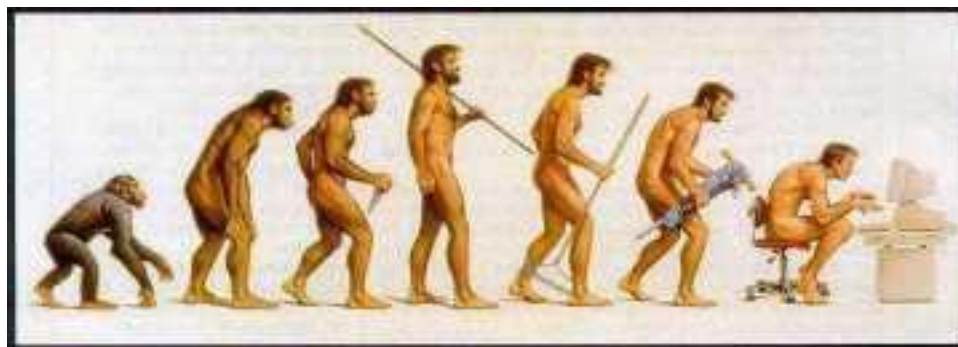




ÉCOLE DOCTORALE 454
Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire

ACTES DES JOURNÉES DOCTORALES 2010

Sous la responsabilité de Florent Gaudez



13-14 janvier 2010
Salle des colloques-BSHM

Directions

Serge Dufoulon - Florent Gaudez - Barbara Michel
Catherine Dutheil Pessin - Marie-Sylvie Poli – Pierre Le Quéau

Organisation

Florent Gaudez Florent.Gaudez@upmf-grenoble.fr
Marie-France Lebaillif marie-france.lebaillif@upmf-grenoble.fr
Flora Bajard flora.bajard@gmail.com
Elsie Viguier elci@free.fr

Pour en savoir plus, visitez :
<http://sociologie.upmf-grenoble.fr/EMC2>

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)*

Grazyna Legutowska

*Le mariage mixte entre les musulmans et les catholiques en France :
une approche anthropologique (2003)*

Florent Gaudez

Flora Bajard

*Le métier de céramiste un travail indépendant à dimension artistique :
sociologie d'une interaction entre la culture de métier et de la culture institutionnelle
(Avec Marc Perrenoud, Université de Lausanne, 2009)*

Jérémy Damian

*Où les grands esprits se rencontrent... Réflexion sur le concept du « meeting of the mind » à partir de
l'interaction homme/machine en situation d'improvisation dansée. (Avec Vinciane Despret, Université de
Liège, 2008)*

Fanny Fournié

Le parcours émotionnel des danseurs et spectateurs de MayB, pièce chorégraphique de Maguy Marin (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)*

Elsie Viguié

*Pub-Antipub, deux visions du monde ?
Le rapport entre idéologie et utopie à travers le système publicitaire et son opposition (2005)*

Barbara Michel

Charlène Feige

*« Savoir être-là, sans être là » Ou comment l'écoute de la musique sur les lieux de travail se combine au
modelage de la présence des travailleuses par elles-mêmes (2006)*

Julien Grange

*Lectures actuelles de L.-F. Céline : contribution pour une approche socioanthropologique des objets de la
culture légitime. (avec Pierre Le Quéau, 2004)*

Yanik Mitchell

Rites de passage et figures de femmes (2005)

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)*

Régina Trindade

Art et Biologie. Rencontre de Deux Mondes (2002)

Catherine Dutheil Pessin

Cyril Brizard

Les savoirs du monde dans l'œuvre : de l'intertextualité aux pratiques d'appropriation et de restitution. (2005)

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)

Les invités extérieurs

Stéphane Alvarez

Quelle qualité de vie pour les personnes âgées dépendantes ? (Pascale Trompette (IEPG) et Catherine Gucher (UPMF), 2009)

Pierre Grosdemouge

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

Julien Joanny

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

Les absents (excusés)

Eric Gallibour

La prise en charge des haïtiens infectés par le VIH-sida en Guyane Française. Sociologie d'une carrière de malades stigmatisés (Serge Dufoulon, 2005)

Grazyna Legutowska

Le mariage mixte entre les musulmans et les catholiques en France : une approche anthropologique (Serge Dufoulon, 2003)

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. (Jacques Leenhardt, Florent Gaudez, EHESS-Paris, 2000)

Anne-Cécile Nentwig

Les représentations sociales des musiciens amateurs des musiques traditionnelles (Catherine Dutheil Pessin 2005)

**PRÉSENTATION
DES DOCTORANTS
ET DE LEURS
COMMUNICATIONS**

Par ordre alphabétique

ALVAREZ Stéphane
06.74.72.70.29
estephane.alvarez@gmail.com



Année de première inscription en thèse : 2009
Directrice de thèse : Pascale TROMPETTE
Co-encadrant par Catherine GUCHER

Quelle qualité de vie pour les personnes âgées dépendantes ?

Mots clés : vieillissement, qualité de vie, dépendance, déprise, aides, personnel soignant, stratégie d'acteurs.

RESUMÉ :

Notre propos prendra pour appui une recherche en cours sur la qualité de vie des personnes âgées dites « dépendantes ». Nous souhaitons ainsi discuter les premières réflexions à ce sujet, alimentées par des entretiens réalisés auprès de personnes âgées dépendantes, ainsi que par une revue de la littérature ayant trait à la qualité de vie.

Historiquement, le champ d'application premier de la qualité de vie est le champ environnemental (Durand et Harff, 1977), en lien avec les nuisances industrielles. La « qualité de vie » n'est alors pas tant un idéal subjectif qu'un combat mené par opposition à un phénomène social.

Secondairement cette notion se labilise dans le registre de la perception subjective. De valeur positive, portée collectivement et justifiant de combats et conflits sociaux, la qualité de vie passe au rang de « sentiment » totalement individualisé. Cette évolution se comprend sans aucun doute en lien avec l'avènement de la société des individus (Elias).

Cependant, lorsque le milieu médical s'empare de cette question, une logique d'objectivation de la qualité de vie se développe. La nécessité de mesure de la qualité de vie s'affirme comme indispensable à la formulation du caractère scientifique de la notion. La qualité de vie est alors explicitement liée à l'état de santé. Il est important de remarquer que ce mouvement s'est opéré lui aussi au tournant des années 80-90, en corollaire de l'émergence des termes de « qualité », « fragilité », « vulnérabilité »... que l'on souhaite également pouvoir quantifier et objectiver afin qu'ils constituent des index de mesure.

Si la qualité de vie comme résultat d'une interaction entre dimensions objectives et subjectives, entre médical et social, entre perception et mesure est déjà difficile à analyser et à définir de façon générique, le problème se pose de façon spécifique lorsqu'on approche une catégorie sociale particulière : les personnes âgées dépendantes.

Nous mobiliserons le concept sociologique de « déprise », développé par l'équipe de sociologues du vieillissement de Toulouse et repris d'une lecture critique de la théorie du désengagement des fonctionnalistes Cumming et Henry (1961). Le lien entre « qualité de vie » et « déprise » est à interroger en ce sens qu'il peut permettre une approche moins positiviste de la qualité et intégrer des processus de lâcher prise à l'œuvre dans le vieillissement.

« De prises en déprises : la qualité de vie des personnes âgées ».

Pour clôturer ces journées doctorales, je vous propose un sujet bien différent de ceux traités jusqu'ici. Nous allons en effet traiter d'une population spécifique : les personnes âgées. Mon propos s'articulera en trois points.

Je ferais tout d'abord un bref tour d'horizon des théories de la sociologie du vieillissement, depuis son édification au milieu du 20^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui. Puis je présenterais, toujours en première partie, l'enquête que nous réalisons, au sein du CPDG et du laboratoire PACTE, pour un organisme du ministère de la santé. Je tiens d'ailleurs à remercier le laboratoire ROMA et son directeur Florent Gaudez de m'avoir invité parmi vous aujourd'hui. Vous m'offrez en effet l'occasion de discuter avec vous les premières réflexions issues de cette enquête, qui est toujours en cours sur la qualité de vie des personnes âgées dépendantes.

En seconde partie, j'exposerai les conclusions que j'ai tirées d'une revue de la littérature scientifique sur la notion de « qualité de vie », en montrant la légitimité que peuvent trouver les sciences sociales à s'emparer de cette notion, enfermée dans un carcan biomédical.

Enfin, j'exposerai la première typologie mise à jour suite au travail de terrain en mobilisant le concept sociologique de déprise.

I) Le vieillissement en sociologie

De nombreuses disciplines se sont intéressées et s'intéressent au processus de vieillissement. Ainsi les démographes centrent leurs études sur une vision globale de la société, à travers le vieillissement de la population, selon la définition d'Alfred Sauvy. Les travaux de psychologues axent quant à eux leurs analyses sur les aspects cognitifs du vieillissement individuel, notamment avec les maladies que sont Alzheimer, Parkinson ou bien d'autres altérant la cognition ou sur ces conséquences psychosociales en termes d'évolution de la personnalité.

La sociologie, pour sa part, a approché le vieillissement individuel de diverses manières au fil du temps. Nous pouvons en repérer trois : l'étude de la construction sociale des cadres du vieillissement individuel, l'analyse du vieillissement individuel en tant que trajectoire et enfin en tant qu'expérience.

Le vieillissement individuel : un parcours de vie socialement structuré

Les sciences sociales ont apporté à l'édification d'une sociologie du vieillissement ses premières pierres dans ce que nous appelons la période « des 30 glorieuses ». A cette époque où la place centrale du travail salarié ne pouvait être remise en cause, où le taux de chômage était quasi nul du fait de l'apogée de l'ère de l'industrialisation, le parcours de vie a été « institutionnalisé ». L'existence a été divisée en trois étapes, en trois passages que l'on retrouve encore aujourd'hui, malgré un contexte salarial bien différent (Castel, 1995) : la première étape est celle de la préparation au travail, la seconde phase est celle de l'activité et l'ultime phase institutionnelle de l'existence est celle de la retraite.

Cette mise en place du minimum vieillesse, à partir de 1945, se calque sur l'objectif fixé lors de la création de la Sécurité sociale : le système de protection sociale vise les travailleurs et non les citoyens (Chaput *et al.*, 2007). Ceux qui ont prouvé leur mérite sur le marché du travail peuvent jouir d'une pension jusqu'à la fin de leurs jours : ils entrent alors

dans la dernière étape de la vie, la retraite¹. C'est ainsi que la sociologie a privilégié, dans les années 60 et 70, une théorie de « la stratification selon l'âge » (Caradec, 2004a) qui représentait le processus de vieillissement comme un cheminement progressif au sein du système de classes d'âge qui ordonne le cycle de vie.

La trajectoire du vieillissement individuel

La sociologie fonctionnaliste, dans la même période que celle évoquée précédemment, considérait le vieillissement individuel sous la forme des changements dans les rôles sociaux que la société fournissait à ses membres. Dans cette pensée sociologique, l'avancée en âge induit des pertes de rôles qui définissaient jusqu'alors les individus : perte du rôle professionnel lors du passage à la retraite, perte des rôles familiaux comme celui de parents lorsque les enfants devenus adultes ont achevé leur processus de socialisation auprès de la sphère familiale (Parsons, 1951), et perte du rôle de conjoint lors du décès de celui-ci.

En ce qui concerne les personnes âgées, la sociologie américaine fonctionnaliste a ainsi développé la théorie du « désengagement » sur laquelle nous reviendrons dans ce travail (Cumming et Henry, 1961). En France, nous devons à Pierre Bourdieu les travaux approchant le vieillissement individuel en termes de trajectoire. Cependant, cette analyse bourdieusienne n'est pas caractéristique de la seule population des personnes âgées. Le vieillissement en tant que trajectoire sociale signifie l'évolution des positions sociales occupées par ce qu'il nomme les « agents » (Bourdieu, 1979). Dans cette pensée, le vieillissement individuel en tant que trajectoire s'applique à tous ces agents, indépendamment de leur âge.

L'expérience du vieillissement individuel

Ces théories sociologiques du vieillissement étaient ancrées dans la mouvance dominante des sciences sociales depuis leur constitution : une sociologie classique qui considérait l'individu et les individus comme étant seulement l'envers du système social ou de leur groupe d'appartenance. La pensée sociologique accordait alors une place centrale « au groupe, à la société, à la totalité » (Wieviorka, 2008).

Depuis la fin des années 70 aux Etats-Unis et une décennie plus tard en Europe, la tendance est à la montée en puissance de la sociologie qui part de l'individu, du sujet ou des interactions entre ces derniers. Ainsi « dans tous les domaines, le point de vue du sujet est de plus en plus valorisé par les sciences sociales, tout simplement parce qu'elles sont à l'écoute de ce qui remonte vers elles de la vie sociale » (*ibid.*, 2008). C'est donc là encore en suivant l'évolution des sciences sociales que la sociologie du vieillissement s'est rapprochée d'une démarche compréhensive, sous l'impulsion de l'interactionnisme symbolique. Il n'est plus alors seulement question d'analyses de la vieillesse sous l'angle des trajectoires. Ce qui prévaut est désormais l'attention accordée à l'expérience que les individus font de leur avancée en âge. Nous nous positionons globalement dans ce cadre théorique dans le travail de recherche que je vous présente succinctement.

L'enquête s'intéresse tout particulièrement à la population des personnes âgées dépendantes. Qu'est ce qu'une personne âgée dépendante ? En France, une allocation spécifique est versée aux personnes âgées dépendantes, c'est l'APA, l'Allocation Personnalisée à l'Autonomie. C'est une aide financière destinée à favoriser le maintien à

¹ Cette dernière étape de la vie a connu depuis près de cinquante ans maintenant de profondes transformations. Se reporter à Gaullier, 1999, Guillemard, 2003.

domicile des personnes âgées les moins autonomes, et qui leur permet de payer des aides à domicile qui viennent effectuer les tâches nécessaires au bon déroulement de la vie quotidienne : ménage, aide à la toilette, aide aux repas... Pour être éligible à l'APA, il faut avoir plus de 60 ans et être considéré comme dépendant, ou en manque d'autonomie au regard de l'outil d'évaluation spécifique qu'est la grille AGGIR. Ainsi des évaluateurs du CG soumettent les personnes âgées vivant à leur domicile aux différentes variables de la grille AGGIR (incontinence, difficultés dans les déplacements, dans l'habillement, la toilette...). A l'intérieur de la vieillesse qui est déjà un groupe social très hétérogène, se constitue donc le groupe des personnes âgées dépendantes, dont les situations individuelles varient également beaucoup.

Ainsi, le ministère de la santé, à travers un de ses organismes, la CNSA, cherche à savoir si la qualité de vie des personnes âgées dépendantes vivant à domicile dépend de la qualité de l'intervention des aides à domicile. Pour notre part, nous avons postulé qu'il y a non congruence entre l'approche subjective de la qualité de vie développée par les usagers et les approches objectives de la qualité de service. Mais avant de donner les premières conclusions de ce travail, il nous faut voir ce que recouvre le terme de « qualité de vie ».

II) La qualité de vie

L'incroyable diversité d'utilisation du terme de « qualité de vie » nous renvoie aussi bien du côté des publicitaires prônant le concept de qualité de vie pour une marque de voiture, des politiques en charge de la gestion des affaires de la cité, des écologistes, des anthropologues, des psychologues, médecins, philosophes ou encore économistes.

L'usage profane comme scientifique du terme de qualité de vie nous apprend que le consensus autour de ce terme concerne deux points : d'une part, ce terme est « flou », « très difficile à définir ». L'expression de l'épistémologue anglais William Quine, reprise par l'anthropologue Annie Hubert, semble ainsi s'appliquer parfaitement à la notion de « qualité de vie ». Il en va ainsi de « la difficulté de définir une définition ». Le second aspect de la qualité de vie communément admis réside dans son caractère « multidimensionnel » : la qualité de vie concerne à la fois l'aspect psychologique, physique, social, économique, environnemental d'un individu. Cette liste pourrait s'étendre selon « les individus, les contextes, les époques et les valeurs d'une société » (Hubert, 1997). La définition proposée par l'Organisation Mondiale de la Santé en 1994 nous paraît être une affirmation du caractère flou, multidimensionnel, subjectif et mouvant de la qualité de vie : ainsi, « la qualité de vie est la perception qu'a un individu de sa place dans l'existence, dans le contexte de la culture et du système de valeurs dans lequel il vit et en relation avec ses objectifs, ses attentes, ses normes et ses inquiétudes »².

L'émergence de la notion de « qualité de vie »

Le terme « perception » employé par l'OMS est caractéristique de l'apparition de la notion de qualité de vie dans ce bon nombre d'auteurs nomme son premier champ d'application : l'environnement lié aux nuisances industrielles.

C'est en effet dans le contexte du mouvement social de « Mai 68 » que divers groupes sociaux se sont mobilisés, en France, pour l'amélioration ou la sauvegarde de la qualité de vie. L'excellent ouvrage de Michelle Durand et Yvette Harff, publié en 1977, *La qualité de vie. Mouvement écologique, mouvement ouvrier*, resitue le contexte dans lequel le débat sur la

² World Health Organisation chronicle, 1994.

qualité de vie dans la société industrielle a pu s'élever. En écho à la définition de la qualité de vie donnée par l'OMS, c'est lorsque des individus ont eu une perception négative de la société industrielle et de la course au progrès économique sur la qualité de vie qu'ils se sont constitués en groupes sociaux luttant, par des mouvements revendicatifs, pour la « qualité de la vie ».

Cette dernière est ainsi née d'un mouvement social en lien direct avec l'évolution de la société industrielle. Le débat sur la qualité de vie se caractérise en fait par deux mouvements conjoints : la montée de la prise de conscience des nuisances de la société industrielle et l'avènement de la notion de « qualité de vie » comme valeur sociale reconnue. Reprenons ainsi, à la manière de Durand et Harff, le cheminement socio-historique de la notion de qualité de vie.

Un concept construit par opposition

Il est remarquable que ce concept se soit construit par opposition. Dans ce champ d'apparition qu'est le champ environnemental, il est utilisé contre les nuisances, pollutions, et dégradations dues au développement technique et économique industriel (Rameix, 1997). Les problèmes concernant la qualité de la vie quotidienne ont pris une importance croissante en raison de données objectivables et mesurables d'une part, et de signes subjectifs et sous-jacents concernant une crise sociale de la qualité de vie. Des données objectives et dans certains cas mesurables comme le sont la pollution par l'industrialisation (pollution de l'eau, de l'air, destruction du milieu écologique, de la vie animale, pollution des mers et destruction des forêts...) ou encore les effets de la concentration urbaine sur la vie sociale (aggravation des conditions de logement, de transport, raréfaction des espaces verts, bruit industriel et urbain, dégradation voire destruction selon Durand et Harff, des relations sociales dans la communauté urbaine...). A ces indicateurs objectifs s'ajoutent des signes d'une crise sociale de la qualité de vie en lien avec le travail dans l'industrie. Remise en cause de l'Organisation Scientifique du Travail et recherche de nouvelles formes d'intégration professionnelle en sont les éléments signifiants.

De ce fait, au regard des nuisances, la qualité de vie s'est en premier lieu définie en négatif, ou par une perception négative. L'enjeu, dans les années 70, ne résidait donc pas dans la conquête d'une certaine qualité de vie, mais à l'inverse dans la défense d'une qualité de vie menacée par « la civilisation du travail » (Durand et Harff, 1977 ; Clément, 1997). La difficulté, que nous avons évoquée plus haut et qui est bien connue, de définir la qualité de vie résidait alors moins dans le fait que c'est un idéal subjectif que dans le fait qu'elle ne se définit pas par ce qui l'a composée mais par ce à quoi elle s'oppose, par ce qu'elle combat.

II.A.2) La « qualité de vie » : une valeur sociale positive

Ainsi pensée, la qualité de vie devient une « valeur » qui reste dans l'univers de la perception, échappant ainsi à celui de la mesure. La qualité de vie, qui naît dans une idéologie d'opposition, dans une volonté de combattre des nuisances et des effets négatifs, ne pouvait alors être modulée en une variable mesurable, à laquelle on incorpore des indicateurs, fussent-ils sociaux. C'est ce facteur qui fait de la qualité de vie une valeur sociale reconnue : « c'est quand des mouvements sociaux, ou des groupes sociaux, se sont emparés de la qualité de vie qu'elle a pris une valeur positive de création culturelle. Ils vont opposer la qualité de vie comme une valeur aux valeurs défendues et aux biens produits par la société industrielle » (Durand et Harff, 1977). La qualité de vie comme valeur sociale est donc le produit de la société industrielle qu'elle combat. Née en son sein et plus largement dans celui d'un système

économique dont l'idéologie dominante était et reste l'accumulation et l'accroissement du niveau de vie par la richesse créée, le mouvement pour la qualité de vie en est en quelque sorte le contre élément.

Cet effort de contextualisation nous permet d'identifier deux phases dans les conditions d'apparition de la thématique de la qualité de vie dans l'espace public. Elle s'est définie au préalable en négatif en partant de la préoccupation des nuisances. Ce n'est que dans un second temps, lorsque des groupes sociaux se sont appropriés cette thématique que la qualité de vie a été défendue comme valeur positive (Clément, 1997).

Jusque dans les années 80, la qualité de vie se situait du côté de la perception qu'en avaient les groupes sociaux l'ayant défendue et portée au rang de valeur sociale positive. Cependant, si une connaissance des conditions d'apparition de la notion de qualité de vie était ici nécessaire, l'examen de la littérature scientifique nous met face à une évidence : c'est dans le secteur médical que s'est introduite la notion de qualité de vie.

La « qualité de vie » dans le secteur médical : une préoccupation nouvelle, la mesure de la « qualité de vie »

Si, comme nous l'avons vu, la thématique de la qualité de vie est apparue lorsque des groupes sociaux se sont situés du côté de sa perception, le monde médical a d'emblée privilégié la mesure et l'évaluation de la qualité de vie des patients en fonction de leurs réponses à toute une batterie d'indicateurs. Comme le souligne le chercheur en santé publique Alain Leplège, « la nouveauté ne réside pas tant dans l'intérêt que portent les professionnels de la santé à la qualité de vie de leurs patients, que dans leur volonté d'user de questionnaires qui permettent de quantifier, conformément à des règles, cette qualité de vie en fonction des réponses des patients » (Leplège, 1999). Cet intérêt croissant, depuis près de 30 ans, que le monde médical (médecins et patients) porte à la mesure de la qualité de vie s'explique par plusieurs raisons.

Historiquement, les comportements en matière d'évaluation de la santé ont beaucoup évolué (Auray et Duru, 1995). Après guerre, c'est-à-dire dans les années 50, l'évaluation d'un traitement posait la question de son efficacité. Puis lors des deux décennies suivantes, les questions économiques ont pris la place centrale dans le questionnement de l'évaluation du système de soins. La Sécurité Sociale, principale instance chargée du financement, a cherché un moyen de s'assurer du bien fondé de ses investissements. L'explosion des budgets médicaux et la nécessité nouvelle et pressante de maîtriser les coûts tout en maintenant la qualité des soins ont orienté l'analyse du système de soins en terme de coûts/efficacité. Les dispositifs d'évaluation mettent alors en regard direct les coûts et les résultats obtenus. Le souci d'améliorer les méthodes de traitement était alors lié à des préoccupations économiques.

Dans le même temps, les patients se sont de plus en plus comportés en consommateurs de soins, de traitements et de médicaments, du fait de la nécessité de mobiliser une plus grande part de leur budget dans leurs besoins médicaux. La demande des patients d'être associés aux décisions les concernant s'est produite de façon conjointe à l'apparition des préoccupations budgétaires des instances chargées du financement (Leplège, 1999). Les cliniciens et chercheurs en santé publique ont ainsi pris conscience de la nécessité de prendre en compte les perceptions et les préférences des patients en matière de décisions de santé.

Les comportements en matière de santé ont ainsi évolué, aussi bien du côté des praticiens que des patients³. Et dans la mesure où ce sont les perceptions des patients qui déterminent de façon cruciale l'utilisation des services et traitements, et notamment l'impact que ceux-ci ont sur leur état de santé, ces perceptions devaient impérativement être prises en compte. Paradoxalement, afin de répondre à ce besoin, des psychologues, des économistes et des chercheurs en santé publique ont mis au point, à la fin des années 70, des instruments et des méthodes permettant de mesurer les effets des interventions de santé en terme de qualité de vie. Au travers de questionnaires standardisés, la tendance dans le secteur médical s'est alors portée vers une quantification de la qualité de vie.

Une sémantique inappropriée

La première critique que nous souhaitons apporter réside dans le choix de la terminologie adoptée par le monde médical. Nous pouvons en effet nous poser la question du choix d'user du terme de « qualité de vie » dans ce domaine spécifique qu'est la santé. Cette dernière a été définie de façon qualitative par l'OMS dès 1947⁴. « Etat complet de bien être physique, mental et social, et non pas seulement absence de maladie ou d'infirmité », la santé n'est pas obligatoirement constituée des mêmes dimensions que la qualité de vie.

Au regard des deux définitions de l'OMS, l'une concernant la santé et l'autre concernant la qualité de vie, la question posée par Leplège prend tout son sens : « est-ce le rôle des praticiens de la médecine et des économistes de la santé de se mêler de la qualité de vie ? ».

En effet, que les questionnaires couramment utilisés pour mesurer la qualité de vie accordent un poids écrasant aux capacités fonctionnelles peut être du à la prédominance du modèle médical qui met l'accent sur les capacités à remplir les tâches quotidiennes et à satisfaire les rôles sociaux et professionnels. Or, cette orientation ignore la diversité des valeurs qui sont attribuées par les individus à ces tâches et à ces rôles, et sous prétexte de recueillir les perceptions des patients, elle risque de ne refléter que les jugements des professionnels. Le patient répond à des questions élaborées par des experts de la santé. On ne peut donc pas affirmer que les scores calculés par les questionnaires sur la base de ces réponses reflètent le point de vue des patients sur leur qualité de vie, fut-elle liée à leur santé. En utilisant des questionnaires souhaitant mesurer la qualité de vie liée à la santé, on entre dans une logique de médicalisation exagérée de la qualité de vie et de la vie quotidienne : « la littérature sur la qualité de vie est essentiellement médicale et d'approche bio-statistique, liée à la notion de santé et de vécu des malades. Ce n'est plus une vision hédoniste des conditions d'existence mais une vision médicalisée » (Hubert, 1997).

Une évaluation « médico centriste »

La seconde critique que nous souhaitons développer découle de celle que nous venons d'évoquer. Bien que la volonté de saisir la perception de l'impact d'une maladie sur la qualité de vie d'un patient fût louable, les indices permettant d'évaluer la qualité de vie sont ceux élaborés par les professionnels de la santé et ne tiennent finalement pas compte du point de vue des patients. La perception de la qualité de vie est donc difficilement quantifiable. Travailler sur la qualité de vie demande « de se situer à l'interface du biologique et du social,

³ Il ne faut pas ici négliger l'impact de la technologisation du domaine médical sur les changements de comportement vis-à-vis de ce dernier. Se reporter à l'article de Catherine Déchamp-Le Roux, « Impact des technologies médicales sur la qualité de vie », *Prévenir*, n°33, 2nd semestre 1997.

⁴ World Health Organisation chronicle, 1947.

de la mesure et de la perception » (Bley et Vernazza-Licht, 1997). Or, le secteur médical, en privilégiant l'instrument statistique, conduit à des définitions de modèles extrêmement complexes couvrant le physique (la gêne due à une maladie ou au traitement), les émotions, le psychique et l'environnement social. Cependant, pour un anthropologue comme pour un sociologue, « il est impossible de généraliser au point de pouvoir mesurer la réalité dans son contexte » (Hubert, 1997). Nous avons là une explication au fait que dans bon nombre de cas, ce que le monde biomédical désigne par qualité de vie ne correspond pas à ce qu'entendent par cela les malades eux-mêmes.

Il faudrait réintroduire du qualitatif dans l'appréhension de la qualité de vie. Afin de connaître les préoccupations des malades, il serait nécessaire de croiser du médical et du social, de la mesure et de la perception. Nous trouvons là une légitimité à notre volonté de développer une approche sociologique de la notion de qualité de vie. La sociologie peut apporter un nouvel éclairage sur les manières d'appréhender le vécu des individus, par leur histoire de vie, leur parcours, leurs représentations, le sens qu'ils donnent à leur existence, touchée ou non par une maladie. Il faut ainsi donner la parole aux sujets qui sont au centre de la notion de qualité de vie.

Cette analyse, bien qu'imparfaite car sommaire, de la notion de qualité de vie par le secteur de la santé nous permet tout de même d'avoir une première vision globale de la notion de qualité de vie : elle est essentiellement d'approche biomédicale. Une question doit être posée à ce stade de l'exposé : qu'en est-il de la qualité de vie pour notre population stigmatisée comme dépendante ? Comment peut-on sortir de cette prédominance médicale lorsque nous sommes face à des vieillards grabataires, cumulant souvent diverses maladies et incapacités et proches de leur fin de vie ? Pour décaler notre pensée et sortir de ce carcan médical, il nous fallait chercher dans les théories sociologiques de la vieillesse et du vieillissement.

Ces dernières ne sont pas très nombreuses, à en croire différents auteurs, américains comme français (Clément et Mantovani, 1999)⁵. Cependant, l'équipe de sociologues de Toulouse, à savoir Barthe, Clément, Drulhe, Mantovani et Membrado ont mis au point, à la suite de divers travaux de terrain, un outil qui nous semble utile pour étudier sociologiquement la vieillesse : il s'agit de la notion de déprise. Un des grands avantages de cette théorie est de penser la vieillesse comme un fait social. De ce fait, la vieillesse peut être vue non plus exclusivement à partir des problèmes de santé, de la dépendance ou de la fragilité (Ennuyer, 2002, 2004). La vieillesse est majoritairement considérée sous un aspect déficitaire. Le concept de déprise, sans entrer dans un processus de déni des phénomènes épidémiologiques ou de défaillances physiques et/ou psychiques qui peuvent toucher les individus vieillissants retraités, permet de s'éloigner de cette idéologie « jeuniste » de nos sociétés qui assimile toute personne âgée de plus de 65 ans à la « dépendance », au handicap ou à la morbidité (Clément et Mantovani, 1999). Nous souhaitons exposer cette théorie de la déprise, en prenant soin tout d'abord de donner quelques éléments de la théorie sur laquelle se sont basés ces auteurs : la théorie du désengagement (Cumming et Henry, 1961).

III) Du concept de déprise

Dans les années 60, la sociologie fonctionnaliste, dont le maître à penser était Talcott Parsons, a notamment travaillé sur la sociologie du vieillissement. Les fonctionnalistes

⁵ Voir les bilans proposés par différents auteurs américains : Kohli M. (1988), Lynott et Lynott (1996) ou encore Passuth et Bengtson (1996).

mettent alors à jour, dans la trajectoire du vieillissement, des moments de « transition », qui correspondent, bien ancrées dans le modèle de pensée fonctionnaliste, à des moments de perte des rôles sociaux : les exemples les plus pertinents sont la retraite et le veuvage (Georges, 1982). Lors de tels événements biographiques, la conséquence est que la position sociale et le rapport au monde de la personne confrontée à ces transitions s'en trouvent modifiés.

La théorie du désengagement de Cumming et Henry

Dans une vision fonctionnaliste, c'était alors une sociologie des rôles qui était féconde dans la problématique du vieillissement individuel. A l'inverse, avec la parution de *Growing Old* en 1961, Elaine Cumming et William Henry, prennent comme point de départ de leur étude le système social, la structure mais restent dans cette idée des rôles sociaux. Toujours dans une visée fonctionnaliste –Talcott Parsons signe d'ailleurs l'avant propos de ce livre-, ces deux auteurs proposent une théorie sociologique du vieillissement : le désengagement. Le processus de vieillissement se caractérise par un retrait, ou un désengagement de la personne âgée par rapport à la société, au système social dans lequel elle est intégrée. Il faut bien comprendre, dans cette théorie du désengagement, que ce processus est inéluctable car c'est la société qui l'organise : le processus de vieillissement implique « un inévitable et graduel retrait ou désengagement, résultant d'une interaction décroissante entre une personne vieillissante et les autres dans un système social auquel elle appartient » (Cumming et Henry, 1961). Tout en appartenant toujours à la société, la personne âgée perd peu à peu ses rôles sociaux conférés jusqu'alors par la structure sociale : le premier rôle étant toujours celui de travailleur, d'actif, permettant une intégration pleine et entière à la société. C'est cette même structure sociale qui produit ce processus de désengagement à travers l'institutionnalisation des moments de transition évoqués plus haut : la retraite en est le meilleur exemple. Cette perte des rôles sociaux signifie une baisse des relations, en volume, en intensité et dans leur nature.

Dans ce mouvement de désengagement, Cumming et Henry postulent que les personnes âgées y trouvent leur compte : le désengagement est réciproque. La société l'organise et les personnes âgées participent de ce mouvement de retrait, de désengagement de la société. Les retraités vieillissants, au fur et à mesure de l'avancée en âge, se retirent émotionnellement du monde pour se centrer sur eux-mêmes. Leurs objectifs de fin de vie rencontrent ceux proposés par la société : un accord tacite, selon Cumming et Henry, existerait lors du désengagement. Les personnes âgées, et nous pouvons faire ici un lien avec leur qualité de vie, se désengagent car leur énergie vitale (*ego energy*), autrement dit leurs capacités physiologiques et physiques s'épuisent progressivement. Le désengagement résulterait ainsi, pour faire entrer cette théorie dans notre problématique, d'une volonté des personnes âgées de vivre leur fin de vie en adéquation avec leurs attentes : « Elles ont réduit leurs liens avec la vie, ont abandonné leurs soucis et leurs responsabilités et ont tourné leurs préoccupations vers elles-mêmes. Elles mènent une existence tranquille, quelque peu égocentrique, qui leur convient parfaitement et qui paraît constituer un passage en douceur d'une vie, qui a été longue, à la mort inévitable » (*ibid.*, 1961). Dans cette théorie du désengagement, tout se passe comme si la personne âgée se réservait une qualité de vie de sa vieillesse conforme à ses attentes.

Cette théorie du désengagement a suscité de profonds débats en gérontologie. Si l'étude de Cumming et Henry partait de l'intuition féconde d'un changement social vécu au moment de la retraite qui définissait le désengagement comme un processus social et non

biologique, de nombreuses critiques ont été évoquées, sur le plan théorique et empirique (Clément et Mantovani, 1999).

Limites de la théorie du désengagement

Tout d'abord, l'association trop évidente entre activité et engagement tend à produire un amalgame entre ces deux termes. Selon Hochschild, ne plus être actif sur le marché du travail ne peut se réduire à ne plus avoir d'engagement au sein de la société. Cette critique se lie en quelque sorte à la critique de nos sociétés modernes, qui placent comme valeurs suprêmes le travail et l'utilité sociale.

La seconde grande critique vise l'aspect englobant, général et universel de la théorie du désengagement. En effet, aucune nuance n'est apportée dans l'explication du désengagement selon la dimension genrée, selon les classes sociales ou encore selon les aspects culturels propres à chaque personne âgée. La théorie du désengagement ne peut se définir comme étant une proposition d'une loi universelle à la manière de la sociologie de Durkheim.

Enfin, sur un versant empirique, Hochschild estime que la faiblesse de la portée effective de la théorie du désengagement vient du fait que Cumming et Henry ont évalué le désengagement de l'extérieur, sans donner la parole à la population concernée, les personnes âgées retraitées. Le sens apporté au désengagement n'est pas celui donné par les personnes âgées elles-mêmes, mais celui que les auteurs ont pensé saisir au regard du fonctionnement de la structure sociale.

Nous pouvons apporter à notre tour un élément pointant la limite de cette théorie. La rencontre entre les intérêts de la société et ceux des personnes âgées donne une vision idéalisée de la théorie du désengagement. L'absence de nuances, qui auraient pu être édifiées à l'aide d'une typologie par exemple, tend à enfermer ce concept dans sa généralité et l'éloigne ainsi de la réalité sociale de la vieillesse. En tant que trajectoire, le vieillissement prend des formes multiples et hétérogènes. Ce qui est également le cas lorsque l'on pense la vieillesse en tant qu'expérience : le vécu de la vieillesse est propre à chaque personne âgée.

Cependant, ces critiques, bien que fondées, ne doivent pas faire passer à l'arrière plan l'intuition féconde de Cumming et Henry. Serge Clément, Marcel Drulhe et leurs collègues ont ainsi repris ce concept dans une perspective phénoménologique et interactionniste en s'inscrivant à la fois en continuité et en rupture avec la théorie du désengagement pour développer la notion de déprise.

La déprise, concept fondé par l'équipe de sociologues de Toulouse

En continuité car ce concept retient ce que nous avons nommé l'intuition féconde de Cumming et Henry de la prise de distance avec le monde environnant au cours du vieillissement. La rupture se situe du côté du phénomène de relâchement, de cet éloignement que Clément et Drulhe prennent soin de nuancer et de retravailler en lui apportant des éléments de compréhension nouveaux. Ainsi le désengagement de la personne âgée « n'est pas total, ni linéaire, ni homogène. Il engage à une réorganisation, un réaménagement des activités et des modes de vie » (Clément, Mantovani, Membrado, 1996).

Le phénomène social de déprise signifie un processus de transformation des engagements de la personne âgée : d'un côté, elle se retire, elle se « déprend » d'activités, d'engagements ou de volontés quelconques tout en se réorientant vers de nouvelles « prises » sur le monde qui donnent du sens à leurs actions dans la vieillesse. L'originalité de ce concept de déprise réside également dans le fait qu'il pointe une tendance à la baisse de ces activités au cours de l'avancée en âge.

La déprise, et c'est peut être là que se trouve la différence fondamentale par rapport à la théorie du désengagement, s'inscrit dans la réalité de l'expérience personnelle et individuelle : « il s'agit d'un processus de réaménagement de la vie qui tient compte des modifications dans les compétences personnelles, de la trajectoire de vie antérieure, des situations interpersonnelles d'aujourd'hui dans un contexte social particulier » (Clément et Mantovani, 1999).

En ce qui concerne les dimensions propres à la personne âgée, Clément avait introduit la question de la volonté dans celle des capacités physiques (Clément et Mantovani, 1999). Pour notre part, nous souhaitons dissocier ces deux dimensions car l'une ne se retrouve pas obligatoirement encadrée dans l'autre lors d'une déprise. Une déficience physique peut placer l'individu âgé en position d'être incapable de conserver une activité. Mais lorsque la volonté de ne pas se déprendre de cette dernière est manifeste et affichée clairement, elle peut dans certains cas l'emporter. L'exemple de ce monsieur de 86 ans atteint de dyskinésie, qui malgré sa maladie grave, a mis en place, avec l'aide de sa femme et de sa fille, des stratégies afin de conserver la pratique de sa passion, qui est la pêche, en est un bon exemple. Ainsi, la maladie qui joue sur les capacités physiques de ce vieux monsieur n'a pas réussi à faire plier sa volonté de conserver son activité de pêche. A l'inverse, afin de la conserver, il se déprend d'autres activités qui ont moins de sens à ses yeux : il annule régulièrement les séances de kiné prescrit par l'APA afin de se rendre au bord de son lac favori, aidé par sa femme et sa fille, qui ont bien appréhendé où se situaient les activités vitales à conserver jusqu'à sa mort, si il veut encore, comme il me la dit. Nous voyons ici qu'une logique de renonciation des activités de kiné s'oppose à la logique de compensation que veut mettre en place l'institution. On voit également que l'institution place le registre d'une bonne qualité de vie du côté des préoccupations médicales.

La déprise selon Clément et Drulhe trouve sa pertinence dans le fait « que les individus peuvent ne plus avoir « prise » sur certaines choses ou relations mais qu'ils conservent soigneusement des registres d'intérêts qui leur tiennent à cœur. Dans ce sens, c'est pour mieux « tenir » d'un côté qu'on « lâche » de l'autre » (*ibid.*, 1999). Lors des différents travaux qu'ils ont mené et qui les ont amenés à développer ce concept, les membres de l'équipe de Toulouse ont perçu l'émergence de la déprise chez les personnes âgées interrogées dans une forme d'expression privilégiée : la fatigue des vieillards, une baisse de « l'impulsion vitale » (Barthe, Clément, Drulhe, 1988) ou pour reprendre l'expression des fonctionnalistes Cumming et Henry une baisse de l'*ego energy*. Dans la logique de remplacement et de choix des activités qui structurent leur quotidien et leur vieillesse par le sens qu'ils leur apportent, les personnes âgées se déprennent des activités selon « un principe d'économie des forces » (*ibid.*, 1999). Ce qui le différencie de l'apparition de problèmes de santé.

A ce stade et selon les travaux pionniers des sociologues de Toulouse sur la notion de déprise, il apparaît que nous pouvons la relier à la question de la qualité de vie : ce désir de choisir et de remplacer les activités menées à la retraite participe de la définition subjective de la qualité de vie de la personne âgée. Le premier exemple du monsieur qui choisit de poursuivre sa carrière de pêcheur, bien que nécessairement assisté par sa famille, nous paraît être un facteur de la définition de sa qualité de vie. En effet entre des séances de kiné à 86 ans

et une partie de pêche relaxante au bord du lac de son enfance, ce vieux monsieur a préféré ce dépendre de ce qui avait moins de sens pour la bonne conduite de sa fin de vie.

A ce stade de l'enquête, nous pouvons établir ainsi une première typologie qui montre l'écart entre la définition de la qualité de vie développée subjectivement par les personnes âgées dépendantes bénéficiaires de l'allocation et ce que pensent les professionnels comme étant bon pour la personne âgée.

Des situations d'observations, mais également des entretiens menés avec des personnes âgées dépendantes et d'autres menés avec des aides à domicile rendent compte de ces deux logiques différentes : la renonciation face à la compensation.

Voici ce que me dit par exemple une aide à domicile à propos de la toilette d'une vieille dame, âgée de 84 ans, et paralysée de tout son côté gauche suite à deux AVC : « Moi, on m'a dit de faire deux toilettes par semaine. Mais c'est toujours la guerre. Elle veut pas. J'arrive à lui en faire une par semaine mais la seconde, elle veut pas en entendre parler. Pourtant c'est pas une façon de vivre hein ». Au-delà du fait que les personnes âgées, dans leur plus grande majorité, n'ont jamais eu l'habitude de se laver tous les jours, cet aspect du quotidien n'est vraiment pas central pour la personne âgée : « Je transpire pas, je bouge pas. C'est pas comme les gens qui font du sport ou qui ont un métier physique. Moi je bouge peu, je peux pas faire beaucoup d'efforts. Une douche par semaine, c'est suffisant ».

Pour conclure, le lien entre qualité de vie et déprise est à interroger en ce sens qu'il peut permettre une approche moins positiviste de la qualité et intégrer des processus de lâcher prise à l'œuvre dans le vieillissement. En conséquence, la qualité de vie ne justifie pas nécessairement la compensation professionnelle des pertes et des deuils incontournables. Au contraire, le besoin de compensation repéré par les professionnels vient se heurter à l'acceptation des incapacités impliquant une réorganisation de la vie du côté des personnes âgées.

L'hypothèse de départ de définition de la qualité entre celle proposée par les professionnels et celle retenue par les gens âgés repose peut être sur cette notion d'un manque que certains ont renoncé à combler en se situant de façon préférentielle dans des stratégies de déprise et que les autres, les professionnels estiment indispensables de compenser à travers leurs interventions.

Bibliographie

- Anderson J., Buck C., Danaher K., Fry J., « Users and non users of doctors : implications for self-care », *Royal College of General Practitioners*, London, 1977.
- Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*. Paris, Calmann-Lévy, 1967.
- Argoud Dominique, « La qualité en gérontologie : une réalité faussement évidente », *Accompagner et soigner*, n°48, 2001.
- Auray Jean-Pierre & Duru Gérard, « Qualité de vie », in Lily Moto, *Santé et multidisciplinarité*, Paris, Hermès, 1995.
- Barthe Jean-François, Clément Serge et Drulhe Marcel, « Vieillesse ou vieillissement ? », *Les cahiers de la recherche en travail social*, n°15, 1988, p.11-31.
- Becker Howard S., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 (1963).
- Bergner Marylin, « Quality of life, health status and clinical research », *Medical Care*, n°27, 1989.

- Blanc Alain, *Le handicap ou le désordre des apparences*, Paris, Arman Colin, 2006.
- Bley Daniel & Vernazza-Licht Nicole, « La multiplicité des usages du terme qualité de vie », *Prévenir*, n°33, 2nd semestre 1997.
- Bourdelais Patrice, *L'âge de la vieillesse*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1993.
- Caradec Vincent, *Viellir après la retraite, approche sociologique du vieillissement*, Paris, P.U.F, 2004a.
- Caradec Vincent & Martuccelli Danilo (éds), *Matériaux pour une sociologie de l'individu. Perspectives et débats*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2004b.
- Cassou Bernard, « Evaluer la qualité de vie des personnes âgées : une entreprise problématique », *Gérontologie et société*, n°78, Fondation Nationale de Gérontologie, 1996.
- Castel Robert, *Les Métamorphoses de la question sociale, une chronique du salariat*, Paris, Éd. Gallimard, 1995.
- Castel Robert, *L'Insécurité sociale : qu'est-ce qu'être protégé ?*, Paris, Ed. du Seuil, 2003.
- Chaput H., Julienne K. & Lelièvre M., « L'aide à la vieillesse pauvre : la construction du minimum vieillesse », in *Revue Française des Affaires Sociales*, 2007/1, La Documentation Française, Paris.
- Chauvière Michel, « Les référentiels, vague, vogue et galères », *Vie Sociale*, n°2, Avril-Juin 2006.
- Clément Serge, « Qualité de vie à la vieillesse : approches sociologiques », *Gérontologie et société*, n°78, Fondation Nationale de Gérontologie, 1996.
- Clément Serge, Mantovani Jean & Membrado Monique, « Vivre la ville à la vieillesse : se ménager et se risquer », *Les annales de la recherche urbaine*, n°73, 1996.
- Clément Serge, « Qualités de vie de la vieillesse ordinaire », *Prévenir*, n°33, 1997, p.169-176.
- Clément Serge & Mantovani Jean, « Les déprises en fin de parcours de vie », *Gérontologie et société*, n°90, Fondation Nationale de Gérontologie, 1999.
- Cumming Elaine & Henry William, *Growing old, The process of disengagement*, New York, Basic Books, 1961.
- Durand Michelle & Harff Yvette, *La qualité de la vie. Mouvement écologique, mouvement ouvrier*, Paris, La Haye, Editions Mouton & Co., 1977.
- Eideliman Jean-Sébastien & Gojard Séverine., « La vie au domicile des personnes handicapées ou dépendantes : du besoin d'aide aux arrangements pratiques », *Retraite et société*, 2008/1, n°53, p.89-111.
- Ennuyer Bernard, *Les malentendus de la dépendance : de l'incapacité au lien social*, Paris, Dunod, 2002.
- Fagot-Largeault Alain, « Réflexions sur la notion de qualité de vie », *Archives de philosophie du droit*, Paris, Sirey, 1991.
- Farquhar M., « Elderly people's definitions of quality of life », *Social sciences and medicine*, n°41, 1995.
- Fermont Béatrice & Joël Marie-Eve, « Evaluation de la qualité de vie des personnes âgées », *Gérontologie et société*, n°78, Fondation Nationale de Gérontologie, 1996.
- Goffmann Erving, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1968 (1961).
- Goffmann Erving. *Les rites d'interaction*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974.
- Goffmann Erving. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les éditions Minuit, 1975.
- Hochschild Arlie, « Disengagement theory : a critique and proposal », *American Sociological Review*, vol.40, 1975, p.553-569.

- Hubert Annie, « De la difficulté de définir une définition », *Prévenir*, n°33, 2nd semestre 1997.
- Lalive d'Epinaï Christian, *Vieillir ou la vie à inventer*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- Le Désert-Jamet Dominique, « Qualité de vie, maladies chroniques et vieillissement : et le point de vue du sujet ? », *Gérontologie et société*, n°78, Fondation Nationale de Gérontologie, 1996.
- Leplège Alain & Marciniak Anne, « Qualité de vie ou santé subjective : problèmes conceptuels », *Prévenir*, n°33, 1997.
- Leplège Alain, *Les mesures de la qualité de vie*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1999.
- Leplège A. & Rude A., « Quelle évaluation pour la qualité de vie ? », *Transcriptase*, n°32, 1995.
- Parsons Talcott, *The social system*, New York, The Free Press, 1951.
- Rameix Suzanne, « Justifications et difficultés éthiques du concept de qualité de vie », *Prévenir*, n°33, 2nd semestre 1997.

BAJARD Flora

06.13.23.29.91

flora.bajard@gmail.com



Année de première inscription en thèse : 2009

Directeur de thèse : Florent GAUDEZ

Co-encadrant : Marc PERRENOUD (Lausanne – Suisse)

**Le métier de céramiste un travail indépendant à dimension artistique :
sociologie d'une interaction entre la culture de métier et de la culture institutionnelle.**

Mots clés : travail de vocation, art, artisanat, métier d'art, céramique, « art mineur », politiques publiques, culture de métier, auto-organisation associative, gestes du métier.

RESUMÉ :

Le milieu professionnel de la céramique recouvre des univers productifs nourris à des degrés variables par la dimension artistique, allant de la poterie utilitaire à la sculpture, et investis à la fois par les valeurs de l'art et par celles du métier.

Etudier l'inscription sociale et la dimension politique de ce métier, ce à quoi j'ai pu me livrer au cours de mon mémoire de Master 2, m'a amenée à comprendre ce qui fait sens et ce qui préside à sa définition, à sa reconnaissance et à sa pratique. En d'autres termes, confronter l'approche qualitative et le travail de terrain aux cadres d'analyse sociologique des champs politiques, artistiques et du travail, a conduit à dégager les normes, ordres et logiques qui orientent les conditions d'existence, de maintien et de définition(s) d'un travail de vocation. Certains éléments, tels la dimension vocationnelle, la constitution d'une culture de métier et l'auto-structuration du secteur semblent pouvoir constituer des points d'entrée privilégiés à cette étude, et former ainsi de nombreuses pistes potentielles pour le travail à venir.

A la croisée de la sociologie de l'art, du travail, et politique, je présenterai les principaux cadres théoriques et empiriques issus de mon mémoire de master 2 d'une part, et ceux proposés dans le cadre d'un projet sur "la qualité de l'emploi dans les professions artistiques" initié par le DEPS (Ministère de la Culture) d'autre part.

Je me propose donc ici de faire état des pistes qui s'offrent à moi dans mon travail de thèse, dont celle de la potentialité des apports réciproques de la sociologie de l'art et de la sociologie du travail semble en être un des enjeux et fil conducteur majeurs.

Communications et publications :

- Communication au colloque *L'art, le politique et la création, Frictions et fictions socio-anthropologiques* - 19, 20 et 21 novembre 2009, BSHM Grenoble 2 : « Le métier de céramiste : des formes singulières de politisation du geste ».
- « L'inscription sociale et la dimension politique d'un travail de vocation : étude des conditions d'existence, de maintien et de définition(s) du métier de céramiste ». Mémoire de master 2 Sociologie politique des représentations, sous la direction d'Eric Darras (LaSSP-IEP Toulouse) et Marc Perrenoud (Université de Lausanne).

- « La réappropriation des musiques traditionnelles dans les musiques actuelles, de l'objet d'étude à l'élaboration d'un outil socio-anthropologique : la démarche artistique des musiciens, espace d'observation de dynamiques sociales, culturelles et artistiques ». Mémoire de quatrième année de l'IEP, sous la direction de Florent Gaudez (UPMF - Grenoble 2).

Je présenterai ici les principaux cadres théoriques et empiriques issus d'une part, de mon mémoire de master 2 que j'avais intitulé « l'inscription sociale et la dimension politique d'un travail de vocation : approche sociologique des conditions d'existence, de maintien et de définition(s) du métier de céramiste » ; et d'autre part, ceux proposés dans le cadre d'un projet dans lequel je suis engagée durant ma première année de thèse, sur « la qualité de l'emploi dans les professions artistiques » initié par le DEPS (Ministère de la Culture). A partir de ces éléments, je propose, en ce début de recherche, d'exposer quelques unes des pistes et réorientations qui s'offrent à moi pour le travail de thèse à venir.

* *

Le milieu professionnel de la céramique recouvre des univers productifs nourris à des degrés variables par la dimension artistique, allant de la poterie utilitaire à la sculpture, et investis à la fois par les valeurs de l'art et par celles du métier. Lorsque j'ai entrepris d'étudier celui-ci, je n'ai pas voulu interroger ce métier du point de vue des oeuvres, même si le travail au sens d'oeuvre doit être pris en compte, mais j'ai souhaité interroger un travail au sens de l'acte, et de ce que cet acte produit sur les individus et le groupe d'individus qui s'y livrent.

Le métier de céramiste est une activité de production-crédation qui s'avère être, sous de multiples aspects, un travail que l'on peut qualifier de « vocationnel », c'est-à-dire que l'on fait par engagement personnel, plus que par attente d'intérêts matériels (Freidson). C'est en particulier cette notion que j'ai mobilisée pour appréhender ce terrain au cours de mon mémoire de M2, et qui s'est révélée être particulièrement efficace pour l'analyser et en révéler les logiques. Cet aspect-là est en effet significatif au regard des différentes dimensions dans lesquelles s'inscrit socialement le travail de céramiste : la « vocation » permet en effet de dégager le sens de celui-ci lorsqu'on le replace dans le champ du travail comme dans celui de l'art. On comprend ainsi dans quelle mesure cette activité de création a pu prendre le statut de « véritable travail » (Menger), en même temps que la relation particulière que cette activité entretient avec les valeurs constitutives de la « grandeur artistique » et de l'artisanat. À la suite de ces observations, la dimension vocationnelle explique aussi comment ce métier a pu émerger, comment celui-ci a pu se structurer, se définir et exister (en particulier par l'auto-organisation associative et la construction d'une culture de métier), alors même que sa double marginalité (art déclassé et artisanat surclassé) l'a éloigné du champ politique et de ses moyens d'actions conventionnels (les institutions et les encadrements normatifs).

La dimension vocationnelle et sa prégnance dans le milieu a ainsi pu être appréhendée de façon particulièrement appropriée par les méthodes d'enquête qualitative, matérialisées par une vingtaine d'entretiens, et l'approche ethnographique, que j'ai dû par ailleurs pratiquer de façon particulièrement singulière puisque moi même ayant grandi dans le milieu de la céramique, j'ai dû me livrer à ce que Bourdieu appelle « l'objectivation participante » afin d'acquérir la distance nécessaire au regard sociologique.

En fin de compte, après avoir opéré un détour par la sociologie du travail, et la sociologie de l'art, je me suis rendue compte que les éléments que j'avais récoltés, que j'avais pu mettre en forme et auxquels j'avais pu donner du sens renfermaient une dimension politique ou politisée :

- parce qu'ils avaient des effets « politiques » (je parle en particulier du processus de structuration et d'organisation du milieu). À ce titre, j'évoque par exemple de « formes atypiques de politisation du geste » : il s'agit d'appréhender le geste comme geste d'atelier, un geste technique *a priori* très éloigné des thématiques et problématiques « politiques » (il en va ainsi du discours sur la façon de tourner un pot aux manières de vendre son travail), et « geste » en tant que façon d'être, de faire, de se penser, de se représenter, qui renvoie à un agissement collectif
- parce qu'ils étaient le résultat de mesures ou de contextes politisés. Au final, c'est donc aussi la mise en relation de la « culture de métier » (Zarca) et de la culture institutionnelle qui m'a permise de répondre à la question posée initialement, qui était de savoir quelles sont les conditions d'existence, maintien et de définition(s) du métier de céramiste, et par là, celles d'un travail en régime de vocation.

À titre de conclusions principales, je dirais que cette mise en relation a permis de porter au jour la façon dont une culture, au sens anthropologique, a pu « proliférer sur ses marges » par des « grignotements de l'inventivité » - pour reprendre deux expressions de De Certeau - en dehors des cadres de la culture légitime, dans des formes atypiques de politisation du geste et par la construction quotidien d'une culture de métier. Confronter l'approche qualitative et le travail de terrain aux cadres d'analyse sociologique de l'art, du travail, et dans une moindre mesure, du politique, m'a finalement amenée à comprendre ce qui fait sens et ce qui préside à sa définition, à sa reconnaissance (à la fois vis-à-vis de l'extérieur, et pour les membres entre eux) et à sa pratique. Et également, à dégager les normes, ordres et logiques qui orientent les conditions d'existence, de maintien et de définition(s) d'un travail de vocation.

À partir de ces quelques conclusions, je me propose donc ici de faire état des pistes qui s'offrent désormais à moi dans mon travail de thèse. En l'occurrence certains éléments du travail de mémoire, tels la dimension vocationnelle, la constitution d'une culture de métier, l'auto-structuration du secteur et la construction identitaire entre art et artisanat semblent pouvoir constituer des points d'entrée privilégiés à cette étude.

* *

*

Si je m'étais attachée à comprendre ce qui, d'un point de vue sociologique, fait sens dans la pratique et l'inscription sociale de ce métier afin de porter au jour les espaces culturels qu'il investit ou en l'occurrence, qu'il a fait naître, une piste nouvelle était apparue : celle des causes de l'apparition des métiers d'art comme catégorie de plus en plus légitime d'intervention publique. À travers plusieurs mesures institutionnelles apparues récemment, la socio-genèse de la catégorie d'intervention « métier d'art » laisse en effet fortement penser que ceux-ci sont porteurs d'enjeux nouveaux. J'avais donc commencé par me demander s'il n'était pas intéressant que les sciences sociales soient mobilisées autour de ce phénomène, dont on pourrait alors faire un fait social nouveau, afin que l'on puisse comprendre par le biais de l'approche sociologique, les enjeux politiques et culturels dont ceux-ci sont porteurs, ainsi que les évolutions politiques dont ils sont les révélateurs. En fait, ces mesures, apparues récemment, apparaîtraient alors aux yeux du sociologue non pas comme les causes de certains changements, mais comme des symptômes d'évolution et de faits politiques nouveaux.

Toutefois, il me paraît aujourd'hui prudent, au départ en tous cas, de considérer cet élément non pas comme une piste matrice et encore moins comme une problématique provisoire, mais d'avantage comme un aspect pouvant éventuellement, au gré de mon cheminement, présenter une dimension heuristique. D'une part, parce que l'étude du rapport à l'institution comme celle de ses motivations me conduirait à déporter ma posture, passant de celle d'une ethnographie d'un milieu professionnel, à celle d'une analyse caractérisée par une approche de type sociologie des organisations. D'autre part, parce que se centrer sur cette piste induirait d'emblée un cadrage très précis, celui d'une "étude bicéphale", comprenant le milieu professionnel d'un côté, les institutions de l'autre, sans questionner d'avantage la pertinence de cette sélectivité, ce qui pose réellement problème, je crois, d'un point de vue épistémologique. En d'autres termes, il s'agirait *d'abord* d'appréhender mon terrain sous l'angle de la sociologie de l'art et du travail, ce qui permettrait de « tester » véritablement cette piste et éventuellement, de la confirmer comme étant valable.

En revanche, l'une des pistes de travail qui me semble, après un an et demi de travail sur cet objet, pouvoir offrir de nombreuses potentialités, est celle des éventuels apports réciproques de la sociologie de l'art (et des techniques) et de la sociologie du travail et des professions. A la fois enjeu épistémologique, et fil conducteur théorique, cette hypothèse de croisement des deux approches apparaît non pas comme un arsenal guerrier à même de s'attaquer à mon terrain, mais bien comme une posture qui est apparue, au cours de cette expérience de mémoire de master 2, la plus à même de révéler ce que mon objet aurait à dire.

* *

*

Une piste de travail supplémentaire viendra par ailleurs s'insérer dans ma première année de thèse, puisque au sein d'une équipe coordonnée par Florent Gaudez, et composée de Marc Perrenoud (mon co-encadrant à l'Université de Lausanne) et Marie Doga (qui a soutenu sa thèse ici l'an dernier), nous travaillons sur un projet initié par le DEPS (Ministère de la Culture). Il s'agit d'une proposition de travail d'une durée d'un an, portant sur "la qualité de l'emploi dans les métiers artistiques et culturels". Travaillant chacun sur des métiers ambigus de "producteur-créateur" (comme celui de céramiste pour moi, celui des musicos et des artisans pour Marc, celui des architectes pour), où la grandeur artistique n'est souvent pas donnée¹, mais où celle-ci est partie prenante de la construction d'une identité professionnelle.

Il ne s'agira pas là de trancher le débat entre art et profession mais d'essayer de comprendre à quels types de comportements et représentations cette ambivalence renvoie, et comment sont résolues ou non les tensions engendrées par la coexistence de l'art et du travail, générées ici par l'indétermination des statuts et la pluralité des critères d'excellence artistique. Le fil rouge de notre enquête est plutôt constitué par cette étude des métiers artistiques et culturels par le prisme de leur inscription entre « l'art et le métier », ce qui nous conduit à parler d'économies symboliques du travail, et à repérer les lignes de fracture endogènes, l'éclatement de positions sociales et symboliques au sein d'un même métier. C'est évidemment cette adhésion et participation à une économie des biens symboliques qui permet de dépasser le savoir-faire et la technique, et donne lieu à des positionnements entre travail en régime de communauté ou régime de singularité (Moulin, 1983), entre compétence technique objectivable et inspiration créatrice, mais aussi processus d'"artification" (vers une esthétique "pure" de la céramique par exemple) ou au contraire d'"artisanification" (certaines pratiques

des musiciens ordinaires chez Marc par exemple)⁶ : on assiste donc à des variations de la singularité et création, variations dans la construction de la valeur symbolique des objets (introduction de valeurs éthiques, artistiques dans les objets/oeuvres...), et dans accomplissement de valeurs propres à l'idéaltype artistique (vocation, vécu de l'autonomie, etc, etc...).

On verra donc comment l'impact de ces différents éléments sur les façons de s'adapter aux caractéristiques et à l'environnement de l'emploi, et sur la représentation de celui-ci permettent de porter au jour le lien direct entre la qualité de l'emploi et les statuts sociaux et symboliques. A travers le sens donné à son travail et la construction de son identité sur la base de ces éléments-là, et à travers la notion de compétence et de professionnalité, il s'agit ainsi de comprendre de quelle façon ces catégories cristallisent finalement et président (volontairement ou non), à la construction des identités professionnelles et à la production/reconnaissance (ou non) d'une qualité de l'emploi.

* *

*

À titre de conclusion, je dirais donc que, revenue de cette piste d'étude qui était l'interaction entre la culture de métier et les mesures institutionnelles pour les raisons que j'ai développées plus haut, je m'engage d'avantage sur le terrain en tentant d'avoir un regard neuf, afin de voir ce qu'il en ressort. Pour autant, il ne s'agira pas de me laisser totalement « porter » par ce terrain et de voguer au gré des courants (au sens propre comme figuré !). Et dans cette optique, je bénéficie justement d'un apport épistémologique considérable que m'a offert le travail de M2, et que j'ai pu mettre à l'épreuve au cours de cette recherche : c'est la viabilité de croiser la sociologie de l'art (et probablement des techniques aussi) avec la sociologie du travail (et des professions) pour accéder à mon objet.

En guise de conclusion, je compte donc consacrer cette première année :

-aux entretiens avec des céramistes, cette fois-ci en élargissant le terrain à l'échelle nationale, puisque je m'étais centrée sur la région Rhône-Alpes l'année dernière. Je compte donc enrichir la grille d'entretien élaborée pour le M2, en la complétant avec les orientations du travail du DEPS sur la qualité de l'emploi.

-à la présence sur le terrain, lors de divers évènements (marchés de potiers, festivals, cuissons collectives, vie de village dans des hauts lieux de la céramique, etc...).

-à la collaboration avec l'équipe coordonnée par Florent Gaudez autour de « la qualité de l'emploi », dans la perspective du rapport pour le D.E.P.S à rédiger et à rendre à la rentrée prochaine.

Bibliographie

FREIDSON E., 1986. « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol.27, pp.431-443.

⁶ On s'attachera à prendre en compte à chaque fois "la modification du contenu des activités, la transformation des qualités physiques des personnes, l'importation d'acteurs et d'objets nouveaux, le réagencement des dispositifs organisationnels" (Shapiro, 2004).

MAUSS Marcel, (1934), “Les techniques du corps”, Chap. 1, “Notions de techniques du corps”, in *Sociologie et anthropologie*, Quadrige, 1950, pp. 2-8.

MENGER P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, 2002.

MOULIN R., 1983. « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, n°4, pp. 388-403.

ZARCA B., 1988. « Identité de métier et identité artisanale », *Revue française de sociologie*, vol.29, pp.247-273.

BRIZARD Cyril

06.19.96.25.26

cyril.brizard@gmail.com

Année de première inscription en thèse : 2005

Directrice de thèse : Catherine PESSIN



**Les savoirs du monde dans l'œuvre :
de l'intertextualité aux pratiques d'appropriation et de restitution.**

Mots clés : intertextualité, œuvre, Nightwish, bricolage.

RESUMÉ :

Mon intervention tournera autour d'une réflexion en cours d'élaboration sur l'œuvre de Nightwish et ses liens avec le monde. Bien qu'elle soit fixée, figée un temps, dans un objet (sonore, pictural, architectural, etc.), cette entité, à l'aspect « immobile », témoigne du bricolage de son auteur, ou, plus précisément, des acteurs du monde de l'art ayant contribué à sa production.

Fruit de collaborations multiples entre divers acteurs sociaux, matériellement immobile, reconnue symboliquement, l'œuvre porte les traces de son élaboration : autant de pierres qui relient le mur aux multiples carrières dont elles sont issues. L'œuvre immobile n'est pas sourde au monde, elle fait le lien avec d'autres œuvres, avec d'autres savoirs.

Si elle peut avoir l'aspect d'un objet isolé, elle s'inscrit dans un processus⁷. Ce fait a une conséquence : de façon large, on retrouve en elle les schémas préétablis par l'institution d'où elle est issue : « à l'origine d'un tableau [...] il ne peut y avoir qu'un autre tableau »⁸. Mais au-delà du schéma, derrière chaque note, derrière chaque mot, se cache une autre note, un autre mot, voire une image, un tableau, un film, etc.

Souvent nette comme un point final, avec son cadre, la voilà qui maintenant se présente comme un imbroglio indéchiffrable. Néanmoins, en littérature, un concept est utilisé pour évoquer la présence d'un texte dans un autre : l'intertextualité. L'idée de départ est là, l'intertextualité a même mis en avant diverses façons d'insérer un texte dans un autre, selon de multiples critères.

L'intertextualité nous parle de textes faisant le lien avec d'autres textes, et de diverses modalités de lien. J'évoquerai brièvement ces dernières pour faire montre de leur limite en ce qui concerne l'œuvre musicale, avant de me les réapproprier pour parler non de la seule présence d'un objet dans un autre, mais de pratique d'appropriation et de restitution, dont l'œuvre est le témoin.

Communication et publications :

- « *La question de l'œuvre musicale vue au travers des voix chantées chez Nightwish* ». XIIe colloque international de Sociologie de l'art : « 25 ans de Sociologie de la

⁷ ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Sociologie des œuvres, de la production à l'interprétation*, Paris : Armand Colin, 2007. 226 p.

⁸ GOMBRICH (Ernst), *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris : Phaidon, 2002, p.265.

Musique en France. Ancrages théoriques et rayonnement international », GDRI OPuS – CNRS Université Paris-Sorbonne, 6-8 Novembre 2008.

- « La fusion de la musique metal et de la musique classique. Nightwish et les voix chantées. Une étude de cas », *Copyright Volume !*, Volume 5, n°2, 2007, p.115-135.
- « *La question de l'œuvre musicale vue au travers des voix chantées chez Nightwish* ». Actes du XIIe colloque international de Sociologie de l'art : « 25 ans de Sociologie de la Musique en France. Ancrages théoriques et rayonnement international », Paris, La Sorbonne, 2008. A paraître.

Présentation générale des travaux conduits sur Nightwish.

Avant d'entrer dans le vif de mon intervention et « des savoirs du monde dans l'œuvre », je vais faire un bref rappel de mon sujet de thèse afin de replacer la réflexion d'aujourd'hui dans son cadre.

Je travaille sur le groupe de musique Nightwish. Sa particularité est d'officier dans un genre qu'on appelle le metal symphonique. De façon schématique le groupe mêle la musique classique au heavy metal selon différentes modalités : mais c'est avant tout l'esthétique sonore des deux mondes qui entrent en jeu. Les compositions chez Nightwish sont surtout orientées sur un schéma habituel de la musique chantée populaire avec couplet et refrain, mais également sur le schéma des musiques de film, telles celles composées par Hans Zimmer, l'une référence du groupe.

Mon point de départ c'est cet objet sonore étrange qui transgresse les normes musicales et fissure différents cadres conventionnels. Par cette entrée je fais une sociologie de l'œuvre qui s'inspire du schéma en triptyque de Jean-Pierre Esquenazi : production/déclaration/interprétation.

Ma thèse est construite autour de quatre parties majeures.

La première remet en perspective Nightwish dans son contexte musical et socio-historique. C'est un moment où déclaration de l'œuvre et production de celle-ci sont mises côte à côte, car l'œuvre de Nightwish est déclarée comme œuvre d'art du monde de la musique, et particulièrement de la musique metal. Dans cette partie je m'interroge notamment sur la question du genre en musique, et à partir de quelles pièces ce concept est bricolé. C'est aussi une amorce sur la question du type de l'œuvre et la séparation conventionnelle entre les différents arts. En effet, il s'avère que si Nightwish fait bien de la musique, le groupe essaye de faire passer des images par l'intermédiaire du son. Outre ce phénomène, les auditeurs pratiquent parfois Nightwish en regardant mentalement ces images, en créant des films intérieurs à partir de la bande originale de Nightwish. Cette première partie est aussi l'occasion de replacer Nightwish dans l'histoire du mélange de la musique classique et du metal, une pratique que Nightwish n'est ni le premier, ni le seul à faire. Enfin je présente l'histoire du groupe, le processus qu'il a suivi et qui l'a mené à opérer ce mélange.

C'est au sein de la seconde partie que prend racine mon intervention d'aujourd'hui. Elle pose la question de l'œuvre d'art, en présentant le processus qui est le sien tout au long de son existence, en s'appuyant sur la Kula des trobriandais, et les travaux de Jean-Pierre Esquenazi. Suite à cela je m'interroge sur l'œuvre en tant qu'objet matériel (une chanson, un tableau, etc.) et comment celui-ci, bien qu'« immobile », fait du lien avec le monde. Mais j'y reviendrai dans la suite de cette intervention.

La troisième partie se focalise sur le monde de l'œuvre, par l'entrée des voix chantées, qui sont un objet aux enjeux multiples⁹. Outre l'importance de la voix chantée pour l'auditeur, qui est, selon Serge Lacasse, « la source sonore la plus importante dans la musique populaire¹⁰ », elle personnalise la dynamique musique metal/musique classique par l'intermédiaire d'une soprano d'opéra et d'un chanteur typique metal.

Enfin, la quatrième partie porte sur les auditeurs de Nightwish, notamment les différents modes de découverte du groupe et les multiples pratiques du public avec l'œuvre, la fabrication d'un film intérieur à l'écoute de Nightwish étant l'une d'entre elle, avec la collection, le partage, l'écoute, selon diverses modalités.

L'œuvre immobilisée ?

Mon intervention d'aujourd'hui reprend la réflexion développée dans la seconde partie sur l'œuvre, et plus particulièrement ses liens avec le monde¹¹.

Une fois achevée matériellement l'œuvre est généralement déclarée. A moins d'une intervention ultérieure, d'une nouvelle version ou d'une nouvelle édition, l'œuvre ne devrait plus changer.

Nous voilà donc avec un objet à l'aspect immobile qui n'attend plus que ses publics pour entrer dans la dernière partie de son existence : l'interprétation.

Cette apparence est sans doute responsable, pour une part, de l'imaginaire divin associé à la création artistique. Sous nos yeux, dans le creux de notre oreille, se manifeste un objet unifié, réel, présent ici et maintenant. Cet objet n'existait pas sous cette forme avant sa production, il a été modelé par les outils de l'homme. L'œuvre « a l'air » de sortir du néant et pourtant, dans sa matérialité même, sans que la passion ou la haine d'un auditeur lui aient déjà donné un sens, des faisceaux de sens la relient au monde.

Elle est le fruit de collaborations multiples, entre divers acteurs sociaux. Bien qu'elle soit matériellement immobile, l'œuvre porte néanmoins les traces de son élaboration : ces traces sont autant de pierres qui relient le mur « œuvre », aux multiples carrières dont elles sont issues. L'œuvre immobile n'est pas sourde au monde, elle fait le lien avec d'autres œuvres, avec d'autres savoirs, que son auteur a introduits, consciemment ou non.

Si elle peut avoir l'aspect d'un objet isolé, l'œuvre s'inscrit dans un processus. Ce fait a une conséquence : de façon large on retrouve en elle les schémas préétablis par l'institution d'où elle est issue : « à l'origine d'un tableau [...] il ne peut y avoir qu'un autre tableau¹² ». Mais au-delà du schéma, derrière chaque note, derrière chaque mot, se cache une autre note, un autre mot, voire une image, un tableau, un film, etc.

Il y a quelques instants encore je décrivais l'œuvre comme pratiquement nette comme un point final, avec la possibilité de la rendre – presque – immobile. Mais voilà que

⁹ Cette partie a fait l'objet de deux publications, dont la seconde est à paraître : BRIZARD (Cyril), La fusion du metal et de la musique classique. Nightwish et les voix chantées. Une étude de cas, *Copyright Volume !*, volume 5, n°2, 2007, p.115-135.

¹⁰ Ma traduction. LACASSE (Serge), "Listen to my voice." *The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression* [thèse en ligne]. University of Liverpool : Philosophy, 2000. Format PDF., p.9 Disponible sur : <http://www.mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf> [Consulté le 02-10-2006]

¹¹ L'extrait de cette partie concernant les références *fantasy* de Nightwish a fait l'objet d'une publication : BRIZARD (Cyril), *Du Seigneur des Anneaux à Disney, la fantasy* chez le groupe de *metal* symphonique Nightwish. In *L'intertextualité lyrique*, éd.par Jean-Philippe URY-PETESCH. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2010, p.297-329.

¹² GOMBRICH (Ernst), *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris : Phaidon, 2002, p.265.

maintenant elle se présente comme un imbroglio indéchiffrable, comme si l'univers entier l'habitait. Néanmoins, il est possible d'organiser cet ensemble hétérogène, qui paraît onduler derrière les mots et les notes de Nightwish.

Au-delà de l'intertextualité et des pratiques intertextuelles en littérature.

En littérature, on parle d'intertextualité pour signaler « la présence d'un texte dans un autre texte¹³ », et Roland Barthes d'ajouter que, je cite : « tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables¹⁴ ».

Si l'on s'en tient à une définition large et absolue, tout mot même est intertexte : ceux que nous utilisons nous ont été transmis par d'autres, qui eux-mêmes les ont appris d'autres, les termes se formant et se modifiant au cours des usages.

On retrouve ici le même sol instable sous nos pieds que précédemment. Derrière un seul élément, il y a bien plus que lui-même, voire trop, et on ne sait pas bien quoi faire avec tout ce que l'on pense deviner au-delà de son horizon.

Cependant il existe une classification des pratiques intertextuelles, qui opère par échelle selon la façon dont la source de référence est manifestée dans le texte qui la cite.

En effet, il y a de multiples manières d'introduire un texte dans un autre. Dans son ouvrage, Tiphaine Samoyault détaille l'inventaire dont usent les auteurs pour ce faire : elle parle de la citation, de la référence, de l'allusion, du plagiat voire de la parodie et du pastiche, ces deux derniers étant plutôt être des pratiques hypertextuelles, c'est-à-dire non plus la coprésence de deux textes dans un seul, mais plutôt la dérivation du texte que nous sommes en train de lire depuis un texte existant¹⁵.

Quoi qu'il en soit, le concept d'intertextualité est dans la droite ligne de mon questionnement : il repère les différentes façons de manifester ce qu'il y a dedans, ou derrière, le texte de l'artiste. Sans doute des ajustements seront à opérer pour en faire usage en dehors de son terrain de prédilection, et l'étendre aux autres mondes de l'art, et plus particulièrement à la musique.

Étudions maintenant de plus près ces diverses pratiques.

La citation.

La citation est la pratique intertextuelle qui permet au lecteur d'identifier le plus facilement possible un texte importé depuis une autre œuvre. En effet, l'extrait est jalonné de marqueurs dédiés, qui indiquent aux lecteurs son origine extérieure.

Avec la citation l'auteur dit clairement à son lecteur : « ceci n'est pas de moi ». Si l'on ne s'en tient qu'au niveau de la littérature, cette pratique ne pose guère de problèmes : un texte cité dans une œuvre était aussi un texte dans une autre. La typographie aura peut-être été modifiée, mais en substance le texte écrit de l'œuvre A demeure un texte écrit dans l'œuvre B.

Imaginons maintenant que la citation soit issue d'un film, qui sera alors rapportée par écrit. On lui fait déjà subir un déracinement plus grand : une parole prononcée est transformée en texte écrit, et perd, au cours de son extraction, l'ensemble des infimes variations que lui

¹³ SAMOYAUULT (Tiphaine), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2008. p.5.

¹⁴ BARTHES (Roland), Texte (théorie du). In *Roland Barthes. Œuvres Complètes IV*. Paris : Éditions du Seuil, 2002. p.451.

¹⁵ SAMOYAUULT (Tiphaine), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2008. p.33-50.

applique la voix. Le texte n'a plus son contexte mais il reste lui-même : les monèmes employés et leur sens sont identiques, ainsi que leurs phonèmes, jusqu'à un certain point¹⁶.

Jean-Philippe Petesch propose d'utiliser les termes d'« "intertextualité lyrique" pour désigner la présence d'un autre texte dans certaines paroles [de chanson]¹⁷ ». Il s'appuie pour cela sur une définition plus large de l'intertextualité, en suivant les traces de Roland Barthes¹⁸. Ainsi il entend faire usage du concept pour définir la présence « d'une œuvre dans une œuvre¹⁹ ». La précision apportée par l'usage du terme « lyrique » indique le fait qu'il s'agit de reprendre le texte sous la forme de paroles de chansons : « ce qui a un rapport avec ce qui doit être chanté²⁰ ». A partir de cette redéfinition il propose de parler, je cite : « d'*intertextualité lyrique littéraire* lorsqu'il existe un lien avec la littérature et d'*intertextualité lyrique cinématographique* lorsque c'est le 7^e art qui se cache derrière les mots du groupe.²¹ »

Bien qu'ouvrant le terme d'intertextualité, Jean-Philippe Petesch l'utilise essentiellement dans l'analyse des paroles du groupe Iron Maiden et les textes auxquels elles renvoient, mais il le confine à sa seule dimension textuelle.

La citation est une pratique que l'on retrouve chez Nightwish, mais, au-delà, dans l'art musical, voire dans n'importe quel type d'œuvre, quand bien même cela peut poser des problèmes d'identification²². On peut définir la citation comme étant plus que l'appropriation et la restitution de mots sans autre intervention que leur découpage, mais bien comme l'appropriation, par découpage, de quelque objet que ce soit, et de sa restitution.

Mais revenons à la citation d'une œuvre filmique dans une autre œuvre. La littérature n'a qu'un moyen de citer : par le texte, en reproduisant le discours. L'œuvre musicale possède une dimension supplémentaire, celui de l'univers sonore, c'est même son moyen d'expression : la musique vient à nos oreilles. Une œuvre musicale est donc capable de reproduire de deux façons un même discours, la provenance de celui-ci définissant ces diverses modalités.

Ainsi un texte littéraire ne pourra être cité, en musique, que par un interprète, chanteuse, chanteur. Écrit, il faudra le prononcer pour le transmettre à l'auditeur. Les mots du texte, qui sont, dans celui-ci, « prononcés » par un personnage, ou le narrateur de l'histoire, seront irrémédiablement arrachés de leurs lèvres silencieuses. Je parlerai alors de citation indirecte pour définir une citation qui, pour être transmise, voit sa forme originale modifiée.

Pour sa part, un dialogue tiré d'un film peut s'insérer de deux manières dans l'œuvre musicale. La première ne reprend que le seul contenu du discours : il s'agit de la façon indirecte que nous venons de voir. La seconde manière reprend pour sa part le dialogue même, tel qu'il est dans le film. Il est saisi et rendu de façon directe avec toute la dimension sonore qui est la sienne. A la manière d'un sample en rap, il s'agit de découper la bande sonore d'une autre œuvre pour n'en garder qu'un extrait, que l'on restitue tel quel dans la

¹⁶ Prononcés par notre voix, elle leur imprimera son empreinte.

¹⁷ PETESCH (Jean-Philippe), *Morceaux d'esprits. Thèmes et origines des chansons de la Vierge de Fer*. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2009. p.46.

¹⁸ « Le texte redistribue la langue [...] tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables ; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » BARTHES (Roland), *Texte (théorie du)*. In *Roland Barthes. Œuvres Complètes IV*. Paris : Éditions du Seuil, 2002. p.451.

¹⁹ PETESCH (Jean-Philippe), *Morceaux d'esprits. Thèmes et origines des chansons de la Vierge de Fer*. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2009. p.45.

²⁰ PETESCH (Jean-Philippe), *Morceaux d'esprits. Thèmes et origines des chansons de la Vierge de Fer*. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2009. p.47.

²¹ PETESCH (Jean-Philippe), *Morceaux d'esprits. Thèmes et origines des chansons de la Vierge de Fer*. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2009. p.46.

²² Par exemple la citation d'une œuvre architecturale dans une autre sera difficile à identifier, car, à ma connaissance, aucun marqueur dédié n'existe pour indiquer le phénomène. Néanmoins, s'il est possible de le concevoir mentalement, sa réalisation effective ne me paraît souffrir d'aucun obstacle.

nouvelle œuvre. Bien que l'on demeure dans un même registre : celui du son, il ne faut pas oublier que l'on a séparé ce dernier de son image. Toute citation, même la plus fidèle et directe possible, est toujours arrachée depuis un ailleurs, qui est le seul lieu où elle (re)prend tout son sens original.

La citation en musique, directe ou indirecte, nous met face à un nouvel obstacle : que deviennent les marqueurs qui l'indiquent ? Alors que des guillemets sont aisément discernables à l'écrit, l'oral n'offre pas d'objets similaires : c'est-à-dire des marqueurs identifiables qui ne modifient pas le contenu du discours émis. Pour être perçus à l'oral, les guillemets doivent être prononcés. Dans la plupart de ses usages en musique, la citation sonore est « une citation non marquée²³ », la définition même du plagiat selon Tiphaine Samoyault. Alors qu'en littérature la citation ne souffre de pratiquement aucun doute lorsque les marqueurs sont présents, la citation en musique est moins identifiable. Ainsi, il est fort possible qu'une citation y passe complètement inaperçue.

Tant qu'elle n'est pas identifiée avec certitude, la citation peut paraître pour l'œuvre originale, et c'est encore plus le cas avec la citation indirecte, qui dissimule le déracinement en prêtant à l'extrait emprunté, les qualités sonores de l'œuvre où il est introduit. Les œuvres musicales sont souvent accompagnées d'un livret, qui détaille les paroles. Le recours au texte peut parfois soulever l'ambiguïté. Mais il arrive que la citation ne soit pas reproduite. Son absence même peut être un indice de sa provenance extérieure, mais son origine reste alors indéterminée.

La référence.

Ne serait-ce qu'au seul niveau littéraire, la référence est une pratique intertextuelle plus incertaine que la citation. La source n'y est pas nécessairement identifiée, et n'y est pas forcément identifiable. Selon le type de référence, aucun indice typographique ne distingue son hétérogénéité, elle peut faire partie du flux du texte, ce qui en fait aussi, si l'on s'en tient uniquement à la littérature, une pratique intertextuelle plus « dynamique » que la citation. En effet, elle induit, pour être repérée et identifiée, le partage de conventions entre l'auteur et son public. Celui-ci pourra alors la resituer auprès de sa source. La référence se saisit d'un autre texte d'une façon plus large et diffuse que la citation : « [elle, je cite] n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique²⁴ ».

Alors que la citation reprendra, en substance, la chair du texte cité, la référence ne renverra pas à un passage précis, mais au mieux à tous les passages où l'objet de la référence sera évoqué. Il me semble ici que l'idée maîtresse à retenir est qu'un simple nom, ou une brève association de mot comme l'est un titre, sont des ponts vers un univers plus large : ce qui est appelé le texte. C'est un point sur lequel nous reviendrons : la pratique intertextuelle, qu'elle soit référence ou citation, ne se limite pas à ce qu'elle découvre d'un autre texte, elle le mobilise, il retentit en elle²⁵.

En reprenant la définition de la référence, on se rend compte qu'il est possible d'y introduire une échelle plus précise de catégorisation. Le titre, comme le nom d'un personnage ou d'un auteur, peut renvoyer à une œuvre, ou un ensemble relativement limité d'œuvres. La référence recouvre ici le caractère de la citation : les termes cités entretiennent une homologie

²³ SAMOYAUULT (Tiphaine), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2008. p.34.

²⁴ SAMOYAUULT (Tiphaine), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2008. p.35

²⁵ Sans doute comme, pour Bachelard, le passé lointain résonne d'échos par l'intermédiaire d'une image qui retentit : BACHELARD, (Gaston), *La poétique de l'espace*. Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 2009. p.1-2.

parfaite avec ceux présents dans ou autour du texte de référence, ils en sont la reprise littérale. « Eve » citée depuis la Bible demeure, dans sa forme écrite, « Eve ». Par contre il est tout à fait évident que la présence du nom « Eve » dans n'importe quel texte ne fera pas exclusivement référence à celle de la Bible, mais à toutes : le mythe « Eve », quand bien même l'auteur avait précisément celle-ci en tête. Le manque de clarté de la référence est ici manifeste, si l'auteur ne le précise pas, Eve est – paradoxe pour une femme unique car première – celle que l'on veut parmi toutes celles que l'on connaît.

L'exposé de situation est, pour sa part, ouvert sur un monde plus vaste encore, ce qui le rapproche des pratiques hypertextuelles, puisqu'il peut apparaître comme un texte dérivé d'un autre. Les œuvres littéraires sont souvent classées par genre, et ces genres sont définis, entre autre, par les situations spécifiques que les protagonistes sont susceptibles de rencontrer. Ce n'est alors plus une unique œuvre qui est mobilisée, ou quelques œuvres au titre similaire, mais bien le monde formé par les conventions partagées par un ensemble d'œuvres. Il n'y a plus ici d'homologie précise et exacte, comme la reprise d'un nom, mais une homologie diffuse, aux contours et limites incertains.

Appliquée à un contexte plus large que la seule littérature, la référence nous met face à un douloureux problème : comment étendre son principe à l'appropriation d'une œuvre par une autre, opérée dans n'importe quelle forme d'art, ou même la musique seule ? Peut-on faire référence à une autre œuvre par le biais de notes ? Ne serait-on pas, alors, face à une citation ?

La référence paraît être une pratique intertextuelle uniquement applicable au texte. Rappelons-nous cependant que le concept peut-être affiné. Si la référence à un titre ou un nom de personnage en musique nécessite que l'on doive les nommer, les chanter, afin de les faire exister dans l'œuvre sonore, l'idée d'homologie diffuse – et non plus du seul exposé de situation – permet de parler de référence d'une œuvre musicale à une autre sans pour autant la citer. Pour prendre un exemple chez Nightwish, on peut dire que la structure de la chanson « Ghost Love Score » fait référence aux musiques de film en général, voire plus spécifiquement aux œuvres du compositeur Hans Zimmer. Dans cette définition, la référence est très proche de l'idée de « convention ». L'identification de certaines règles dans une œuvre, et le partage de celles-ci avec d'autres, permet d'établir qu'elle fait référence à leur univers.

Retournons un temps à l'exemple de « Ghost Love Score ». Outre ses particularités metal, le morceau, qui dure une dizaine de minutes, affirme ses propriétés orchestrales, fait alterner différentes ambiances, développe certaines thématiques qui vont et viennent, etc., bref il emprunte des caractéristiques de la musique de film. Des caractéristiques qui sont un échantillon des conventions qu'elle maîtrise.

Faire l'usage de la référence en dehors de la littérature me semble une pratique d'étude de l'œuvre trop incertaine, je la confinerai donc à son domaine de prédilection, dans les textes de chansons.

Les autres pratiques intertextuelles.

Parmi les autres pratiques intertextuelles, l'allusion est sans doute la plus difficile à estimer. Son renvoi à un autre texte est si peu marqué qu'elle devient l'objet de suppositions et d'estimations subjectives : « tout en pouvant ne pas être lue, elle peut l'être aussi là où elle ne l'est pas²⁶ ». Plus la source est diluée, plus le lecteur, ou le commentateur, impose ses propres références. Le texte ne renvoie alors plus nécessairement aux textes que l'auteur a

²⁶ SAMOYAUULT (Tiphaine), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2008. p.36.

intégré dans le sien, mais tout autant aux textes de ses publics. Si ceux-ci ne sont pas à négliger, ils ont plus leur place dans une étude sociologique des publics de l'œuvre, que dans l'étude sociologique de l'œuvre elle-même.

Enfin, la parodie et le pastiche sont, à mon sens, des dérivés de la citation, de la référence et de l'allusion auxquelles on aurait appliqué une considération sur la façon dont le texte repris est traité. Alors que les trois pratiques intertextuelles que nous venons d'étudier indiquent la façon dont un texte est intégré dans un autre, la parodie explicite un effet, une intention, en relation avec le contexte littéraire. Une parodie n'est-elle pas une référence à une situation typique, traitée pour le coup, d'une manière détournée ?

Le constat vaut également en partie pour le plagiat, qui apparaît comme une citation, dont la particularité est de ne pas être marquée. Nous l'avons vu, le passage d'un type d'art à un autre n'autorise pas toujours cette pratique. Néanmoins, cela ne signifie pas que je n'userai jamais de ce terme, simplement j'ai décidé de considérer que le plagiat est une variation de la pratique de citation.

Le point essentiel de cette partie est de s'attacher à révéler comment un texte, une œuvre, voire le monde, sont insérés dans l'œuvre de Nightwish. Utiliser la citation et la référence sont deux façons de ce faire, mais pas les seules. Ce sont celles que j'ai décidées de retenir depuis l'intertextualité. Cependant, pour compléter leur panel, il va nous falloir sortir de la seule idée de présence d'un texte dans un autre.

Des pratiques d'appropriation et de restitution.

Les termes employés pour désigner les degrés d'intertextualité sont l'expression, à mon sens, d'un double usage. La citation, par exemple, est tout autant une façon dont l'artiste s'est approprié une autre œuvre, qu'une façon dont il retransmet cette œuvre déracinée à son public, lecteur ou auditeur. Son œuvre à lui est l'axe de ce double mouvement, en un seul terme sont indiqués celui d'appropriation, puis de restitution.

Plus que de pratiques intertextuelles, je préférerais donc parler de pratiques d'appropriation et de restitution. Si cette association de termes a le désavantage de ne pas être compacte, elle a néanmoins la qualité de sortir de la réduction au texte inévitablement patente dans le terme d'intertextualité, sans non plus créer de néologisme. Par les pratiques d'appropriation je sors aussi du seul carcan des œuvres. Un artiste ne s'inspire pas que d'autres œuvres et artistes : le réel, sa vie, les paysages qu'il arpente, tout cela peut intégrer son œuvre.

Cependant, même s'il est possible de concevoir que l'on puisse citer un paysage dans une œuvre sonore²⁷, aucun marqueur ne permet de le déterminer, ne serai-ce le discours de l'auteur même. C'est là un point clef : il faut prêter attention aux discours des acteurs du monde de l'art qui ont contribué à la création de l'œuvre, et notamment les plus impliqués dans sa « mise en forme » comme l'auteur. L'œuvre n'est pas qu'un texte qui fait référence à un autre, mais quelqu'un a inséré le texte d'un autre dans ce texte, sciemment ou non.

Les pratiques d'appropriation et de restitution font également la part belle à l'idée de processus, à l'idée d'une succession d'étapes qui se trouvent unifiées sous l'étendard de l'œuvre, cet objet à l'aspect fixe. Derrière ces mots se cache tout un univers d'arrachement, d'échange et de bricolage, qui n'est pas aussi sensible dans le concept d'intertextualité et dans son idée de « coprésence ».

²⁷ En faisant par exemple, suivre à ses notes le parcours vallonné d'une plaine, reprendre le relief tourmenté d'une montagne : les écarts de hauteur que l'artiste voit entre ses multiples pics devenant alors les écarts de tonalité entre les notes. Mais est-ce, à proprement parler, une citation ?

Les différents modes d'intertextualité semblent essentiellement produits à partir d'une lecture du texte. Parmi ceux-ci, l'allusion est le plus clair à ce sujet : elle peut être perçue là où elle n'est pas. L'étude des pratiques d'appropriation et de restitution ne s'attache pas à déterminer ce à quoi l'œuvre peut renvoyer, mais à déterminer ce que l'auteur a pris de son monde pour le réinjecter dans son œuvre, et de quelle façon il a procédé²⁸. Le texte, ou l'œuvre en termes plus généraux, n'est pas absente de cette étude, mais elle est rarement suffisante pour ce faire. Si elle comporte, dans sa forme achevée, des signes qui permettent de la relier à des objets qui lui sont extérieurs, peu possèdent la clarté nécessaire pour assurer de l'effectivité du lien. L'une des qualités de l'œuvre d'art, et des signes qu'elle contient, est d'être suffisamment muette pour accepter une quantité incroyable d'interprétations, de discours que l'on prononce par ses lèvres.

La notion de médiation, développée par Antoine Hennion, est bien plus proche de l'esprit des pratiques d'appropriation et de restitution. Elle a également pour qualité de prendre en compte le contenu de l'œuvre d'art, et non plus le contourner ou l'ignorer, comme c'est parfois le cas en sociologie de l'art²⁹ :

« [Le concept de médiation] opère une promotion théorique de l'intermédiaire, en lui ôtant l'« inter- » qui en fait un être second par rapport aux réalités entre lesquelles il se place ; en lui collant le suffixe « -tion » de l'action, il insiste sur le caractère premier de ce qui fait apparaître sur ce qui apparaît. L'intermédiaire est entre deux mondes, pour les mettre en rapport : il vient après ce qu'il relie [...] La médiation évoque une autre espèce de rapports. Les mondes ne sont pas donnés avec leurs lois. Il n'y a que des relations stratégiques, qui définissent dans le même temps les termes de la relation et ses modalités. A l'extrémité d'une médiation n'apparaît pas un monde autonome mais une autre médiation. [...] notre démarche suit un mouvement général des sciences sociales, de renversement des causes : moins s'intéresser aux réalités installées qu'à l'installation des réalités.³⁰ »

L'œuvre est ici l'espace de médiation entre l'artiste et son public. Dans cet espace se trouve ce que le premier a saisi et rendu de sa bibliothèque (sa bibliothèque au sens large : d'œuvres écrites, sonores, de savoirs, etc.). L'artiste lui-même est un espace de médiation, ou un médiateur, le lieu par où passe cette bibliothèque, filtrée avant de se poser en mot ou en notes sur une feuille de papier ou un instrument. On peut remonter la chaîne indéfiniment, la bibliothèque étant elle aussi une médiation, tout comme les savoirs qu'elle contient, nous ramenant à d'autres œuvres, artistes, espace de médiation et médiateurs.

A nouveau en un mot nous retrouvons la présence conjointe de deux principes, de deux gestes. Bien qu'Antoine Hennion insiste sur l'action que sous-entend la médiation, elle n'a pas la simplicité de l'appropriation/restitution, ni leur imagerie manuelle, le geste que l'on peut percevoir intérieurement à l'évocation de ces termes. La médiation insiste sur le médiateur. L'appropriation insiste sur ce que celui-ci connaît, sa bibliothèque, ce qu'il prend de cet univers de connaissance/bibliothèque, ce qu'il en fait, et comment il le rend. Sa main est présente tout du long, et en même temps on perçoit les opérations qu'elle fait subir à ce

²⁸ On aura noté la récurrence des termes « auteur » ou « artiste ». Il n'est, bien entendu, pas question de retomber dans les travers de la vision d'une œuvre comme uniquement produite par un seul être. Il me paraît plus simple de l'aborder comme un être au singulier, quand bien même l'œuvre finale est tributaire des acteurs ayant coopérés à sa production. De plus il n'est pas toujours possible de connaître l'influence exacte de chacun d'entre eux sur la forme finale de l'objet.

²⁹ HENNION (Antoine), *La passion musicale*. Paris : Métailié, 2007. pp.141-144.

³⁰ HENNION (Antoine), *La passion musicale*. Paris : Métailié, 2007. pp.31-32.

dont elle se saisit. Dans le geste d'appropriation il y a un découpage, un arrachage, on tord, on tire, on fait sortir ce qui nous intéresse de là où il était. C'est la mémoire même qui parfois pratique ces opérations : les signes se détachent les uns des autres par oubli, ou par pratique consciente de l'oubli³¹. Dans le geste de restitution on peut tordre de nouveau, on pousse, on insère, on fait rentrer, on rassemble, on assemble, l'opération laissant toujours des traces sur le produit final, mais pas toujours perceptibles, noyées au milieu des autres.

Des pratiques d'appropriation et de restitution donc, parmi lesquelles la citation et la référence, qui sont, depuis l'intertextualité, les plus pertinentes dans le contexte d'une œuvre musicale. Elles remplissent toutes deux le rôle d'indicateurs à double dimension : elles informent de la présence d'autres œuvres/objets derrière l'œuvre que l'on étudie, mais elles précisent aussi avec quel degré l'artiste a restitué ces œuvres/objets extérieurs. Toutefois, il existe d'autres pratiques, avec leur degré propre, et qui se révèlent pertinentes dans l'étude des références dans l'art de la musique.

Il en est une particulièrement qui n'a pas cours dans l'art littéraire. Dans ce monde de l'art, la « réécriture » d'un texte, avec une police différente, sera perçue comme le même texte que l'original, une copie de celui-ci, voire un plagiat si l'on change le nom de l'auteur. L'œuvre musicale sera, pour sa part, entendue différemment selon le contexte de sa (re)production, de sa nouvelle exécution. Elle pourra être une version live d'un morceau enregistrée, elle pourra également être un remake, c'est-à-dire une nouvelle version jouée par le même artiste, mais avec quelques changements, des actualisations, un son plus moderne, un touché et un jeu plus en adéquation avec l'identité musicale que s'est forgé l'artiste depuis la première version.

Enfin, la nouvelle exécution d'un morceau peut aussi être ce que l'on appelle une reprise. Un artiste, ou un groupe, reprenant l'un de ses propres morceaux en délivre une nouvelle version, remake ou live, un artiste ou un groupe reprenant le morceau d'un autre en fait une reprise. Tous les termes indiquent qu'il y a une nouvelle exécution, mais ils désignent en même temps le rapport entre l'œuvre et son exécutant : si elle est à lui il s'agit d'un remake ou d'un live, si elle est à un autre il s'agit d'une reprise, qui peut être faite en live ou sur album.

En littérature la reprise d'un texte par un autre auteur n'existe pas, du moins pas dans les modalités que connaît le monde musical. L'action de réécrire soi-même le texte d'un auteur que l'on admire n'est pas perçue comme la reprise d'une œuvre, mais simplement comme une copie. Cette dissemblance dans les possibilités de traitement révèle que l'œuvre littéraire est définie différemment de l'œuvre musicale.

Pour finir sur la reprise, il est important de souligner que certaines œuvres musicales sont à la fois une musique et un texte. Il devient ainsi possible d'opérer une sélection de la dimension que l'on souhaite reprendre : la musique seule, les paroles seules, ou bien les deux en même temps.

Enfin, il me paraît utile d'ajouter à notre panel une dernière entrée, à mi-chemin entre la référence et l'allusion. De la référence, elle reprend l'idée que l'usage d'un nom ou l'évocation d'une situation particulière, peuvent renvoyer à un autre texte, un autre objet. De l'allusion elle a le caractère incertain de la source à identifier, qui est particulièrement diffuse, mais contrairement à cette dernière, elle se trouve bien là où on la voit.

C'est par le terme « inspiration » que j'ai décidé de nommer la pratique d'appropriation et de restitution la plus nébuleuse qui soit. Lorsque l'on parle d'inspiration, on

³¹ Voici la réponse de Tuomas Holopainen, lorsque je lui demande comment il décide des rôles à attribuer aux différents interprètes dans les chansons de Nightwish : « Je pense que la clef c'est de ne pas trop réfléchir. Laisse simplement la musique couler et t'envahir et tout viendra de façon naturelle. C'est quelque chose que j'essaie de suivre moi-même, tu sais. « Ne pas trop réfléchir », je pense que l'ignorance est un grand bonheur, à n'importe quel moment, éteins juste ton cerveau, et... laisse couler ». Interview réalisée à Helsinki, le 21/07/07.

fait généralement référence au geste de l'artiste, à ce qu'il prend, avec une symbolique particulièrement mystique. Dans l'inspiration, on croit saisir ce bref courant d'air divin qui emplit l'esprit de l'artiste d'idées intarissables et filant en tous sens. Effectivement, la profusion habite l'inspiration telle que je vais l'utiliser pour aborder les œuvres de Nightwish, mais, loin d'être divine, elle signale avant tout l'impossibilité de repérer une source exacte. La citation, avec la sûreté que donnent les guillemets quand elle est utilisée en littérature, nous permet de tracer un trait unique depuis l'élément cité jusqu'à sa présence dans son texte d'origine. La référence dessine des traits plus nombreux, qui renvoient à plusieurs zones du texte, où le nom repris sera utilisé, voire à plusieurs textes. On l'aura compris, l'inspiration rayonne littéralement.

Si ce terme paraît surtout faire référence à une pratique, parfois en aveugle, d'appropriation du monde, c'est aussi une façon de le restituer dans l'œuvre, de le donner à lire, voir ou entendre. A la manière de ses sources, la redistribution de l'inspiration est à la fois homogène et hétérogène. Homogène, parce que toute l'œuvre est baignée d'inspiration, toutes les pratiques mêmes d'appropriation et de restitution sont aussi des inspirations, des témoins de ce geste. Hétérogène, car l'inspiration est faite de paquets de sens qui sont disséminés à droite et à gauche dans l'œuvre. Pour les rendre visible et les analyser il est alors nécessaire de les regrouper en thématiques. A la différence des autres pratiques, son étude ne se fait plus seulement à partir d'une citation ou d'un mot, qui renverraient à une ou plusieurs œuvres parfois, mais à partir de plusieurs mots ou phrases disséminés au long de l'œuvre qui renvoient à plusieurs ensembles de références.

Nous voilà paré de quatre pratiques d'appropriation et de restitution pour aborder l'œuvre de Nightwish, qui fonctionnent dans un rapport par échelle : la reprise, la citation, la référence et l'inspiration.

Pour conclure :

L'analyse des savoirs du monde appropriés et restitués par Nightwish laisse la place à un univers qui peut sembler bigarré : des classiques comme la Bible, les œuvres de Shakespeare d'Edgar Allan Poe, ou les poèmes de Walt Whitman, côtoient Stephen King, des blockbusters américains ou les dessins animés et bandes dessinés de Disney. Toutefois, l'ensemble s'articule autour d'un dénominateur commun qui est celui de l'évasion, par le voyage, par la nature, par l'amour, et parfois par la mort aussi, autant de thématiques qui empruntent au romantisme.

En outre, ces pratiques d'appropriation et restitution déplace l'artiste de son point de départ symbolique que lui confie la posture de producteur au sein du schéma de l'œuvre. Il n'est plus premier, mais intermédiaire, comme la médiation d'Antoine Hennion peut le laisser entendre. Ce constat peut alors amener à reconsidérer la place du public, celui qui « interprète ».

En effet, dans ce geste, le public entre, lui aussi, dans une phase de production, il s'approprie – c'est ce que souligne Florent Gaudez à propos du texte littéraire : « la lecture en tant qu'acte fictionnel est un acte productif³² » – et il restitue sans doute, mais selon des modalités très certainement différentes.

Peut-être peut-on voir ici une invitation à regarder l'œuvre de l'artiste appropriée par un public, par un membre de ce public, comme une nouvelle œuvre, témoin des savoirs du monde de ce dernier, et de son bricolage personnel.

³² GAUDEZ (Florent), *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1997. p.16.

Bibliographie:

BACHELARD, (Gaston), *La poétique de l'espace*. Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 2009. 214 p.

BARTHES (Roland), Texte (théorie du). In *Roland Barthes. Œuvres Complètes IV*. Paris : Éditions du Seuil, 2002. 1046 p.

BRIZARD (Cyril), Du *Seigneur des Anneaux* à Disney, la *fantasy* chez le groupe de *metal* symphonique Nightwish, In *L'intertextualité lyrique*, éd.par Jean-Philippe URY-PETESCH. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2010, p.297-329.

BRIZARD (Cyril), La fusion du *metal* et de la musique classique. Nightwish et les voix chantées. Une étude de cas, *Copyright Volume !*, volume 5, n°2, 2007, p.115-135.

BRIZARD (Cyril), La question de l'œuvre musicale vue au travers des voix chantées chez Nightwish, In *Actes du XIIe colloque international de Sociologie de l'art : « 25 ans de Sociologie de la Musique en France Ancrages théoriques et rayonnement international »*. Paris : L'Harmattan, 2010.

ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Sociologie des œuvres, de la production à l'interprétation*, Paris : Armand Colin, 2007. 226 p.

GAUDEZ (Florent), *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1997. 211 p.

GOMBRICH (Ernst), *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris : Phaidon, 2002. 385 p.

HEIN (Fabien), *Hard Rock, Heavy Metal, Metal, histoire, culture et pratiquants*. Clermont-Ferrand/Paris : Mélanie Sèteun/Irma éditions, 2003. 319 p.

HENNION (Antoine), *La passion musicale*. Paris : Métailié, 2007. 397 p.

LACASSE (Serge), "Listen to my voice." *The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression* [thèse en ligne]. University of Liverpool : Philosophy, 2000. Format PDF., 292 p. Disponible sur : <http://www.mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf> [Consulté le 02-10-2006]

PETESCH (Jean-Philippe), *Morceaux d'esprits. Thèmes et origines des chansons de la Vierge de Fer*. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2009. 347 p.

SAMOYAUULT (Tiphaine), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2008. 127 p.

Discographie de Nightwish.

1997. *Angels Fall First*. Spinefarm.

1998. *Oceanborn*. Spinefarm.

2000. *Wishmaster*. Spinefarm.

2001. *Over The Hills And Far Away (l. p.)*. Spinefarm.

2001. *From Wishes To Eternity (live)*. Spinefarm.

2002. *Century Child*. Spinefarm.

2004. *Once*. Spinefarm.

2006. *End Of An Era (live)*. Nuclear Blast.

2007. *Dark Passion Play*. Nuclear Blast.

DAMIAN Jérémy

04.76.01.81.05

jeremydamian@no-log.org



Année de première inscription en thèse : 2008

Directeur de thèse : Florent GAUDEZ

Co-encadrante : Vinciane DESPRET (Liège – Belgique)

**Où les grands esprits se rencontrent...
Réflexion sur le concept du « meeting of the mind » à partir de l'interaction
homme/machine en situation d'improvisation dansée.**

Mots clés : improvisation, interaction/interactivité, coordination mentale, intériorité, technologie de capture de mouvements, trouble.

RESUMÉ:

Le but de cette communication consistera à présenter mon nouveau terrain de recherche qui se penche sur l'improvisation dansée, soumise à un dispositif spécifique : « outiller » le corp de technologies de capture de mouvement. Pour ce faire, je prendrais comme porte d'entrée la question épineuse de l'interactivité en la confrontant au texte d'un anthropologue, SC Levinson, consacré au « générateur humain d'interaction ».

En s'interrogeant sur la structure des interactions humaines — soit l' « engin » ou aussi le « moteur » qui les rendent possibles — Levinson argumente pour l'existence de principes d'interaction indépendants des cultures spécifiques, se situant en amont du langage. Il s'intéresse tout spécifiquement aux phénomènes nécessaires de « coordination mentale » (meetings of the minds), qu'il juge être des éléments de pré-condition et de réalisation de l'interaction humaine. Levinson essaye de caractériser cette partie de notre expérience de la relation à l'autre qui serait irréductible au langage, sans avoir recours à ce dernier comme un médiateur nécessaire. En effet, les idées d'une connaissance mutuelle et d'une saillance mutuelle lui font dire que « la coordination mentale (peut se faire) en-dehors de la communication » ou avant cette dernière. A travers cette interrogation sur ce qui nous donne prise les uns sur les autres, ce qui nous permet de partager une expérience, un « common ground », j'aimerais réengager la question de l'intériorité en tentant de décrire quelques expériences « troubles » où la rencontre ne se fait pas avec un « autrui » mais avec un « autre chose », ne se fait pas d'une « intériorité » à une autre, mais où se rencontrent ou plus simplement se contactent une intériorité et une machine. L'interrogation portera donc sur la manière dont les nouvelles technologies (ici : technologies de capture de mouvement) troublent l'interaction. Dans de nombreuses situations concrètes il est souvent apparu difficile de démêler qui de l'ingénieur, contrôlant les capteurs, ou des capteurs eux-mêmes étaient engagées dans la relation aux danseuses. Quelles modalités d'interaction nouvelles ces technologies induisent-elles ? Peut-on parler d'interactivité

A partir de l'expérience dansée observée, il s'agira de partir de tels moments « troubles », et tenter d'en tirer des conclusions quant à notre supposée capacité à nous coordonner mentalement (Levinson), en se posant notamment cette question : avec quelle « mind », quelle intériorité, je me coordonne lorsque je suis en dialogue avec une machine. Mon propos entend proposer de revoir cette notion de coordination mentale, car, en proposant

une coordination « entre esprits », on manque irrémédiablement le déploiement des intériorités hors d'elles-mêmes. Je tenterais, en conséquence, de décrire ce déploiement par le jeu de médiation qui s'opèrent dans le réel et s'inscrivent dans une expérience partagée.

A partir de cet exemple, sera mis en scène le passage d'une intersubjectivité à une « interobjectivité » comme mode de rencontre, de coordination et de partage de l'expérience.

Communications :

- « Les expériences stupéfiantes du corps en mouvement chez des marcheurs solitaires : ethnologie intime et lien fantasmé à la nature », Colloque international « Le corps en mouvement 2 », Montpellier 3-7 juin 2009.
- « L'intensité contagieuse : de l'expérience à la situation d'entretien — Constructions et mise en scène », journées du CEAQ 18 juin 2009.

Publications :

- « 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.
- « Le maître, le corps, l'écriture : aux plaisirs de la socio-anthropologie », Actes des 1ères rencontres de socio-anthropologie de Grenoble « Comment peut-on être socio-anthropologue aujourd'hui ? » (16-17 janvier 2009), L'Harmattan.

Faire de l'anthropologie une promenade dans des mondes inconnus

Être socio-anthropologue, c'est, en se donnant à un terrain, forcément faire l'expérience de ce à quoi, en retour et réflexivement, ce terrain nous confronte. Bien souvent, ce réfléchissement ne concerne pas autre chose que nos *manières de faire* en tant que chercheur ou encore le sens général que l'on donne à ce que nous faisons, les manières que l'on a de définir notre discipline et ce dont elle est capable. Qu'est-ce que la sociologie, l'anthropologie ? Pour aborder ces questions — qui, au passage, en susciteront bien d'autres... — je me référerai au livre de Jacob Von Uexküll, *Milieu animal milieu humain*, dans lequel il invite le lecteur à vivre une drôle d'expérience : « *une promenade dans des mondes inconnus et invisibles*³³ ». Mondes d'autant plus difficiles à rencontrer que leurs accès « *ne s'ouvrent pas à chacun, que des convictions fermes sont propres à verrouiller la porte qui en forme l'entrée, si solidement qu'il ne peut pénétrer aucun rayon de lumière de tout l'éclat s'étendant sur ces mondes* ». Cet article tentera de faire de cette promenade dans des mondes inconnus une définition possible du travail anthropologique, en repartant d'une recherche qui s'est déroulée entre octobre 2009 et mars 2010, dans le cadre d'un projet cofondé avec Hédi Zammouri et Christelle Casse, entre deux improvisatrices et des capteurs de mouvement.

À partir de cette expérience, et sur les bases d'une interprétation des propositions de Von Uexküll qui fait de la technique « un facteur d'animalisation de l'expérience », nous cheminerons le long de ce qu'un dispositif de capture de mouvement offre comme possibilités

³³ VON UEXKÜLL, J. 2010 (1956). *Milieu animal et milieu humain*. Paris: Bibliothèque Rivages, p.25

proprioceptives, relationnelles et performatives dans l'expérience du mouvement dansé. En nous interrogeant sur le sens possible de cette « animalisation », il s'agira également de questionner les possibilités offertes à l'anthropologue qui accepterait de laisser *animaliser* son regard.

En nous demandant dans quel monde évolue un danseur, et quelles sont les qualités de ce monde, nous tenterons de répondre enfin à un autre problème : comment le chercheur peut-il se frayer un accès vers ces mondes ?

Une promenade dans des mondes inconnus

Le livre de Von Uexküll nourrit une folle ambition qui, transposée dans le domaine de travail de l'anthropologue, pourrait nourrir sa pratique : fournir une description objective des états subjectifs d'un animal en rapport avec son milieu. Von Uexküll passe son temps dans le livre à imaginer ce que ça fait d'être une tique, d'être une mouche, une méduse, une poule. Il nous invite à explorer les mondes subjectifs de l'animal, c'est-à-dire « *les façons qu'a l'animal de s'engager dans des environnements qu'il finit par faire siens* » — les *unwelten*.

Ma question serait la suivante, la démarche de Von Uexküll a-t-elle quelque chose à nous apporter dans nos manières de voir, d'analyser, d'observer, bref de faire de l'anthropologie ? Ou encore, est-elle en mesure de rendre sensible les *mondes subjectifs* propres aux danseurs façonnés par leurs expériences spécifiques de danse ? La question implicite qui est posée à l'anthropologue est comment développer ce que l'éthologue Joyce Pool nomme « une vraie intuition » du monde sensoriel de ceux que l'on observe.

Le détour par les animaux proposé par Von Uexküll, s'il nous dépayse radicalement, s'avère précieux pour appréhender des formes plus subtiles d'exotismes dans les expériences de construction et d'habitation de « mondes » humains nées de l'expérience dansée. En reprenant sa démarche, nous tenterons de nous rendre sensibles et à rendre sensible des expériences subtilement « autres » qui colorent les mondes de ceux qui les vivent et les décalent par rapport aux temps de la vie quotidienne. Avant de nous embarquer, une recommandation : si Von Uexküll lui-même postule la « *variété des milieux humains*³⁴ », il nous conseille, pour ne pas nous y perdre, de suivre les connaisseurs des lieux car eux seuls suivent « *avec certitude un chemin que nous ne voyons pas nous-mêmes* ». Les guides auxquels nous allons nous raccrocher sont ici des danseuses improvisatrices.

Il s'agit d'apprendre à ne pas commettre l'erreur consistant à faire de la « perception du monde » un *matter of fact* mais de l'ouvrir à un *matter of concern* par lequel se joue les singularités nées d'expériences « autres » du monde, multipliant une infinité de mondes perceptifs³⁵. Von Uexküll dénonce la manière dont l'ensemble des spécialistes scientifiques des animaux ont eu tendance à anthropomorphiser leurs perceptions. Il était, en effet, difficile avant lui d'imaginer qu'une mouche n'évoluait pas dans le même milieu qu'un homme ou que la tique évoluait dans un milieu tout aussi parfait que le notre. En somme, si les animaux étaient « pauvres en monde » (Heidegger), personne ne s'était donné la peine de leur donner l'occasion de nous apprendre à percevoir l'adéquate perfection de leur manière de les habiter.

Percevoir et se lier autrement

³⁴ *Ibid.*, p.115

³⁵ Il est étonnant de noter que nous n'avons aucun mal à admettre que l'œil du quattrocento pouvait ne pas être le même que le notre, mais nous avons du mal à dépayser nos propres perceptions en les rendant elles-mêmes multiples, mouvantes...

Comment peut-on faire l'expérience d'une perception altérée ? Désanthropomorphisée ? Une telle expérience ne se livre pas tel quel, il faut la susciter. Le dispositif auquel nous allons nous intéresser induit une telle altération et propose à ceux qui le pratiquent autant de « promenades » dans ces fameux « mondes inconnus ». Ce dispositif de recherche faisait se *rencontrer* deux danseuses improvisatrices — Émilie Borgo et Anne Garrigues — et des capteurs de mouvements pour tenter d'en faire des partenaires crédibles et réciproques d'interaction³⁶. Les deux danseuses qui se sont prêtées au jeu de ce dispositif ont visité des mondes qui nous seraient restés inconnus si nous n'avions pris la peine de nous y rendre sensibles.

Le dispositif en question consistait à faire porter des capteurs de mouvements munis d'accéléromètres et de magnétomètres — détectant des accélérations (vitesses) et des orientations dans l'espace —, lesquels étaient reliés à un système informatique (logiciel MAX-MSP et Live) qu'un ingénieur prenait en charge. Les informations recueillies par les capteurs à partir du mouvement des danseuses (*input*) généraient du son ou des jeux de lumières (*output*) selon un ensemble de paramètres que l'ingénieur déterminait par avance ou au contraire laissait indéterminé, laissant le programme jouer aléatoirement.

Expérience 1 : L'infra-mince, « entendre un volume respiratoire »

Les danseuses se sont appropriées le dispositif, et très tôt ont manifesté le désir d'explorer à travers eux la perception du mouvement infime. Anne, propose de nommer « infra-mince » ces explorations en désignant par là « l'espace entre ce que je crois connaître et ce que je connais ». Plutôt que de spectaculariser le dispositif, elles le tirent vers un travail sur l'immobilité. Émilie veut être « allongée avec les capteurs, ne rien faire et voir ce qui se passe » en déclarant être intéressée par le fait de « donner à percevoir ce qui d'ordinaire appartient à mes perceptions intimes et subjectives », ou encore de « donner à voir, à sentir à l'autre une immobilité et en même temps un changement d'état intérieur ».

Les danseuses expérimentent, allongées au sol. Et nous, chercheurs sommes les témoins d'une expérience assez peu banale : nous nous mettons à entendre la mobilité d'une colonne vertébrale ou les nuances d'une respiration. Leurs corps équipés des capteurs sont capables de rendre ce genre d'absurdités logiques : transformer du sentir, du visible en le traduisant dans un « monde » sonore, ce qu'exprime Anne : « *Ça permet d'entendre un volume respiratoire* ».

À la fin de la première journée d'exploration Émilie explique que les capteurs lui apprennent à avoir conscience de la peau comme membrane alors qu'elle a tendance à être soit attentive à l'extérieur, soit à l'intérieur d'elle-même. Elle continue : « Lors de cette exploration au sol autour de la mobilité du dos, *outre la conscience apportée par le capteur sur la zone où il était posé, l'autre chose qui s'est branchée ce sont mes oreilles. J'étais très réveillée dans "l'espace frontal". Le son venait activer mes oreilles comme "points de conscience"* ».

On ne peut manquer d'être surpris par le tour que prennent les choses. La situation se complique d'un coup : (1) le capteur amène une conscience sur une partie du corps dont (2) les mouvements déclenchent un son qui à son tour (3) active la conscience d'une autre partie du corps qui (4) vient informer la première partie du corps sur son

³⁶ Pour un compte-rendu de cette expérience et quelques perspectives en faveur d'une anthropologie des interactions hommes/machines : DAMIAN J., ZAMMOURI H., « Who are we dancing with ? The Personalization of motion capture technologies - An anthropological approach of Human Computer Interactions », in B. M. Pirani, I. Varga (dir.), *Beyond the Screen: Re-instating Body and Mind in the Social Sciences*, Cambridge Scholar Publishing, 2011 (à paraître)

mouvement ! Le capteur et la conscience du danseur créent ensemble une « boucle réflexive » à l'intérieur de laquelle circulent à une vitesse folle et de manière infinie, et sans qu'il ne soit plus possible de les penser dans leur rapport de précédence ou de causalité, des actions (mouvements) et des réflexivités (conscience) : le mouvement informe la conscience, la conscience informe le mouvement et ceci grâce à la médiation induite par le capteur et la conscience du danseur placée sur ce dernier.

Ce qui m'avait intéressé dans ce dispositif, c'était sa capacité à traduire de l'inétendu dans de l'étendu, ou comme le disait Émilie, de donner à voir ce qui d'ordinaire reste invisible. Comme un *déploiement* de l'expérience dansée, ou du moins sa traduction en output sonore ou lumineux, permettant à deux expériences de se rencontrer *autrement* : « ... avec ça [les capteurs], c'est comme si l'expérience partagée faisait que l'on habitait un même endroit » (Anne). Faisons l'hypothèse que cet endroit est, à ce stade, un « monde inconnu » pour l'anthropologue. Nous ne nous intéresserons pas tellement ici à qualifier ce monde qu'à discuter une attitude de recherche qui en conditionne l'accès. Joëlle Zask proposait dans un texte sur l'anthropologie de l'expérience de J. Dewey une définition possible — et proche de celle qui est défendue ici — de l'anthropologie :

« Ce qui constitue l'objet de l'anthropologie n'est plus ni le type de personnalité prédominant dans une société donnée, ni les formes générales de cette société, mais l'expérience individuelle en tant qu'elle rend tangible et publique les virtualités du monde où elle a lieu » (Zask, 2007, 146)

Prendre au sérieux cette définition revient à se poser cette question : comment se déploie hors d'elle-même l'expérience subjective ? Et dans ce déploiement, comment se donne-t-elle en partage ? Quelles médiations matérielles, sensorielles, langagières, émotionnelles permettent d'établir « le fait d'habiter un même endroit » ? Ces questions demeureront problématiques tant que la question de l'accès du chercheur à ces expériences ne sera pas posée. Dans notre cas, l'accès s'est fait par une médiation technique. La solution pour accéder aux « mondes », vécus et partagés, des deux danseuses s'est fait par un détour. Il passe par une réorientation du travail de recherche scientifique vers un travail d'expérimentation, au sens que la philosophe des sciences Isabelle Stengers donne à ce terme. Assumer une orientation résolument expérimentale consiste à recréer les conditions permettant de susciter, d'induire, de faire émerger des situations, des expériences qui feront exister ce genre de phénomènes par lesquels une « intériorité » (autre nom pour nommer cette « expérience subjective ») se retrouve artificiellement figurée en-dehors d'elle-même. Soit, expérimentalement recréer un dispositif consistant moins à enregistrer ce qui est senti qu'à produire les conditions permettant de « faire sentir ».

Car c'est bien ce qui se joue dans ces mondes inconnus : sentir autrement. Le placement du capteur potentialise vraiment différemment le corps, il « fait sentir » autrement. Il l'actualise dans des dispositions très différenciées : « *Ces technologies ont un intérêt pour mobiliser certaines parties du corps et révéler des potentiels* » (Anne). Plus encore, il ne se contente pas d'affecter les corps, il affecte aussi le monde qui l'entoure. Émilie réagit à ce que lui permet le capteur : « *le capteur me donne un pouvoir sur l'environnement. Le son envahit l'espace, or là je crée du son donc je modifie l'environnement* ». Le dispositif ne concerne pas que la danseuse, il ne laisse pas le monde qui l'entoure intact, lequel se voit « modifié » par les mouvements de cette dernière. C'est bien là une des forces du dispositif : sa capacité à fournir la sensation de « *soi en relation à l'environnement* », sa capacité singulière à faire « exister des mondes » en jouant sur des « ambiances » ou encore des « qualités atmosphériques » par le biais des outputs sonores et visuels, et par la possibilité qu'il offre

aux improvisatrices de pouvoir à la fois jouer *dans* ces mondes — à partir d’eux : dans notre cas comment ces qualités atmosphériques viennent nourrir et affecter l’improvisation en cours ? — mais également *sur* ces mondes — d’en altérer les qualités atmosphériques et donc de les re-composer.

Expérience 2 : L’envol, l’expérience en partage

Les deux danseuses portent chacune au poignet un capteur dont le magnétomètre, réglé en fonction du plan sagittal, génère une série continue de notes qui s’étalent du plus grave lorsque le bras pend en direction du sol au plus aigue lorsqu’elles ont le bras pointé vers le plafond. Elles réalisent une série de mouvements inspirée d’un codifié d’art martial, les yeux fermés en cherchant à accorder leurs gestes. Lorsqu’elles rouvrent les yeux, elles s’étonnent :

« ça ne nous branche pas de la même manière que d’habitude

— Parce que là on a une clarté de ce sur quoi on va pouvoir se rencontrer. La clarté de ce qu’on partage, les modalités de ce partage sont clarifiées parce qu’il y a un paramétrage qui est le même pour toutes les deux. On a ça en commun. Ça nous donne un lien en commun, oui. »

Ce dispositif propose une modalité de lien par lequel l’expérience se donne en partage à partir d’une chose (un capteur paramétré) qui permet à deux expériences subjectives d’artificiallement se « conterminer » — de se terminer ensemble — dans une même « réalité sonore ».

Une autre exploration propose non pas de jouer sur la similarité mais sur la complémentarité des deux expériences (les capteurs déclenchent un son selon la position relative — donc relationnelle — d’un capteur par rapport à l’autre). Les capteurs sont en relation, ils fabriquent là encore *artificiallement* une relation entre deux corps. Les deux capteurs interagissent l’un par rapport à l’autre et de fait, les deux corps interagissent par leur truchement. La relation entre les danseuses ne préexiste pas à l’improvisation dansée, elle est réalisée dans l’improvisation par le dispositif qui performe la relation à l’œuvre entre les deux danseuses.

Le travail expérimental qui est à l’œuvre dans ce dispositif ressemble assez sensiblement à la question ouverte que l’éthologie pose aux animaux qu’elle étudie : « *que sont-ils susceptibles de devenir en relation avec des situations qu’ils n’ont jamais rencontrées ?* ». Les éthologues places les animaux dans des situations artificielles, « *conçues pour proposer et rendre repérables des comportements qui “nous” intéressent, qui “nous” obligent à leur reconnaître des capacités que “nous” leurs avions niées³⁷* ». Il ne s’agit plus, en tant que chercheur, d’être au service de la preuve, mais de la relation possible. On cherche moins à explorer quelque chose, qu’à explorer *avec lui*.

La perception en perspective

La question initiale était la suivante : Comment parvenir à rendre compte de l’expérience des danseuses sans la disqualifier, la réifier ou l’assécher par avance ? Von Uexküll propose, à ce propos, une piste intéressante. Il a recours à plusieurs reprises à l’exemple de la photographie pour tenter de rendre perceptible les perceptions animales. Tout photographe a un jour fait l’expérience du fait que ce qu’il avait perçu n’avait pu être fidèlement « capturé » par son

³⁷ STENGERS, I. 2002. *L’hypnose entre magie et science*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond, p.114

appareil. La photographie joue dans ce cas un rôle spécifique consistant à « restituer à la perception humaine une perception qui lui est autre ». Le traducteur de l'ouvrage, Charles Martin-Freville, présente bien dans une note lumineuse de la page 61 que Von Uexküll invoque la technique pour déborder la perception humaine et « déshumaniser le rapport au monde ». S'il peut rejoindre le courant de pensée dénonçant une déshumanisation par la technique, Von Uexküll voit également dans ce phénomène une occasion de se réjouir. La déshumanisation de la perception signifie alors deux choses : d'une part mettre à distance l'échelle de perception humaine, et d'autre part « permettre d'atteindre d'autres échelles *et simuler la perception animale qui s'y rapporte*³⁸ » (le traducteur, p. 61). Le traducteur conclut sa note de la manière suivante : « *En soumettant l'anthropomorphisme de la perception à diverses métamorphoses, la technique devient un facteur d'animalisation de l'expérience* ».

L'expression qu'emploie le traducteur est intéressante : « *animalisation de l'expérience* ». Elle mérite que l'on s'y arrête au moins pour deux raisons. Premièrement, c'est peut-être précisément cela que les danseurs vivent dans la danse en découvrant et s'appropriant une perception décentrée de la seule perception « humaine » — ou disons : *autrement* humaine. Voir autrement, bouger autrement, sentir autrement ; et en retour, faire exister le monde qui nous environne autrement. Deuxièmement, pour ne pas condamner la formule trop vite et essayer de comprendre ce *qu'animaliser* peut vouloir dire. Car en ce qui concerne le travail de l'anthropologue, il ne s'agit peut-être pas le plus justement d'*animaliser* sa perception mais d'être en mesure de se décentrer, d'adopter un point de vue, ce que l'anthropologue brésilien E. Viveiros de Castro nomme dans *Métaphysiques cannibales : une perspective*. Le principe : faire du *perspectivisme* une éthique de recherche par laquelle l'anthropologue ne se donne plus pour objectif de décrire minutieusement « le point de vue de l'indigène » (Malinowski), mais de découvrir ce qu'est un point de vue *pour* cet indigène³⁹, de l'intérieur même de son monde. Si l'on reprend l'exemple du photographe, cela revient à apprendre à se positionner de telle sorte à pouvoir vivre une expérience de dépaysement perceptif : si j'étais un appareil photo, voici ce que je verrais. La photographie confronte à la *perspective* de l'objectif photographique, de sa focale plus ou moins grande, plus ou moins déformante.

De la même manière l'anthropologue se doit d'être confronté à la perspective de celles et ceux qu'il étudie. Sans pour autant se fondre en elle ou fusionner avec elle, il devrait être « *capable de s'associer avec un autre, pour voir avec lui sans prétendre être l'autre*⁴⁰ ». Outre, et en affinité avec, le projet de Von Uexküll, on trouvera dès 1825 dans l'ouvrage *Nanna, ou l'âme des plantes* du psycho-physicien Fechner une entreprise qui cherchait déjà à adopter la perspective permettant de présenter une vision de la vie intime possible pour les plantes⁴¹. Plus proche de nous, Viveiros De Castro a appris au contact des populations amazoniennes à se poser la question de ce que voient les jaguars, ou plus justement de ce que les jaguars voient lorsqu'ils regardent des hommes⁴². Pour les plus sceptiques, Joceline Porcher a mis au point un « questionnaire animal », dans le cadre de ses recherches sur les relations entre éleveurs et animaux d'élevage, « *destiné à appréhender le "point de vue" de l'animal sur son monde et sa relation à l'éleveur* »⁴³. Tout cela n'a rien de naïf ou d'innocent. Tout au contraire, il s'agit de déployer les bases d'une épistémologie de la « non

³⁸ VON UEXKÜLL, 2010, note p. 61

³⁹ VIVEIROS DE CASTRO, E. 2009. *Métaphysiques cannibales*, Paris, PUF, p.44

⁴⁰ HARAWAY, D. 2007 (1988). 'Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle', *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences — Fictions — Féminismes*, 107-42. Paris: Exils.

⁴¹ Voir en particulier le commentaire de W. James : JAMES, W. 1997 (1910). 'Fechner', in G. T. FECHNER (ed.), *Anatomie comparée des anges* suivi de *Sur la danse*, pp.92-93. Paris: Éditions de l'Éclat.

⁴² VIVEIROS DE CASTRO, E. 2009.

⁴³ PORCHER, J., *L'élevage, un partage de sens entre hommes et animaux : intersubjectivité des relations entre éleveurs et animaux dans le travail*, Paris, Institut National Agronomique, Paris-Grignon, 2001, p.160.

innocence»⁴⁴, pour parvenir à « faire attention » et à se rendre sensible à d'autres perspectives. L'anthropologie convoque alors une expérience de pensée ou cette expression n'aurait pas le sens usuel « *d'entrée (imaginaire) dans l'expérience par la pensée, mais celui d'une entrée dans la pensée par l'expérience (réelle). Il ne s'agit pas d'imaginer une expérience, mais d'expérimenter une imagination*⁴⁵ ». L'attitude de l'ethnographe ne peut alors plus seulement consister en l'enregistrement d'un ensemble de « faits », elle doit faire sienne ce principe d'expérimentation : expérimenter les conditions par lesquelles les choses se rendent observables — et où l'observabilité est irréductible à la seule visibilité. Et pour ce faire accepter de se laisser « déborder »...

Le dispositif mettant en relation des capteurs de mouvement et des danseuses improvisatrices ne permet pas seulement de donner un accès aux mondes perceptifs du danseur en les traduisant, il est responsable d'une véritable *performance* : il réalise, en même temps qu'il en rend compte (traduction), la mise en relation entre les différentes entités en présence. Enfin, il charge autrement les potentialités d'observation du chercheur en la faisant transiter par une médiation technologique. Il le fait ainsi bifurqué de l'attitude plus classique de l'observation participante. Dans le cas qui vient d'être présenté, le détour par le dispositif expérimental et technologique de recherche a permis de pénétrer quelque chose qui n'était pas observable et auquel il n'était pas possible d'y participer ! Il a permis de connecter ensemble des improvisatrices, au départ pleines de vigilance à l'égard d'une technologie qui risquait de leur voler leur sensibilité et leur humanité, et des capteurs de mouvement devenus tant le moyen d'une relation autre que des « partenaires crédibles d'interaction ».

⁴⁴ Thématisée par Donna Haraway. Je remercie Vinciane Despret de m'avoir *connecté* à cette perspective, à laquelle elle consacre d'ailleurs un bel article « En finir avec l'innocence. Dialogue avec Isabelle Stengers et Donna Haraway » (à paraître)

⁴⁵ VIVEIROS DE CASTRO, E. 2009., p. 159

FEIGE Charlène

06.89.90.78.41

charlene_feige@hotmail.com



Année de première inscription en thèse : 2006

Directrice de thèse : Barbara MICHEL

**« Savoir être-là, sans être là »
Ou comment l'écoute de la musique sur les lieux de travail se combine au modelage de
la présence des travailleuses par elles-mêmes**

Mots clés : Travail, Musiques choisies, musiques subies, émotions, présence, désengagement affectif, vendeuses, ouvrières.

RESUMÉ:

Ce travail est axé sur la comparaison des pratiques d'écoutes musicales pendant le travail d'ouvrières et de vendeuses en magasins de vêtements. Que la musique soit choisie pour les premières ou imposée pour les autres, elle fut envisagée comme un outil à même de révéler les manières de vivre le travail. Ainsi, au fur et à mesure, les discours des travailleuses dévoilent un exercice quotidien de gestion des émotions, posant comme qualité centrale l'aptitude à modeler, à jouer de leur présence pendant le travail. Semblant alors répondre à une gestion du moindre mal, la présence apparaît comme réglable. Entre engagement et désengagement psychiques et affectifs, les travailleuses nous ont révélé une palette infinie du « savoir être là, sans être là », dont nous avons tenté d'identifier leurs variations et leurs imbrications.

Publications :

- "Textes expographiques, textes médiatiques?", in *Cahier de recherche de l'école doctorale en linguistique française*, n°1, Università degli Studi di Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Università degli Studi di Torino, Università degli Studi di Trieste, Mars 2008, pp 113-126.
- "La socio-anthropologie ou le décloisonnement systématiques des genres", *Les Actes du colloque international Comment peut-on être socio-anthropologue aujourd'hui? Autour de Jean-Olivier Majastre*, Paris, l'harmattan. A paraître.
- "Etude des dispositifs musicaux et des pratiques d'écoutes musicales sur les lieux de travail et ambiguïté entre musiques choisies et musiques subies", *25 ans de la sociologie de la musique en France, ancrage théorique et rayonnement international*. A paraître.

Au fil des entretiens réalisés auprès des ouvrières et des vendeuses, sont apparus, petit à petit, un ensemble de discours témoignant d'un véritable apprentissage quotidien de gestion des émotions. Toutes, à leur manière, posaient, nous semble-t-il, la problématique de l'être-là au

travail. En effet, que nous expriment les ouvrières quand elles se remémorent leur premier jour d'usine si pénible ? Que nous raconte Pauline, ouvrière, lorsqu'elle confie qu'elle est parfois si absorbée par ses rêveries musicales, que l'arrivée d'une collègue lui proposant une pause café est vécue comme un véritable dérangement ? De quoi nous fait part Sylvie quand elle conclut une longue tirade sur les bienfaits de la présence de la musique d'ambiance en magasins en déclarant qu'elle est là pour vendre et non pour écouter la clientèle ? Plus globalement, que nous disent la plupart des travailleuses lorsqu'elles répètent qu' « *il faut se blinder* » pour tenir dans leur activité professionnelle sur le long terme ?

Ne pouvons-nous pas lancer l'hypothèse qu'elles nous signifient qu'une partie importante de leur tâche quotidienne est dévolue à un exercice incessant de désengagement psychique et affectif de la situation de travail ? En somme, savoir être là, sans être là.

Au gré de nos lectures, deux expressions s'imposèrent tel un fil conducteur cadrant et structurant l'interprétation de l'ensemble des réflexions autour de la thématique des modalités de la présence des travailleuses au cœur de leur activité. La première de ces expressions est « *branché sans contact* »⁴⁶ extraite de l'ouvrage de Claudine Haroche et intitulé *L'avenir du sensible, les sens et les sentiments en question*. La seconde est « *la non-participation dans la fausse présence* »⁴⁷ issue de *Critique de la vie quotidienne, Tome 2, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté* écrit par Henri Lefebvre au début des années soixante.

Nous débiterons notre propos par une recontextualisation des deux expressions, puis nous nous essaierons à une typologie des modalités de la présence sur les lieux de travail en déclinant l'expression « *branché sans contact* »⁴⁸ de Claudine Haroche.

1. Présence, contact, désengagement, quelques réflexions

Il est temps d'explicitier le sens des deux expressions qui ont nourri notre pensée et de montrer en quoi elles sont pertinentes pour notre recherche.

1.1.« Branché sans contact », ou la redéfinition du lien social

Claudine Haroche, dont la réflexion est centrée sur les transformations des manières actuelles de percevoir et d'éprouver des sentiments, nous expose l'hypothèse selon laquelle les médias participeraient à une surenchère des sensations en flux continu, typique des sociétés au sein desquelles nous vivons et qu'elle dénonce.

« *Les médias permettent en effet de voir sans interruption, d'entendre sans engagement psychique ou affectif, d'être branché sans contact* »⁴⁹.

C'est un type de contact inédit qu'elle décrit et qui s'étend par delà la sphère médiatique en s'appliquant à l'ensemble de la vie sociale. Depuis, entre autre, l'évolution des mœurs de ces derniers siècles, depuis la pérennisation de notre système économique et l'expansion des mass-médias, nous aurions au cours du temps développé « *une culture des sensations par la stimulation* »⁵⁰, une culture dite aussi de « *l'assourdissement* », diluant alors les possibilités de sens et de significations, dans les sens et les sensations⁵¹. Ce phénomène original transformerait en profondeur nos capacités à pleinement ressentir des émotions et à nous lier avec autrui. Dans une société devenue fluide⁵², c'est-à-dire, dans une société qui serait d'abord

⁴⁶ Haroche Claudine, *L'avenir du sensible, les sens et les sentiments en question*, Paris, PUF, 2008, p. 225.

⁴⁷ Lefebvre Henri, *Critique de la vie quotidienne, Tome 2, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche Éditeur, 1961, p. 226.

⁴⁸ Haroche Claudine, *Op. Cit.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 225-226.

⁵² Claudine Haroche reprend l'idée de notre modernité devenue liquide initiée par Zigmunt Bauman.

définie par le mouvement permanent et la mobilité des individus, l'injonction à l'immédiateté et la flexibilité, les frontières, les limites s'effaceraient (notamment entre les sphères du privé et du public).

Au-delà de ces considérations d'ordre général, nous verrons dans quelle mesure l'expression « *branché sans contact* » s'applique et se décline au regard des terrains qui nous concernent.

1.2. La « non-participation dans la fausse présence », ou le règne de l'ambiguïté comme relation sociale

C'est dans un chapitre consacré à la question de l'ambiguïté qu'Henri Lefebvre questionne l'état de la participation et de la présence de l'Homme du 20^{ème} siècle. D'après notre auteur, si l'illusion d'un espace social globalement pacifié perdue, c'est uniquement grâce à notre aptitude à nier les contradictions qui l'habitent. Les problèmes ne revêtant pas encore « *de caractère d'urgence* »⁵³ sont éludés, les conflits sont repoussés et tus. L'apparente stabilité de nos sociétés n'existerait qu'à travers l'ambiguïté. Elle est un choix de non-choix. Elle est un « *oui et non* »⁵⁴ que nous posons face à une situation qui mériterait une décision. C'est une « *suspension du jugement* »⁵⁵. Mais parfois, l'ambiguïté s'effrite et tombe. Ce sont les moments où la crise éclate. Le conflit ne peut plus être contenu. Un choix est opéré, une décision est prise. Mais en dehors de ces phases critiques, l'ambiguïté dominerait les modes d'existence contemporains.

Pour Lefebvre, les médias sèment l'ambiguïté par leurs contradictions intrinsèques. En effet, les médias instruisent, éduquent, vulgarisent des savoirs, alors même qu'ils rendent passifs car présentant le monde sur le mode du spectacle⁵⁶. C'est au cœur de ce double mouvement que nous serions plongés dans une « *non-participation dans la fausse présence* ».

Mais encore une fois, en quoi ces propos de portée généraliste peuvent-ils éclairer le quotidien des travailleuses interviewées ?

2. Désengagement, réengagement : les émotions, les sensations et la présence en question

Plus nous avançons sur la voie du désengagement psychique et affectif au travail, plus la présence semble se manifester au cœur d'une perpétuelle dialectique. Prise/déprise/reprise ou engagement/désengagement/réengagement (nouvel engagement) apparaissent comme un mouvement permanent de l'être-là au travail. Nous avons distingués ces différentes phases de en fonction de l'intensité de la présence-absence qui habite ces moments. La présence, comme l'absence ne sont pas envisagées ici comme des absolus. Au sein de l'être là, nous pensons, tel que l'a conceptualisé Albert Piette, qu'un « mode mineur » s'active avec plus ou moins d'ardeur⁵⁷. Pour notre auteur, le mode mineur s'observe dans l'immensité des détails de l'activité d'un individu (gestualités, postures, regards) manifestant un état de distraction vis-à-vis de l'action en cours, c'est « *l'être ici maintenant, capable de faire ce qu'il faut faire et en même temps, tout en continuant à faire les choses qu'il faut, d'être distrait, de penser à autre*

⁵³ Lefebvre Henri, *Op. Cit.*, 1961, p 221.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 227.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p.225.

⁵⁷ La déprise ou le désengagement désignent les situations pendant lesquelles le mode mineur est prédominant. Et évidemment, a contrario, les moments de reprise avec l'autour se caractérisent par le déclin du mode mineur, par un regain d'attention-attentive, de concentration de l'individu.

*chose, de faire autre chose en même temps que cette activité principale se déploie avec ces enjeux*⁵⁸».

Nous allons, à présent, nous lancer dans un exercice de catégorisation des modalités de la présence les plus récurrentes sur le lieu de travail. Pour ce faire, nous utiliserons, puis nous déclinerons donc l'expression « branchées sans contact » qui deviendra tour à tour, « branchées en contact », « branchées en présence », puis « débranchées en présence ».

Quelques précisions sont les bienvenues. En effet, lorsque nous mobiliserons les termes « branchées » et à contrario « débranchées », nous désignerons plus particulièrement les moments où les travailleuses sont ou non en situation d'écoute musicale. Le « contact », quant à lui, signifiera plus spécifiquement les rapports des travailleuses aux choses de l'entreprise. C'est ce contact, ou alors dans certains cas, une quasi-absence de contact qui ouvrira ou non, selon les contextes, les voies de la présence à autrui (collègues de travail ou clientèle).

2.1.« Branchées sans contact » ou la rêverie musicale ouvrière comme désengagement maximum

Ce mode de présence est typique des journées de travail à l'usine. Des degrés divers d'attention se succèdent au cours d'un montage et de la journée de travail. Rappelons que, pour les ouvrières face à un nouveau poste, il est essentiel d'apprendre l'enchaînement des gestes au plus vite pour mieux les oublier. L'attention-attentive, ou l'« *ad-tension*⁵⁹ » selon Piette ne semble pas pouvoir s'hypertrophier en absolu puisque « *l'attention quitte toute situation, dès qu'elle n'est plus nécessaire*⁶⁰ ». Alors même que leurs mains s'affairent au montage des disjoncteurs, le désengagement psychique et affectif des ouvrières est tel que nous nous retrouvons face à une version tout à fait minimale du contact avec le travail en cours. L'observation d'une ouvrière peut donner accès à une foule de détails nous mettant sur la voie de la présence de ces femmes en mode mineur. Ce sont donc le plus souvent les regards et les gestes très brefs et précis qui nous informent du niveau d'habitude et de dextérité développé par ces ouvrières et donc de leur possibilité de déprise envers la situation de travail. Lorsque le regard n'est plus indispensable, lorsque celui-ci peut-être relayé par le touché et l'habitude, il peut être redéployé vers autre chose que le travail en cours. La routine, pour les ouvrières, permet la « *reposivité de l'être humain*⁶¹ ». C'est une économie de la présence qui ouvre la voie aux « *pensées vagabondes*⁶² ». Les entretiens réalisés auprès des ouvrières nous révèlent des moments d'écoutes musicales telles des parenthèses de rêveries profondes dans lesquelles elles s'oublent et se délectent. L'usine apparaît alors comme effacée, comme invisibilisée derrière les pensées qui surviennent et défilent. Elles se projettent véritablement par delà l'usine. Elles imaginent leurs futurs weekends, leurs futures vacances ou se remémorent celles qui sont déjà trop vite passées. Elles ressassent leurs soucis, passe des journées à faire « *le bilan de leur vie*⁶³ ». Mais c'est le plus souvent la vie hors travail qui peuple leurs rêveries.

En magasin, la césure avec l'extériorité ne peut s'effectuer sur le même mode qu'à l'usine. Le travail de vendeuse repose sur une injonction de disponibilité permanente envers la clientèle. Une bonne vendeuse est une vendeuse à l'écoute. Sa pleine présence est requise en continue. Mais est-ce tenable pour les travailleuses ? D'après les éléments recueillis grâce aux entretiens, la réponse est clairement non. C'est ici que la musique d'ambiance dévoile

⁵⁸ Piette Albert, « L'anthropologie existentielle : présence, absence, coprésence et leurs détails », *Antrocom*, 2008, Volume 4, n°2, p. 131-138, p.131.

⁵⁹ *Ibid.*, p.134.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Piette Albert, *Op. Cit.*, p.134

⁶² *Ibid.*

⁶³ Extrait d'entretien

l'ampleur de sa portée sur l'être-là pendant le travail. En effet, pour les vendeuses, la musique d'ambiance est saisie, à la fois comme une opportunité de filtrage et d'assourdissement de la présence parfois encombrante de la clientèle, mais la musique d'ambiance est aussi un soutien qui cadre une partie de l'accueil de la clientèle.

2.2.« Branchées en contact », ou comment être partiellement là en magasins de vêtements

Au cours des entretiens, les vendeuses valorisent, leurs compétences de conseil et d'accueil auprès de la clientèle⁶⁴. Une « bonne » vendeuse est prévenante envers sa clientèle, elle la reçoit avec égards, va à sa rencontre, se met à sa disposition, elle conseille et guide. Pourtant, en poursuivant plus en avant les discours, les vendeuses multiplient les anecdotes décrivant des rapports souvent complexes avec la clientèle.

Derrière l'apparence d'une machine bien huilée, par delà une allure se voulant engageante et festive, la surface de vente est parcourue d'une potentialité de conflits à l'état embryonnaire, de contradictions latentes sans cesse repoussées par les efforts de sollicitude⁶⁵ et de déférence⁶⁶ de la part des vendeuses. Celles-ci dépeignent un environnement de travail parsemé de remarques désobligeantes, voire d'agressions verbales. Ce sont tous les jours, des situations sur le fil, quasi-conflictuelles, qu'elles doivent gérer et pacifier. Il faut apprendre à « prendre sur soi », « il faut se blinder ». Pour leur propre confort psychique, elles doivent apprendre à laisser glisser sur elles, les petites paroles blessantes, les attitudes dédaigneuses, les critiques. Mais ce n'est pas seulement le contact avec la clientèle qui est usant pour les vendeuses, c'est d'abord sa simple présence. Les discussions, les états d'âme, les critiques sur les vêtements, les potins, les avis politiques, les opinions de toutes sortes s'emparent continuellement de la surface de vente. La vie privée de la clientèle déborde de toute part. Le travail émotionnel est nécessaire pour tous métiers qui impliquent un contact avec une clientèle. En magasins de vêtements, le désengagement se cultive. Une certaine indifférence doit pouvoir s'instaurer. C'est en cela que les vendeuses se *blindent*, pour reprendre leur expression. Les attaques, les critiques doivent glisser, ne pas percer la coquille émotionnelle des vendeuses.

La musique en flot continu engendre un assourdissement, elle empêche d'entendre distinctement ce qui se passe dans le magasin. C'est pourquoi, l'absence de musique est bien pire que la présence de la musique. Pourtant celle-ci est initialement conçue comme une musique fonctionnelle. Bien avant d'être un art ou une émotion, elle est envisagée comme un outil : elle doit attirer la clientèle, imposer un rythme, remplir l'espace de connotations sociales longuement réfléchies. Mais, en se surajoutant aux bruits du magasin et aux discussions, cette musique est d'abord saisie par les vendeuses comme un isolant sonore. Elle crée un assourdissement qui dilue et confine la parole, celle qui leur appartient comme celle des autres. Ainsi délayée, cette mélasse sonore glisse en surface de la conscience sans s'attacher, sans « contaminer » l'intériorité des travailleuses.

L'absence de fond sonore impose aux vendeuses de rechercher de nouveaux repères tant le cadre de l'interaction avec la clientèle est bouleversé par le silence : remanier leurs manières de parler, réajuster le volume de leur voix. Mais surtout, il apparaît que la musique d'ambiance prend en charge une partie du travail d'accueil et de sollicitude des vendeuses. Dans « *Figures de l'amateur* », les auteurs posent la problématique de la présence et du rôle

⁶⁴Rappelons que les aptitudes relationnelles sont des critères évalués par les recruteurs lors des entretiens d'embauches.

⁶⁵ Baudrillard Jean, *La Société de consommation, Ses mythes et ses structures*, Paris, Editions Denoël, 1970. Nous renvoyons, ici, le lecteur au chapitre consacré à la « Mystique de la sollicitude », pp. 252-277.

⁶⁶ Haroche Claudine, *Op. Cit.*, p 53.

de ces musiques omniprésentes, d'accompagnement que l'on n'a pas choisies. Ils perçoivent en elles une forme de « *liant* »⁶⁷, à la manière d'une version « *minimale du lien social* »⁶⁸. La musique peut être comprise comme signe de la présence, comme signe de lien ou d'appartenance.

Mais la musique qu'elle soit choisie ou non, n'est pas seulement un outil de césure avec le monde. Les moments musicaux sont aussi l'occasion de renouer avec soi-même et autrui.

2.3.« Branchées en présence », ou comment la musique permet de reconstruire les possibilités d'une présence sensible au travail

Pour cette partie, nous avons souhaité réunir les discours des ouvrières et des vendeuses, tant ils sont comparables. En effet, tous les entretiens témoignent d'un renouveau du rapport sensible des travailleuses à l'extériorité via la musique. Elle ouvre la voie d'une reconfiguration du contact avec la situation de travail en cours. Les ouvrières ne peuvent se cantonner à un rôle mécanique de femme-bœuf absorbée par ses rêveries, tout comme les vendeuses ne peuvent se contenter d'un pur retrait psychique et affectif de la situation de travail. L'humain resurgit toujours d'une manière ou d'une autre. Et le contact aux choses de l'entreprise, lorsqu'il est médiatisé par la musique, permet une régénération de la présence de ces femmes envers autrui. En effet, la musique semble offrir aux femmes interviewées la possibilité de se rapprocher un temps, un espace, un rythme, leur corps, leur travail. En musique, le temps cesse d'être décompté en heures, en minutes, en nombre de d'appareils assemblés ou de clients satisfaits. Il s'écoule en « temps-chansons », en « temps-albums » ou encore en « temps-playlist ». La musique réorganise le temps perçu.

L'écoute de la musique à l'usine et en magasins est le plus souvent racontée en termes de rythme et d'énergie. À l'usine, la musique remet alors en mouvement différentes parties du corps qui jusque là étaient abandonnées à l'immobilité et l'oubli. Comme en magasins, les pieds battent la mesure, les têtes suivent les mélodies, des chants accompagnent l'écoute et d'étranges chorégraphies naissent. C'est une petite renaissance du corps qui s'opère grâce à la musique.

L'écoute de la musique est alors l'occasion de reprendre contact avec ses collègues. À l'usine, presque tous les jours, au milieu du bruit des machines, les ouvrières qui écoutent la radio se communiquent en criant les stations de radio sur lesquels sont diffusés des artistes pour qui elles partagent le goût. Parfois, elles s'échangent ou se prêtent leurs lecteurs Mp3, leurs CD ou des cassettes de manière à partager ou faire découvrir aux autres, un artiste, une chanson. Ou tout simplement pour changer un peu d'horizon musical. Pour les ouvrières, la reprise de contact avec la réalité de l'atelier et à travers le filtre musical leur permet de retrouver une pleine présence avec autrui, pour quelques instants. C'est un nouvel « être là ». En magasin, la musique amène à des situations similaires. En effet, pendant la journée de travail, il arrive que les vendeurs et les vendeuses outrepassent quelque peu les consignes de bonne tenue. Au cœur du fond sonore imposé se redessine une relation entre les collègues de travail faite de chants et de petites danses. Dans la plupart des boutiques visitées, les équipes de ventes profitent des temps de fermeture au public (le matin avant ouverture et le soir après fermeture) pour travailler en musique et en chansons. Certains branchent leur lecteur Mp3 sur le dispositif du magasin ou tout simplement monte le volume sonore.

Autour de la musique se redessine régulièrement une nouvelle sociabilité qui se décentre de la clientèle ou de l'usine pour faire place à des sortes de récréations musicales, pendant lesquelles il y a du ludique entre collègues.

⁶⁷ 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.

⁶⁸ *Ibid.*

Pourtant, comme nous allons le voir il arrive que la pleine présence se passe de musique, sans pour autant qu'elle soit nécessairement stoppée. Nous allons à présent nous concentrer sur les moments pendant lesquels la musique s'estompe ou s'éteint pour faire place à une dynamique choisie ou imposée de réengagement dans la situation de travail. Les travailleuses sont « débranchées en présence ».

2.4. « Débranchées en présence », l'être là sans filtre sonore

Les premiers de ces moments qui nous intéressent concernent les discussions. Dépassant le cadre de la curiosité ou du commérage, elles deviennent régulièrement l'occasion de partage à cœur ouvert des histoires de vie. A l'usine, les conversations apparaissent d'autant plus indispensables que le système de production favorise l'enfermement sur soi. Il y a un temps pour l'écoute musicale, pour la rêverie, pour la césure et il y a un autre temps, celui du retour parmi les autres. En magasins, les vendeuses partagent aussi leurs histoires. Elles se racontent. Il y a un temps pour se débrancher et un autre pour revenir à la présence avec autrui.

Mais parfois ce réengagement ne relève pas de la volonté de la travailleuse, il est simplement exigé par la situation de travail.

Dans les entretiens réalisés auprès des ouvrières, ainsi qu'à la suite de longues observations nous avons pu distinguer deux types de situations lors desquelles le désengagement devient impraticable, le premier concerne les aléas de la production. Ce sont des moments hors-routine, des moments pendant lesquels les ouvrières ne peuvent plus compter sur l'automatisme de leurs gestuelles. Elles apprennent des nouveaux montages ou de nouvelles manipulations des pièces. Les pratiques de la reposivité, de la pensée vagabonde, de l'économie de la présence sont compromises. Ces situations supposent généralement un regain de coopération et de communication. La seconde manifestation récurrente de désengagement impraticable est l'ennui. Et si pour les vendeuses, l'ennui se manifeste quand la boutique est déserte, pour les ouvrières l'ennui prend toute son ampleur lorsque l'absurde de la situation de travail à la chaîne resurgit dans toute sa splendeur. Autrement dit, si pour les vendeuses l'ennui s'apparente d'abord au vide, pour les ouvrières, l'ennui prend sa source dans le triomphe de l'absurde, lorsqu'elles ne peuvent plus détacher leur conscience du caractère insensé de leurs tâches. Il n'y a plus de par delà l'atelier possible, l'usine colle à l'ouvrière.

Pour les vendeuses, il existe une autre forme de pleine présence. Malgré un entraînement quotidien pour le corsetage des émotions, il y a des transgressions rédhitoires de la part de la clientèle. Celles qui font sortir de leurs gongs ces femmes par delà le rôle prédéfini de vendeuse aimable et charmante. C'est le retour de la personne dans son entièreté, avec son ressenti exprimé, avec ses propres limites et valeurs et non plus celles du magasin. D'une certaine manière, elles sont là.

Conclusion

Sans prétention aucune à l'exhaustivité, nous avons tenté de balayer à la fois des ressentis, des manières d'appréhender le travail, notamment grâce à l'approche par l'écoute musicale. Si les femmes que nous avons rencontrées évoluent dans des entreprises imprégnées d'un management insufflant une dynamique d'implication maximum des personnels, l'engagement psychique et affectif des travailleuses s'avère être modulable grâce à une véritable discipline de soi. Les émotions coriaces et rebelles passent et repassent à la moulinette d'un processus de contorsion à même de les tempérer.

C'est au cœur de ce processus que nous a mené l'attention portée aux pratiques de l'écoute de la musique pendant le travail. Musiques triées sur le volet ou reçues unilatéralement, elles

soutiennent l'exercice de réglage émotionnel préconisé par les travailleuses elles-mêmes. Dans un contexte de travail qui refoule toutes latitudes émotionnelles, les travailleuses n'ont d'autres alternatives que de prendre en charge leur ajustement et leur adaptation. Et l'écoute de la musique endosse, dans les entretiens, un rôle relativement proche de l'orgue d'humeur, objet d'un quotidien imaginé par Phillip K. Dick⁶⁹, à la fois planificateur et régulateur d'émotions. Ne pas laisser les événements avoir prise sur soi, sous-entend une initiation plus ou moins longue à la déprise psychique et affective. « Savoir être-là, sans être tout à fait là » est un savoir, peut-être même une compétence, qui se cultive, s'entretient et se préserve.

Bibliographie

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.

Piette A., « L'anthropologie existentielle : présence, absence, coprésence et leurs détails », *Antrocom*, 2008, Volume 4, n°2, p. 131-138.

⁶⁹ Dick Philip K., *Blade Runner*, Paris, Éditions Champs Libres, 1976.

FOURNIÉ Fanny

06.61.50.86.52

fanny.fournie@gmail.com



Année de première inscription en thèse : 2006

Directeur de thèse : Florent GAUDEZ

**Le parcours émotionnel des danseurs et spectateurs de MayB,
pièce chorégraphique de Maguy Marin**

Mots clés : émotion, corps, danse, mémoire, interprétation, représentation, fabrique.

RESUMÉ:

Je vais présenter ici les résultats issus de l'analyse de mon premier terrain. Le travail de description chorégraphique, croisé aux 15 entretiens semi-directifs réalisés auprès de spectateurs et danseurs de MayB m'a permis de dégager les principales pistes quant à la fabrication des émotions. Certaines thématiques avaient été envisagées en amont de ce travail d'analyse. Toutefois, en travaillant au plus près des entretiens, de nouveaux chemins sont apparus. Petit à petit, l'image d'une confection des émotions m'a semblé juste, aussi j'ai volontairement gardé cette métaphore de l'atelier de couture qui m'aide à penser cette recherche. Je vais exposer en trois points ces différents thèmes, « matières » nécessaires à la confection des émotions, matières visibles et repérable dans le parcours émotionnels des interviewés. En effet, si chacun décrit ses émotions de manière singulière, je retrouve des sortes de mécanismes communs, les fils de mes thèmes se croisent, se mêlent, se tissent et s'accommodent finalement à l'individu. Cette présentation cheminera de l'intériorité des émotions vers leurs extériorités, de l'invisible au visible. D'un côté, j'évoquerai les matières à la base de la confection, celles qui modèlent les émotions en premier lieu. Invisibles aux yeux des autres, elles se situent à l'intérieur de l'individu, sorte de « capital émotionnel » dans lequel il puise afin de former une première ébauche des émotions. D'un autre côté, se trouvent les « matières nouvelles », elles jouent un rôle dans la confection finale : elles s'ajoutent, s'ajustent à cette première ébauche, sculptent les émotions antérieures. Enfin, j'évoquerai « les points de coutures », touche finale à cette confection, ils permettent d'orner, de rendre sensible les émotions à soi et aux autres.

Communications :

- « La danse face à la mort », *La mort et le corps dans les arts aujourd'hui*, colloque international GDR-Opus, Laboratoire Méditerranéen de Sociologie (LAMES), Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Aix en Provence, 15-17 novembre 2007
- « Le corps de l'émotion, l'émotion du corps : approche mouvementée de formes chorégraphiques », *Comment peut-on être socio-anthropologue aujourd'hui ?*, colloque international et interdisciplinaire, Laboratoire CSRPC – ROMA, Centre de Sociologie des Représentations et des Pratiques Culturelles Recherches sur les Oeuvres et les Mondes de l'Art, Université Pierre Mendès France Grenoble 2, Auditorium du Musée de Grenoble, 16-17 janvier 2009

- « De la violence dans la danse : regard sur les différentes formes de violences à l'entrée et sortie du monde chorégraphique », *Violence et société*, III Congrès de l'AFS, RT 14, Université Paris Diderot, 14-17 avril 2009.

Publications :

- « D'un esprit sans corps vers un corps sans esprit », dans *La mort et les au-delà II, conception et représentations de la mort dans les arts, la religion et la culture*, Sangensha, institut des Sciences Humaines et Sociales, Université de Tokyo, 2007.
- « Regards sur le devenir des arts moyens », dans *Les arts moyens aujourd'hui*, sous la direction de Florent Gaudez, Paris, L'Harmattan, collection « Logiques Sociales », 2008.

Je vais présenter aujourd'hui quelques pistes de réflexions issues de l'analyse des entretiens (15 entretiens semi-directifs d'une durée moyenne d'une heure) réalisés auprès de spectateurs et de danseurs de MayB. MayB est une pièce chorégraphiée par Maguy Marin, créée en 1981 au théâtre municipal d'Angers. Elle est considérée aujourd'hui comme son chef d'œuvre par les critiques et les historiens de la danse c'est pourquoi elle est souvent reprise, remontée, et reste facilement visible. Maguy Marin s'est inspirée de l'œuvre de Samuel Beckett, et au cours de quelques séquences, on peut apercevoir des personnages issus d' *En attendant Godot* (Pozzo et Luky) ou de *Fin de partie* (Hamm). Le spectacle se déroule sans entracte, mais il me semble qu'on peut le diviser en deux moments. Le premier met en scène des personnages aux corps et aux vêtements gris/blanc, de tout âges, précipités dans des marches agglutinées, chaotiques, dans un silence rompu par les frottements de leur pas sur le sol et des phrases prononcées en chœur, sur un rythme si particulier qu'elles deviennent quasiment incompréhensible pour le spectateur, qui n'en saisi, au mieux, que des bribes. Le deuxième moment se distingue avec l'arrivée des personnages habillés de vêtements quotidiens (c'est à ce ici qu'on retrouve des clin d'œil au théâtre de Beckett) : robe, manteau, chapeau etc. Ils évoluent à travers des scènes variées, sans lien forcément les unes avec les autres : un anniversaire, une femme qui se perd par exemple.

Mon objet de recherche porte sur les émotions, plus précisément, je cherche à comprendre les mécanismes en œuvre dans le surgissement des émotions. Au cours de mon exploration du terrain, j'ai réalisé petit à petit que je me trouvais face à une sorte de confection des émotions. Les émotions m'apparaissent comme fabriquées, colorées, tissées, ajustées, par rapport à soi, aux autres, à ce qui est regardé. Différentes matières semblent nécessaire à cette confection, je vais exposer ici les principales.

Tout d'abord : la mémoire. Celle ci paraît à première vue comme le lieu le plus intime et singulier, inaccessible au collectif. Pourtant, Maurice Halbwachs a démontré dans *Les cadres sociaux de la mémoire*, combien elle est modelée, sculptée, permise par le groupe : « si nous examinons d'un peu plus près de quelle façon nous nous souvenons écrit-il, nous reconnaitrons que, très certainement, le plus grand nombre de nos souvenirs nous reviennent lorsque nos parents, nos amis, ou d'autres hommes nous les rappellent. {...} Le rappel des souvenirs n'a rien de mystérieux. Il n'y a pas à chercher où ils sont, où ils se conservent, dans mon cerveau ou dans quelques réduit de mon esprit où j'aurais seul accès, puisqu'ils me sont rappelés du dehors, et que les groupes dont je fais partie m'offrent à chaque instant les moyens

de les reconstruire »⁷⁰ Quand nous nous souvenons, nous partons du présent, pour reconstruire tel détail ou tel événement précis, mais cela reste une reconstruction approchée, puisque l'état d'autrefois ne peut jamais être retrouvé parfaitement. Parfois, c'est l'inverse qui se produit, un souvenir resurgit à un moment inattendu, au cours d'une rêverie par exemple souligne Halwachs, « telle période de notre existence, telles figures, telles pensées d'autrefois {...} semblent revivre sous notre regard intérieur {...} nous avons l'illusion de retrouver ce passé inchangé, parce que nous nous retrouvons nous-même dans l'état où nous le traversons »⁷¹. Les souvenirs que nous pensions perdus jaillissent au détour d'une rêverie. Comme une traversée, nous retrouvons un endroit familier, dont nous avons oublié parfois l'existence. Regarder ne chorégraphie permet aussi ces résurgences. Elle provoque le souvenir, le déjà-vu, le déjà vécu. Ainsi, des émotions emmagasinées au cours du temps sont ramenées à la surface de notre conscience. Dans les entretiens, les expressions « rappels intimes », ou « moment de flasche » apparaissent dans les discours. Agissant comme des « piqures de rappel », les images et mouvements corporels renvoient le spectateur à lui-même. La chorégraphie apparaît comme le médiateur, un pont qu'il est possible de franchir afin de retourner à son histoire. « MayB des fois il y a des moments de solitude... comme quand la vieille reste seule, et qu'elle crie et que personne ne revient... tu vois, ça te, ça t'émeut dans le sens où cela te dérange parce que toi aussi t'as vécu ça, c'est pas agréable, c'est triste et ça te... ça te remémore ces moments là »⁷² me raconte une spectatrice.

En les écoutant, j'ai le sentiment d'être face à des « émotions-fantômes » qui viennent les hanter à nouveau. Elles sont tirées de leur sommeil au cours des sensations chorégraphiques éprouvées par le spectateur : la chorégraphie et les émotions-fantômes se mêlent pour construire une nouvelle émotion. Je modèle ce concept à partir du souvenir-fantôme, décrit par Henri Bergson dans *L'énergie spirituelle* (lors du chapitre intitulé Le rêve, issue lors d'une conférence faite à l'institut général psychologique le 26 mars 1901), où il propose cette notion pour comprendre le mécanisme des rêves⁷³.

Je vois alors la pièce comme une sorte de vecteur. Un espèce de véhicule transportant le spectateur, la route et le paysage étant inventé, construit, élaboré par le spectateur au fur et à mesure. Ce paysage peut se remplir de souvenirs singuliers, liés à des émotions variées comme la joie, la tristesse, l'angoisse qui sont évoquées tour à tour dans les entretiens. « Quand il y avait des jeux d'enfants, ou des choses qui rappelaient des jeux d'enfants, comme les rondes... il pouvait y avoir des choses de l'ordre du souvenir corporel, et c'est des moments joyeux parce que... parce qu'on a fait des rondes aussi enfants »⁷⁴.

Parfois ce paysage est composé par des souvenirs davantage collectifs, notamment issus d'événements historiques par exemple, qui renvoient à des émotions transmises collectivement. De nombreuses références à la seconde guerre mondiale, à la déportation, au camps de concentration jalonnent les entretiens de certains spectateurs. « le camp de concentration, c'est quand il y avait ce sifflet, et ce.... ce précipité, le rythme un peu rapide, le

70 Maurice Halwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, p.6

71 Ibid, p.26

72 Entretien H.

73 « Mais les souvenirs que ma mémoire conserve ainsi dans ses plus obscures profondeurs y sont à l'état de fantômes invisibles. Ils aspirent peut-être à la lumière ; ils n'essaient pourtant pas d'y remonter ; ils savent que c'est impossible, et que moi, être vivant et agissant, j'ai autre chose à faire que de m'occuper d'eux. Mais supposez qu'à un moment donné je me désintéresse de la situation présente, de l'action pressante, enfin de ce qui concentrait sur un seul point toutes les activités de la mémoire. Supposez en d'autres termes, que je m'endors. Alors ces souvenirs immobiles, sentant que je viens d'écarter l'obstacle, de soulever la trappe qui les maintenait dans le sous-sol de la conscience, se mettent en mouvement. »

74 Entretien MC, p.13

sifflet, les mêmes mouvements répétés... cette musique militaire derrière. »⁷⁵ Pourtant, après vérification, Maguy Marin n'a pas cherché explicitement à évoquer ce moment là de l'histoire. Dans aucun des entretiens que j'ai pu récolter, ni de la part des danseurs que j'ai rencontré, aucune référence à cette période n'est faite. MayB pour Maguy Marin c'est « le temps... quelque chose qui évolue quoi... quelque chose qui passe... qui ne reste pas... qui se désintègre... la vie quoi »⁷⁶. A travers la musique, les costumes, le maquillage, l'atmosphère générale, le spectateur « boulimique de sens et de sensations, s'empare de tout ce qui est offert à son regard pour tenter de l'organiser selon sa propre cohérence fabulatrice, ses attentes {...} le spectateur fabrique de la représentation, du récit, de l'émotion »⁷⁷ Ainsi d'autres y voient une prison, ou un hôpital psychiatrique...

Enfin, le paysage peut être tapissé de références à d'autres œuvres fictives. La scène observée ramène le spectateur vers une autre scène, vue au cinéma ou dans une exposition lu dans un roman. Des rapprochements entre les personnages issues de MayB et d'autres personnages sont réalisées : une spectatrice évoque Cosette⁷⁸ pour décrire une femme, une autre la fée clochette⁷⁹, l'univers de Botéro⁸⁰ est également nommé. Des films comme *la nuit des morts vivants*, ou *le cauchemar de Darwin* sont également cités, des liens avec des romans etc.

Tout en empruntant ce véhicule chorégraphique le spectateur invente donc le paysage qu'il traverse peuplés de petits fils fictifs qui, eux aussi, sont chargés d'émotions particulières.

La deuxième matière que je voudrais aborder aujourd'hui est la technique nécessaire à la confection des émotions. Dans les entretiens auprès des danseurs, des mots comme « rigueur », « répétition », « technique » sont souvent employés. Beaucoup invoque ce que je comprends comme « le risque des émotions ». Pour jouer MayB me disent-ils il faut être concentré, pas émue. Ils se voient comme des sortes d'artisans, d'ailleurs ils utilisent à de nombreuses reprises ce terme : « l'exigence artisanale » de cette chorégraphie (AD), le « côté artisanal de Maguy » (I.), il s'agit « d'enfoncer un clou » (I.), de « taper sur la chaussure » (FL)... leur objectif est de bien réaliser le mouvement, d'être juste face à cette écriture si précise afin de livrer des émotions visibles, palpables pour les spectateurs. « ça tiendrait pas la route s'il y avait pas toute cette rigueur..... c'est pour ça je dis artisanal..... vraiment, ça passe par là quoi »⁸¹

Au cœur de l'ouvrage, au cœur de ce travail artisanal, se trouve la technique. La technique permettant la confection des émotions. Pour exprimer la colère par exemple, les danseurs ne pensent pas « à se mettre en colère » en s'inspirant d'une histoire fictive ou non qu'ils se raconteraient. Ils s'appuient sur la technique qui va passer par exemple par « dire son texte plus fort que la musique, très vite », « avoir un trajet précis des yeux » : « c'est plus facile de dire tu penses musique que tu penses colère {...} parce que sinon tu te laisses submerger par un truc, une émotion qui n'a pas à être là, tu es fâchée »⁸²

Cette notion de technique me conduit à la métaphore de l'envers et l'endroit du tissu des émotions. Deux faces différentes dans la couleur, la texture, mais qui compose le tissu dans son ensemble. L'envers et l'endroit des émotions, c'est ce passage entre l'intériorité et

75 Entretien N, p.11

76 Entretien Maguy Marin, Eve Rugieri, documentaire France 2 le pari de la rencontre

77 Febvre M., Danse contemporaine et théâtralité, Paris, Chiron, coll. Art Nomade, 1995, p.63

78 « c'était un peu Cosette la petite là » (H., p.5)

79 « elle piétinait... on avait l'impression qu'elle glissait sur le sol. Elle volait un peu au dessus comme une petite fée clochette là.... » (P.12 J)

80 « elle me faisait penser un peu, ça me rapprochait du monde de Botero un peu » (YV)

81 [Entretien FL, p.13](#)

82 Entretien FL, p.14

l'extériorité des émotions, particulièrement décrits par les danseurs : « je me suis dit bon, ben je suis un personnage horrible et je m'en fiche, et j'étais contente en fait, d'aller dans ce... d'arriver à ce que je déteste en fait... ça m'a amusé d'aller la-dedans »⁸³. « tout l'art du comédien repose justement sur l'aisance à feindre des émotions ou des sentiments que l'individu n'éprouve pas en offrant au public un répertoire de signes aisément identifiables »⁸⁴ écrit David Le Breton dans *Les passions ordinaires*. Cette capacité de simuler les émotions représentées, en s'abritant derrière une technique, me semble nécessaire à la survie des danseurs. D'ailleurs, lors des entretiens, beaucoup de spectateurs me révélaient leur inquiétude par rapport aux danseurs, se demandant comment ils pouvaient interpréter des rôles si difficiles et éprouvant selon eux. Mais du côté des danseurs, un autre point de vue est dévoilé, celui du jeu, du plaisir, de la jouissance, du bonheur de jouer MayB. « C'est plus difficile de regarder que de faire {...} ton corps joue, tu es dans l'action, alors que quand on regarde... parce que finalement tu te prends tout et puis tu peux pas bouger »⁸⁵

Cet envers et endroit des émotions, je le trouve aussi auprès des spectateurs. Comment peuvent-ils rester jusqu'au bout de la pièce, alors qu'ils me disent avoir ressenti des émotions de l'ordre de l'angoisse, de la peur ? Pour les comprendre, je passe par la construction de leur point de couture à eux, entre l'envers et l'endroit du tissu. D'un côté, ils sont « horrifiés », « terrifiés », « angoissés » vis à vis de cette pièce; de l'autre ils sont « ébahis » « émerveillés » par la qualité des danseurs et leurs interprétations. Je retrouve des expressions comme « fascinés », « hypnotisés », « captivés » dans leurs entretiens. Il y a du plaisir aussi à traverser ce voyage, qui peut même laisser place au sourire voire au rire : après tout, on est proche de l'univers de Beckett, pour qui « rien n'est plus drôle que le malheur... c'est la chose la plus comique au monde ».

Une autre stratégie est utilisée par les spectateurs pour « déconnecter », prendre de la distance vis à vis d'une scène jugée trop dérangement. Il s'agit de se construire un « sous-texte », de s'agripper à des réflexions sur la technique, les danseurs, l'éclairage, de regarder les autres spectateurs, comment ils réagissent etc. « Moi je me demandais : comment un corps de danseur peut-il faire ce genre de chose tu vois... »⁸⁶ ; « moi j'ai remarqué un danseur, à mon avis il était nouveau ou malade, je sais pas... il était pas aussi investi corporellement que les autres »⁸⁷ Autant de moyen de se détourner des émotions transmises par les danseurs.

J'en arrive ainsi au dernier point de cette présentation, que je pourrai nommer la coloration des émotions. Le spectateur, tout comme le danseur n'est pas seul et la présence des autres à ses côtés jouent un rôle dans la confection de ses émotions. On assiste à une sorte de propagation des émotions des danseurs vers les spectateurs, des spectateurs vers les danseurs mais aussi au sein de la bulle formée par les spectateurs d'un côté, des danseurs de l'autre. C'est le moment où le spectateur comme le danseur cherche à ressentir les émotions « comme les autres » ou « contre les autres ». « Toute émotion, dès qu'elle est un peu intense, tend à se communiquer, à se répandre autour d'elle ; toute émotion est contagieuse. Mais celle qui l'est au maximum est bien l'émotion esthétique. Devant un beau spectacle, un paysage grandiose, notre jouissance intérieure est trop forte pour que nous puissions la garder pour nous seul, nous avons besoin de la faire partager, de la communiquer à autrui, de la vivre en commun : et quand je vois le beau, je voudrais être deux »⁸⁸ La propagation des émotions se réalisent des

83 Entretien Émilie p.10

84 David Le Breton, *les passions ordinaires*, p.

85 Entretien FL, p.26

86 Entretien J., P.7

87 Entretien H. p.11

88 Bastide R., *Art et Société*, Paris, L'harmattan, coll. Logiques sociales, 1997, p.35

danseurs vers les spectateurs. Dans mes entretiens les spectateurs évoquent la sensation d'intégrer le groupe, d'entrer dans l'univers de la pièce : « tu es totalement en immersion avec eux » (YV), « on est happé, aspiré » (A.), « tu as l'impression d'être au milieu d'eux » (C.) Cette sensation de faire parti de groupe, d'être comme eux, permet de vivre de manière intense les émotions représentées sur la scène.

La propagation des émotions se réalisent également dans le sens inverse. Enfermés dans cet espace-temps proposé par la pièce, les danseurs sont sensibles aux corps quasiment invisibles qu'ils sentent et entendent. Une danseuse raconte « l'écoute du spectateur te fait vraiment... construire la bête que tu es en train de montrer »⁸⁹ Dans son article « l'expression des émotions et la société » Maurice Halbwachs précise en quoi les émotions ont à voir avec le social. Il écrit « quand l'émotion s'exprime, cette expression est matérielle et le groupe a prise directement sur elle ». Ainsi, la colère se nourrit de la fureur ou de l'indifférence de son adversaire; les peurs s'éteignent si l'entourage ne les partage pas, au contraire elles prennent de l'ampleur quand les autres la font sienne. Un danseur décrit cet échange avec le public. Au milieu des années 80, *MayB* commence à tourner dans les villes européennes. Cette pièce fait scandale en Allemagne, Italie, Espagne. Les danseurs se sentent jugés, méprisés. La colère ressentit par le public rejaillit directement dans leur manière d'exécuter le mouvement : ils sont encore plus « hargneux » que nécessaire. Ils sont portés par cette colère et y répondent.

La propagation des émotions se repèrent également entre les danseurs, qui s'entourent, se stimulent, s'entraident. « tu suis le groupe et puis tu te laisses porter par lui... puis des fois t'essaies d'influencer peut-être ... ouais, il y a vraiment... cette chose là du groupe, je pense, c'est un point central »⁹⁰

Entre les spectateurs aussi qui se sentent, s'écoutent, se mesurent. « beaucoup de gens autour de moi s'impatientaient... je sentais qu'ils étaient pas bien... ils bougeaient, ils étaient là, genre limite à regarder leurs montres »⁹¹

En guise de conclusion

Voilà. Cette présentation des « matières » recueillies grâce aux entretiens de *MayB* s'arrête ici. Je n'ai pas été en mesure de toutes les présenter, je n'ai pas évoqué par exemple « l'atelier des émotions », constitué de tout ce qui concerne le maquillage, les costumes, la musique etc. Je n'ai pas non plus parler du « partage des émotions », qui correspond au moment où, une fois sorti du théâtre, on évoque la pièce avec son entourage. Moment où en décrivant les émotions, on les précise, les affine, les affirme aux autres. Ni de « l'expression des émotions », c'est à-dire des manières de dire les émotions, qui sont essentiellement décrites sous la forme de sensations corporelles⁹². Beaucoup de lectures me sont encore nécessaires afin d'étoffer ce travail. Surtout, j'ai encore toutes les retranscriptions, et les analyses à

89 Entretien FL, p.

90 Entretien T., p.11

91 Entretien Y. p.9

92 Notamment, tout ce qui relève des sensations corporelles : «estomac noué» (MV, N.), ça te « prend aux tripes» (N., A., MV), «oppresser» (A.), «ça prend le ventre», la sensation «d'être pleine», «être nourri» (H.), «c'est purement physique» ou «corporel» (J., M. Q, T.), «cela se traduit physiquement» (N.), les «frissons», la «chair de poule» (I.Y.Q.), «le sourire» (H.), les «rougeurs» (N.) «l'accélération du cœur» (N.), «le cœur qui bat» (MC), restée «bouche bée» (N.), des «chatouillements dans le ventre» (Q.), «quelque chose qui se serre dans le torse» (MC), «ça me prenait à la gorge» (Y.), «on respire plus vite» (Y.) Ici, les émotions désignent des mouvements ou des sensations dont les spectateurs font l'expérience. Elles laissent une trace corporelle, même intérieure (comme l'estomac noué par exemple), elles sont le signal, les indicateurs en quelque sorte de cette expérience émotionnelle. Pour William James, il est clair que cette expérience dont nous avons la sensation est une expérience du corps. Le langage ordinaire met constamment en avant la dimension corporelle des émotions.

réaliser sur le terrain de *Giselle*. A un moment de ce travail, je me suis demandée si il était nécessaire de faire cette comparaison avec *Giselle*, si finalement, je n'avais pas assez de matières avec *MayB*. Je sais désormais que cette comparaison est nécessaire. Car les émotions dans *MayB*, sont délivrées de manières « brutales », directement, et de manière intense. Dans *Giselle*, il m'apparaît que les émotions sont davantage liées à la situation, au contexte de l'histoire : une histoire d'amour impossible. Du coup, je me demande si je vais retrouver les mêmes pistes, avec autant d'importance, si de nouvelles vont m'apparaître.

GRANGE Julien

06.86.96.88.20

jugrange@voila.fr



Année de première inscription en thèse : 2004

Co-directeurs de thèse : Barbara MICHEL et Pierre LE QUEAU

**Lectures actuelles de L.-F. Céline :
contribution pour une approche socioanthropologique des objets de la culture légitime**

Mots clés : Littérature ; lecteurs ; fonction symbolique ; perlaboration ; vision / rapport au monde ; déplacement social ; classes moyennes ; rapport à l'ordre social et à l'ordre des différences sociales ; ethos.

RESUMÉ:

Après avoir rappelé le cadre de la recherche et la manière dont l'approche croisée de la réception inaugurale de *Voyage au bout de la nuit*, du processus de sa production vu sous un angle socioanalytique, et enfin des lectures actuelles de l'œuvre, m'a permis d'asseoir peu à peu une problématique, puis une interprétation sociologique, une hypothèse, une intrigue plausible à même de rendre compte de la pluralité des significations, sociales, culturelles et anthropologiques, qui se jouent dans et autour de l'œuvre celineienne – je m'attacherai à présenter plus précisément ce qu'il ressort de l'analyse de la cinquantaine de témoignages recueillis auprès de lecteurs d'aujourd'hui (47 entretiens dont 13 version questionnaire, ainsi qu'une petite dizaine de témoignages de seconde main de lecteurs anonymes ou illustres..).

Derrière la variété des lecteurs, circonstances, situations et régimes d'interprétation dans laquelle se fondent des types de relations socialement différenciées avec l'œuvre (en fonction par exemple de l'âge ou de l'appartenance socio-professionnelle) – question de la variété / homogénéité du corpus sur laquelle on s'attardera – se dessine la question plus générale du rapport à l'objet : des interpénétrations, des médiations et des passages, par lesquels s'établissent entre l'œuvre et ses lecteurs des relations privilégiées, des formes de socialisation rendant possible la perlaboration de ce qu'on pourrait désigner comme un rapport au monde, un rapport aux valeurs, au temps et à la valeur, une conduite de vie, un ethos.

Or ces questionnements et prises de positions des lecteurs pris chacun dans leur monde, si ce n'est qu'ils rappellent, d'un point de vue formel, les éléments socioanalytiques ayant orienté la production de l'œuvre celineienne – parce qu'ils s'enracinent dans le cadre de situations de clivage ou de "déplacement social" et de positions pour une part et à leurs manières "impossibles" –, et si ce n'est qu'ils sont en eux mêmes socio-anthropologiquement importants – nous ont donnés à comprendre en quels termes on peut dire que l'actualité, l'efficacité et la significativité de l'œuvre celineienne s'inscrit dans le cadre d'un état donné des évolutions de la société française. Démocratisation, "moyennisation" de la société, décentrement ou déplacement des individus sont bien les éléments qui en toile de fond et d'un bout à l'autre de l'œuvre, animent ces perlaborations humaines à l'écoute desquelles nous sommes je crois rendus sensibles des ressorts symboliques majeurs de la création sociale des réalités humaines contemporaines.

Publications et communications :

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

Pour peu qu'on s'intéresse à Céline, comme me le confient quelques uns de mes interviewés, on se met d'une certaine façon à « voir du Céline partout ». Ce n'est pas un seul effet d'optique, ni pure hallucination. Il n'est qu'à jeter régulièrement un œil sur les étales des librairies pour se rendre compte de la prolixité contemporaine en matière célienne. On ne compte plus les biographies de Céline, les essais sur l'œuvre, les mémoires et les thèses, les panégyriques les pamphlets, les romans inspirés, implicitement, explicitement, par l'œuvre célienne, les récits prenant l'œuvre pour toile de fond, l'auteur pour personnage principal. La bibliographie établie par un de nos interviewés recense huit cent travaux universitaires et plus de cinq cent ouvrages tous genres confondus. Nul auteur, pas même Proust, ne peut, en France, ces dernières années, se prévaloir d'un tel foisonnement, d'un tel engouement.

L'œuvre de Céline, 75 ans après *Voyage au bout de la nuit*, est toujours une œuvre « dont on parle », comme disait le critique à l'époque. Céline, malgré le blasphème des pamphlets antisémites, est résolument "bankable". Librairie, radio, presse, télévision, Céline s'invite un peu partout au menu, à la carte. La sortie, et la promotion, du « DVD Céline » en 2007, mais avant tout, et surtout, les spectacles de Fabrice Luchini, ayant clairement favorisé la chose. Mais de façon plus permanente, bien que moins visible, pour peu qu'on y soit ne serait-ce qu'un minimum attentif, on retrouve Céline – oh, à petite dose toujours, plus ou moins furtivement et avec les précautions que l'on sait – sous la plume et aux lèvres des journalistes, des critiques, des essayistes, des philosophes, écrivains, chroniqueurs, sur les ondes radio et les plateaux de télévision ; et là où on ne l'attendait pas forcément, dans les déclarations d'un

président de la république à propos de ses goûts littéraires⁹³, dans celles d'un commentateur sportif ou d'une présentatrice de la météo par ailleurs écrivains.

Les personnalités qui déclarèrent un *Voyage* ou un *Mort à crédit* en livre de chevet sont nombreuses et variées, de Staline à San Antonio, les déclarations de reconnaissance éternelle et autres clins d'œil, au cinéma, dans la chanson, dans le milieu journalistique, pléthore : Jean Gabin, Michel Audiard, Jean-Luc Godard, Belmondo ; Georges Brassens (qui confie en interview que *Voyage* est son livre préféré, et dont certains pensent que *Le gorille* lui aurait été inspiré d'une phrase du roman : « ça équivalait à un viol par gorille »..) ; Eugène Saccomano (a donné *Voyage* à lire à Bernard Tapie lors de son passage en prison, et a publié en 2006 un roman, *Goncourt 32*, retraçant, réinventant les parcours croisés de Guy Mazeline et de L.-F. Céline dans une Marseille claire obscure..) ; Ardisson (un de mes interviewés me confie d'ailleurs être venu à Céline par l'intermédiaire des topos littéraires du journaliste télé..), Catherine Laborde ; Sollers (revendiquant son amour de l'œuvre célinienne de longue date et publiant récemment un *Relire Céline*..) ; Queneau, Miller, Bukowski, Jorge Borges ; la liste à compléter...

Céline fait donc parti du « paysage culturel français » comme on dit, mais y tient, au moins en comparaison d'autres objets précieux de la culture légitime, une place résolument ambiguë. On peut publiquement déclarer son admiration pour Céline, mais point de rue L.-F. Céline en France ; on s'insurge même récemment, à Strasbourg, dans une bibliothèque dont on avait conçue la décoration à base de citations d'écrivains, de ce qu'on avait osé en faire figurer une du fameux maudit – on avait pourtant pris des précautions, puisqu'on l'avait placé sur la porte des toilettes... Rien n'y fait, Céline est inséparablement et « reconnu » et « tabou ». Pour avoir écrit les pamphlets, il est demeuré l'emblème d'une période pour le moins douteuse de l'histoire de France, et le catalyseur à même de faire resurgir au quart de tour le malaise, la mauvaise conscience, la nausée qu'éprouvent les français vis-à-vis de l'occupation et du régime de Vichy. Mais Céline ne voulait-il pas de son propre aveux que les français « soient toujours pris d'un hoquet » en le lisant ?.. Que dire si ce n'est, pari gagné.

Passée au rang des œuvres maudites bon gré mal gré consacrées par la culture légitime, l'œuvre célinienne est une œuvre dont l'efficacité et l'actualité perdurent, malgré tout. On est en droit de se demander pourquoi, et comment, un texte – daté, marqué du moment historique de sa production, d'un état de la société, du champ littéraire, de la situation particulière de son auteur – continue de bénéficier d'une certaine efficacité et d'être perçu comme quelque chose d'étonnement actuel. C'est bien dans l'étude comparée croisée de ses manifestations, dans la transversalité des problématiques sociales par lesquelles l'œuvre se réalise d'un début de siècle l'autre, qu'il nous est permis de saisir sa (ou ses) « signification culturelle », ce qu'il s'y joue de socioanthropologiquement important.

Dans *La distinction*, Bourdieu rend visible à grande échelle la manière dont la consommation des biens culturels est socialement distribuée. La hiérarchie des goûts et des biens est parallèle à la hiérarchie des positions et des styles de vie. Dans la consommation de certains types de biens il se joue pour chaque groupe appréhendé quelque chose d'une *distinction*, c'est-à-dire quelque chose d'une reconnaissance, ou d'une affirmation, de ce qui les distingue, c'est à dire de ce qui les *différencie*, objectivement et subjectivement, des autres groupes ou positions

⁹³ « "On peut aimer Céline sans être antisémite, comme on peut aimer Proust sans être homosexuel !" glissait Nicolas Sarkozy à propos de Céline, son "écrivain préféré", à quelques journalistes qui l'accompagnaient en Inde, en 2008. » ; Jérôme Dupuis in L'Express, 18 Juin 2009

dans l'espace social. Les goûts correspondent ainsi, parce que les goûts et dégoûts consistent en des prises de position dans l'ordre des différences sociales et culturelles, à des prises de position dans et vis-à-vis de l'ordre social et de la culture légitime.

« Céline, c'est le Proust du pauvre » comme l'écrivait récemment un critique averti. Il y a bien un lien entre la lecture de Céline et les prises de position des lecteurs dans l'ordre des différences sociales.

« Lorsque je lisais Céline, assis dans un fauteuil, en face ou à côté d'une dame bourgeoise, de la haute société bordelaise, je ne pouvais qu'étouffer un petit rire. Elle détesterait sûrement... », nous confie ainsi un jeune lecteur.⁹⁴

Ainsi également du biographe François Gibault qui raconte dans son autobiographie (*Interdit aux chinois et aux chiens*) qu'il profite de ses «cheveux blancs» pour «affirmer le contraire de ces gens fort intolérants sur l'intégrisme, expliquer qu'on a roulé les musulmans dans la farine, soit en soutenant des régimes infects, soit en essayant d'imposer nos démocraties. Et là, j'entends les colliers de perle qui s'entrechoquent». »⁹⁵

Je me suis donc d'abord efforcé de saisir quelle était la (les) prise(s) de position à laquelle pouvait être rapportée *Voyage au bout de la nuit*. Une première phase du travail a en l'occurrence consisté à envisager la réaction « de la société » au moment de sa parution, à révéler la prise de position en laquelle consiste l'œuvre par le prisme des prises de position qu'on prend, depuis tel ou tel camp littéraire, idéologique, social, à son égard.

La réception inaugurale

Lors de son entrée en littérature en 1932, *Voyage* est unanimement perçu comme une agression symbolique. Mais ce n'est pas seulement parce qu'il est met en œuvre une subversion systématisée des images et valeurs consacrée, parce qu'il conspuie les différents états, en différents points du monde, des sociétés bourgeoises capitalistes, qu'il est perçu, à juste titre, comme une agression symbolique intentionnelle. Dans et par sa forme même *Voyage* opère une révolution symbolique dans le champ littéraire, parce qu'il réunit « sans concession conciliatrice » des éléments – esthétiques, idéologiques, sociaux et culturels – qui était jusque là séparés, distincts, et résolument opposés. Qu'on l'envisage sous l'angle du genre ou des directives littéraires et esthétiques, qu'on l'envisage du point de vue de la langue, du style de la narration, du point de vue du narrateur, c'est bien toujours un seul et même clivage qui ressort au final : *Voyage* réunit des contraires qui ne sont pas seulement esthétiquement ou idéologiquement opposés, mais dont l'antagonisme s'enracine dans un rapport social de domination entre les deux grandes classes qui constituent la société d'alors. *Voyage* réunit en une seule et même langue la langue des riches et la langue des pauvres, fait se rencontrer en un seul et même point de vue des positions – puisque Bardamu est vagabond et médecin des pauvres – socialement et culturellement opposées.

C'est cette rencontre de certains des éléments de la culture bourgeoise et de certains des éléments de la culture populaire, justement ceux par lesquels ils s'opposent le mieux – dans une œuvre qui fait indéniablement la démonstration d'une légitimité culturelle tout en la sabotant à tout bout de champ – c'est ce *clivage social de la narration* et du *point de vue* développé, qui constitue je crois, non seulement le cœur de l'offense faite à l'habitus bourgeois, mais le principe même de ce qui en fait un objet littéraire problématique, une

⁹⁴ Marc L. – 19 ans, étudiant - Petite bourgeoisie issue agriculture, petit-employés, commerçants ; trajectoire scolaire ascendante (il en est à +2, son père Bac pro, sa mère bac+1 en droit...)

⁹⁵ Article Libé.fr ; Portrait de Gibault par lui-même dans son autobiographie, *Interdit aux chinois et aux chiens*

œuvre « impossible ». LFC opère une révolution symbolique dans le champ littéraire, parce qu'il y réalise « l'impossible possible » qu'empêchait tout en l'appelant la structure du champ littéraire de l'époque. Et si cette prise de position impossible a l'effet d'une agression symbolique c'est justement parce qu'elle court-circuite « la loi des cécités et des lucidités croisées qui règlent les antagonismes » entre les groupes, et révèle les couples d'oppositions, littéraires, politiques, qui s'affrontent structurellement dans le champ littéraire comme des couples d'oppositions complices.

A la prise de position socialement impossible que réalise *Voyage*, répondent des prises de position qui ne sont pas seulement littéraires ou idéologiques, mais qu'il nous faut également situer dans et vis-à-vis de l'ordre social, de l'ordre des différences sociales et de la culture légitime. Le trompeur clivage droite/gauche s'estompe alors et laisse place à une répartition plus pertinente, parce que clairement plus systématique, des jugements favorables et défavorables en fonction de la position (centrale ou marginale) et de la trajectoire (déjà installé/nouvel entrant) du critique considéré. Les prises de position, favorables ou défavorables, à l'égard de *Voyage*, dans la mesure où elles sont corrélatives des positions et trajectoires dans l'espace social de celui qui juge, seraient donc bien le fruit d'affinités, ou d'antipathies, socialement situées, avec la prise de position et le point de vue typiquement clivé par lesquels se caractérise *Voyage* – forme en « entres-deux » ; point de vue de « celui qui en est sans en être », et qui, comme l'étranger de Simmel, est « à la fois dehors et dedans, et n'a pas perdu la faculté d'aller et venir » – point de vue avec lequel sont donc en affinités le plus fréquemment les critiques aux positions marginales, et/ou aux habitus clivés, et/ou « nouveaux entrants » dans leurs champs respectifs.

Qu'en est-il alors, du côté de celui qui en est le producteur ? Quelle est la position à partir de laquelle on peut comprendre qu'à cet individu là, dans cette position là, une prise de position par ailleurs perçue comme impossible, soit apparue comme une prise de position, non seulement possible, mais pertinente, voire comme étant la seule possible ?

Des enjeux de la production aux enjeux des lectures actuelles

Je vais résumer, et passer brièvement sur ces considérations socioanalytiques sur la production de l'œuvre, mais il est quand même important d'en rappeler les grandes lignes. L'habitus doublement clivé et la trajectoire ascendante de LFC le dispose à entretenir vis-à-vis de l'ordre social et de l'ordre des différences sociales des relations qu'on peut qualifier d'équivoques, ambivalentes, et pour une part contradictoires.

Les origines de ses parents, (des ouvriers en ascension du côté maternelle ; une bourgeoisie possédant de lointaines racines aristocratiques, mais résolument en déclin, du côté du père) ; un *projet parental*⁹⁶ ambigu, que résume bien l'expression de François Gibault selon lequel Louis Destouches a été « élevé par des bourgeois, au milieu du peuple, selon des principes aristocratiques et avec des moyens de prolétaires. »⁹⁷ ; l'appartenance de ses parents à la petite bourgeoisie (mère commerçante, père petit employé) ; et enfin la trajectoire sociale ascendante qui sera la sienne après la première guerre mondiale – tout cela fait de Louis Destouches un individu qu'effectivement tout prédispose à la production du point de vue « en entres-deux » et de la prise de position impossible qu'on a isolé plus haut. Témoignages et lettres à l'appui, on est à même d'affirmer que c'est bien dans le cadre d'un déplacement social, d'appartenances et de prises de positions justement problématiques (dans le cadre de son mariage avec la bourgeoisie rennaise, puis dans le cadre de son activité à la SDN), que

⁹⁶ Voir in Vincent de Gaulejac – *La névrose de classe* ; Hommes & groupes éditeurs, Paris, 1987.

⁹⁷ François Gibault – *Céline, le Temps des espérances, 1894-1932* ; Mercure de France, 1977 ; p.34

doivent être situées les dynamiques du processus de production. L'œuvre, le point de vue et la prise de position par lesquels elle se caractérise, sont bien les produits de la perlaboration d'un rapport au monde, ou ethos, dont les problématisations sont typiques d'une situation de déplacement social.

Si cette prise de position est en 1932 perçue par la majorité des critiques comme « impossible » c'est parce qu'elle est, en raison d'une mobilité sociale relativement faible, statistiquement rare ; mais si elle est un « impossible possible » c'est bien parce qu'elle s'inscrit dans le sens d'une évolution significative de la structure sociale : une tendance à la mobilité sociale et à une certaine moyennisation des sociétés. C'est justement cette hypothèse que la prise en considération minutieuse des témoignages de 47 lecteurs actuels de LFC nous a permis d'élaborer, puis de consolider.

On fait donc plus précisément l'hypothèse que les relations d'efficacité qui relient cette œuvre et ces lecteurs – les connivences, affinités électives et effets d'homologie dont les personnes interviewées nous ont chacune à sa manière rendu témoignage – s'enracinent dans des situations sociales pour une part formellement analogues à la situation de déplacement social dont l'œuvre est le produit, et une expression formelle.

Arrivé à ce point de l'analyse on se demande donc : qui sont les lecteurs de Céline ? En quoi peut-on dire que leur lecture de Céline s'inscrit bien dans le cadre d'un rapport ou prise de position typique vis-à-vis de l'ordre des différences sociales ?

Tous les lecteurs interviewés peuvent être situés, de part leur professions, leurs coordonnées sociologiques, dans différentes factions des classes moyennes et supérieures. Professeurs, avocats, médecins, artistes ; enseignants du secondaire, journalistes, petits patrons, cadres ou employés du commerce et de l'industrie, travailleurs sociaux, un libraire, un manutentionnaire, un réceptionniste de nuit et quelques étudiants (aux conditions parfois fort différentes..).

Sous l'apparente diversité des professions et des milieux, le corpus présente tout de même une certaine cohérence : l'appartenance majoritaire aux classes moyennes et supérieures d'abord, mais également, et surtout, du fait que la grande majorité des lecteurs, comme on va le voir, est en situation de déplacement social.

On a ainsi découpé l'espace des positions et statuts en cinq strates ou niveaux (a, b, c, d, e) et classé nos interviewés dans les cases correspondantes. 18 parmi eux (soit 4 sur 10), se situent, de part leur profession, statut social et niveau de vie estimés (on a pris en compte pour le classement les capitaux économique, social et culturel estimés), en E (catégories supérieures), et 13 (soit près de 3 sur 10) en D (partie supérieure de la classe moyenne) - soit D et E confondus, 31 lecteurs, près de 7 lecteurs sur 10. Deux lecteurs sur dix se situent en C (partie médiane de la classe moyenne), un lecteur sur dix en B (partie inférieure), et seulement deux lecteurs sur 47, doivent être situés en A.

L'écrasante majorité des lecteurs recensés appartient donc à des classes plus ou moins aisées, diplômée du supérieur, et détient un capital culturel important. (l'important effectif de professions intellectuelles supérieures n'a rien de bien étonnant puisqu'il s'agit de littérature...) Mais les trois couches représentant la classe moyenne à proprement parler, soit B, C et D, représentent respectivement 5, 9, et 13 interviewés, soit, tous ensemble, près des deux tiers de l'effectif.

Mais ce qu'il était surtout important de « compter », c'est le nombre de lecteurs dont on peut dire qu'ils sont dans une situation de déplacement social. On entend par déplacement social

qu'ego n'appartient pas à la même strate (A, B...) que son père. Sur l'ensemble du corpus donc, les trois quarts de nos lecteurs sont des déplacés, contre un quart seulement en situation de statu quo (à noter que sur 10 individus recensés dans cette dernière catégorie, 7 sont de statut E). Pour info, la mobilité sociale en France (soit pour l'INSEE la part d'hommes n'exerçant pas le même métier que leur père) était estimée en 2003 à 63%. A noter encore que sur dix déplacés, sept le sont par ascension, trois par déclin. Quoiqu'il en soit, les trois quarts des interviewés peuvent être considérés comme de « nouveaux entrants » dans leur position ou groupe de statuts.

De plus, parmi les déplacés, près de huit lecteurs sur dix ont, de part leurs parents et/ou grands-parents, des "origines populaires", soit des origines en A et/ou en B. Il est également intéressant de noter que parmi les lecteurs en situation de statu quo, près de la moitié d'entre eux a tout de même (de part la mère et/ou les grands-parents) des origines en A et/ou en B.

Pour en finir avec la comptabilité, on peut encore dire que sur les 18 lecteurs classés en E, 10 ont des origines, de part leurs parents et/ou grands-parents en A et/ou en B⁹⁸.

Il n'est pas un seul de mes interviewés dont l'habitus ne présente, d'une manière ou d'une autre – dans ses composantes premières ou relativement à sa trajectoire (scolaire, professionnelle, conjugale, géographique, voire idéologique) – sa part de clivages et d'intermédiarités.

Les régimes d'interprétation et modes d'appropriations peuvent différer grandement d'un lecteur l'autre, et on s'est également efforcé d'en rendre compte. Le corpus recouvre plusieurs générations (le plus jeune lecteur a 17 ans, le plus âgé 84..), et les cadres de la lecture varient inévitablement en fonction de la variable âge. Il y a bien une sorte d'expérience ou de background générationnel en fonction duquel on s'approprie de manière différenciée l'œuvre célinienne. Des événements et problématiques typiques se dégagent pour chaque génération (de manière un peu caricaturale.. : la guerre, Mai 68, la mondialisation...), et constituent un arrière plan qui oriente de manière significative la compréhension et la mise en abîme du texte. Avec l'âge, varie également l'arrière plan culturel, les autres objets de culture au regard desquels *Voyage* est perçu et approprié (littérature classique / littérature américaine ; polar, cinéma, rock...).

Les fonctions de la lecture et les régimes d'appropriation sont également conditionnés par l'âge pour une autre raison. Parce que toutes les lectures recensées ont lieu à des âges de « passage » – très majoritairement à l'intérieur des tranches 16-25 et 45-60 ans et avec leurs problématiques spécifiques. Il n'est malgré tout pas que les lectures adolescentes qui sonnent comme des lectures « initiatiques ». Les lectures s'inscrivent dans des moments de passage et revêtent en quelque sorte la double fonction d'un « retour sur soi » et d'une « ouverture ».

Pour les lectures ayant eu lieu entre 45 et 60 ans, on a trois lecteurs : Alain M., qui sort d'un divorce et qui déclare avoir fait « table rase », d'une vie « trop compliquée », qui se met à la littérature à ce moment là, et découvre dans Céline un « refuge » lui permettant de se protéger donc, et de se consoler de son « inadaptabilité » au monde ; quant aux deux autres lecteurs tardifs, Robert W. et Florence M., ils sont alors en période de reconversion professionnelle et leurs lectures en portent indéniablement la marque : pour Robert, la lecture consiste à se « remettre en question sans cesse » (pour ne pas « vieillir » et « reculer...»), c'est une « ouverture aux autres et au monde » ; pour Florence, « Céline c'est l'eau lustrale », le « renouvellement », mais aussi le « repaire ».

⁹⁸ Gaëlle, Alain M., Guénot, Brusetti, M.B., Perrault, Thierry, Suzanne, J.P. B., (Gibault ?) – soit deux médecins, un avocat, deux artistes, cinq professeurs d'université... (et parmi eux deux biographes de Céline, et un essayiste)

Malgré les différences de régimes, on retrouve bien, de l'adolescence à la soixantaine, ces deux mouvements typiques de « repli » et « d'ouverture » qui sont nécessairement partie prenante d'un « passage » - d'une révision des valeurs et de la conduite de vie.

On observe également des différences entre les lecteurs, qui sont fonction de particularités qu'on va dire « professionnelles ». Se distinguent ainsi typiquement, le professeur, l'artiste, le commercial... ; mais également, bien que de manière moins significative, le lecteur ordinaire et le "spécialiste" de l'œuvre...

Enfin, la proximité / distance par rapport à la culture cultivée / à la culture populaire – de part la position occupée, le milieu dans lequel le lecteur évolue, mais également la présence ou non d'origines "populaires" – sont des critères en fonction desquels se distinguent des interprétations et appropriations socialement différenciées du texte célinien. S'opposent ainsi ceux qui considèrent les éléments populaires de l'œuvre comme quelque chose d'authentique et de primordial, et ceux qui les considèrent plutôt comme un « truc littéraire » et finalement secondaire. Si la chose n'est pas anodine en matière d'appropriation de l'objet, il reste qu'elle nous indique une caractéristique importante de cette œuvre célinienne, celle d'être un « objet non exclusif » de la culture légitime et de la culture populaire.

Si une grande diversité d'habitus peut ainsi entrer en connivence avec l'œuvre⁹⁹, 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 qui s'enracinerait 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 Eugène Saccomano et ceux d'un Nicolas Sarkozy.

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*¹⁰⁰ 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 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.

⁹⁹ 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)

¹⁰⁰ 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.

De part et d'autre de l'œuvre, la perlaboration de préoccupations relationnelles, de registres fondamentaux de la constitution de la personne et de l'élaboration d'un rapport au monde, se révèle centrale. La réévaluation du roman familial est un registre phare de la production de l'œuvre¹⁰¹ ; elle est aussi une dimension majeure de la perlaboration médiatisée par l'expérience de lecture.

Or une telle réévaluation des relations de parenté (qui est donc également une révision des valeurs..) est toujours nécessairement partie prenante d'une perlaboration pour laquelle se pose en "problème" la confrontation (à l'intérieur de soi comme "dans l'action") 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")¹⁰²: il y a tension 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, d'une nouvelle place – tensions 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, et plus généralement dans sa situation de déplacement social) satisfaire, au moins pour une part.

Chaque interviewé témoigne ainsi, parallèlement au témoignage de son expérience de lecture, des manières qu'il a de mener son activité, de conduire sa vie, en fonction de ses valeurs – manières qui peuvent donner lieu à des prises de position impossibles dans leur champ d'activité respectifs, du simple « décalage » au « seul contre tous »... C'est le cas d'au moins 28 lecteurs, soit un peu plus de la moitié du corpus. Ces lecteurs portent témoignage de prises de position vécues comme « impossibles » vis-à-vis de leurs parents, dans le cadre de leur activité professionnelle, et souvent vis-à-vis des deux. Mais c'est au travers de ces prises de position que les individus parviennent à donner du sens à ce qu'ils font, à s'approprier une position et à résoudre ainsi parfois, ou pour une part, les tensions explicitées plus haut.

La fonction, ou le régime d'appropriation de la lecture célinienne, et la mise en œuvre de ces prises de positions, non seulement « s'accordent », mais se rejoignent de ce qu'elles se présentent comme deux pans d'une même « procédure de survie ». Dans des sociétés où à l'immuabilité de « l'ordre des places » s'est substituée la précarité d'une organisation fondée non plus sur l'ordre mais sur « les places dans cet ordre » (places qui sont donc essentiellement fonction du statut professionnel..), la précarité et l'insécurité de la position peut prendre le pas sur la liberté gagnée vis-à-vis de l'ordre social et de la place qui y est d'abord assignée à chacun, et ce n'est pas par hasard que les individus dont nous parlons, individus en transit et traversés d'intermédiarités sociales, témoignent de la nécessité « vitale » de ce qu'on pourrait désigner à la fois comme une « adaptabilité » et une « résistance ».

On pourrait ainsi évoquer le cas emblématique des professeurs issus de classes populaires et moyennes, qui entretiennent un rapport tout à fait ambivalent à l'institution scolaire... :

¹⁰¹ « (...) 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)

¹⁰² Vincent de Gaulejac – *La névrose de classe* ; Hommes & groupes éditeurs ; 1987, 1999 (Chap.3 – Changements de classe et conflits d'identité)

adaptabilité parce qu'il faut bien se plier pour une part aux exigences de l'institution à laquelle ils appartiennent en tant que nouveaux entrants, mais « résistance » dans la mesure où les valeurs importées du milieu social d'origine prennent parfois le dessus sur ces exigences... On pourrait également évoquer le témoignage de Gaëlle (31 ans, médecin) qui note que l'efficacité de sa lecture de Céline est directement en « Rapport avec mon futur métier ou ce que je voulais qu'il soit, et pas le subir (la façon dont je l'exerce maintenant) ».

Au-delà des particularités de chaque situation, il se joue bien dans les lectures dont on a recueilli les témoignages, quelque chose qui relèverait de la perlaboration d'un rapport au monde – il y a bien pour chaque lecteur une homologie particulière au regard de laquelle il est placé en affinité avec la prise de position et le point de vue développé par l'œuvre, et c'est chaque fois de ce que des appartenances problématiques dues au déplacement social le place en affinité avec la « non appartenance » du narrateur de *Voyage*.

Il faudrait ici faire l'inventaire des problématiques d'appartenance et/ou relationnelles ; des témoignages d'ajustement, plus ou moins douloureux, plus ou moins réussi, entre les dispositions et les situations de chacun : des rapports typiques à l'école, aux parents, au milieu professionnel, au travers desquels se lisent non seulement ce en quoi ces lecteurs et cette œuvre se « conviennent mutuellement », mais qui nous indiquent également en quoi l'efficacité de *Voyage* s'inscrit plus largement dans le cadre d'évolutions sociétales hautement significatives – individualisation, mobilité et moyennisation des sociétés contemporaines (moyennisation ambiguë puisque comme le montre Louis Chauvel, les chances d'accès à la classe supérieure changent considérablement d'une génération, ou d'une *cohorte* l'autre..), qui donnent lieu à des individus entretenant vis-à-vis de leur société et de leur culture des rapports typiquement clivés, ambivalents, et parfois contradictoires : formes émergentes de rapports au monde ou conduites de vie, formes dont l'étude des rapports aux objets de culture nous permet d'explicitier l'importance, les paramètres et les modalités.

Ingrid, (23 ans, belge, compositeur) a une belle expression pour qualifier à la fois quelque chose qui l'a touché dans l'œuvre de Céline et quelque chose qui anime sa manière d'envisager les hommes et de se conduire dans le monde : « un humanisme de survie ».

On peut également évoquer le cas de Monsieur S. (commercial, 35 ans), qui me dit combler un vide de sens au niveau professionnel par une pratique de lecture envisagée avec beaucoup de « sérieux ». Il 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.¹⁰³

¹⁰³ 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

On notera, pour conclure, que les faits rejoignent ainsi 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 (..). »¹⁰⁴

« Des textes lus – nous confie encore un jeune lecteur – je fais un usage philosophique, car je confronte mon mode de vie, ma façon d'être et d'agir avec les autres, à l'oeuvre ; je fais un usage de distraction, afin d'oublier un instant l'attente de la mort ; et je fais un usage de culture, de travail sur moi-même, peut-être psychologique, et thérapeutique, qui sait ? »¹⁰⁵

Parce que les lectures efficaces se caractérisent souvent par une catharsis, quelque chose qui relève de l'abréaction, on est effectivement en mesure d'affirmer que la consommation des biens culturels recèle bien quelque chose de l'ordre de la religiosité.

On a malheureusement pas le temps de s'attarder ici sur la chose, mais parmi les émotions éprouvées par les lecteurs, les rires et les pleurs sont je crois, du point de vue de la « fonction de délivrance » assumée par la lecture, les plus importants. « Bienheureux ceux qui pleurent » nous dit l'évangile, « car ils seront consolés ». Il y a bien, en angle mort de la production et de la consommation des biens culturels quelque chose d'anthropologiquement important, quelque chose qui nous donne à comprendre les manières fragiles dont nos contemporains s'efforcent, bon gré mal gré, d'appivoiser la mort et de formuler l'humaine réalité.

¹⁰⁴ Max Weber – « Considérations intermédiaires » (1915), in *Sociologie des religions* ; Paris, Gallimard, 1996 ; pp.435-436

¹⁰⁵ Marc L. – 19 ans, étudiant

VENEGAS Pablo

Pablo.Venegas-Cancino@bvra.etu.upmf-grenoble.fr

Année de première inscription en thèse : 2008

Directeur de thèse : Florent GAUDEZ

Co-tutelle : Dunia GRAS (Barcelone – Espagne)



La création sociale du récit de fiction, une étude de cas : la réception du livre Nocturne du Chili dans deux pays différents : la France et l'Espagne.

Mots clés : Sociologie de la lecture, fiction, réception, littérature, Roberto Bolaño, interprétation, Espagne.

RESUMÉ :

L'argument central, qui oriente cette communication, considère que la connaissance empirique n'est pas le reflet d'une réalité objective, mais elle serait le fruit d'un consensus social. Dans ce cadre les textes n'auraient pas de signification en soi, sinon qu'elle lui serait assignée par des processus de réception et des opérations cognitives à caractère social. La voie théorique utilisée ici reprend des chemins amplement parcourus par le constructivisme radical, mais aussi par la théorie empirique de la littérature, cependant il essaye d'approcher sociologiquement les conditions particulières de la création sociale du texte de fiction. Interrogeant la nature des processus à travers lequel chaque groupe social crée la fiction du texte et donne sens au récit.

Si nous utilisons cette logique au texte de fiction nous pouvons dire que ce ne sont pas les stratégies linguistiques ou stylistiques, utilisées dans le texte de fiction, qui font qu'il soit perçu comme tel. Mais, c'est le système de réception littéraire, entendue comme la relation qu'entretient le texte fictionnel avec le destinataire, celui qui décide sur la nature littéraire ou fictionnelle des éléments présents dans des contextes littéraires. Ce qui vient être finalement la fiction littéraire ou pas littéraire, ou même la réalité, dépend des critères accordés à l'intérieur des systèmes d'action social, lesquels varient d'une société ou d'une culture à une autre

A partir de la réception du récit de fiction « Nocturne du Chili » de Roberto Bolaño dans deux Pays différents: La France et L'Espagne, on aborde la création du texte de fiction produite 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 la création sociale du texte à partir de la connexion entre le texte littéraire, le monde représenté dans celui-ci, et la réception faite par les différents lecteurs.

Publications :

- « Articulacion de un campo de producción cultural artístico extrauniversitario» Revue Arte al límite, n° 16, 2005.
- « Golpe de Estado y campo cultural », Revue Critica cultural, n° 27, 2004

« *Mon petit théâtre a autant de loges que vous le désirez, dix, cent, mille, et derrière chaque porte vous attend ce que vous cherchez, C'est une belle galerie de peintures, cher ami, mais cela ne servirait à rien de la parcourir dans l'état où vous êtes. Vous seriez aveuglé et entravé par ce que vous êtes accoutumé d'appeler votre personnalité. Vous avez sans doute deviné depuis longtemps que la délivrance du temps, l'affranchissement de la réalité et tous les autres noms que vous pouvez donner à votre nostalgie ne signifient en somme que le désir de dépouiller votre soi-disant personnalité. Elle est la prison où vous demeurez. Et, si vous entriez au théâtre tel que vous êtes, vous verriez tout avec les yeux de Harry, à travers les vieilles lunettes du Loup des steppes.* »

Hesse H, « *Le loup des steppes* », dans *Œuvres complètes vol VII, Paris, Calmann- Levy, 1970, p. 378.*

Dans cet article, je vais parler des fondements épistémologiques de ma recherche doctorale. Dans celle-ci, je travaille sur la création sociale du récit de fiction à partir de la réception du livre « *Nocturne du Chili* »¹⁰⁶ de Roberto Bolaño dans deux pays différents, la France et l'Espagne, me centrant sur la question de la vérité/réalité, et sur sa construction par les lecteurs. L'argument central de cet article est que la connaissance empirique ne peut pas être considérée comme le reflet d'une réalité objective, mais plutôt comme le fruit d'un consensus social. Selon ce présupposé théorique, les textes n'auraient pas de signification en soi, celle-ci leur étant assignée par des processus de réception et des opérations cognitives au caractère social. La voie théorique utilisée ici reprend des chemins amplement parcourus par le constructivisme¹⁰⁷, mais aussi par la théorie empirique de la littérature. Cependant, cet article essaye d'aborder sociologiquement les conditions particulières entourant la création sociale du texte de fiction. Pour ce faire, il interroge la nature des processus à travers lesquels chaque groupe social crée la fiction du texte et donne sens au récit.

Dans mon approche, je ne m'interroge pas sur le statut logique ou pragmatique des propositions fictionnelles, ni sur le statut ontique des entités fictionnelles, comme le fait la philosophie. Je n'aborde pas non plus la question à travers une analyse thématique, ni à travers une interprétation textuelle comme le fait la littérature. Ce que je propose c'est une interrogation sur la manière dont les acteurs sociaux créent leur rapport à la fiction littéraire, conçue comme pratique de lecture enchâssée dans la vie vécue. Je propose, donc, une compréhension de la fiction littéraire qui va au-delà des interrogations philosophiques et littéraires, et enquête sur les conditions de son acceptabilité, lesquelles ne dépendent pas de telle ou telle caractéristique intrinsèque du récit de fiction, mais de la situation de réception. Ainsi, je cherche à traiter la fiction littéraire comme un fait social, en tant que pratique de lecture socialisée, et investie comme telle sur le plan cognitif, affectif, et normatif.

Pour vous introduire dans l'idée constructiviste, avec laquelle j'aborde mon sujet, je vais poser comme exemple illustratif une religion iranienne qui est la religion Bahai¹⁰⁸. Cette religion possède une idée qui est très belle : Ils veulent être une religion universelle, cela veut dire que, dans son concept, tous les dieux sont le même dieu. Le dieu des musulmans, le dieu des catholiques, le dieu des chrétiens en général et le dieu des taoïstes, ils sont tous le même dieu. Ce qu'il arrive, selon eux, c'est que dieu apparaît de façon différente selon l'endroit ou l'époque où il apparaît. Dans cette idée que j'utilise, pour expliquer ce que veux dire quand je parle de façon constructiviste, il y a une différence entre la façon dont dieu apparaît, époque par époque, culture par culture, et endroit par endroit. Parce que dieu, qui est l'intérieur, est

¹⁰⁶ Bolaño R., *Nocturne de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000.

¹⁰⁷ Voir Watzlawick P., *L'invention de la réalité. Contributions au constructivisme*, Paris, Seuil, 1988.

¹⁰⁸ McMullen M., *The Baha'i: The Religious Construction of a Global Identity*, Atlanta, Rutgers University Press, 2000.

toujours le même, et les peuples produisent non pas à dieu mais l'apparence de dieu, et donc chaque peuple s'entend avec dieu dans une couleur, un langage, un rite, et des mythes différents. Ce qui est produit est l'apparence de dieu, mais pas dieu, ce qui est produit est l'apparence de la vérité mais pas la vérité.

Une des caractéristiques que possède la métaphore classique de la connaissance est que la vérité est externe au sujet, dans le sens que la vérité ne possède pas d'histoire. Ce qui possède une histoire, ou une sociohistoire, c'est notre connaissance de la vérité et non pas la vérité même, tout comme notre exemple de la religion Bahaï. Son existence est sociohistorique, non pas l'existence de son apparence, sinon son existence même. C'est dans ce sens-ci que je veux exposer comment, chez les constructivistes, ce que nous appelons réalité, ou vérité, est une construction élaborée et déterminée par des processus de socialisation, dans lesquels s'intériorisent les conventions et critères nécessaires pour construire et évaluer la réalité. Humberto Maturana, par exemple, souligne que « l'acte de percevoir, et de connaître, est un acte de construction et d'interprétation, vu qu'on donne une signification à un processus ou à une entité que ne la possède pas »¹⁰⁹. Les règles et les stratégies, écrit Francisco Varela, « à travers lesquelles on donne une signification à une perception, sont apprises par l'individu à travers des processus de socialisation »¹¹⁰. Ceci veut dire que, par exemple, le statu de la réalité, de la vérité ou de la signification dépendent des processus et conventions sociales qui déterminent ce qui doit être accepté ou non comme tel. Dans ce sens on peut apprécier comment, à travers l'histoire, se sont développées des conventions d'acceptabilité, complètement différents pour des états de choses apparemment identiques. Par exemple, il est probable qu'une théorie psychologique, qui propose la possession démoniaque, ne soit pas adéquate pour interpréter les problèmes d'identité des intellectuelles Parisiens de classe moyenne. Ces gens, simplement, ne possèdent pas une identité capable de produire des phénomènes qu'on pourrait interpréter de cette façon. Les démons, s'ils existent, on dirait qu'ils évitent les intellectuels parisiens. D'autre part, il est très probable que la psychanalyse ne soit pas adéquate pour interpréter les problèmes d'identité des paysans haïtiens, pourtant une sorte de psychologie vodu pourrait donner des schémas interprétatifs d'un très grand degré d'exactitude empirique. Les deux psychologies prouvent son adéquation empirique dans l'applicabilité thérapeutique, mais aucune des deux ne prouve le statu ontologique de ses propres catégories. Ni les dieux vodu, ni l'énergie de la libido ne peuvent exister hors d'un monde défini avec leur respectif contexte social ; cependant à l'intérieur de leurs contextes ils existent, en vertu de leur définition sociale, et s'intériorisent comme réalité durant le processus de socialisation. Les paysans d'Haïti peuvent être possédés par des démons et les intellectuels parisiens peuvent être névrosés. La possession démoniaque et les névroses sont, donc, constitutives de la réalité tant objective que subjective, selon leur contexte¹¹¹. Ce que nous appelons « un monde réel », n'est-il pas toujours une interprétation d'une réalité ?

Face à une épistémologie dans laquelle la connaissance nous parle d'une réalité ontologique objective, le constructivisme nous propose une épistémologie érigée exclusivement sur l'ordre et l'organisation de l'expérience de l'action sociale. Ceci veut dire qu'au lieu de parler de réalité objective ils parlent de construction sociale de la réalité, ce qui ne signifie pas pour autant invention artificielle de la réalité. Comme nous dit Nathalie Heinich « seul un positivisme exacerbé, qui assimilerait spontanément le discours sur le réel au réel lui-même, ou le signe à son référent, entraînerait, une fois déconstruite cette assimilation naïve, la fuite dans l'extrême opposé que serait un postmodernisme exacerbé, pour lequel tout ne serait qu'interprétation¹¹². » Dans ce sens, l'approche constructiviste nous permet d'échapper aux

¹⁰⁹ Maturana H., La objetividad – Un argumento para obligar, *Santiago de Chile, Dolmen*, 1997, p. 55.

¹¹⁰ Varela F., Connaître : Les Sciences Cognitives, tendances et perspectives. *Paris, Seuil*, 1988, p. 29.

¹¹¹ Voir Berger P. et Luckmann T., La construcción social de la realidad, *Buenos Aires, Amorrortu*, 1986.

¹¹² Heinich N. et Schaeffer J.M., Art, création, fiction ; Entre sociologie et philosophie, *Nîmes, Jaqueline Chambon*, 2004, p. 150

pièges du substantialisme, pointés par Wittgenstein, dans lequel il voyait la tentation, dans notre rapport au langage, de la recherche d'une substance qui réponde à un substantif, c'est-à-dire le fait de considérer a priori que, derrière les mots que nous utilisons (« la société », « l'Etat », « le travail », « la famille », « le marché », « le genre », « la classe », « l'intérêt », etc.) il existe des réalités cohérentes et bien circonscrites. « Contre le substantialisme les interrogations constructivistes nous permettent d'orienter le regard vers des relations sociales, des processus historiques et une pluralité d'usages sociaux¹¹³. »

Il y aurait bien des choses à dire sur le constructivisme appliqué aux sciences, cependant, je m'en tiendrai là pour ce qui m'intéresse ici.

Littérature, constructivisme et fiction.

Si nous appliquons le cadre théorique du constructivisme à la littérature nous pouvons inférer que les textes ne possèdent pas de signification en soi, mais que cette signification lui est assignée à partir des processus de réception et des opérations cognitives. Dans ce sens, et si nous poussons cette logique encore plus loin, nous pourrions dire que le texte ne transmet pas de l'information/signification, sinon que cette dernière serait construite au sein du domaine cognitif du système de communication sociale. Dans cette optique nous pouvons observer le rôle indispensable et fondamental des récepteurs/lecteurs dans la création de la signification du texte.

Je serais très fier si cette idée d'appliquer le constructivisme à la littérature était de moi, mais ce n'est pas vrai. Elle est, je l'avoue, de Siegfried Schmidt¹¹⁴. Selon cet auteur il existe une distinction entre le phénomène physique utilisé pour la communication (le Text), et la structure cognitive (qu'il appelle les Kommunikat) qui est assignée à ce phénomène en qualité de signification. La construction subjective du Kommunikat rationalise à travers les pratiques des règles de formation qui se produisent tout au long du processus de socialisation et de réception du texte. Ainsi, « Text » et signification cessent d'être un corpus ontologique et sont compris comme une interrelation entre le sujet, ses opérations cognitives et les processus de socialisation.

Maintenant, si nous utilisons cette logique au texte de fiction nous pouvons dire que ce ne sont pas les stratégies linguistiques, stylistiques, ou même les caractéristiques des énoncés utilisés dans le texte de fiction, qui font qu'il soit perçu comme tel. Mais, c'est le système de réception littéraire, entendue comme unité de comportement, celui qui décide sur la nature littéraire ou fictionnelle des éléments présents dans des contextes littéraires. Ce qui vient être finalement la fiction littéraire ou pas littéraire, ou même la réalité, dépend des critères accordés à l'intérieur des systèmes d'action sociale, lesquels varient d'une société ou d'une culture à une autre. Ce qui est « réel » pour un Touareg peut être une « fiction » pour un homme d'affaires nord américain ; ceci, peut être expliqué par le fait que l'accumulation spécifique de « réalité » et « connaissance » appartient à des contextes sociaux spécifiques.

Ainsi, un récit peut être perçu comme fictionnel tout en relatant des faits « réels », et explicitement présentés comme « authentiques », alors qu'inversement, un récit qui possède les caractères formels du récit de fiction peut être perçu comme réel.

Les schèmes d'interprétations, une possible traduction sociologique du constructivisme.

¹¹³ Corcouff P., *Les nouvelles sociologies*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 15.

¹¹⁴ Voir Schmidt S.J., « *La autentica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura* », dans *Teorías de la ficción literaria* (Sous la direction de Antonio Garrido Dominguez), Madrid, Arco, 1997, p. 207-238.

Au long de ma recherche sur le terrain, que j'ai commencé durant mon mémoire du master 2, j'ai pu constater comment la réception du livre *Nocturne du Chili*, produisait des univers fictionnels distincts, comme si le livre lui-même se transformait en passant d'un contexte culturel à un autre (d'un pays à un autre), ayant même des interprétations totalement contradictoires les unes des autres.

Subséquentement, la démarche méthodologique que j'utilise, maintenant en doctorat (et que je résume très brièvement ici), consiste à poser, à travers un questionnaire ouvert, un certain nombre de questions qui visent à une explication de la signification, fictionnelle ou pas fictionnelle, que le lecteur possède du texte de Bolaño, et surtout aux raisons qu'il donne pour argumenter son interprétation. Ces questions exigeraient donc des interviewés une interprétation à divers niveaux de la réception du roman, tant sur le plan cognitif, affectif, et normatif, et donc essaieraient d'aller au-delà d'une interprétation du contenu du roman. Mon corpus, auquel je poserai mon questionnaire, se compose pour cette première étape de 20 personnes, aux quelles j'ai donné à lire le livre *Nocturne de Chile*. Ce corpus possède un invariant et deux variables. L'invariant exige que les lecteurs soient espagnols, et les variables sont l'âge et le sexe. Dans une seconde étape de ma recherche, je travaillerai avec un corpus similaire sauf que mon invariant exigera que les lecteurs soient français.

Au moment de vouloir appliquer les préceptes du cadre constructiviste, dans ma recherche, j'ai dû les traduire dans un langage qui me permettrait de les systématiser empiriquement, pour pouvoir insérer le problème de la réception dans un contexte sociologique. Vu que le constructivisme radical provient de l'épistémologie, et la théorie empirique de la littérature de Schmidt S. provient des études littéraires. Le contexte social, la socialisation, et le système d'action social sont des concepts évoqués tout ou long des démarches argumentatives constructivistes, cependant ils ne décrivent pas le parcours empirique qui définit ou explique ses concepts, et d'autre part ils ne précisent pas les conditions concrètes de sa réalisation.

Vers un programme constructiviste en Sociologie.

Les options théoriques que j'ai prises pour rendre plus opératives les conceptions du social du constructivisme, peuvent se réunir sous l'appellation de « constructivisme phénoménologique », dans le sens qu'elles partent des individus et de leurs interactions dans la vie quotidienne, pour expliquer les fondements de la connaissance du monde social. Cet approche se nourrit tant d'Alfred Schütz et Erwin Goffman, pour les concepts de cadres d'interprétations, pluralité des mondes, et schème de référence ; comme de Peter Berger et Thomas Luckmann pour leur perspective dialectique sur la construction sociale de la réalité. L'hypothèse que je propose est la suivante : La lecture des récits de fictions peut être comprise comme une institution sociale, c'est-à-dire, au sens large, une activité habituelle typifiée¹¹⁵ (structure sociale ou système de relations sociales) dotée d'une certaine stabilité dans le temps. Dans l'institution « lecture de fiction » les lecteurs jouent des « rôles » prédéterminés qui règlent sa conduite et permettent de « bien se comporter » vis à vis de celle-ci. A travers ces rôles les lecteurs appliquent un corpus des connaissances type, des « manières » de comment ils doivent vivre leur rapport avec les récits de fiction. Pour le lecteur, ce savoir faire serait une connaissance pré donnée et disponible dans le monde de la vie quotidienne sous forme d'un « sens commun », propre d'un monde intersubjectif exclusif des lecteurs de récits de fiction¹¹⁶.

¹¹⁵ Les typifications des actions habituelles qui sont à la base des institutions sont toujours partagées l'institution typifie à la fois les acteurs et les actions individuelles.

¹¹⁶ C'est Dans le travail de l'histoire, par des phénomènes de cristallisation (des typifications et des habitudes) et de sédimentation (notamment mais non exclusivement, dans des stocks communs de connaissance, dont le langage nommant la réalité) que des institutions acquièrent une certaine solidité et stabilité. Voir Berger P. et Luckmann T., op. cit.

Cette connaissance commune, ce savoir de sens commun sur la lecture des récits de fictions, se manifeste par sa typicalité, c'est-à-dire que « ce qui est expérimenté dans la perception actuelle d'un objet est transféré [...] sur tout autre objet similaire, perçu seulement quant à son type¹¹⁷. » Les lecteurs se livrent donc à une activité de typification du récit de fiction grâce aux expériences de générations antérieures. Ces expériences de lecture, « sous forme de connaissances disponibles, fonctionnent comme schème de référence à l'intérieur d'un stock de connaissances disponibles¹¹⁸ ». Ce savoir, relatif à la lecture des textes de fiction, appréhende la réalité de ce type de lecture et (re)produit continuellement cette réalité. En relation à ceci, P. Berger et T. Luckmann proposent que « le langage objectivise les expériences partagées et les rend accessibles à tous les membres de l'institution [...] ainsi, il se transforme en base et instrument de la provision collective de connaissance.¹¹⁹ »

Une des caractéristiques des schèmes de référence, propre aux rôles joués à l'intérieur de l'institution « lecture de fiction », seraient les « conventions ». Celles-ci peuvent être comprises comme des « extensions » que l'institution projette sur le lecteur. Ces « conventions » déterminent, en grande partie, la forme comme le rôle « lecteur de fiction » crée une identité propre, c'est-à-dire qu'elles organisent l'expérience vécue à l'intérieur de l'institution de façon constructive. Le statut de la réalité, de la vérité, la signification et l'identité dépendent des « conventions » qui déterminent quel type de règles doivent s'accepter individuellement ou socialement pour arriver à un consensus qui confirme la réalité, la vérité, la signification et l'identité à l'intérieur de l'institution. Ceci explique ce qu'on a dit quelques paragraphes plus haut, c'est-à-dire comment, à travers l'histoire, se sont développées des conventions d'acceptabilité, complètement différents pour des états de choses apparemment identiques

Conclusion

Si nous revenons à la réception du récit de Roberto Bolaño, dans des pays différents, nous pouvons, sous l'optique constructiviste, dresser comme hypothèse que : selon le degré d'institutionnalisation que la lecture fictionnelle du « Nocturne du Chili » possède dans le sens commun de la vie quotidienne de la France et l'Espagne, le « rôle » de lecteur sera différent et changera d'un pays à l'autre. Les typifications de la lecture fictionnelle de ce récit faites par des schèmes d'interprétation différents, dans et par une institution, dépendent des paramètres indépendants du lecteur ; il emploie des catégories, des critères, des habitudes et des opinions qu'ils partagent avec tous les autres participants de cette institution. Ils regarderont l'univers fictionnel du texte sous des perspectives dissemblables et pourront créer leur propre « Nocturne du Chili ». Finalement, le schème interprétatif n'est pas seulement l'optique, la perspective ou la lumière sous laquelle l'objet est regardé, sinon qu'elle permet aussi de créer son objet, et entrevoir les caractéristiques de monde symbolique à travers lequel le lecteur lit et crée sa lecture.

Bibliographie

- Berger P. et Luckmann T., *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.
- Bolaño R., *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Corcouff P., *Les nouvelles sociologies*, Paris, Armand Colin, 2009.

¹¹⁷ Corcouff P., op. cit., p. 53.

¹¹⁸ Berger P. et Luckmann T., op. cit., p. 47.

¹¹⁹ Ibid., p. 80.

- Esquenazi J.P., *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Lavoisier, 2009.
- Garrido Dominguez A., *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997.
- Heinich N. et Schaeffer J.M., *Art, création, fiction ; Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004.
- Maturana H., *La objetividad – Un argumento para obligar*, Santiago de Chile, Dolmen, 1997.
- Schmidt S.J., *Teoría del texto. Problemas de una lingüística de la comunicación verbal*, Madrid, Cátedra, 1978.
- Schütz A., *Fenomenología del mundo social*, Buenos Aires, Paidós, 1972.
- Varela F., *Connaître : Les Sciences Cognitives, tendances et perspectives*. Paris, Seuil, 1988.
- Watzlawick P., *L'invention de la réalité. Contributions au constructivisme*, Paris, Seuil, 1988.

VIGUIER Elsie
06.04.15.93.60
elci@free.fr



Année de première inscription en thèse : 2005
Directeur de thèse : Florent GAUDEZ

**Antipub, une vision du monde ?
La construction de l'utopie et de l'idéologie dans le discours de militants**

Mots clés : Idéologie, politique, opposition, alternative, publicité, activisme, désobéissance civile, techniques, décroissance.

RESUMÉ :

Définissons l'idéologie comme étant une vision du monde, parmi d'autres, mais une vision du monde dont la particularité est de se présenter comme étant de l'ordre de l'évidence, ne pouvant être remise en question car « naturelle ». Approprions nous la théorie de Karl Mannheim, du moins en partie. Une théorie qui oppose l'idéologie à cette autre vision du monde, tournée vers le futur et qui la remet directement en question : l'utopie. Celle encore de Pierre Ansart pour qui l'idée d'une « fin des idéologies » est une méprise : « Ce qui se trouve en question dans l'idéologie, c'est bien le rapport entre le dire et le faire, entre la parole et l'action; toute idéologie vise à une conformité de la pratique à la pensée, à la réconciliation, dans une pratique pensée, de la pensée et de l'action. »

L'utopie s'oppose directement aux discours dominants qui définissent le cadre d'un ordre établi, l'utopie présente une alternative et définit son adversaire, l'utopie est enfin ce discours qui énonce les modalités du passage à l'action. Les antipublicitaires, ces activistes, s'attaquent directement à l'image publicitaire, jouent avec la loi, jonglent avec les mots, utilisent les médias mais aussi posent une réflexion qui s'inscrit dans le mouvement altermondialiste, tout cela dans un seul but : élargir le débat et remettre en question une *politique capitaliste*.

Considérons alors l'« antipub » comme vision du monde utopique à moins qu'elle ne soit une idéologie utopique...

Communications :

- « L'illusion de l'évidence », Colloque international et interdisciplinaire *Comment peut-on être socio-anthropologue aujourd'hui ?*, Université Pierre Mendès France, Grenoble 2, 16-17 janvier 2009.
- « Pub/Antipub, quelles frontières les séparent ? », Colloque interdisciplinaire *Frontières Croisées* organisé par la Maison des Sciences de l'Homme-Alpes, 4-5 juin 2008.
- « Des ordres dans le système publicitaire », Colloque interdisciplinaire *L'Ordre et le Désordre* organisé par le Centre d'Initiation à l'Enseignement Supérieur de l'Académie de Grenoble, 21-22-23 mai 2008.

Publications :

- « L'illusion de l'évidence dans le système publicitaire », pour les Actes du colloque *Comment peut-on être socio-anthropologue aujourd'hui ?*, Paris, L'Harmattan, à paraître.
- « 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.
- Recension 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.

Introduction :

Ma recherche s'intéresse aux discours de militants qui s'inscrivent en faux contre le système publicitaire, à savoir les antipub. Alors les antipub c'est qui ?

Les antipub ce sont des gens d'horizons divers. On peut trouver parmi ceux que j'ai interrogé, des étudiants, des informaticiens, des artistes, des professeurs, des chercheurs, des écrivains, des retraités, des restaurateurs, des avocats mais aussi des anciens publicitaires...

Tous mènent un combat, collectif ou individuel, que l'on appelle, donc « antipublicitaire ».

L'antipublicité c'est quoi ? C'est d'abord un discours contestataire qui énumère en détail les reproches envers la publicité et notre système économique : le capitalisme. C'est aussi un mouvement qui agit directement et physiquement dans la ville grâce à des techniques inventées, maîtrisées et transmises. C'est enfin une réflexion philosophique et politique sur le monde qui propose une alternative et souhaite réinventer notre société.

Je vous propose alors de déconstruire le discours de ces militants, tout d'abord en analysant les lieux et les enjeux de cette contestation et enfin en réfléchissant aux concepts d'idéologie et d'utopie dans le discours.

Partie I : L'utopie sur le terrain.

A partir d'une vingtaine d'entretiens auprès d'antipub et d'une dizaine de livres écrits par eux, j'ai pu mettre en avant 4 thèmes présents dans l'ensemble des analyses.

- Le premier que j'appellerai « **militantisme** » regroupe :
le discours sur l'engagement (collectif mais aussi individuel)

la liste des reproches contre la publicité

et l'ensemble formé par une typologie des actions, une typologie encore des revendications, la maîtrise des techniques... et enfin le rapport à la loi à travers la perception de la justice, la répression ou encore la désobéissance civile.

- Le deuxième thème concerne **le regard porté sur l'autre et sur soi**.

L'autre étant le public, les politiques, les autorités, les médias et bien sûr les publicitaires et les afficheurs. Le regard porté sur l'autre instaure aussi une désignation et une définition de l'adversaire pour lequel sont destinés les reproches. Le discours évoque enfin la question de « comment les autres nous voient nous les antipub ? »

Le regard sur soi peut s'assimiler à une prise de recul à la fois sur le plan individuel que collectif.

Sur le plan individuel, cette prise de recul prend la forme d'une réflexion sur le fait d'être et de vivre différemment, sur son caractère, sur sa capacité à vivre en société, sur les moteurs du combat au quotidien...

Sur le plan collectif, le regard sur soi est lié à une perception du mouvement antipublicitaire dans son ensemble (ou des différents collectifs) et prend la forme de critiques. Le discours tente une remise en question concernant l'efficacité, l'implication des militants ou encore sur la forme que doit prendre l'action.

- Le troisième thème est celui que j'appelle « **Vision du monde** ». Les militants portent un regard sur la société, c'est à dire sur les modes de vie en groupe, sur les gens, sur les différentes prises de conscience et évoquent les valeurs qui constituent la toile de leur combat. Des valeurs de partage, de solidarité, de respect de l'environnement... Leur vision du monde traduit aussi ce que serait le monde idéal tant sur le plan politique, économique, sociétal que sur le plan individuel. Un monde idéal qui reste encore possible à réaliser selon eux et le discours évoque alors une alternative qui prend les noms de Décroissance ou encore de Simplicité volontaire...
- Enfin le quatrième thème est lié à **la recherche de la reconnaissance**. Les militants se positionnent face à l'utilité voire la nécessité d'une médiatisation des actions et des discours et mettent en avant les paradoxes que cela comporte. La construction du réseau et l'utilisation d'Internet tiennent une place centrale pour la croissance et l'organisation du rhizome activiste.

Aujourd'hui je m'attarderai sur les thèmes relatifs au « militantisme » et à leur « vision du monde ».

1. Le militantisme : engagement, reproches et action.

a. L'engagement se situe à la fois sur le plan individuel et collectif.

L'engagement individuel est ancré dans le quotidien dans le sens où chacun essaie de vivre en accord avec les valeurs qu'il défend ou que le collectif incarne. De l'autocollant « Pas de pub' dans ma boîte aux lettres » au refus de prendre l'avion ou d'avoir une voiture en passant par un mode de vie basé sur la *simplicité volontaire* (consommations biologiques, refus du gaspillage d'eau et d'électricité, consommation moindre pour répondre seulement aux besoins essentiels...), ces façons de vivre traduisent un engagement qui investit plus ou moins l'emploi du temps jusqu'à l'occuper tout entier - quand par exemple, le « travail » du militant devient

un travail rémunéré à temps plein c'est-à-dire quand le militantisme est un métier. L'engagement peut rentrer en conflit ou en contradiction avec le temps de travail ou le temps personnel, ce qui nécessite de faire un choix qui peut s'apparenter à un choix de vie. Un militant explique par exemple que tout son temps libre « est pris » avec son « rôle de correspondant local » de l'association.

L'engagement collectif correspond à l'implication de l'individu dans une association ou un collectif de militants. Il y a ici plusieurs degrés dans l'implication : d'une simple adhésion à une association, à la mise en garde à vue pour destruction du mobilier urbain ou encore la création et la présidence d'une association. L'engagement fait appel aux compétences de chacun, c'est fonction de ses compétences que chacun trouve un rôle au sein du collectif. Martin est par exemple passionné d'informatique, c'est en s'intéressant aux logiciels libres qu'il a eu connaissance du mouvement antipublicitaire et qu'il est devenu un des modérateurs du site antipub le plus important.

Cela pose la question de **l'origine de l'engagement** qui est lié à une « prise de conscience » souvent progressive à partir de lectures par exemple. Les militants parlent de « réflexions » ou encore d'une « révélation »... Mais leur discours n'exprime pas l'idée d'un déclic radical, tout se fait progressivement par des rencontres - peu de militants ont cherché à s'engager dans un collectif sans connaître les personnes qui le composent. Les rencontres peuvent être virtuelles, je veux dire par là que le réseau se construit aussi sur Internet, (Internet qui occupe d'ailleurs une place centrale que ce soit pour la diffusion des messages, pour la croissance d'un réseau et d'un mouvement non hiérarchisé ou encore pour s'informer sur les lieux et dates des actions).

► **Les valeurs**, la toile de fond de l'engagement, sont celles de partage, de solidarité et d'entraide, chacun devrait se sentir responsable des autres pour sortir de la loi du plus fort. Se sentir responsable aussi de son environnement.

La convivialité aussi est portée au rang des valeurs, je cite : « La convivialité réintroduit l'esprit du don dans le commerce social, à côté de la loi de la jungle, et renoue ainsi avec l'amitié. »¹²⁰

Le militantisme c'est-à-dire l'engagement dont on vient de parler et maintenant l'action, je laisse de côté les typologies de reproches, je pense avoir amplement abordé ce sujet lors des dernières journées doctorales. Je dirai juste que, ce que j'appelle la liste des reproches participe à une **définition et donc à une désignation de l'adversaire**, cette désignation étant utile pour cadrer et cibler les actions. Mais il est impossible je cite de « mettre un visage sur l'adversaire », les militants expliquent que le pouvoir est indirect, et surtout que la servitude à ce pouvoir est volontaire notamment grâce à la publicité qu'il qualifie de manipulatrice et d'insidieuse.

c. Je passe maintenant au dernier point concernant le militantisme à savoir le passage à l'action.

Sous le terme d'« action » je regroupe les revendications, les objectifs des militants, le principe de non violence, les différentes formes que prend l'action ou encore les techniques utilisées. Le terme d'« action » est encore lié à l'ambiance c'est-à-dire un ensemble de sensations déclenchées par la réaction du public face à la théâtralisation des actions. En effet, les militants accordent beaucoup d'importance, on a pu le constater avec les valeurs mises en

120 Serge Latouche, *Petit traité de la décroissance sereine*, Mille et une nuits, 2007, p. 70.

avant, à la convivialité. Les actions, sous toutes les formes, ont pour objectif de créer une **ambiance**, une atmosphère de bonne humeur, de joie de vivre, une ambiance parfois aussi ludique. En effet, le jeu et la théâtralisation des actions facilitent la « sensibilisation du public » au message, en faisant réagir ou participer les passants. Je cite « ... on préfère discuter, réfléchir avec des gens et voir s'il n'y a pas des moyens, on va dire conviviaux de les atteindre. Parce qu'en fait, on se rend compte de plus en plus qu'il y a une notion de convivialité qu'il faut absolument valoriser, parce que ben, parler de la société de consommation, parler de ces sujets-là, c'est sujets graves, c'est sujets sérieux, c'est sujets chiantes que les gens ont pas envie d'entendre, alors et ben il faut qu'on montre que nous on est joyeux, qu'on fait ça dans la bonne humeur, et on essaie d'imaginer si on peut faire ça sous forme de jeux, voilà il y a un goûter, on donne des choses... »¹²¹

Un autre élément important dans le combat antipub est la non violence qui constitue un principe, une règle à respecter plus qu'une philosophie. Je cite « Pour que le changement advienne, il faudra pourtant qu'une partie de nos adversaires rejoigne notre camp. En les menaçant de la plus grande violence, on ferme la porte à tout rapprochement, on s'interdit donc de bénéficier de ces petits gestes complices de personnes qui appartiennent au camp adverse mais ne s'y sentent plus à leur aise et commencent à changer eux-mêmes... »¹²²

Je ne m'attarde pas sur les différentes formes que peut prendre l'action ni sur les revendications ou les techniques utilisées car je pense les avoir clairement présentées lors des autres journées doctorales.

Je souhaite par contre aborder maintenant mon 3^{ème} thème à savoir la vision du monde.

2. Une vision du monde.

Par vision du monde j'entends le regard que portent les militants sur le monde et qu'ils traduisent dans leur discours sur leur engagement et leurs pratiques. Mais aussi un regard sur un monde meilleur, un monde idéal. Comment les antipub définissent-ils « ce qui est » mais aussi « ce qui doit être » ? Et que proposent-ils comme alternative ?

a. Regard sur la société, « ce qui est »

Le discours des militants évoque un monde endormi, qui ne réagit plus ou du moins qui ne peut plus réagir. Un monde endormi par la consommation, par la manipulation publicitaire, par le train train de la vie quotidienne bercée par les images télévisuelles. Même si tout le monde (même les capitalistes) subit ce système à la fois inégalitaire et destructeur, les gens n'ont pas conscience de la réalité. Le discours antipublicitaire se doit donc de leur ouvrir les yeux sur « ce qui est ». Et même si les gens n'aiment pas la publicité, ils n'ont pas la force de combattre car ils ne la remettent pas vraiment en question puisqu'elle se présente comme étant naturelle. Le message des militants se veut alors alarmiste et souhaite révéler au grand jour les enjeux occultés et politiques derrière la normalisation de la publicité.

Pour eux il ne s'agit pas seulement de remettre en question cet ordre établi mais bien de proposer une alternative et exprime ainsi « ce qui doit être ».

b. L'alternative

121 Entretien réalisé avec Xavier, l.77.

122 Xavier Renou, *Petit manuel de désobéissance civile à l'usage de ceux qui veulent vraiment changer le monde*, Syllepse, 2009, p.31.

Les militants proposent **la Décroissance** comme alternative au capitalisme. La pensée de la décroissance prend son origine dans les théories de Nicholas Georgescu-Roegen qui dénoncent, les théories de l'économie classique qui ne prennent pas en compte l'irréversibilité du temps et donc les limites écologiques. De là découle l'impossibilité d'une croissance infinie dans un monde fini et la nécessité de remplacer la science économique traditionnelle par une bioéconomie, c'est-à-dire de penser l'économie au sein de la biosphère. Selon Serge Latouche, militant écrivain et essayiste de la Décroissance, le terme a été inventé pour créer une rupture avec le développement durable, considéré comme je cite, « une expression "attrape-tout" » utilisée par les grands industriels. Le développement durable est pour lui l'expression d'une croissance fut-elle « durable ».

La décroissance c'est-à-dire l'autolimitation des besoins. Sont alors différenciés besoins fondamentaux ou normaux des besoins plus superficiels. L'auteur les appelle « besoins de réparation » servant à « réparer » les méfaits de l'industrialisation liés à la pollution de l'air, de l'eau... ou encore les « besoins de compensation » de manque d'espace et de lieux de vie. L'accent est mis sur la relocalisation (ou régionalisation) qui tend à faire de la décroissance un projet concret. En effet, le projet consiste à réduire la centralité du pouvoir politique pour, au contraire, multiplier le nombre d' « unité politique ». Plus nombreuses et plus petites, ces « biorégions » constitueraient des lieux de pouvoir « directement contrôlables par ses citoyens » et s'organiseraient en réseaux. Le citoyen serait alors directement concerné par les décisions à prendre ou envisagées et sa participation politique serait renforcée. Il s'agirait en quelque sorte de lieux indépendants du marché global, indépendants du pouvoir extérieur sans perdre de vue la nécessité d'une mise en réseau de ces « villages urbains ». Concrètement il s'agirait par exemple de développer les activités agricoles spécifiques à chaque région, de tisser des liens directs entre consommateurs et producteurs locaux, permettant ainsi aux consommateurs je cite, « une meilleure connaissance du travail et des produits ».

L'antipublicité nous l'avons vu, est un mouvement qui porte en lui une volonté de changement par une remise en question de « ce qui est » c'est-à-dire de l'ordre établi mais aussi par une proposition d'alternative, c'est-à-dire par une réflexion de « ce qui doit être ». A travers ces deux mouvements d'opposition et de transformation, l'antipublicité peut être définie comme utopie.

Partie II : L'utopie comme vision du monde

3. De l'utopie dans le discours.

L'utopie au sens de **projet d'émancipation** s'opposant à une justification de l'ordre existant. Un projet d'émancipation basé sur un idéal susceptible de devenir réel par l'action.

Le projet d'émancipation soulève donc la question de la réalité du présent en opposition à ce futur non réalisé, et celle encore de la réalité en train de se faire. Un projet d'émancipation implique un groupe, un collectif, une société et joue le rôle politique de réorganisation, de transformation sociale mais tout en se donnant pour objectif de repenser le pouvoir et sa légitimité. Enfin, le projet d'émancipation reste un projet, un pari sur l'avenir, ou la question de l'efficacité se pose constamment, où les idées de « Réel », de « réalisme », de « réalisation » le fragilise tout en l'obligeant à être à la fois un projet sûr et assuré, utile et

légitime, plus précis et carré, plus logique, toujours plus ancré dans la réalité... bref moins utopique. Et pourtant nous ne pouvons nous passer de l'utopie.

C'est en opposition à l'idéologie que j'évoque ici et à la manière de Karl Mannheim la vision utopique. Une vision qui s'attaque à ce qui apparaît naturel, normal, une vision qui ne peut se définir que dans cette critique de l'ordre de l'évidence. Donc deux visions du monde dont l'une souhaite le changement radical alors que la deuxième aspire à sa préservation.

Pour citer Mannheim, « L'Utopique, c'est toujours la couche dominante qui en décide, celle qui se trouve en coïncidence avec la réalité ontique existante ; la notion de l'Idéologique, c'est toujours la couche montante qui la détermine, celle dont les rapports existentiels avec la réalité ontique donnée sont tendus. » L'idéologie et l'utopie sont donc prises dans un même mouvement de dénonciation de l'adversaire et tentent de discréditer le discours de l'autre.

4. L'utopie comme discours idéologique

Mais dans sa **conception totale**, selon Mannheim et Ansart, l'Idéologie évoque je cite « la structure totale du champ de conscience d'une époque ou d'un groupe ». Le concept total d'idéologie remet en question de manière globale la vision de l'autre. Je cite encore Mannheim, « Quand on dit par exemple d'une époque qu'elle vit dans un autre monde d'idées que le notre, ou d'une couche sociale historique concrète qu'elle pense dans d'autres catégories que les nôtres, on n'entend pas par là simplement tels ou tels constituants de leurs idées, mais tout un système d'idées déterminé, un genre déterminé de formes du vécu et de l'interprétation. »

Le concept d'idéologie est donc fondé sur la prise en compte du discours de l'altérité en essayant de comprendre, non pas directement les idées de ce discours, mais le protagoniste lui-même. Les idées sont alors interprétées comme étant déterminées par cette position et elles ont pour fonction de l'exprimer, d'être en quelque sorte le vecteur de cette position sociale. Je cite : « on pense qu'à telle ou telle insertion sociale correspond telle ou telle optique, telle ou telle manière de considérer les choses, tel ou tel point de vue. »

Le discours de l'autre n'est plus seulement invalidé sur le plan psychologique mais complètement anéanti car il est considéré comme exprimant directement et seulement la position sociale de l'énonciateur. Dans d'autres termes, c'est le discours de l'autre que l'on tente de détruire.

Influencé par Mannheim, Pierre Ansart ne reprend pas cette opposition idéologie/utopie. Il parle toujours de vision du monde (dans le sens où la société se construit par les représentations à la fois du présent, du passé et du futur) et 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 occulte certaines dimensions ou contradictions de la vie collective. Pour l'auteur étudier une idéologie, c'est prendre en compte le système qui permet « la reproduction des discours et des jugements conformes » et c'est aussi mettre à jour les « déformations » ou les illusions des représentations. Tout est histoire de pouvoir, ce qu'il explique à travers deux idéals-typiques. Ainsi l'idéologie critique s'attache à dénoncer l'illégitimité d'une autorité, d'une mauvaise utilisation du pouvoir ; tandis que l'idéologie conformiste répond à la question du « pourquoi », du « où » et du « comment » relatif au pouvoir en place. Deux idéologies, une qui justifie le pouvoir en place, l'autre qui l'invalidé et appelle au changement. Pour l'auteur il s'agit en fin de compte d'un même mouvement qui décrit le monde social et met en

question « le sens global de la vie collective », le sens qui permet d'expliquer et rationaliser les pratiques des acteurs. La raison porte alors le nom de vérité, la réalité idéologique s'impose en vérité, en évidences.

Pour Ansart, l'idéologie n'est pas séparable, elle est transversale à la totalité sociale et constitue je cite, « l'une des conditions d'existence » et de changement de la société.

Par deux concepts, l'idéologie et l'utopie on désigne donc deux Idéologies, deux manières de prendre en compte le discours de l'autre et de le définir

Conclusion :

Nous l'avons explicité grâce à la théorie de Karl Mannheim, selon nous, l'utopie ne peut être pensée en dehors de son rapport antagoniste avec l'idéologie. Qui dit rapport antagoniste, dit adversaire, ce vers quoi se dirige une énergie de non acceptation. L'utopie antipub, n'est pas une utopie modèle, une utopie de la cité parfaite.

A l'instar des utopies décrivant tous les aspects d'une organisation sociétale idéale comme celle de More par exemple, l'utopie antipub, et plus généralement l'utopie contemporaine, est dépourvue de visage précis. Sans image, il est impossible de tirer le portrait de cette vision du monde, mais elle garde cette énergie, cette « tension créatrice vers le futur », présente dans tous les modèles de cités parfaites. Elle garde en fait l'essence même de ce qui permet encore aujourd'hui de dire non.

THÈSES SOUTENUES RÉCEMMENT

DOGA Marie
mariedoga@yahoo.fr



Date de soutenance : le 4 décembre 2008 à Grenoble (UPMF)

Membres du jury : Florent GAUDEZ (directeur), Professeur des universités à Grenoble 2; Jacques LEEHNARDT, Directeur d'études de l'EHESS ; Bruno PEQUIGNOT, Professeur des universités à Paris III ; Nicole RAMOGNINO (Présidente), Professeur des universités à Aix Marseille 1.

Mention : Très honorable avec les félicitations.

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

RESUMÉ de THÈSE :

Mes recherches sur le poète français Francis Ponge proposent une traversée en profondeur de plusieurs domaines : la sociologie, l'histoire et la littérature, dont j'espère avoir opéré un salutaire décloisonnement. Les critères qui ont orienté les différentes lectures et leurs multiples enjeux (esthétiques, éthiques, politiques, idéologiques) ont été dégagés. Ce travail propose la synthèse de toute la production critique consacrée à Ponge (les témoignages, les hommages, les analyses nourries des diverses théories littéraires, les monographies, les entretiens, les comptes rendus...). J'ai détaillé la nature des différentes qualifications voire récupérations critiques et les effets produits par ces classements et ces déclassements littéraires sur l'œuvre et les pratiques du poète. L'œuvre ne cesse pas de se transformer en fonction des contextes de réception. Sa perception évolue entre les moments de la production, de la diffusion et la temporalité dispersée de ses interprétations. Sans cesse se nouent des désajustements temporels. En conséquence, la notion de trajectoire permet de faire apparaître ces lignes de forces, les points de fractures, de bifurcation, et met en perspective la création dans le temps et la durée. Ces processus s'incarnent dans une trajectoire poétique ondoyante.

Cette approche participe d'une exigence chronologique et s'inscrit dans la perspective d'un usage sociologique de la biographie, contre l'idée fautive et réductrice d'un sujet créateur et d'une œuvre surgis d'emblée. J'ai fait le choix d'appréhender l'œuvre comme processus vivant. Cette recherche s'intéresse à l'intrication des conditions de production, de médiation et de réception des textes poétiques pongiens et pense construire le phénomène littéraire comme fait social total. Le poète et son œuvre se trouvent impliqués dans l'ensemble des instances du champ (les maisons d'édition, les revues, les lecteurs, les avant-gardes, les pairs, les critiques...). Une des caractéristiques de la méthode mobilisée est qu'elle allie l'analyse sociohistorique des milieux littéraires (l'édition, le monde des revues) et l'analyse rhétorique de la presse et des textes littéraires. C'est autour, voire à l'écart, des différentes institutions culturelles et professionnelles que s'organise la trajectoire chaotique et précaire de Ponge. La singularité d'un jeu de postures et de positionnements ambivalents entre continuité et rupture sur la scène littéraire reste à cerner dans le cheminement qui s'étend de la confidentialité à la consécration : clivages, controverse, coopération avec le champ littéraire ou hostilité et rejet des cadres, crises... La trajectoire permet la visualisation du rythme alternatif de ces postulations, de ces orientations et de ces déplacements.

Cette étude se donne comme objectif de réinscrire l'écrivain, sa solitude et ses efforts durants, dans les conditions sociales, économiques, temporelles et matérielles de l'exercice de la littérature. Pour cela, il est nécessaire de matérialiser les pratiques littéraires ou para

littéraires ainsi que la division du travail entre le temps de création et les seconds métiers, les intermittences du champ et de l'hors champ.

Discipline : SOCIOLOGIE

FACUSE Marisol

marisolfacuse@hotmail.com

Date de soutenance : le 28 novembre 2008 à Grenoble (UPMF)

Membres du Jury : Mme. Catherine DUTHEIL-PESSIN, (directrice) Professeur à l'Université Pierre Mendès France - Grenoble II ; Mme. Ewa BOLGASKA-MARTIN, Professeur à l'Université Pierre Mendès France, Grenoble II ; Mr. Emmanuel ETHIS, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse ; Mr. Bruno PÉQUIGNOT, Professeur à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle ; Mr. Emmanuel WALLON, Professeur à l'Université Paris IX - Nanterre

Mention : Très honorable à l'unanimité.

**Utopies sur scène : le monde de l'œuvre de la Compagnie Jolie Môme.
Pratique artistique et imaginaire d'une compagnie de théâtre militant**

RESUMÉ de THÈSE :

L'objet de cette étude est de s'interroger sur la singularité des pratiques artistiques militantes aujourd'hui. Reconnues comme des formes d'art engagé, art de contestation, ou art militant, ces pratiques artistiques s'inscrivent à l'intersection des dimensions esthétique et politique, bousculant leurs frontières de ces deux espaces de la vie sociale.

L'articulation entre art et politique a souvent été pensée en termes d'instrumentalisation, voire de subordination. Bien que nombre d'expériences du passé donnent des arguments en faveur de ce raisonnement, on soutiendra que les rapports entre art et politique peuvent également être pensés en termes de coopération et de convergence.

Ce travail est consacré spécifiquement à l'analyse du théâtre et de la chanson politique, à partir de l'ethnographie d'une compagnie de théâtre : Jolie Môme (France), qui depuis vingt cinq ans met au jour un théâtre d'intervention au cœur de luttes sociales du présent. Au long de son histoire cette compagnie met en place une pratique artistique à contre-courant des « modes de faire » qui dominent dans le monde du théâtre de son temps.

Partant d'une conception des œuvres comme des processus sociaux qui vont de la production à l'interprétation, cette recherche se construit sur la base d'une ethnographie de l'activité artistique de la compagnie Jolie Môme, analysant sa trajectoire, ses filiations, sa production et la réception des spectacles. Le dispositif méthodologique s'est constitué à partir de la notion du « monde » de H.S. Becker, privilégiant l'étude détaillée dans la longue durée de l'activité artistique de la Compagnie Jolie Môme, à travers l'observation participante, des entretiens et du travail sur ses archives.

Une de principales conclusions, concerne à la fonction sociale de ces œuvres artistiques/militantes, qui sera liée à l'utopie et à la mémoire collective. Le travail artistique de la chanson et du théâtre militant re-symbolise l'action politique et ses discours par des langages que lui sont propres, en agissant sur l'imaginaire des collectivités qui constituent ses publics. Ces œuvres deviennent alors, source d'un imaginaire utopique à travers des récits qui mettent en scène une espérance sociale et une mémoire populaire de luttes.

Discipline : SOCIOLOGIE

GRANGE David

david.grange3@wanadoo.fr



Date de soutenance : 02 Février 2009 à Grenoble (UPMF)

Membres du Jury : Eugène Enriquez. Professeur émérite. Université Paris 7-Denis Diderot. Jean-Pierre Fragnière. Professeur. Université de Genève. (Président du Jury) Claudine Haroche. Directeur de recherche. IIAC EHESS. Barbara Michel. Professeur des universités. UPMF-Grenoble 2 (directeur de thèse) Jean-Didier Urbain. Professeur des universités. Université Paris 5-René Descartes.

Mention : Très honorable avec les félicitations.

L'envie de rien
Éléments pour une sociologie de l'autodestruction

RESUMÉ de THÈSE :

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'Age Classique, ou encore de ce qu'avait pu être le blasphème, démontré par la grimace de la lèpre, pour le Moyen Age ; 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.

Discipline : SOCIOLOGIE

ROCHIER Angélique
angelique.rochier@laposte.net

Date de soutenance : le 04 Juillet 2008 à Grenoble (UPMF)

Membres du Jury : Barbara MICHEL (directrice), Professeur à l'université Pierre Mendès France ; Rémi HESS Professeur à l'université de Paris VIII ; Martin DE LA SOUDIERE Chargé de recherche CNRS ; Jean PENEFF Professeur émérite à l'université de Provence

Mention : Très honorable à l'unanimité.

<p>Les découvreurs du monde végétal : vers une sociologie de l'herboristerie</p>

RESUMÉ de THÈSE :

Les découvreurs du monde végétal, un qualificatif employé pour désigner un certain nombre d'individus pour lequel il n'existe pas de nom permettant de les regrouper sous la forme d'une entité sociale connue. Tous ont pour caractéristique de travailler à partir d'une profession désormais interdite, celle de l'herboriste qu'ils ont recrée tout en la réaffirmant pour lui donner une nouvelle configuration et aboutir à une nouvelle manière d'être herboriste. Face aux contraintes légales existantes, limitant fortement leur liberté d'entreprendre, il apparut essentiel de se pencher sur leurs itinéraires pour comprendre ce qui les avait emmené à travailler dans ces activités. L'objectif était d'identifier leur parcours de vie, cerner leurs motivations et leurs attentes, d'appréhender la nature et la progression de leur activité mais aussi d'analyser les freins et les facteurs de réussite liés à la mise en place de leur projet.

Malgré une extension de ce qu'ils font, tout comme l'herboriste en son temps, leurs activités ont pour base un usage respectueux des plantes. Or, dépassant le strict cadre de l'usage, ils leur accordent un respect beaucoup plus profond. Ils anthropomorphisent les plantes en leur prêtant si ce n'est une parole, une écoute, une volonté, un droit à la liberté, des intentions et même des sentiments. Ces propriétés attribuées exigent en retour des conduites spécifiques vis-à-vis d'elles. Ils travaillent avec une philosophie de l'accompagnement des plantes.

Pour que tout un chacun retrouve un contact avec le végétal, ils développent une forte activité de transmission. Cette activité quasi inexistante du temps de l'herboriste devient non seulement une pratique de transmission populaire d'un savoir sur les végétaux mais elle est aussi porteuse d'une idéologie de l'autonomie et de la liberté en lien avec la capacité de pouvoir se nourrir sans complète dépendance, insistant particulièrement sur des démarches alternatives de production agricoles, et de préserver l'accès à des pratiques alternatives de santé et d'hygiène de vie. L'objectif est de proposer aux individus quelques moyens pour mener une existence autre au sein de la société actuelle.

Enfin, se décalant totalement de la tradition de l'herboriste, ils ont inventé, insérés dans la société moderne, comme une sorte d'alternative pour eux-mêmes. Ils cherchent à se détacher de la société de consommation, en retrouvant non seulement un pouvoir d'action mais aussi un pouvoir de réflexion. Ainsi, au-delà d'un état des lieux dépassonné et d'une vision pessimiste de l'avenir, les découvreurs essayent de transformer le présent pour se l'approprier et par là même en montrer un certain dépassement. Ne pouvant les qualifier d'exclus et d'utopistes, libres de toute idéologie, en portant une attention particulière aux végétaux, ils dépassent les contradictions de leur temps, ils explorent de nouveaux possibles,

ils voient du différent de ce dans quoi ils se sentent emportés et, ils tentent de rendre possible une autre existence individuelle.

Discipline : SOCIOLOGIE

LES ABSENTS (EXCUSÉS)

GALLIBOUR Eric

06.11.83.12.24

gallibs@yahoo.fr

Année de première inscription en thèse : 2005

Directeur de thèse : Serge DUFOULON

**Les immigrés haïtiens infectés par le VIH
Sida en Guyane française : sociologie d'une carrière de malades stigmatisés**

RESUMÉ de THÈSE:

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 Département Français des Amériques 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, l'auteur 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 stigmatisme 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. La figure de l'immigré responsable de sa contamination disparaît alors peu à peu derrière celle du malade, victime innocente.

Communications récentes :

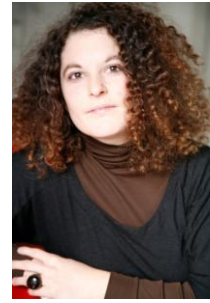
- « Associations et gestion du Handicap : changements professionnels et changement organisationnel ? », Communication à la Journée nationale de l'UNAPEI, « Quels enjeux aujourd'hui et demain pour le travail des personnes handicapées mentales ? », Paris, 15 mai 2008.
- « Épidémie et Stigmates : corps et couleurs en Guyane Française », Communication pour le colloque national, *Corps et Couleurs*, organisé par le GDR CNRS 2322, Anthropologie des Représentations du corps, Paris, CNRS, 12 et 13 janvier 2007.

- « Regard sur les compétences des animateurs dans le champ de l'aide au développement et de l'action humanitaire. Pour une analyse comparative des espaces de professionnalisation », Communication pour le congrès de l'Association Française de Sociologie, Ateliers RT35, *Sociologie du bénévolat et de l'engagement*, Bordeaux, 5 au 8 septembre 2006.
- En collaboration avec Rachid Mendjeli, « Stratégies de développement économique et Politique de la ville. Réflexions sociologiques sur les représentations de la proximité », Communication pour les Vème, Journées de conférences internationales de la Proximité, *La proximité entre interactions et institutions*, IFREDE-GRES Cnrs, Université Montesquieu Bordeaux IV, Pessac, 28 au 30 juin 2006, 10 p.
- « La fabricación de los nuevos funcionarios ? Sobre el interés y los compromisos. Sobre la formación de cuadros de animadores en Francia y en Europa », Communication pour le 1er congreso iberoamericano de animación sociocultural (Iberanima), *Cultura, tiempo libre y participación social*, Universidad de Salamanca, Sociedad iberoamericana de pedagogía social, Salamanca (españa), Palacio de congresos y exposiciones de Castilla y León, 19, 20 y 21 de octubre de 2006.
- « Les enjeux de la prise en charge des enfants porteurs de handicaps en Guyane Française. Réflexions sociologiques sur le travail en réseau », Communication pour le colloque international de l'ADPEP-Guyane, *Le handicap et l'enfance en Guyane française*, Atelier L'utilisateur est-il vraiment acteur au centre du dispositif ?, Ministère de la santé, Région Guyane, Cayenne, Kourou, Saint-Laurent du Maroni, 6-10 Décembre 2004, 10 p.

Publications récentes (liées directement à la thèse) :

- En collaboration avec Catherine Réginensi (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, 3, 4 et 5 juin 1998 et 4, 5 et 6 mars 1999, Paris, 315 p. (éd. L'Harmattan, juin 2010).
- 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, 2010)
- Recensement et analyse, « Antigone Mouchtouris, Les jeunes. Approche politique du corps, Paris, Sauramps médical, 2008 », Agora débats-Jeunesse, 2009.
- « La peau de l'étranger-immigré : stigmatisme et épidémie », in Héas S., Misery (sd), L'harmattan, collect. *Le corps en question*, sept. 2007, pp. 113-123.
- « 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, février 2006.

LEONARDI Cécile
06.64.29.78.03
c6leonardi@yahoo.fr



Année de première inscription en thèse : 2000 (EFISAL-EHESS)
Co-directeurs de thèse : Jacques LEENHARDT et Florent GAUDEZ

**L'œuvre d'art comme outil critique de la sociologie.
Relire Goffman à partir de quelques pièces de Pina Bausch.**

RESUMÉ de THÈSE:

Si les œuvres d'art restent un objet problématique pour la sociologie, elles ne cessent en revanche de faire penser les sociologues et d'alimenter de manière variable les procès de connaissance qu'ils consacrent à d'autres objets. Certains les exploitent comme un révélateur possible, voire un analyseur ponctuel de la réalité sociale qu'ils se donnent à étudier. D'autres auteurs s'attachent quant à eux à voir dans la matière de certaines œuvres d'art et dans la manière dont elles mettent le monde en forme, un levier déterminant pour réinterroger la manière dont la sociologie parle de son côté du monde et tente de lui donner une forme intelligible. Ces sociologues défendent dans cette veine la possibilité de faire de l'art un partenaire épistémologique de la sociologie, partenaire capable d'offrir aux chercheurs d'autres outils que ceux de la science pour réfléchir les procédures et les paradigmes de leur discipline.

C'est ce partenariat que je tente pour ma part d'interroger dans ses conditions de possibilités, en faisant de l'étude approfondie de quelques pièces de Pina Bausch, l'occasion d'une expérience critique qui vise les tenants d'une œuvre sociologique particulière, celle d'Erving Goffman. Je m'attache en l'occurrence à sonder la manière dont ce sociologue exploite le théâtre dans son approche de la vie quotidienne, en mettant ses continuités analytiques en regard des continuités dramaturgiques que Pina Bausch orchestre entre ces deux registres d'existence, dans la plupart de ses pièces. L'étonnante complexité des mises en scène de la chorégraphe me sert, en ce sens, à redéployer une approche des dispositifs analytiques de Goffman, non-assujettie aux procédures de l'exégèse scientifique. En utilisant ce théâtre de bribes et de fragments comme un guide de lecture de la pensée goffmanienne, l'œuvre de Pina Bausch m'offre la possibilité d'aborder sous des angles inhabituels les multiples ressorts de cette pensée, jusqu'à accorder une attention déterminante au texte qui la soutient. C'est cet aspect souvent négligé de la sociologie goffmanienne qui devient la clé d'une seconde lecture, concentrée cette fois sur la manière dont Goffman fait passer dans sa prose une approche de la vie quotidienne infiniment plus complexe et plus ouverte que celle qu'il défend sur le plan conceptuel, jouant et se jouant subtilement, pour y parvenir, de tous les codes du langage savant et de l'argumentation scientifique. Cette approche du texte goffmanien me permet, à terme, de statuer sur la manière dont les œuvres d'art peuvent nourrir la construction de la pensée sociologique. A mon sens, si l'art peut devenir un partenaire épistémologique fécond des réflexions du sociologue, c'est dans la mesure où l'art est capable d'inquiéter la manière dont le sociologue aborde les tenants de sa culture scientifique. Cette inquiétude peut en cela donner au chercheur les moyens de réfléchir l'instabilité qui sommeille dans les thèses et les textes qu'il tient pour acquis et lui offrir la possibilité de se ressaisir d'une telle instabilité, pour remettre en chantier sa propre manière de parler du monde.

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, Brill (pour l'édition américaine), Paris, L'Harmattan (pour l'édition française), à paraître.
- « L'art, la dérive et le sociologue », in Comment être socio-anthropologue aujourd'hui ? Autour de Jean-Olivier Majastre, actes du colloque sous la direction de Florent Gaudez, Paris, L'Harmattan, à paraître.
- « 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.

Communications :

- « L'art, la dérive et le sociologue », communication dans le cadre du colloque international Comment être socio-anthropologue aujourd'hui ? Autour de Jean-Olivier Majastre, organisé par le CSRPC-ROMA et l'Université Grenoble II, Janvier 2009.
- « L'œuvre d'art, un viatique pour se poser la question de l'Autre ? », communication dans le cadre des Journées de la Socio-Anthropologie, Sorbonne (Paris), table ronde « Représentation, création, cognition », Septembre 2007.
- « Rues, lois, cultures, intervenir dans l'espace public aujourd'hui. », conférence donnée avec F. Pailler et P. Grosdemouge, à l'invitation du collectif Ici-même Grenoble, festival Habiter au bord de la panique, Maison de l'architecture de l'Isère, Grenoble, Juin 2007.

- « Quand l'art inquiète la sociologie. Relire Goffman à partir de quelques pièces de Pina Bausch. », conférence invitée dans le cadre du séminaire « récits de fiction et processus cognitifs », animé par Florent Gaudez (EHESS-Paris), Mai 2006.
- « Le sociologue à l'œuvre », communication dans le cadre des huitièmes rencontres internationales de Sociologie de l'Art, Sociologie des Arts, sociologie des Sciences, organisées par le CIRUS-CERS, le GRD OPUS et l'Université Toulouse II-LeMirail, Novembre 2004.
- « Danse et Pouvoir : l'accord tacite », communication au sein de l'atelier « Changement et mouvement au prisme de l'Art » du colloque Action, Pouvoir, Sociologie. Quelles réalités ? Quels regards ?, A.I.S.L.F./ Université Toulouse II-Le Mirail, Février 2000.

NENTWIG Anne-Cécile

06.63.57.34.68

anne-cecile.nentwig@univ-lyon2.fr

Année de première inscription en thèse : 2005

Directrice de thèse : Catherine PESSIN



Les musiques traditionnelles : d'un courant musical à un mode de vie

RESUMÉ de THÈSE:

Le regain d'intérêt pour la pratique amateur des musiques dites traditionnelles et du monde, depuis les années 1970, s'accompagne de discours sur la mémoire, l'identité territoriale et la revendication d'un mode de vie, qui visent à mettre en avant un passé commun ou à réactiver des traditions. Mais, force est de constater que ces discours sur la mémoire, la tradition, comportent des enjeux sociaux, politiques, institutionnels non négligeables. Dans le cadre d'une sociologie de la musique, elles offrent une focale d'observation tout à fait pertinente des pratiques artistiques en amateur en raison de la constitution sociale de leur public. A travers ce travail de recherche nous souhaitons apporter une réflexion autour d'une pratique musicale en amateur que sont les musiques traditionnelles. La question que nous nous sommes posée dès le départ est la suivante : 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 mode de vie ? 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 ? A partir des discours des musiciens amateurs et professionnels d'une enquête statistique, d'extraits de forum et d'archives, nous proposons de comprendre comment fonctionne ce courant musical, quelles sont les valeurs, les représentations du monde, les façons d'être au monde qui s'y rapportent ?

Communications :

- « Les musiques du monde : enjeux territoriaux et identitaires d'un courant musical », colloque Identité, représentation et reconnaissance culturelle, le lien social à l'épreuve de la pluriculturalité, Clermont-Ferrand, 26 et 27 novembre 2009.
- « Les musiques traditionnelles : modes de catégorisation, enjeux de construction territoriale et identité géomusicale », colloque Musique et territoire, Grenoble, 19 et 20 novembre 2009.
- « Les musiques traditionnelles, un courant musical de contestation ? », colloque international Art et Politique, laboratoire ROMA, Grenoble, 19 au 21 novembre 2009.
- « Traditional Music Practices and Social Interactions », 9th ESA Conference, Lisbonne, 2-5 Septembre 2009.

- « Quels enjeux sociaux pour une pratique musicale en amateur : le cas des musiques traditionnelles », Journées doctorales du laboratoire CRSPC-ROMA, sous la direction de Florent Gaudez, janvier 2009.
- « 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.
- « 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.
- « 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.

Publications :

- « Conception et traitement statistique d'une enquête en ligne auprès de personnels de l'encadrement de l'éducation nationale au niveau national. » Cette enquête dans le cadre de la recherche ANR : Mise en œuvre de l'obligation de résultats utilisation de l'information chiffré par les personnels de l'encadrement de l'éducation nationale, sous la direction de Romuald NORMAND. Cette recherche est menée par une équipe de l'UMR Éducation et Politique, le laboratoire Économie et Sociologie d'Aix Marseille, la Maison des Sciences de l'Homme de Nantes, ainsi que le groupe sociologie politique et morale de l'EHESS, enquête en cours.
- « Les politiques de l'orientation scolaire et professionnelle », sous la direction de Romuald NORMAND. « Utilisation de l'information chiffrée des Chefs d'Établissement au sein des collèges et lycées publiques. » Enquête en cours.
- « 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

PROGRAMME DES JOURNÉES

MERCREDI 13 JANVIER 2010

9h00 : Accueil – Café – remise des mallettes

9h30 : Ouverture des journées, par Florent Gaudez

MATINEE

La technologie à l'œuvre

10h00 : Pierre Grosdemouge

La Numérisation des pratiques amateur.

10h30 : Fred Paillet

Culture de l'intime et dispositif technique : étude des normes affectives en jeu dans la rencontre et la pornographie sur Internet.

11h00 : Jérémy Damian

Où les grands esprits se rencontrent...Réflexion sur le concept du « meeting of the mind » à partir de l'interaction homme/machine en situation d'improvisation dansée.

APRES-MIDI

L'œuvre en question

14h00 : Julien Grange

Lectures actuelles de L.-F. Céline : contribution pour une approche socioanthropologique des objets de la culture légitime.

14h30 : Yanik Mitchell

Rites de passage et figures de femmes.

15h00 : Fanny Fournié

Le parcours émotionnel des danseurs et spectateurs de MayB, pièce chorégraphique de Maguy Marin.

15h30 : Pause-café

16h00 : Pablo Venegas

la création sociale du récit de fiction, une étude de cas : la réception du livre Nocturne du Chili dans deux pays différents : la France et l'Espagne.

16h30 : Cyril Brizard

Les savoirs du monde dans l'œuvre : de l'intertextualité aux pratiques d'appropriation et de restitution.

JEUDI 14 JANVIER 2010

9 h 30 : Accueil – Café

MATINEE Rencontre de deux mondes

10h00 : Régina Trindade

Art et Biologie : Rencontre de Deux Mondes.

10h30 : Flora Bajard

Le métier de céramiste un travail indépendant à dimension artistique : sociologie d'une interaction entre la culture de métier et de la culture institutionnelle.

11h00 : Elsie Viguié

Antipub, une vision du monde ? Construction de l'utopie et de l'idéologie dans le discours de militants.

APRES-MIDI Expériences

14 h00 : Julien Joanny

Instituer l'expérience.

Au cœur de la ville culturelle, les lieux culturels intermédiaires.

14 h 30 : Charlène Feige

« Savoir être-là, sans être là » Ou comment l'écoute de la musique sur les lieux de travail se combine au modelage de la présence des travailleuses par elles-mêmes

15 h 00 : Pause-café

15h30 : Stéphane Alvarez

Quelle qualité de vie pour les personnes âgées dépendantes ?

16h00 : Fiorina Vetuli

La conception actuelle de la culture scientifique du point de vue des CCSTI.

Le cas du territoire Rhône-Alpes.