ».

Qu'entendons-nous par *espace public* ?

D'après Jürgen Habermas (1993), l'espace public sous l'Etat bourgeois se caractérisait par un usage public de la raison des personnes privées, afin de trouver un accord commun dans l'intérêt général. Puis, sous l'Etat-social, l'espace public résulterait d'une lutte entre deux formes de publicité, la *publicité critique* : « le complexe des opinions informelles, personnelles et non publiques », et la *publicité de démonstration et de manipulation* : « celui des opinions formelles, reconnues par les institutions » et diffusées par les medias.

Dans le cadre de notre recherche, nous appréhendons l'espace public comme un système où interagissent différents acteurs, un espace de discussion des préoccupations sociales et politiques actuelles.

Qu'entendons-nous par *culture scientifique et technique* ?

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).

Qu'entendons-nous par *médiation culturelle* ?

La présence d'un tiers, humain ou non humain, est nécessaire pour la mise en dialogue. Jean Caune (1999) appréhende la *médiation culturelle* comme une rencontre, une situation qui fait dialoguer trois pôles : 1) les publics (sujets de la médiation qui ont l'intentionnalité de construire une relation intersubjective : réception et interprétation), 2) les musées ou établissements culturels (situation d'énonciation ou cadre de références), et 3) les objets (matériels ou immatériels) ou idées (support expressif ou symbolique). Pour Bruno Péquignot (2007), « la fonction de médiateur culturel est celle assignée au philosophe par Spinoza ; accéder à la liberté par la connaissance vraie ». En d'autres termes, pour cet auteur, le médiateur culturel ne fait pas qu'un travail d'information, de transmission, et de communication. Mais, il amène le public à s'interroger autrement, à accéder à une démarche intellectuelle. Enfin, pour certains auteurs tels que Michèle Gellereau et Bernadette Dufrêne (2004), et Jean Caune (2000), la médiation culturelle peut être envisagée comme un moyen d'établir et de construire du lien social.

Une approche pluridisciplinaire

Notre recherche s'inscrira dans une approche pluridisciplinaire : la sociologie de la culture (O. Donnat, B. Pequignot, L. Fleury, M. Bera) et la muséologie (P. Rasse, J. Caune, J. Davallon, M.S. Poli, B. Schiele).

Hypothèse centrale

Notre hypothèse principale de recherche est que chaque acteur de la culture scientifique et technique participerait à développer et alimenter l'espace public de la médiation culturelle des sciences et des techniques. L'espace public de la médiation culturelle des sciences et des techniques contribuerait à l'enrichissement d'une réflexion plus générale sur la science dans la société, sur la recherche scientifique, sur les applications scientifiques, leurs utilités et leurs impacts.

Le terrain d'étude : pourquoi le territoire rhonalpin ?

Pour Bruno Latour (1996), la science ne serait pas neutre, elle ferait partie d'un système social et politique. Lorsqu'on mène une recherche sur la médiation culturelle des sciences, il est donc pertinent de s'interroger sur le contexte politique dans lequel ces actions prennent place. Une approche de la médiation culturelle des sciences par le territoire nous est donc apparue primordiale.

Nous avons choisi d'étudier Rhône-Alpes qui est une région particulièrement active dans le domaine de la culture scientifique, technique et industrielle. En effet, le réseau régional des CCSTI – Centre de Culture, Scientifique, Technique et Industrielle –, soutenu par la région, se compose de huit CCSTI, un par département. Autre signe de cet intérêt, le conseil régional soutient un cluster de recherche, le Cluster 14 « *Enjeux et représentations de la science, des technologies et de leurs usages* ».

Le choix de travailler sur le réseau des CCSTI

Lorsque nous avons fait le point sur la culture scientifique et technique en Rhône-Alpes, nous avons recensé une cinquantaine de structures, d'institutions et d'espaces participant au développement de la culture scientifique et de la médiation culturelle des sciences et des techniques. Différents acteurs sont présents sur le territoire rhonalpin : des CCSTI, des associations de médiation culturelle des sciences, des musées de sciences, deux planétariums, des cafés sciences et citoyens, des institutions telles que le CEA et le CNRS, des festivals et des colloques etc.

Dans un premier temps, nous pensions rencontrer les acteurs de ces différentes structures afin de recueillir leurs discours sur la culture scientifique et technique.

Après réflexion, nous avons choisi d'analyser l'espace public de la médiation culturelle des sciences plutôt que d'analyser les structures de médiation culturelle des sciences. Analyser l'espace public consiste à analyser un système où interagissent différents acteurs. Au sein de l'espace public de la médiation culturelle des sciences interagissent des institutions de culture scientifique, des élus politiques, des médias et des chercheurs. Nous avons choisi d'étudier un type d'institutions de culture scientifique : les CCSTI – Centre de Culture Scientifique, Technique et Industrielle.

Histoire et missions des CCSTI

Ouvrons une parenthèse sur l'histoire et les missions des CCSTI en France pour comprendre davantage notre choix.

Le premier Centre de Culture Scientifique, Technique et Industrielle a été créé à Grenoble en 1979 à l'initiative de représentants des universités et centres de recherche, et des collectivités locales. Sa mission consiste à diffuser et promouvoir la culture scientifique et technique. Le CCSTI de Grenoble a été la première association de ce genre créée en France.

Dans les années 1980, d'autres centres de sciences ont été créés. Aujourd'hui, en France on compte plus d'une quarantaine de CCSTI. Une trentaine sont membres de la Réunion des CCSTI, association française qui fédère les centres de sciences. Ce réseau est soutenu par le ministère de la recherche. Notons que les CCSTI sont également soutenus par les collectivités territoriales. Les activités des CCSTI, membres de la Réunion des CCSTI, sont encadrées par la charte nationale des CCSTI signée en 2001 avec le ministère de la recherche.

D'après cette charte nationale, « un CCSTI est une structure ayant pour mission de favoriser les échanges entre la communauté scientifique et le public. Cette mission s'inscrit dans une démarche de partage des savoirs, de citoyenneté active, permettant à chacun d'aborder les nouveaux enjeux liés à l'accroissement des connaissances. Par les actions qu'il met en place, le CCSTI suscite l'émergence d'une prise de conscience individuelle, au profit d'un avenir collectif, en améliorant la connaissance de la science et de ses enjeux par les citoyens. ».

À titre d'information, les CCSTI n'ont pas tous les mêmes statuts. Intéressons nous à la région Rhône-Alpes. Le CCSTI de Grenoble (La Casemate), le CCSTI de l'Ain (ALTEC), ainsi que le CCSTI de la Drôme (Kasciopé) sont des associations Loi 1901. D'autres font partis d'une collectivité territoriale. Le CCSTI de Chambéry (la Galerie Eurêka) est rattaché au service municipal de la ville. Il en est de même pour le CCSTI de Cran-Gevrier (La Turbine) qui est un service municipal de la ville de Cran-Gevrier. Quant au CCSTI de l'Ardèche (l'Arche des métiers), il dépend du Pays du Cheylard, une communauté de communes. Enfin, certains sont rattachés à des organismes. Le CCSTI du Rhône est rattaché au service de l'université de Lyon et celui de Saint-Étienne (la Rotonde) au service de l'École des Mines.

En conclusion, les CCSTI sont reconnus par l'État, les collectivités et les publics comme des structures de culture scientifique et technique légitimes. Ils sont soutenus par le ministère de la recherche et par les collectivités territoriales.

Enquête de terrain

Afin d'analyser l'espace public de la médiation culturelle des sciences et des techniques en Rhône-Alpes, nous avons choisi de nous intéresser à quatre types d'acteurs qui le composent. Tout d'abord, nous interviewerons les directeurs et certains médiateurs des CCSTI de Rhône-Alpes. Ensuite, nous mènerons des entretiens auprès d'élus politiques chargés du développement de la CST sur le territoire rhonalpin. Puis, à travers l'étude des revues de presse des CCSTI, nous analyserons le discours des médias. Enfin, nous comparerons ces discours à ceux tenus par les chercheurs en sciences sociales (Latour, Pestre, Lévy-Leblond, Davallon, Schiele, Rasse, etc.).

Un guide d'entretien identique pour les acteurs des institutions culturelles et pour les élus politiques nous permettra de ne pas instaurer, dès le début de notre recherche, une typologie des acteurs. De plus, cette méthode d'enquête nous permettra une analyse de discours similaire en terme de méthodologie. Ce guide d'entretien a pour objectif d'amener progressivement les personnes à nous livrer leurs représentations des enjeux actuels de la culture scientifique et technique, et des missions de la médiation culturelle des sciences et des techniques. Au cours de l'entretien, sept thématiques sont abordées avec les enquêtés : leurs pratiques professionnelles ; leurs images de la culture scientifique et technique ; leurs perceptions de la culture scientifique et technique en Rhône-Alpes, du réseau et des échanges entre CCSTI ; leurs représentations de l'exposition sciences et société ; leurs représentations de leurs objectifs et de leur missions de médiation ; leurs perceptions des attentes des publics ; et enfin les projets envisagés et l'image de l'avenir de la CST.

Une analyse pluridisciplinaire

Nous souhaitons mettre en place et discuter une approche méthodologique qui met en perspective analyse de discours et analyse compréhensive de corpus d'entretien.

Notre recherche permettra de rendre compte de la dynamique culturelle de l'espace public de la médiation culturelle des sciences en Rhône-Alpes, et d'analyser les divers enjeux politiques, territoriaux et culturels qui se jouent au sein de cet espace public.

Cette thèse permettra, de manière à la fois empirique et théorique, de poser des questions quant à la prétendue objectivité impartiale des institutions culturelles scientifiques telles que les CCSTI, quant à la non implication politique de la région dans le domaine de la culture scientifique, et quant à la mise en réseau régionale des CCSTI rhonalpains.

Bibliographie complémentaire :

- Actes du colloque La publicisation de la science : exposer, communiquer, débattre, publier, vulgariser*, Grenoble : Université Stendhal, 24-26 mars 2004.
- Beaud (Stéphane), Weber (Florence), *Guide de l'enquête de terrain, Produire et analyser des données ethnographiques*, Nouvelle édition, Paris : La Découverte, coll. Guides Grands Repères, 2003.
- Foucault (Michel), *L'archéologie du savoir*, Cop. 1969, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 2005.
- Le Marec (Joëlle) (dir.), *Culture et Musées n°10, Évolution des rapports entre sciences et société au musée*, Actes Sud, 2007.
- Pestre (Dominique), « Sciences, Société, Démocratie : pour un autre contrat social » in *L'autre Campagne, 80 propositions à débattre d'urgence*, Paris : La Découverte, 2006-2007.
- Rasse (Paul), « La médiation scientifique et technique, entre vulgarisation et espace public » in *Quaderni La science dans la cité*, Numéro spécial n°46, 2002.
- Schiele (Bernard), Jantzen (Réal), *Les territoires de la culture scientifique*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. Muséologies, 2003.
- Schiele (Bernard), Koster (Emlyn) (dir.), *La révolution de la muséologie des sciences, Vers les musées du XXI^{ème} siècle?* Lyon : P.U.L., Québec : MultiMondes, coll. Muséologies, 1998.

PRINCIPALES PUBLICATIONS ET COMMUNICATIONS :

« Construction d'une problématique de recherche. La publicisation de la science au musée ». Actes du colloque les XXIXes Journées Internationales sur la Communication, l'Éducation et la Culture Scientifiques et Industrielles. Chamonix. A paraître.

« 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 ». Communication sous la forme d'un poster. Colloque International les XXIXes Journées Internationales sur la Communication, l'Éducation, et la Culture Scientifiques, Techniques et Industrielles. Chamonix. Mai 2008.

« La publicisation de la science au musée : la mise en débat des questions science et société au musée ». Recueil des interventions des Journées Doctorales 2008. Sous la direction de Florent Gaudez. Laboratoire CSRPC Roma. Université Pierre Mendès France de Grenoble. 2008.

CCSTI Grenoble. Rédaction d'un document de synthèse des études de publics menées autour de l'exposition *Nanotechnologies : infiniment petit, maxi défis !* A paraître en 2008.

« Etude auprès d'un échantillon de visiteurs de l'expo nano, la technologie prend une nouvelle dimension ». La Cité des sciences et de l'industrie. Laboratoire de sociologie CSRPC Roma. Université Pierre Mendès France de Grenoble. Direction scientifique : Marie-Sylvie Poli. Etude réalisée par Emilie Rossignol et Fiorina Vetuli. Juillet 2007.

« Ecole + Médiation scientifique : un idéal d'enseignement aux sciences ? ». Actes du colloque les XXVIIIes Journées Internationales sur la Communication, l'Éducation, et la Culture Scientifiques, Techniques et Industrielles. ACESI. 2007.

« Ecole + Médiation scientifique : un idéal d'enseignement aux sciences ? ». Communication. Les XXVIIIes Journées Internationales sur la Communication, l'Éducation, et la Culture Scientifiques, Techniques et Industrielles. Chamonix. Mai 2007.

« Ecole + Médiation scientifique : un idéal d'enseignement aux sciences ? ». Enquête par entretien semi directifs, sous la direction de Marie-Sylvie POLI. Mémoire de Master 2 Recherche Sociologie de l'Art et de la Culture. 2007.

« Public et non public étudiant : un enjeu pour les musées grenoblois ». Enquête par questionnaire, sous la direction de Marie-Sylvie POLI. Mémoire de Master 1 Sociologie de l'Art et de la Culture. 2006

VIGUIER Céline

05 61 11 29 74 06 32 18 77 72

elci@free.fr



ANNEE DE PREMIERE INSCRIPTION EN THESE : 2004

DIRECTEUR DE THESE : Florent GAUDEZ

Pub/Antipub, deux visions du monde ?
Le rapport entre idéologie et utopie à travers le système publicitaire
et son opposition.

Résumé :

Deux visions du monde, celle de professionnels de la publicité, celle de contestataires que sont les antipub. Ces deux visions du monde sont définies et revendiquées, transmises et médiatisées mais aussi à l'origine de notre organisation sociétale. Métier pour les uns, engagement militant pour les autres, les pratiques font naître des discours politiques. A travers deux discours antagonistes, pub et antipub présentent des façons de faire et des objectifs traduisant un regard sur « ce qui est » mais aussi sur « ce qui doit être ». Se mêlent alors utopie et idéologie, les frontières si précises deviennent floues, l'antagonisme radicalisé paraît moins évident : deux visions du monde se combinent, s'entrelacent, se récupèrent... mais vraiment sans se toucher ?

Mots clés : *Publicité, antipublicité, représentations, pratiques, idéologie, utopie.*

Je souhaite évoquer aujourd'hui les composantes importantes de ma problématique : Qu'est-ce qui caractérise ces deux visions du monde à savoir la publicité et l'antipub ? Qu'est ce qui les oppose, les différencie mais aussi les relie ? Pourquoi parler d'idéologie ou d'utopie ? Dans cette optique de questionnement, je présenterai alors le cadre théorique et une partie des auteurs dont les idées et les analyses m'ont permis de construire ma problématique actuelle : la pensée de Ricœur et celle de Pierre Ansart, tous deux influencés par Mannheim. Dans un second temps je mettrai en avant les points importants que j'ai pu dégager lors de l'analyse des entretiens. Enfin, je poserai le nœud qui est au cœur de l'ensemble de mon travail, à savoir : la construction de l'évidence.

Cadre théorique :

■ Si, lors de la mention de mon sujet de recherche, j'évoque l'idéologie et l'utopie, je veux dire, si je les cite ensemble c'est parce que mon travail a pris pour tremplin la théorie de Karl Mannheim qui fut le premier à opposer l'utopie à l'idéologie. Ce monsieur à la fois sociologue et philosophe, présente, dans les années 30, son œuvre dans le cadre d'une sociologie de la connaissance. Karl Mannheim distingue donc l'idéologie de l'utopie pour prendre en compte le discours de l'Autre en essayant de comprendre, non pas directement les idées de ce discours, mais ce qui le détermine. Les idées, les représentations sont interprétées comme étant déterminées par une

position sociale et elles ont pour fonction d'exprimer, d'être en quelque sorte le vecteur de cette position sociale. Chez Mannheim, l'utopie prend le sens de projet d'émancipation qui s'oppose à ce qui justifie idéologiquement l'ordre existant. Un projet d'émancipation basé sur un idéal susceptible de devenir réel par l'action. Un projet collectif qui souhaite jouer un rôle politique de réorganisation sociale tout en se donnant pour objectif de repenser le pouvoir et sa légitimité. Enfin, pour Mannheim, la question de l'efficacité se pose constamment, où les idées de « Réel », de « réalisme », de « réalisation » fragilisent l'utopie tout en l'obligeant à être un projet sûr et assuré, utile et légitime, précis et logique, bref toujours plus ancré dans la réalité et donc moins utopique. Pour Mannheim, l'utopie comme l'idéologie, ne correspondent donc pas tout à fait à la réalité. Mais si l'idéologie cache cette distance avec le Réel, l'utopie au contraire l'affirme et empêche l'ordre existant de devenir absolu.

■ Du côté de Paul Ricœur, l'idéologie se voit attribuer une fonction indispensable à la vie sociale, à savoir la fonction d'intégration ; l'idéologie aurait pour fonction principale de préserver l'identité et l'unité du groupe social. La distinction marxienne entre superstructure et infrastructure disparaît, l'idéologie est de l'ordre des systèmes symboliques. Pour Ricœur, les deux autres fonctions (la déformation de la réalité ou la justification du système en place), sont en fait directement liées à la fonction première d'intégration. En situation conflictuelle, l'idéologie permet alors de garantir, même de manière fictive et mensongère, l'unité et l'identité du groupe, elle joue alors son rôle de distorsion. L'autre fonction de l'idéologie est la justification ou plutôt la légitimation du pouvoir qui sert aussi l'intégration. L'idéologie consiste alors à nous donner les raisons d'obéir à l'autorité en légitimant le pouvoir par notre consentement. L'unité du groupe et la reproduction du système sont garantis. Pour l'auteur, c'est lorsque apparaît un manque de crédibilité dans l'affirmation d'un pouvoir que l'utopie entre en jeu et occupe son rôle de critique et de remise en question.

■ Pierre Ansart ne reprend pas cette opposition idéologie/utopie. S'il parle toujours de vision du monde, il associe l'utopie à une des deux formes d'idéologie. Ansart met l'accent sur les deux éléments qui définissent l'idéologie : c'est à la fois la vision du monde d'un groupe mais aussi le processus par lequel cette vision dissimule certaines dimensions ou contradictions de la vie collective. Pour l'auteur, étudier une idéologie, c'est analyser le système qui permet « la reproduction des discours et des jugements conformes » mais c'est aussi dévoiler, en quelque sorte, les « déformations » ou les illusions des représentations. Ansart décrit 2 idéals-typiques : l'idéologie critique s'attache à dénoncer l'autorité illégitime ou une mauvaise utilisation du pouvoir ; et l'idéologie conformiste répond à la question du « pourquoi », du « où » et du « comment » relatif au pouvoir en place. Mais en fait, il s'agit d'un même mouvement qui décrit le monde social et questionne le sens déposé derrière l'explication et la rationalisation des pratiques des acteurs. La raison porte alors le nom de vérité, la réalité idéologique s'impose en vérité, en évidences. Contrairement à Marx, pour Ansart, l'idéologie n'est pas séparable, elle est transversale à l'organisation sociale et elle constitue « l'une des conditions d'existence » et de changement de la société.

Quelques points de l'analyse d'entretiens :

Définir l'idéologie dominante n'est pas chose facile. Mais notre objectif est d'analyser un élément de cette idéologie, un élément dont le rôle est particulier puisqu'il constitue un des lieux d'expression de cette idéologie : le système publicitaire. Mais cette analyse ne se donne évidemment pas pour objectif d'appréhender l'objet dans sa globalité mais de repérer les points de tension entre le discours de professionnels de la publicité et le discours directement opposé des antipub.

Pour les uns et les autres, le discours porte à la fois sur une pratique mais aussi sur le pourquoi de ces pratiques. Donc d'un côté des façons de faire et de l'autre des arguments justifiant les

pratiques.

L'analyse des pratiques met en avant 3 aspects :

- l'efficacité,
 - le plaisir,
 - le rapport à la loi.

L'analyse des arguments met en avant 4 types de représentations liés à :

- la vision de soi,
 - la vision de l'autre sur soi,
 - la vision de l'autre,
 - la vision de la société.

- L'efficacité c'est d'abord le nombre, le quantitatif à travers le nombre de militants dans le mouvement antipub ou encore à travers les termes de « matraquage » ou d'« envahissement » pour décrire et désigner l'affichage publicitaire. L'efficacité s'exprime à travers des termes utilitaristes. Les antipub évoquent leurs actions par « ça fonctionne ou pas » ou encore « ça marche bien » ; les publicitaires à propos d'une image : « j'aime, j'aime pas », la dépréciation sera alors synonyme d'inutilité ; le travail d'antipub peut être considéré par d'autres antipub comme un « échec », ou comme « un travail de fourmi »... L'efficacité c'est aussi la simplicité et ce qui se remarque : les objectifs antipub sont présentés comme étant « raisonnables, pragmatiques ». Pour les publicitaires, il s'agit d'« être synthétique », d'être « percutant » ou « accrocheur », ils parlent de « visibilité » pour « bien communiquer ». Les publicitaires expliquent leur méconnaissance du mouvement antipub ou le non-impact de leurs actions par manque de médiatisation. L'effet sur le réel est mis en avant, les antipub, tout comme les publicitaires, parlent « d'impact concret ». Enfin, l'efficacité est liée au temps, à ce qui dure pour les antipub, « faire durer la chose ».
- Le deuxième aspect qui rentre dans la description des pratiques est le plaisir. « Se faire plaisir » à travers ce que l'on pourrait appeler le « jeu » pour les antipub et « l'art » pour les publicitaires. Les antipub mettent en avant l'aspect ludique de certaines pratiques. Ils vivent la rencontre avec les autres comme un moment de communication, de partage, de gaieté, d'« insouciance ». Il s'agit de « faire quelque chose d'assez marrant », « faire des petites animations », « des sketches ». Pour les publicitaires, tout ce qui est de l'ordre de la récupération dans l'image est vécue comme un jeu mais ils désignent leurs pratiques par le terme de « pratique artistique », donc de l'ordre de la création, du plaisir de créer. Un des publicitaires explique par exemple pourquoi il a fait le choix de faire ce métier, il parle « d'envie d'écrire, de raconter des histoires, de mettre les gens en situation », un autre parle de « théâtre », citons encore celui qui souhaite « créer une harmonie à travers les couleurs » ou trouver « la poésie » dans l'image.
- Dans les entretiens, le droit, le rapport à la loi est un thème récurrent à travers la question de la légalité ou de l'illégalité des pratiques. Chez les antipub par exemple, le non-respect de la loi est assumé lors d'actions comme le barbouillage de panneaux. Les « Déboulonneurs » par exemple soulignent qu'il n'y a pas d'anonymat, les activistes attendent la police avec leurs papiers d'identité. La procédure judiciaire est un moyen pour se faire connaître, pour faire entendre un message : pour « amener des témoins qui expliquent pourquoi la publicité est problématique », ça « permet d'avoir une présence médiatique ». Ne pas respecter la loi pour la transformer est le mot d'ordre de la désobéissance civile. Les antipub ont « un objectif politique de dire "tant que la loi ne sera pas changée, on va continuer à la transgresser" ». Certains, au contraire, revendiquent d'être legalistes, de réaliser des actions toujours dans la légalité afin d'être un mouvement

« moins éphémère », de constituer « une base plus ou moins stable ». Mais il s'agit aussi de faire respecter la loi grâce à la loi « 33% des panneaux sont illégaux », « c'est un travail de repérage ». Les antipub parlent de « faire condamner l'Etat », de « faire un procès au Tribunal administratif ». Ils demandent « une loi avec un principe de sanctions pour les autocollants non respectés ». Enfin, il s'agit de jouer avec la loi. Le jeu passe par l'utilisation de techniques qui ne permettent pas de trancher clairement entre action légale ou action illégale : « Est-ce que c'est légal ? Pas tout à fait, mais c'est difficile de nous embêter. On ne dégrade pas, on recouvre avec une bâche qui s'enlève. Il y a obstruction quand même du fonctionnement de l'économie puisqu'il y a une publicité qui est cachée, il faut que l'intéressé porte plainte, c'est un peu compliqué, ils ne l'ont jamais fait. »

Chez les publicitaires, jouer avec la loi permet de faire des économies. Un des interviewés raconte par exemple qu'il voulait « imprimer son affiche sur une bâche immense pour couvrir toute une façade d'un gros bâtiment mais c'était hors de prix, la bâche a été installée sans autorisation. Il s'est avéré que l'amende était 2 fois moins chère que l'autorisation. » La loi est aussi perçue comme une limite qui cadre la pub, la met sur le droit chemin. La loi « évite les dérives », elle pose des « limites » et enlève une certaine liberté. Le BVP (Bureau de Vérification de la Publicité) est associé à la loi.

- - La mise en avant des arguments justifiant les pratiques exprime donc 4 types de représentations. La première typologie concerne la vision de soi : la vision interne du mouvement ou comment les antipub se voient en tant que collectif ? Le terme « Antipub » est accepté ou revendiqué mais quelquefois c'est les « mettre dans des cases » alors que le combat est une « énorme réflexion (...) que ça touche à plein d'autres domaines ». Le mouvement est un réseau de relations. L'important est l'aspect collectif car les actions individuelles des personnes révoltées par la publicité ne suffisent pas. Les antipub veulent être « rassembleur (...) l'idée c'est de rassembler tous les gens qui ont un problème avec la publicité ». Un collectif d'entraide : « il n'y a pas juste le travail pour soi et sa famille, il y a aussi des choses à faire de manière un peu plus collective pour les autres ». Pour quelques uns, le mouvement peut être dangereux pour le système publicitaire car ils demandent « quelque chose qui est tout à fait possible » à savoir la réduction de la taille des panneaux. A travers le discours des antipub sur leurs pratiques, se dégage une envie d'exister, de faire exister le mouvement, de plaire au public par un côté ludique ou jovial, de donner au mouvement de l'importance tant au niveau du nombre de militants, des connexions dans le réseau que de l'impact des actions à travers la médiatisation. Mais le discours met en avant aussi quelques désaccords concernant les façons de faire : soit des pratiques plus radicales et donc illégales pour un impact plus fort auprès des médias et du public, soit au contraire il s'agit de construire un mouvement stable qui n'a rien à se reprocher et donc inattaquable. Pour d'autres encore, ces deux façons de penser le mouvement sont complémentaires.
- Toujours dans cette première typologie « vision de soi » : comment est perçue la publicité par les publicitaires ? Elle est « polissée, lissée, propre, elle sent bon, elle est aseptisée, elle est édulcorée, elle est complètement annihilée dans son esprit créatif ». La présence de la publicité à la télé est de l'ordre de la logique et de la nécessité : « On est habitué maintenant à voir les films coupés en pubs. C'est logique », « ça fait partie du paysage », « c'est évidemment nécessaire pour l'économie », « la pub, ça a toujours existé ». La pub c'est la communication. A la question "un monde sans pub est-il possible ?", un publicitaire répond : « Un monde sans communiquer, ça ne me plairait pas parce que j'aime bien faire passer des messages », « Quand je parle de pub, c'est de la communication ». La publicité est inoffensive car elle est liée aux notions de plaisir et d'idéal « c'est de l'envie ou du rêve », « ça contente, ça réchauffe, la publicité fait plaisir », c'est « une forme de récréation ». « Aimer la pub, c'est sortir du quotidien, c'est avoir une approche presque magique avec un produit », « c'est de la

divagation», ça apporte « un monde meilleur ». C'est aussi une identité « parce que ce sera toujours la manière de mettre en valeur ce que l'homme va construire ou produire ». La publicité reste de l'information et est toujours preuve de qualité. « Hugo Boss, c'est cher, ça sonne bien, c'est de la qualité ». Mais pour les publicitaires, elle est quelquefois un mensonge « c'est un subterfuge » et ça peut être dangereux. Pour certains, elle ne constitue qu'un outil : « Elle sert, on se l'approprie, elle influence, mais ce n'est pas une finalité en soi. »

Enfin, la publicité c'est aussi une réflexion politique. « Etre dans la mouvance, c'est la politique des magasins Leclerc, où il y a une vraie réflexion à l'intérieur du développement durable ». Un autre explique que la publicité « arrive à positionner des gens dans la société par rapport à des groupes au niveau du comportement "j'aime, j'aime pas". Par exemple, Nike ou Adidas, deux groupes, deux types de personnes ». Un interviewé explique qu'« elle a toujours un rôle politique parce que tout est confondu. Le rôle des responsables politiques c'est de saisir l'air du temps et d'essayer de s'en servir à des fins personnelles. Le rôle de la pub c'est exactement pareil, c'est de saisir l'air du temps presque d'essayer même de le précéder. Donc il y en a qui sont là pour vendre quitte à passer pour des écolos parce que aujourd'hui ça marche fort, commercialement, aujourd'hui dans la pub c'est l'écologie. C'est ce qu'on appelle, les termes à la con, "développement durable" qui veulent rien dire... »

- La vision de l'autre sur soi : comment les publicitaires ou le public nous voient nous, antipub ? Pour les antipub, leur travail est parfois apprécié par les publicitaires. « Pour eux c'est un rappel à l'ordre de : il faudrait plus de qualité, les publicitaires doivent se dire "les gens sont mécontents de la publicité, donc faut qu'on fasse mieux..." ». Si le mouvement est ignoré c'est parce que « ça leur fait un peu peur » aux publicitaires qui « ont peur des répercussions judiciaires d'une action », « ça ternit leur image ». Mais le mouvement n'est pas toujours pris au sérieux, « c'est un mouvement marginal » : « on est perçu comme la petite caution critique d'un système qui est pas du tout critique », un autre explique qu'« il y a d'abord une écoute plutôt favorable et ensuite il y a souvent un sentiment de dire que c'est un combat perdu d'avance, la plupart des gens nous prennent pour des guignols. » Enfin, les antipub ont l'impression, pour certains, d'être réduits à leurs actions dans le métro par les médias.

- Les arguments traduisent aussi la vision de l'autre. Qui est l'autre ?

- Pour les antipublicitaires, le système publicitaire impose un mode de vie, celui de la consommation « Il ne permet pas de réfléchir à d'autres modes », « Le système publicitaire nous incite plus à être des consommateurs qu'à être des acteurs de nos vies, de prendre du plaisir par l'achat plutôt que de prendre du plaisir par l'action. » Beaucoup d'arguments évoquent « le côté écologie », la publicité « c'est aussi du gaspillage de papier ». Pour les antipub, elle « vend de la frustration »...

Je ne m'attarde pas ici sur les arguments qui justifient le mouvement antipub car ils ont été largement décrits lors des rencontres de doctorants de l'an dernier.

- Pour les publicitaires, le mouvement est perçu comme étant radical, ils sont « trop excessifs » ou « agressifs ». Ils ne sont pas crédibles : ils « amusent les gens (...) ça peut être pris pour un gag ; pour moi c'est du style fluide glacial ou autre, c'est de la satire, mais ce n'est pas une vérité en soi ». En parlant des antipub, un des interviewés publicitaire les voit comme étant « un peu gauchistes. C'est des LCR. C'est le côté baba cool sur le retour » ou « dans des vieilles estafettes, de 500 000 km, qui puent l'essence... en jean un peu crado, les cigarettes roulées... je les vois jeunes, 30 ans maximum, je les vois un peu attardés. » Le combat est donc jugé inutile : « Ce sont des gens qui dépensent beaucoup d'énergie pour une cause (...) mais quitte à dépenser du temps, de l'énergie, autant le faire, pour une cause qui en vaille le coup, qui soit utile ».

Leurs pratiques sont même rapprochées du travail publicitaire : « parce que de toute manière,

eux font de la pub aussi. Aller contre la pub, c'est de la pub ». « L'habillage publicitaire de l'interdit est au mérite des produits qui sont présentés », ou encore : « ce que je trouve marrant, c'est qu'ils critiquent tout ça et ils utilisent énormément des termes de la communication. Si j'étais antipub, je serai vraiment en dehors de tout ça, parce qu'ils plongent dans le jeu, ils pensent faire l'inverse mais ils rentrent dedans ». D'un autre côté, un publicitaire explique que « si les antipub veulent peser plus, il faut qu'ils fassent un gros boulot de com' et il faut qu'ils vendent leur patron. Il faudrait qu'ils fassent leur propre pub. C'est-à-dire que c'est la preuve qu'en dehors de la pub, on ne peut rien faire, on est obligé de passer par elle », « Tant que le mouvement antipub ne fera pas de la pub, le mouvement antipub sera voué à rester totalement marginal. »

- Enfin, les arguments mis en avant pour justifier les pratiques traduisent une certaine vision de la société.

- La vision du monde, de la société par les antipub :

Sur le rôle des médias qui « cachent la réalité » et qui ne sont pas remis en question sur leur dépendance à la publicité. La vision du travail, sa place dans le quotidien est trop importante et ne laisse pas le temps et l'énergie au citoyen de jouer un rôle politique. Le travail est associé à l'argent et répond à l'idéologie publicitaire : « Aujourd'hui, l'inaction et le fait que les gens ne prennent pas une part active dans leur vie est très lié au fait qu'on est toujours submergé par le travail et que du coup, on est très fatigué, on rentre chez soi, on regarde la télé... », « le travail étant justifié par, en partie, l'idéologie publicitaire, de richesses économiques personnelles. » Le monde idéal pour les antipub est lié à « la démocratie », à la question de la relocalisation de l'économie ou encore de l'épanouissement personnel. Dans l'idéal, une société qui sache « préserver le for interne, c'est-à-dire cette dimension personnelle, intouchable, mais aussi de préserver l'espace public », « ce serait aussi une révolution du paysage publicitaire dans l'espace public. Le monde idéal est aussi une société où on pourrait « être plus autonomes », « de faire en sorte que ce ne soit plus des politiciens qui décident pour nous ».

- La vision des publicitaires :

Sur le rapport des gens à la publicité : « les gens au fond d'eux-mêmes préfèrent qu'il y en ait trop que pas du tout », ils « ne pourraient pas s'en passer ». Sur le rapport des gens à la consommation (sujet largement abordé ultérieurement). Pour un publicitaire le monde idéal est paradoxalement lié au fait de « Vivre en communauté. Aller plus vers les autres, le fait de communier avec les gens d'une autre manière ». A la question, la place de la pub dans cet idéal ? « Minimaliste. Juste le strict nécessaire. Qu'il n'y ait pas l'arrogance du profit. Rôle de prévention pour les gens qui en auraient besoin ». Au contraire, un autre m'explique qu'« on n'a pas trouvé aujourd'hui le système qui soit meilleur, alors peut-être que ça existera mais jusqu'à preuve du contraire ça n'existe pas. »

Notre objet : la construction de l'évidence.

L'idéologie et l'utopie n'existent pas l'une sans l'autre, elles n'existent pas séparément et ne peuvent disparaître. Elles constituent toutes deux les pôles qui regroupent l'ensemble de nos représentations, des tendances à... qui rendent quelquefois la frontière floue. Des visions du monde en opposition, des discours qui se font écho, se répondent sur une même scène : l'organisation sociale. L'utopie et l'idéologie sont, nous l'avons compris, *ce qui n'est pas* ; une, déforme le réel et propose une réalité qu'elle légitime, l'autre critique cette réalité et propose une alternative. Mais à la différence de l'idéologie, l'utopie ne cache pas ce rapport biaisé à la réalité, elle l'affirme. Elle remet en question tout absolu. Mais s'oppose-t-elle seulement à la réalité actuelle, à *ce qui est* ou est-elle capable de prendre en compte l'aspect de dissimulation de

l'idéologie ? Est-elle capable d'attaquer concrètement l'idéologique sur sa volonté de présenter les choses comme étant une réalité ? En fait, il s'agit de se poser la question de l'évidence. Sur quoi repose l'évidence ? Comment se construit-elle dans le discours ? En quoi est-elle constitutive d'une vision idéologique ? L'évidence qui simultanément, cache et fait exister une réalité, affirme et exclut, oublie sa genèse et se projette dans le futur...

L'évidence est à la fois utopie et idéologie mais qu'en est-il de la science, l'objectivité n'est-elle pas la compréhension du réel ? Notre position de sociologue, de scientifique permet-elle de désigner, définir et comprendre les origines de la construction de l'évidence sans pour autant se laisser entraîner dans des justifications idéologiques ? L'objet, est incertain, fuyant, ambigu. Tel un équilibriste en manque de confiance, le chercheur doit avancer lentement car chaque pas dans l'analyse peut amener à la découverte d'un trou noir où se mélangent, fusionnent et s'annulent vérité et objectivité, intérêts et subjectivité, connaissances et erreurs, science et illusion, incohérences...

L'objet est-il pour autant inexistant ? Peut-être, encore faudra-t-il toujours en discuter. L'objet, malgré tous ses défauts ou devrais-je dire, malgré tous les obstacles qu'il ne cesse de faire naître dans l'analyse, garde à mes yeux une qualité essentielle : l'objet « idéologie » est une source inépuisable de questions, toujours renouvelées qui force à la réflexion et au débat car l'affirmation n'est pas de mise et les réponses trop sûres sont vite ébranlées. Ce concept philosophique tisse une toile de connaissances à la fois politiques et sociales qui habille sans cesse le regard anthropologique.

Ce travail n'a alors qu'un seul objectif, participer avec humilité à une réflexion générale sur la définition et la désignation de l'idéologie actuelle, et cela en confrontant les théories philosophiques et sociologiques, rapidement évoquées, aux visions du monde que constituent les discours publicitaire et antipublicitaire.

PUBLICATIONS:

A venir : « Des ordres dans le système publicitaire », Actes du colloque *Ordre et Désordre* à l'UPMF, 2008.

« Question de technique », Actes du colloque *Les arts moyens aujourd'hui*, L'Harmattan, 2008.

« En toute légitimité... », Actes du colloque *Les arts moyens aujourd'hui*, L'Harmattan, 2008.

Rencension de lecture dans *Sociologie de l'art, Opus 8*, L'Harmattan pour l'oeuvre de Pierre V.Zima, « L'école de Franfort. Dialectique de la particularité », L'harmattan, 2005.

Recension de lecture dans *Sociologie de l'art, Opus 6*, L'Harmattan pour l'oeuvre de Anne Sauvageot, « L'épreuve des sens. De l'action sociale à la réalité virtuelle », PUF, 2003

PROGRAMME DES JOURNÉES DOCTORALES 2009

15-16 janvier 2009

JEUDI 15 JANVIER 2009

MATINEE

9 h 00 : Ouverture des journées, par Florent Gaudez

ŒUVRE(S) LITTÉRAIRE(S), CULTURE(S) MUSICALE(S)

9 h30 : Julien Grange :

Lectures 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 (B.Michel, 2004)

10 h 00 : Pierre Grosdemouge

Unknown Cultural Object (Esquenazi, 2006)

10 h 30 : Pablo Venegas

La réception du livre *Nocturne du Chili* de Roberto Bolaño dans deux Pays différents: La France et L'Espagne. La création du texte de fiction (F. Gaudez, D. Gras, 2008)

11 h 00 : Anne-Cécile Nentwig

Les représentations sociales des musiciens amateurs des musiques traditionnelles, (C.Pessin, 2005)

11 h 30: Charlène Feige

Etudes des dispositifs musicaux sur les lieux de travail et ambiguïtés entre musiques choisies et musiques subies (B.Michel, 2006)

APRES-MIDI

LIEUX DE CULTURE(S) – MARGES ET VIDES

13 h 30: Julien Joanny

Entre ancrage territorial et expérimentation sociale, les lieux culturels intermédiaires : des expériences à la croisée des mondes (G. Saez, 2004)

14 heures : Virginia Nogueira Farias

Changements de la mémoire collective esclavagiste et les recompositions identitaires au Brésil à l'époque de Lula 2003-2008 (E. Bogalska, 2007)

14 h 30 : Youssef Dhamane

SDF des villes et SDF des champs, pour une sociologie des trajectoires dans un milieu rural (E. Martin, 2007)

15 heures : David Grange

L'envie de rien ; éléments pour une sociologie du nihilisme (B. Michel, 2001)

15h 30 : Pause

SPHERES ARTISTIQUES, MEDIATIQUES, IDEOLOGIQUES

16 heures : Régina Trindade

Art et Biologie: Rencontre de Deux Mondes (B.Michel, 2002)

16 h 30 : Fiorina Vétuli

L'espace public de la médiation culturelle des sciences et des techniques en Rhône-Alpes. (M-S Poli, 2007)

17 h 00 : Céline Viguier

PUB / ANTIPUB, deux visions du monde ? Le rapport entre idéologie et utopie à travers le système publicitaire et son opposition (F. Gaudez, 2004)

VENDREDI 16 JANVIER 2009

MATINEE

LES CORPS A L'OEUVRE

8h30 : Fanny Fournié

La folie et sa danse, (F. Gaudéz, 2006)

9 h 00 : Fannie Richard

Les amateurs de danse : pratiques et représentations (B.Michel, 2004)

9h30 : 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. (J. Leenhardt (EHESS Paris) et F. Gaudéz (UPMF Grenoble II), 2000

EPREUVES DU CORPS

10 heures : Jérémy Damian

L'intime du social : pour une socio-anthropologie du corps et de l'expérience sensible – le cas de la danse contact-improvisation (F. Gaudéz, V. Despret, 2008)

10 h 30 : Valérie Rolle

Le métier de tatoueur-euse. Pour une sociologie du monde du tatouage en Suisse romande (*P. Beaud et G. Haver, Université de Lausanne, 2004*)