



**HAL**  
open science

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

Cécile Léonardi

► **To cite this version:**

Cécile Léonardi. L'œuvre d'art comme outil de lecture de la sociologie. Relire Goffman à partir de quelques pièces de Pina Bausch.. Sciences de l'Homme et Société. EHESS - Paris, 2015. Français. NNT: . tel-03183777

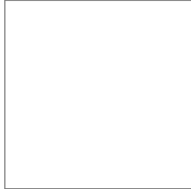
**HAL Id: tel-03183777**

**<https://theses.hal.science/tel-03183777>**

Submitted on 28 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



École des Hautes Études en Sciences Sociales

**Thèse de doctorat  
Sociologie**

**Cécile LÉONARDI**

**Titre :**

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

**Thèse dirigée par Jean-Louis Fabiani  
et par Florent Gaudez (co-directeur)**

Date de soutenance : le 10 septembre 2015

**Jury :**

Jean-Louis Fabiani, Directeur d'études à l'EHESS

Jacques Leenhardt, Directeur d'études à l'EHESS

Bruno Péquignot, Professeur de sociologie à l'Université Sorbonne Nouvelle

Laurent Fleury, Professeur de sociologie à l'Université Paris Diderot

Florent Gaudez, Professeur de sociologie à l'Université Pierre Mendès France, Grenoble

Barbara Carnevali, Maître de conférences à l'EHESS

Yves Winkin, Directeur du Musée des Arts et Métiers

À Georges, mon grand-père.

Je tiens à remercier Jean-Louis Fabiani, sans qui cette thèse n'aurait pas pu être défendue, Jacques Leenhardt pour son indéfectible soutien et tous les enseignements que je lui dois, Florent Gaudez pour ses conseils et la manière dont il m'a accompagnée dans mon apprentissage de la recherche. Je remercie également les membres du jury pour l'intérêt qu'ils ont manifesté à l'égard de cette thèse et plus particulièrement Bruno Péquignot et Laurent Fleury pour avoir accepté d'en être les rapporteurs. A travers eux, je remercie plus largement les membres du GDRI OPuS pour avoir nourri ma réflexion lors des nombreuses rencontres organisées par le réseau. Mon travail de recherche doit beaucoup à la vitalité du débat scientifique qu'ils et elles ont développé et soutenu, en sociologues, autour de la question des oeuvres. La qualité de nos échanges et de nos discussions sur le sujet m'a permis de vivre et d'apprécier ce débat "de l'intérieur", je tiens à les remercier pour cette stimulante initiation.

Je remercie par ailleurs Grigori Chakhov, vidéaste du Tanztheater de Wuppertal, pour son chaleureux accueil lors de mes séjours sur place et pour sa précieuse assistance tout au long de la consultation des archives vidéo de la compagnie. Cette consultation n'aurait jamais été possible sans l'accord de Pina Bausch à laquelle, si elle était encore de ce monde, j'aurais aimé exprimer une fois de plus toute ma gratitude.

Je remercie enfin ma famille pour le courage qu'elle a su m'apporter et la patience dont elle a fait preuve, mes amis, en particulier Fred Pailler, Pierre Grosdemouge et Samuel Ripault pour la qualité de leurs relectures, leur sens de la formule et leur présence à mes côtés tout au long de cette recherche. Enfin, je remercie Florian pour son imagination à laquelle je dois énormément et pour son amour qui illumine tout le reste.

# Sommaire

Sommaire.....	4
Introduction .....	6
<b>Partie I.</b>	
<b>Penser (avec) les œuvres d'art, une pratique sociologique en question.....</b>	<b>29</b>
<b>I. L'œuvre d'art, objet ou instrument du savoir que construit le sociologue de l'art ? .....</b>	<b>30</b>
<b>1. Trois façons de faire de l'art l'indice d'une compréhension renouvelée du monde social.</b>	<b>31</b>
a. Étudier d'un même mouvement pensée plastique et sensibilités collectives. ....	34
b. Sonder la création artistique comme une tension révélatrice entre le donné et le possible.	43
c. Analyser les déterminismes souples entre art et société. ....	53
<b>2. Approcher l'art sans s'éloigner de la sociologie, les plaidoyers ambigus de Nathalie</b>	
<b>Heinich. ....</b>	<b>62</b>
a. Pour une définition disciplinaire de la sociologie de l'art.....	63
b. Problèmes méthodologiques liés à l'analyse des « œuvres mêmes ».....	71
c. Quand les « œuvres mêmes » déplacent la pensée sociologique au-delà de ses ancrages	
disciplinaires.....	76
<b>3. Le double-jeu de Pierre Bourdieu face à la littérature. ....</b>	<b>81</b>
a. Voir les choses comme elles sont jusque dans le roman.....	81
b. Voir a contrario dans la littérature ce qui échappe au regard de la science.....	87
<b>II. L'œuvre d'art, un partenaire possible de la réflexion sociologique ? .....</b>	<b>92</b>
<b>1. Les conditions d'un partenariat épistémologique entre art et sociologie.....</b>	<b>92</b>
a. Chercher dans l'œuvre d'autres questions à poser à l'énigme du monde. ....	93
b. Trouver dans la littérature des expériences de pensée qui intéressent la sociologie. ....	99
c. D'une sociologie de l' « objet dard » à une épistémologie du savoir sociologique. ....	107
<b>2. Infléchir le rapport sujet/objet : une question méthodologiquement sensible.....</b>	<b>115</b>
a. L'œuvre d'art est-elle d'entrée de jeu un partenaire pour le sociologue ?.....	116
b. Violence et complications d'une « intelligence qui vient après ». ....	122
c. D'un usage réflexif de l'altérité entre art et science. ....	129
d. Face à l'œuvre, décrire toutes les dimensions d'une expérience critique.....	134
<b>Partie II.</b>	
<b>Du théâtre de Pina Bausch à la sociologie d'Erving Goffman, description d'un</b>	
<b>rapport à l'œuvre. ....</b>	<b>146</b>
<b>I. La dramaturgie de Pina Bausch, un étrange objet goffmanien.....</b>	<b>147</b>
<b>1. Les interrogations soulevées par un théâtre « sans histoire ».....</b>	<b>147</b>
a. Les pièces de Pina Bausch, parangon ou anomalie sociologique ? .....	148
b. Les difficultés inhérentes à l'approche d'une œuvre en mouvement.....	155
c. Transformer le regard en langage : le problème de la retranscription des pièces.....	160
d. Décrire l'événement bauschien, une façon de se faire à sa complexité.....	172
<b>2. Une œuvre qui épouse et questionne les spécificités d'une sociologie. ....</b>	<b>178</b>
a. Mettre en rapport les thèses de Goffman et les pièces de Pina Bausch : une évidence	
problématique. ....	179
b. Aborder l'interaction sous l'angle de son instantanéité, un point commun entre le	

sociologue et la chorégraphe. ....	183
c. Le théâtre sous la plume de Goffman, du référent analytique à l'objet dissimulé. ....	193
d. La scène, outil et objet de l'analyse goffmanienne des cadres de l'expérience. ....	201
e. Une comparaison infinie entre vie et théâtre à l'épreuve du « et » rencontré dans les pièces de Pina Bausch. ....	218
<b>II. L'expérience négative selon Pina Bausch.....</b>	<b>226</b>
<b>1. Un spectacle incertain.....</b>	<b>226</b>
a. Des performances qui oscillent entre le remarquable et l'insignifiant. ....	227
b. Des drames qui ne se dénouent pas toujours.....	234
c. Des ruptures de cadres qui ne sont pas épurées.....	241
<b>2. L'action telle que Goffman la définit et telle que Pina Bausch la met en scène. ....</b>	<b>249</b>
a. Contre-faire toute action dramatique, une gageure bauschienne ? .....	249
b. L'action interpersonnelle, une autre approche de la fatalité chez Goffman et chez Pina Bausch.....	252
c. Quand le théâtre bauschien déjoue les attentes du spectateur et rejoue celles du sociologue.....	258
 <b>Partie III.</b>	
<b>Interroger les ressources du texte goffmanien au prisme des exceptions que Pina Bausch met en scène.....</b>	<b>266</b>
Préambule.....	267
<b>1. Se produire sur la scène interactionnelle, une « valse hésitation ». Relire La Présentation de soi.....</b>	<b>271</b>
a. Redéfinir les termes d'une « idée aussi vieille que le théâtre lui-même ». ....	271
b. Entre public et partenaire, les figures imposées de l'acteur goffmanien. ....	279
c. Entre scène et coulisses, les figures libres de l'acteur bauschien. ....	289
d. Mettre en scène et en mots les contradictions de la co-présence. ....	304
<b>2. Être et ne pas être un objet rituel délicat. Relire Les Rites d'interaction. ....</b>	<b>318</b>
a. Valeur sacrée de la face et variations de l'engagement. ....	319
b. Ce que l'émoi ne détruit jamais à coup sûr dans les pièces de Pina Bausch.....	329
c. Atteindre l'autre : un jeu risqué dont l'issue reste ouverte chez le sociologue et chez la chorégraphe. ....	340
<b>3. Que peut un corps dans l'espace-temps d'un face-à-face ? Relire Les Relations en public.....</b>	<b>352</b>
a. Ce corps qu'on expose et qui nous expose au contact.....	353
b. De la relativité des offenses territoriales sur la scène bauschienne. ....	365
c. Décrire et donner en spectacle un champ du possible.....	376
<b>4. D'une neutralité l'autre.....</b>	<b>390</b>
a. De ce que Goffman affirme, aux « oscillations » que son texte accueille.....	390
b. « Betwixt and between sociology and literature », les lignes de force de l'essai goffmanien. ....	397
c. Les échappées belles d'un texte qui épuise les conventions dont il se nourrit.....	410
<b>Conclusion.....</b>	<b>419</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>429</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>451</b>
Annexe 1 : Kontakthof.....	452
Annexe 2 : 1980, une pièce de Pina Bausch.....	473



# Introduction

## *D'une sociologie qui fait usage des œuvres, à une sociologie de l'art qui cherche à en parler.*

Il nous vient rarement à l'idée de ranger les arts et la littérature parmi les outils de la sociologie, encore moins d'envisager que cette science du social ait pu, dès ses débuts, exploiter des œuvres de fiction pour étayer ses raisonnements. Ce réflexe n'est pas infondé au regard de la réputation que la sociologie s'est forgée, celle d'une science relativement jeune qui a dû conquérir son droit d'exister aux côtés d'autres disciplines mieux établies en affirmant sa capacité à étudier les faits sociaux d'une manière proprement scientifique, ambition fondée sur l'exigence de rigueur, d'objectivité et de systématisme de ses analyses. Comme le rappelle Jean-Michel Berthelot, la sociologie s'est ainsi dotée dès le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle « d'un ensemble de caractéristiques théoriques, méthodologiques, institutionnelles<sup>1</sup> » destinées à la distinguer « en droit, si ce n'est toujours en fait, de la philosophie sociale ou de l'essayisme littéraire<sup>2</sup> ». Wolf Lepenies, dans *Les trois cultures*, retrace d'une manière extrêmement fine et documentée ce moment d'émergence qui, selon lui, se déroule effectivement sur fond d'une compétition ouverte entre littérature et sociologie, compétition dont l'enjeu est toutefois plus subtil qu'on aurait tendance à l'imaginer. Au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, « en ce siècle de foi dans la science, certains domaines de la littérature revendiquaient un statut scientifique équivalent [à celui défendu par la sociologie]<sup>3</sup> ». Lepenies constate que cette concurrence rapprochée a poussé la sociologie à revendiquer une « imitation des sciences de la nature<sup>4</sup> » qui consistait à en reprendre les principes tout en se démarquant de ses modes historiques d'énonciation, notamment « de ses formes

1 Berthelot J.-M., *La construction de la sociologie*, Paris, PUF, 1991, p. 7.

2 *Ibidem*.

3 Lepenies W., *Les trois cultures. Entre science et littérature l'avènement de la sociologie*, Paris, Ed° de la Maison des sciences de l'Homme, 1990, p. 5. Lepenies étaye cette affirmation en rappelant que si « l'attitude scientifique de Balzac garde quelque chose de ludique, malgré ses grandes ambitions, chez Flaubert tout est devenu sérieux. L'« impassibilité » qu'il exige de l'auteur est la transposition d'une maxime de la recherche scientifique en littérature. Celle-ci doit, si elle veut survivre, devenir plus scientifique. Opinion comparable à celle de Baudelaire qui écrit en 1852 : « Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide. ». *Ibid.*, p. 5 et 6.

4 *Ibid.*, p. 7.



antérieures proches de la littérature, plus narratives et classificatrices qu'analytiques et systématiques<sup>5</sup> ». C'est sur ce point que se sont affrontés les critiques et les écrivains d'un côté, les spécialistes en sciences sociales d'un autre :

« A une sociologie présentée comme une discipline froidement rationnelle, cherchant à saisir par la mesure et le calcul des structures et des lois du mouvement de la société moderne et ne contribuant de ce fait qu'à aliéner encore plus l'homme de lui-même et du monde qui l'entoure, on oppose une littérature dont l'intuition est plus clairvoyante que les analyses des sociologues. Par la faculté de s'adresser au cœur, elle doit être placée au-dessus des résultats d'une discipline qui se méprend sur son propre compte en suivant le modèle des sciences de la nature. On a là les arguments des écrivains et des critiques littéraires en Angleterre, de Matthew Arnold jusqu'à T. S. Eliot et en France ceux de Charles Péguy<sup>6</sup> ».

Lepénies rappelle ainsi qu'au moment où Durkheim jetait les bases de son projet scientifique et publiait ses premières enquêtes, la ligne de front était déjà tracée entre littérature et sociologie, ce qui lui a valu d'essayer les mêmes critiques que celles que Péguy et ses disciples réservaient aux sociologues de l'époque, fustigés pour leur insolence à « [jeter] par-dessus bord la panoplie de la culture littéraire, sans pour autant pouvoir jamais atteindre l'exactitude d'une science de la nature<sup>7</sup> ». Lepénies souligne toutefois, non sans une certaine ironie, que les détracteurs de Durkheim se trompaient sur au moins l'un de ces deux points concernant sa démarche :

« tous ceux qui avaient critiqué Durkheim sans l'avoir lu oubliaient qu'il faisait partie de ces sociologues qui, non seulement connaissaient les œuvres littéraires, mais les utilisaient aussi à des fins sociologiques. Dans son ouvrage le plus proche de la réalité empirique, le traité sur le suicide (1897), Durkheim s'était justement servi d'exemples littéraires pour élaborer ses classifications des types de suicides, laquelle a gardé, jusqu'à présent, son influence et sa séduction en sociologie. C'est à *Faust* et à *Werther*, au *Rolla* de Musset et à *Don Juan*, au *Raphaël* de Lamartine et pour finir au *René* de Chateaubriand que Durkheim se réfère pour distinguer les modes de suicide. Pour Durkheim, la littérature mettait à notre disposition un arsenal de types, dont la sociologie pouvait se servir à son avantage car des auteurs tels que Lamartine et Chateaubriand avaient déjà élaboré une différenciation féconde, entre le suicide égoïste et le suicide anémique. [...]. C'est avec un plaisir tangible que Durkheim tirait de nombreuses figures de drames et de romans des conclusions de ce genre.<sup>8</sup> ».

Lepénies exhume ici une pratique heuristique que Durkheim se faisait fort d'expérimenter à une époque où la concurrence entre littérature et sociologie était bien plus vive qu'aujourd'hui. Sans perdre de vue son souci d'affirmer la spécificité de son discours, Durkheim n'hésitait pas à emprunter à cette belle adversaire de quoi étayer ses analyses, reconnaissant à certains écrivains une capacité à élaborer des

---

5 *Ibidem*.

6 *Ibid.*, p. 13.

7 *Ibid.*, p. 68.

8 *Ibid.*, p. 83 et 84.

« différenciations fécondes » et un « arsenal de types » dont les sociologues pouvaient à loisir s'emparer pour construire et illustrer leurs propres classifications.

Laurence Ellena a longuement étudié les tenants de cette pratique, constatant de son côté que ce « rapport discret de la sociologie à la littérature<sup>9</sup> » relève d'un phénomène qui « n'est ni nouveau, ni dépassé, ni seulement français<sup>10</sup> ». On peut en dire autant des relations tout aussi « discrètes » que la sociologie compose avec d'autres formes d'expression artistiques, relations qui s'alignent, peu ou prou, sur les mêmes tendances que celles qu'Ellena identifie concernant les usages sociologiques de la référence littéraire. Ayant étudié un vaste corpus d'ouvrages issus de la production des « pères » de la discipline (Alexis de Tocqueville, Max Weber, Émile Durkheim, Karl Marx), des principaux représentants des courants des années 1960-1990 (Raymond Boudon, Pierre Bourdieu, Michel Crozier, Jean Duvignaud, Michel Maffesoli, Alain Touraine, Edgar Morin) et des travaux de trente-cinq sociologues offrant à la sociologie ses orientations actuelles dans ses champs les plus représentatifs, Ellena constate que les auteurs étudiés exploitent les œuvres littéraires selon trois modalités que les « pères fondateurs » ont les premiers défricher. Ils les utilisent « comme source de connaissance, source d'inspiration et source d'exemplification<sup>11</sup> », chacun puisant dans les œuvres auxquelles il se réfère « une *documentation* sur le monde social, une *schématisation* de comportements ou de situations, ou une *interprétation* du monde social<sup>12</sup> ». A cette tendance s'en rajoute une autre. Selon Ellena, les sociologues de la période 1960-1990 se sont progressivement attachés à utiliser certaines œuvres d'une manière plus réflexive, tirant de leurs lectures des questions concernant « la *forme* à donner à la recherche ou des *points de vue* à tenir pour l'observation des faits sociaux.<sup>13</sup> ». L'auteure note que « cette dernière dimension n'était pas repérable chez les fondateurs étudiés [...]. Considérer explicitement les apports de la création artistique – et surtout de ses modalités de production – pour la production de la sociologie est une évolution contemporaine.<sup>14</sup> ».

---

9 Ellena L., « Mémoire sociologique, littérature et don. Le cas de l'intertexte littéraire, des textes fondateurs à la sociologie actuelle », *COntEXTES* [En ligne], 5 | 2009, mis en ligne le 15 mai 2009, consulté le 1 juin 2015. URL : <http://contextes.revues.org/4262> ; DOI : 10.4000/contextes.4262

10 Ellena L., « La sociologie française contemporaine et ses références littéraires », in *La recherche du meilleur des monde. Littérature et sciences sociales.*, ouvrage collectif sous la direction d'Alain Guillemin et de Frédéric Grao, Paris, L'Harmattan, 2006, coll. Logiques sociales. p. 92.

11 Ellena L., « Mémoire sociologique, littérature et don. Le cas de l'intertexte littéraire, des textes fondateurs à la sociologie actuelle », *art. cit.*, § 12.

12 *Ibidem.*

13 *Ibid.*, § 18.

14 *Ibidem.*

Dans ses entretiens avec Loïc Wacquant, Bourdieu offre un éclairage intéressant sur la manière dont lui-même a pu faire usage de la littérature sous ces deux angles. Au détour d'une question portant sur la « combinaison inhabituelle<sup>15</sup> » des sources (ethnographiques et philosophiques pour la plupart, mais aussi littéraires) qu'il a utilisées pour construire son analyse de la division du travail entre les sexes dans *La domination masculine*, Bourdieu reconnaît qu'une nouvelle de Virginia Woolf, *La Promenade au phare*, lui a effectivement permis d'aborder et d'illustrer « une dimension paradoxale de la domination symbolique, dimension qui est presque toujours ignorée par la critique féministe, c'est-à-dire la domination du dominant par sa domination<sup>16</sup> ». Il avoue avoir rencontré sous la plume de Virginia Woolf « une analyse extrêmement lucide<sup>17</sup> » de ce paradoxe et avoir repris à son compte la description qu'elle en faisait, description dont le principal intérêt résidait dans le point de vue construit par la romancière, celui d'« un regard féminin sur l'effort désespéré et assez pathétique que tout homme doit faire, dans son inconscience triomphante, pour tenter de se conformer à la représentation dominante de l'homme.<sup>18</sup> ». Dans le même recueil d'entretiens, Bourdieu mentionne une seconde façon d'utiliser la littérature qu'il a également eu l'occasion d'expérimenter. Il introduit cet autre *mode d'emploi* en affirmant que les sociologues « peuvent trouver dans les œuvres littéraires des indications ou des orientations de recherche qui leur sont interdites ou dissimulées par les censures propres au champ scientifique.<sup>19</sup> ». Il reconnaît pour sa part avoir découvert chez Marcel Proust, James Joyce, William Faulkner, Claude Simon différentes mises en récit de l'expérience temporelle qui ont judicieusement bousculées sa propre façon, toute scientifique, de construire les histoires de vie. Les expérimentations formelles de ces écrivains l'ont notamment encouragé à remettre en question la forme qu'il imprimait à la parole de ses interviewés, et à faire plus fondamentalement retour sur les codes silencieux qui contraignent et appauvrissent l'écriture scientifique en général, la sienne en particulier.

Utiliser la référence littéraire à des fins heuristiques, que ce soit pour étayer un raisonnement qui trouve dans ce recours une occasion de se préciser ou pour développer une réflexion qui n'aurait jamais émergée sans ce détour par la littérature, cela suppose dans les deux cas de trouver, sinon de construire, des continuités entre le texte littéraire

---

15 Bourdieu P. et Wacquant L., *Réponse. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p. 147.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

19 *Ibid.*, p. 178.

d'un côté, le texte sociologique d'un autre. Laurence Ellena constate que les sociologues dont elle a étudié les travaux négocient ce rapprochement en prêtant aux œuvres citées des propriétés sociologiques qu'ils exhument du texte par l'interprétation qu'ils en font, cette manœuvre ayant à ses yeux son revers, celui de réduire à cette seule « qualité » l'*identité* et l'*interprétabilité* des œuvres mobilisées :

« Document, regard, interprétation connaissant le monde social. L'œuvre artistique se trouve transformée, à son arrivée dans le texte sociologique, en production utile au sociologue. Plus que cela, elle perd dans cette transaction son caractère artistique pour acquérir des qualités d'ordre sociologique. [...]. De ce point de vue, par l'interprétation du texte littéraire, le sociologue met en relation le texte sociologique avec la force et la puissance de la formule romanesque ou poétique elle-même, la révélant tout à la fois complice de son analyse et ainsi *semblable* et *autre* dans le même mouvement. Ce savoir, cette connaissance n'existent toutefois que parce que le sociologue les porte au jour : il enlève par là à la citation sa *plurivocité* et l'autonomie de ses significations en la renvoyant au sens sociologique qui lui est conféré. [...] Par l'utilisation qu'il en fait, le sociologue tend à « figer » l'œuvre en une interprétation. Elle perd alors une partie de son *interprétabilité* et de son *identité*. Dans le discours du sociologue, ce qui était roman tend à devenir *outil* ou *matière première* au service du sociologue et de la sociologie qu'il pratique, devenant *chose interprétée*, et non *interprétable*. Les jugements élogieux sur les œuvres rendent de ce fait aussi (et surtout) honneur à leurs caractéristiques sociologiques, qui se présentent comme liées à ces qualités littéraires. Le sociologue juge les œuvres non pas tant en fonction de leurs qualités artistiques, qu'en fonction de leurs capacités à rendre compte du social, à le décrire, à le comprendre, à en éclairer les mécanismes. Parfois, la référence atteint un niveau explicite. En plus d'un vocabulaire spécifique le texte attribue aussi aux œuvres une signification proprement sociologique, dans la mesure où il y puise des renseignements de ce type et les donne à voir. L'objet des références acquiert alors une unicité, un ordre, c'est à dire le *sens* des œuvres scientifiques.<sup>20</sup> »

Si les sociologues qui utilisent les œuvres littéraires comme une source d'inspiration occasionnelle, tendent à les interpréter « non pas tant en fonction de leurs qualités artistiques, qu'en fonction de leurs capacités à rendre compte du social, à le décrire, à le comprendre, à en éclairer les mécanismes<sup>21</sup> », qu'en est-il de ceux qui ne peuvent pas se permettre de négliger l'identité proprement artistique des œuvres qui les inspirent, à savoir les sociologues de l'art ? Telle que Laurence Ellena me donne ici l'occasion de la poser, cette question travaille la sociologie de l'art depuis ses débuts, et ce d'une manière toute aussi « édifiante » que problématique. Les premiers chercheurs à avoir défendu la nécessité de construire une approche sociologique du phénomène artistique (Pierre Francastel, Lucien Goldman, Roger Bastide, Jean Duvignaud, entre autres) se sont en partie attelés à cette tâche pour tenter d'élucider le type de *connaissance* qu'ils rencontraient dans le propos d'œuvres qui, justement, les inspiraient. Leurs tentatives se sont fondées sur le fait de débusquer dans le contenu et la forme

20 Ellena L., « Mémoire sociologique, littérature et don. Le cas de l'intertexte littéraire, des textes fondateurs à la sociologie actuelle », *art. cit.*, § 41- 44.

21 *Ibidem*.

d'œuvres plastiques, théâtrales, poétiques ou littéraires une vision, un témoignage, un point de vue, une forme d'intellection qui ne concernaient pas tant le « social » en général, que tel ou tel aspect des structures mentales comme des dynamiques culturelles relatives à l'époque dont ces œuvres « émergeaient ». Sur la base de ce constat, l'enjeu qui taraudait ces chercheurs était le suivant : identifier ce qui conditionne socialement le travail artistique et les ruses que l'artiste peut opposer à ces conditionnements à travers la spécificité de son activité, afin d'expliquer par ce biais la manière dont la création artistique, souvent considérée comme un labeur isolé, interagit et *compose* avec ce qui s' imagine, se comprend, se vit, se transforme à l'époque où elle-même prend forme sous la plume ou le pinceau de celui qui en a l'initiative.

On pourrait en bref considérer que les premiers sociologues de l'art ont cherché à expliquer sociologiquement ce que d'autres sociologues s'en tiennent souvent à exploiter, à savoir cette capacité de l'art et de la littérature « à rendre compte du social, à le décrire, à le comprendre, à en éclairer les mécanismes ». Cette préoccupation a progressivement été rattrapée par d'autres d'enjeux que Bruno Péquignot résume en reprenant sur ce point les constats de Raymonde Moulin :

« Raymonde Moulin souligne que l'essor de la sociologie de l'art est lié à *l'intervention croissante et toujours plus diversifiée de l'Etat*, elle distingue deux temps essentiels, les années soixante où l'Etat a demandé *une évaluation des politiques de démocratisation culturelle*, et d'autre part *l'extension de l'Etat providence culturel à la protection sociale et à la défense de l'emploi des créateurs, l'intervention des pouvoirs publics (particulièrement en France) et des entreprises (particulièrement aux Etats-Unis) dans les marchés du travail artistique ont appelé plus récemment les recherches à nouveau frais sur les morphologies des populations de créateurs, sur la division du travail artistique consécutive au développement des industries culturelles et des nouvelles technologies, sur les nouveaux modes de professionnalisation des artistes et d'institutionnalisation des arts, sur les politiques artistiques et sur les effets de l'interaction des acteurs économiques et culturels dans l'élaboration des « valeurs » artistiques.*<sup>22</sup> »

Si les sociologues de l'art ont progressivement reporté leur attention sur des questions relatives aux professions artistiques, aux modes d'organisation des marchés de l'art, aux politiques de démocratisation culturelle et aux pratiques qu'elles induisent chez différents types de publics, nombre d'entre eux ont néanmoins jugé vital de continuer de fouiller la question des œuvres, ne serait-ce que pour interroger la manière dont cet objet met le sociologue de l'art au défi non seulement d'en dire quelque chose, mais aussi et surtout quelque chose d'*autre*. Jean-Pierre Esquenazi emploie une belle formule pour évoquer la première de ces deux nécessités : « négliger les œuvres à l'intérieur d'une

---

22 Péquignot B., *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 21, 22.

sociologie de l'art serait comme composer une sociologie de l'amour sans s'intéresser aux rapports amoureux.<sup>23</sup> ». Et de fait, à ma connaissance aucun sociologue de l'art est disposé à établir et à défendre l'intérêt d'une telle négligence. La seconde nécessité soulève des débats autrement plus nourris au sein de la profession. Si un consensus se fait autour de l'idée que les sociologues de l'art ne peuvent s'intéresser aux œuvres qu'à condition d'en dire *autre chose* que ce que les critiques, les philosophes ou les historiens de l'art en disent déjà, les points de vue divergent concernant les motifs et les limites à donner à cet *autre* discours.

Ainsi, Nathalie Heinich estime que la seule position à tenir face à la nécessité de parler des œuvres en sociologie de l'art, est de renoncer à dire ce qu'elles *sont* pour uniquement se concentrer sur ce qu'elles *font*. En suivant les acteurs dans leurs interprétations, en explorant les raisons de leur adhésion ou de leur rejet, en sondant les hiérarchies et les critères d'évaluation qui sont les leurs, le sociologue s'offre la possibilité de parler des œuvres en s'évitant de produire tout jugement de valeur à l'égard de cet objet hautement valorisé. Cette posture lui permet par ailleurs de construire sur les œuvres un discours inédit, aucune autre discipline ne s'étant jusqu'ici essayée à ce type d'approches les concernant. D'autres sociologues de l'art considèrent de leur côté que parler des œuvres d'un point de vue sociologique, c'est s'intéresser aux processus sociaux qu'elles sont en mesure de générer, et plus encore aux processus dont elles peuvent elles-mêmes devenir le nom<sup>24</sup>. Selon eux, cette approche inclut d'une manière nécessaire mais jamais suffisante une analyse de leurs contenus ; le sociologue doit se l'accorder au risque de ne pas pouvoir saisir et explorer toutes les dimensions de l'objet protéiforme, et en tant que tel inédit, qu'il se donne ainsi les moyens de construire. Jean-Pierre Esquenazi offre un intéressant aperçu de cet « objet qui est plusieurs<sup>25</sup> » en prenant le film *The Big Sleep* en exemple :

« le film *The Big Sleep* a été, entre autres, un roman de Raymond Chandler, un projet de William Faulkner et Howard Hawks, un scénario de Brackett et Faulkner puis Furthman, un film en production aux studios Warner et Bros, un tournage agité en raison de l'histoire d'amour encore contrarié de Bogart et Bacall ses interprètes, un échec dans sa première version en Février 1945, un succès en août de la même année, un banal film policier à sa sortie en France, un film d'auteur quand de jeunes critiques français menés par Jacques Rivette portèrent son réalisateur aux nues, un chef-d'œuvre de l'histoire du cinéma pour la génération cinéphile, un bête film en

23 Esquenazi J.-P., *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 41.

24 J'emprunte cette expression à Jean-Pierre Esquenazi qui en précise l'acception dans le chapitre « Oeuvre et Médiation » de *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation. Ibid.*, p. 44-47.

25 *Ibid.*, p. 45.

noir et blanc pour les jeunes amateurs d'aujourd'hui. Dans tous ces états attachés à divers temps et divers lieux, *The Big Sleep* change d'aspect, de signification, de rôle, de statut. Comme le dit Antoine Hénion, il participe d'une histoire et même de plusieurs histoires : celle du cinéma américain, celle de la critique française, celle du débat sur le statut artistique du cinéma. Et aussi, et surtout, il est le centre d'une histoire, la sienne.<sup>26</sup> »

Bruno Péquignot tient quant à lui à rappeler que si toute œuvre d'art a son histoire, elle participe également à l'histoire d'un environnement social, culturel et sensible qui excède la stricte sphère artistique. Reprenant à son compte l'idée que Roger Bastide emprunte lui-même à Jean Duvignaud, à savoir que « l'art continue le dynamisme social par d'autres moyens<sup>27</sup> », Péquignot envisage dans le prolongement de ces deux auteurs que l'étude des œuvres peut offrir au sociologue de l'art une précieuse possibilité, celle de sonder *par d'autres moyens* certaines réalités culturelles. Cette possibilité, il l'explore dans un article intitulé « *Pierrot le fou*, entre les mots et les choses » en partant de l'hypothèse que ce film de J.-L. Godard, sorti en 1965, met en scène ce que tend à théoriser *Les Mots et les choses*, paru quelques mois plus tard, à savoir l'épuisement d'un certain modèle de pensée préfigurant la mutation culturelle qui s'affirmera au cours des événements de « Mai 68 ». Sur la base de cette intuition, Péquignot développe une analyse croisée du film et du livre en repérant les éléments que ces deux œuvres empruntent aux climat intellectuel, politique et social de l'époque, analysant en parallèle la manière dont Godard et Foucault construisent à partir de ces captures deux montages qui se font écho et qui font plus largement sensation, comme en témoignent les réceptions critiques et publiques que le film comme le livre ont suscitées au moment de leurs sorties. Péquignot fonde sur cette rapide analyse l'esquisse d'un programme :

« La compréhension d'une époque, le savoir qu'on peut tenter d'établir scientifiquement sur elle pourrait donc passer par l'appréhension de ce qui se produit à partir d'une œuvre ou d'un art comme signification faisant époque et permettant ainsi aux hommes de repérer, d'interpréter le monde dans lequel ils vivent. Encore faut-il, pour réaliser un tel programme, recevoir l'œuvre ou l'art en général dans leurs spécificités et ne pas les réduire à ce qu'ils ne sont pas ou plus, leurs conditions sociales de possibilités, mais ce qui fait réellement œuvre : leur capacité à créer un monde inédit. L'artiste ne voit pas « avant » un monde qui doit advenir, comme s'il s'agissait d'un destin, il fait un monde, il impose à notre univers ses couleurs, ses formes, ses harmonies et ses bruits. L'œuvre provoque une cristallisation des représentations d'une époque, produisant un monde là où il n'y avait qu'éparpillement, juxtaposition hétérogène. Une telle proposition entraîne logiquement que soient pris en compte dans l'analyse non seulement des facteurs « externes » : conditions socio-économiques ou historiques de l'œuvre et de son producteur, condition de la

---

26 *Ibid.*, p. 45, 46.

27 Péquignot B., « *Pierrot le fou*, entre les mots et les choses », in *Art et contemporanéité*, sous la dir. de Majastre J.-O et Pessin A., Bruxelles, La Lettre volée, 1992, p. 165.

réception ou de la consommation, etc., mais également ce qu'on pourrait appeler des facteurs internes : structure de l'oeuvre, organisation du récit, etc.<sup>28</sup> ».

Pour Péquignot, le seul impératif que le sociologue de l'art se doit de respecter face à l'oeuvre est de ne pas en *réduire* les spécificités, ni les capacités – à commencer par celle de « créer des mondes inédits » – sous prétexte de ne pas toujours savoir sous quel angle, ni par quel biais il peut les étudier sociologiquement. Péquignot avance sur ce point des propositions qui restent ouvertes et qui excèdent celles qu'il évoque dans l'article que je viens de mentionner. Pour lui, le plus important est de multiplier les modes d'approches et les recroisements analytiques entre les facteurs qui conditionnent la production et la réception d'une oeuvre et ce qui relève de sa forme, de son contenu, afin de multiplier en conséquence les possibilités de sonder sociologiquement les processus sociaux que les oeuvres peuvent par elles-mêmes générer, comme tous ceux dont elles participent et qu'elles sont en capacité d'éclairer.

Nathalie Heinich reste dubitative concernant ce type de propositions. Pour elle, les sociologues de l'art qui sont tentés de faire des oeuvres le point de départ et/ou l'objet central de leurs investigations se retrouvent en situation de reprendre à leur compte une posture qu'ils devraient plutôt questionner :

« [ils risquent] d'adopter sans s'en rendre compte un point de vue étranger à la sociologie, au lieu de prendre celui-ci pour objet. En effet, l'injonction d'étudier les oeuvres obéit implicitement à un parti pris très puissant dans le monde savant et, en particulier, chez les spécialistes d'art, consistant à privilégier les oeuvres plutôt que les personnes ou les choses. Pris dans les hiérarchies implicites de ce monde savant, le sociologue pour qui il va de soit qu'il faut « s'intéresser à l'oeuvre » risque de ne pas voir ce qui, dans cette injonction, ne fait que refléter un paradigme dont il fait, inconsciemment, le socle de sa posture épistémologique, au lieu de l'étudier, au même titre que n'importe quelle valeur investie et véhiculée par les acteurs – fussent-ils ses propres pairs à l'université.<sup>29</sup> ».

Heinich souligne par ailleurs « qu'il n'existe aucune méthode spécifiquement sociologique de description des oeuvres – sauf à passer par le compte-rendu des acteurs<sup>30</sup> ». Ainsi, les sociologues qui s'aventurent à analyser le contenu de celles qui les intéressent se retrouvent condamnés à emprunter à l'histoire de l'art, à l'esthétique, voire à la critique leurs vocabulaire et, par extension, leurs grilles de lecture. Tenter de construire un objet inédit à travers ce type d'analyses, ou chercher par ce biais à rendre compte « des mondes inédits » que l'oeuvre est censée « créer », revient selon elle à ne

---

28 *Ibid.*, p. 179, 180 .

29 Heinich N., *La sociologie de l'art*, Paris, La découverte, 2001, p. 88.

30 *Ibidem*.



produire au final aucun discours véritablement inédit sur un tel sujet.

Position paradoxale que celle des sociologues de l'art : idéalement placés pour interroger les œuvres et ce qu'elles peuvent faire à la sociologie, ils sont dans le même temps obligés, pour s'autoriser à en dire quelque chose, de trouver les moyens d'en parler. Si l'on s'en remet aux arguments de Nathalie Heinich, ces moyens sont extrêmement limités. Si l'on se rapporte aux arguments de Bruno Péquignot, ils sont nettement plus étendus que ce que ce sa consœur laisse supposer. Quelque soit les positions défendues par les uns et les autres, les sociologues de l'art tombent généralement d'accord sur l'obligation qui est la leur et qui consiste à devoir *paramétrer* leurs discours sur l'œuvre avant de se donner le droit d'en parler, y compris lorsque l'oeuvre elle-même n'est pas le seul et unique objet de leur discours (comme c'est le cas dans l'article de Bruno Péquignot évoqué plus haut).

Sans négliger cette obligation, certains sociologues de l'art s'intéressent aux moyens spécifiques à se donner lorsqu'il s'agit de produire un discours, non pas tant sur les œuvres elles-mêmes, que sur ce qu'elles offrent au sociologue, à savoir la possibilité de paramétrer, à partir d'elles, toute une série d'expériences heuristiques susceptibles d'enrichir sa propre pratique de la sociologie. Bernard Lahire consacre à cette possibilité un chapitre de plus de soixante-dix pages dans son ouvrage *L'esprit sociologique*. Concentrant sa réflexion sur ce que la littérature peut apporter à la sociologie, c'est sous cet angle exclusif qu'il choisit de décrire les spécificités qu'il reconnaît au texte littéraire :

« Aux yeux d'un observateur scientifique du monde social, la littérature a ceci de fascinant qu'elle donne à lire des scènes, des expériences intimes, des raisonnements, des actions et interactions tels qu'aucun sociologue de la vie réelle ne pourrait les faire apparaître. Car, aussi subtil et présent soit-il, le sociologue-ethnographe ne peut accéder à l'espace mental des acteurs qu'il étudie, c'est-à-dire qu'il ne peut décrire précisément les scènes de la vie sociale à la fois dans leurs mouvements objectifs (verbaux et extra-verbaux) et dans les mouvements intérieurs qui animent plus ou moins consciemment les protagonistes. Il ne peut davantage suivre aussi continûment que le romancier les mêmes personnes dans des situations aussi différentes – et souvent privées – de la vie ordinaire ou tout au long d'une vie.<sup>31</sup> »

Sur la base de cette description, Lahire établit comme suit les deux types d'expériences heuristiques que les sociologues peuvent paramétrer à partir de leurs lectures :

« le sociologue peut, à mon sens, tirer deux grands types de bénéfices de la lecture des

---

31 Lahire B., *L'esprit sociologique*, Paris, La Découverte, 2005, p. 174, 175.

œuvres littéraires : le premier relève d'un *pillage* des textes en vue d'imaginer de nouvelles enquêtes sociologiques et le second de l'*exercice pédagogique* et de l'*entraînement scientifique*, qui peuvent néanmoins déboucher sur une forme systématique d'*examen des schèmes d'interprétation du social mis en œuvre par les romanciers* dans leur écriture littéraire. Concernant le premier point, il me semble que la fréquentation de la littérature peut être l'occasion d'enrichir ses schèmes d'interprétation, d'affiner son intelligence du social et d'accroître son imagination sociologique. La métaphore du "pillage", en dépit de ses connotations un peu barbares, indique bien que celui qui "s'enrichit" n'a pas pour objectif de "respecter" la logique littéraire des textes lus, mais de s'en servir à de toutes autres fins. [...]. Pour ce qui est du second grand type de profit – entre exercice pédagogique et entraînement scientifique de sa capacité à interpréter sociologiquement des situations, pratiques ou événements – il s'agit en fait d'opérer un travail d'analyse sociologique des situations mises en scène dans les œuvres littéraires "comme si" elles étaient tirées de la vie réelle par un observateur soucieux de la vérité des faits.<sup>32</sup> ».

Lahire tient à insister sur le « caractère *expérimental* et *simulé*<sup>33</sup> » de ce type d'interprétations sociologiques, celles-ci étant « produites sur la base de scènes littéraire<sup>34</sup> » et non à propos du texte lui-même. Le cadre expérimental dans lequel il s'agit de les pratiquer semble en cela évacuer l'épineuse question, soulevée par Nathalie Heinich, de savoir si ces interprétations s'appuient ou non sur une description spécifiquement sociologique des œuvres. Pour Lahire, l'enjeu de ces exercices est de manipuler un contenu fictionnel pour ce qu'il est et ce qu'il offre : une configuration couchée sur papier de situations sociales, de trajectoires individuelles, d'histoires de vie. Le tout est de tirer de ces récits de quoi tester certaines hypothèses concernant la construction d'investigations éventuelles, ou de les utiliser comme des « cas » que le sociologue n'a pas besoin de construire à partir de données et d'observations collectées sur un quelconque terrain, « cas » qui peuvent en revanche lui permettre d'éprouver ses catégories, ses grilles de lectures, ses schémas conceptuels afin d'en affiner la logique ou d'en repenser les fondements. Si cette pratique expérimentale consiste à *utiliser* un « matériau littéraire disponible », Lahire ne peut toutefois écarter la possibilité d'exploiter ces protocoles pour isoler et analyser les schèmes interprétatifs et le type de connaissance implicite, voire de « sociologie implicite<sup>35</sup> », en jeu dans le texte littéraire sur lequel porte *l'entraînement scientifique* :

« En s'adonnant à ce genre d'exercice, le sociologue n'est ni vraiment sociologue de la littérature [...], ni sociologue des faits sociaux réels, mais un chercheur pris entre le plaisir de tester des schèmes interprétatifs sur un matériau littéraire disponible et la satisfaction de mettre à jour quelques-uns des schèmes interprétatifs implicites ou explicites qui ont, de toute évidence, contribué à organiser l'écriture littéraire des situations en question. [...]. Dans la mesure où la

32 *Ibid.*, p. 175, 176, 177.

33 *Ibid.*, p. 177.

34 *Ibid.*, p. 177.

35

littérature passe toujours par les individus, leurs histoires singulières, leurs sentiments personnels, leurs actions et réactions propres, pour parler de la société, elle constitue un réservoir de connaissances implicites particulièrement intéressant pour une sociologie qui prend pour objet le social à l'état incorporé. Certains auteurs font même preuve, de ce point de vue, d'un sens aigu du social à l'échelle individuelle en parvenant à montrer comment leurs personnages sont doublement déterminés par leur passé (et un passé qui n'est pas toujours constitué d'un seul bloc, mais dont la structure est composite, feuilletée) et par les situations qu'ils sont amenés à rencontrer (et qui n'exercent pas sur eux les mêmes pressions, les mêmes forces les poussant dans la même direction).<sup>36</sup> »

Lahire consacra la suite de son propos à mettre à jour la manière dont ce « sens du social », qu'il reconnaît ici à certains écrivains, s'exprime en particulier sous la plume de Georges Simenon, d'Albert Memmi et de Luigi Pirandello. Il analysera pour ce faire les profils de personnages et le type de trajectoires individuelles mis en récit par ces trois auteurs, dans trois de leurs romans. Le patient décryptage qu'il consacre à telle ou telle situations tirées des œuvres étudiées ne laisse guère de doute sur le fait que Lahire ait pu une première fois les isoler et les interpréter pour tester sur elles ses propres schèmes interprétatifs. Son analyse laisse par moments apparaître quelques indices résiduels de cette lecture « expérimentale », sans toutefois nous permettre d'en saisir le *modus operandi*.

D'autres sociologues de l'art sont plus enclins à faire d'une telle expérience l'objet déclaré de leur discours. C'est notamment ce qui rapproche les travaux de Jacques Leenhardt, de Florent Gaudez et de Jean-Olivier Majastre. Si chacun d'eux questionne à sa manière les rapports, voire les partenariats épistémologiques qui peuvent se tisser entre art et sociologie, ils les explorent plus concrètement en cherchant à faire passer dans le texte sociologique la construction et le déroulement des expériences réflexives que leur inspirent certaines œuvres plastiques ou littéraires. Notons qu'à la différence de Lahire, ces trois auteurs abordent les œuvres dont ils s'emparent, non pas tant parce qu'ils y décèlent une *sociologie implicite*, mais parce qu'ils y découvrent, au contraire, des agencements qui déroutent les schèmes interprétatifs de la sociologie. Ces agencements variant d'une œuvre à l'autre, l'expérience à construire à partir d'eux repose sur des protocoles qu'il s'agit d'inventer à chaque fois. De ce point de vue, si ces trois auteurs encouragent les sociologues à aller chercher du côté de l'art et de la littérature des clés pour requestionner en profondeur les paradigmes et les procédures de leur discipline, aucun d'eux ne préjuge de la forme que peut prendre cette pratique expérimentale. Leur manière d'en sonder les conditions de possibilité consiste pour

---

36 *Ibid.*, p. 177 et 179.

chacun d'eux à s'y essayer et à paramétrer à chaque fois les modalités d'une expérience réflexive singulière, expérience qu'ils construisent à partir de l'analyse de romans, de nouvelles, de tableaux, d'installations plastiques manifestement choisis pour leur capacité à faire écho à certains dispositifs conceptuels et discursifs de la sociologie, ce dialogue ou cette comparaison ouvrant, la plupart du temps, non pas tant sur des convergences que sur des divergences instructives, pointées, sondées et exploitées comme telles.

Faire de l'oeuvre la clé de voûte d'une expérience heuristique qui vise la sociologie, c'est toujours en parler. Sur ce point, Bernard Lahire, Jacques Leenhardt, Florent Gaudez, Jean-Olivier Majastre se donnent le droit de construire leur discours *sur* l'oeuvre d'une manière moins protocolaire que la plupart de leurs confrères. Ce qui leur importe en revanche, et c'est là où se rejoue pour eux l'obligation, c'est de paramétrer très clairement les enjeux, les modalités et les limites du discours qu'ils construisent *avec* et/ou *à partir* des œuvres dont ils s'inspirent. Je distingue ici deux postures qu'il faut toutefois prendre le temps d'étudier d'une manière plus précise – ce que je ferai dans la première partie de cette thèse – chacune d'elles entrant souvent en dialogue avec l'autre chez la plupart des sociologues de l'art dont j'ai ici rapidement évoqué les démarches.

***Construire une approche de l'oeuvre qui soit aussi une approche de la sociologie.***

Nombreux sont les partis pris que les sociologues de l'art construisent et défendent lorsqu'il s'agit d'aborder la question des œuvres. La diversité de leurs démarches, de leurs réflexions, de leurs expérimentations balise en cela un cadre d'exercice qui se caractérise tout autant par les contraintes qu'il impose au chercheur, que par les possibilités qu'il admet et qu'il encourage à explorer. Le sociologue de l'art qui s'intéresse aux œuvres peut en faire l'objet de sa recherche, comme questionner leur capacité à devenir l'outil, voire le partenaire de l'investigation qu'il aura choisi de construire en les utilisant. Dans les deux cas, il doit paramétrer le discours qu'il entend tenir sur elles et/ou à partir d'elles, afin que ce même discours continue d'intéresser la sociologie. Comme le rappelle Bruno Péquignot, parler d'oeuvre en sociologie de l'art admet de nombreuses possibilités qui restent néanmoins balisées par deux limites assez claires : « ne jamais tomber au mieux dans la critique d'art, au pire dans le n'importe

quoi du commentaire inspiré<sup>37</sup> ». Pour ma part, c'est à l'œuvre de Pina Bausch que je dois d'avoir tourné et retourné la question de savoir ce qu'il était *possible* d'en dire depuis la sociologie, avant de déterminer le type d'investigation que je pouvais construire sur la base de cette possibilité.

Chorégraphe allemande disparue en 2009 à l'âge de soixante-neuf ans, Pina Bausch a créé en l'espace de trente-six ans plus d'une quarantaine de pièces qui ont fait et qui font encore l'objet de tournées mondiales assurées par sa compagnie, le Tanztheater de Wuppertal. En tant que telle, cette œuvre peut se prêter à de nombreuses analyses, à commencer par celles que j'ai évoquées plus haut. On pourrait s'intéresser uniquement ce qu'elle *fait*, comme le préconise Nathalie Heinich, et tenir là un objet passionnant, que ce soit au vu des formes pour le moins extrêmes de rejets et d'adhésions que les premières pièces de Pina Bausch ont longtemps provoquées chez leurs publics<sup>38</sup>, ou qu'il soit question de se pencher sur la quantité impressionnante d'interprétations, de débats et de « malaises dans la classification » que ces mêmes pièces ont suscitées chez les critiques qui défendaient le travail de la chorégraphe, comme chez ses plus virulents détracteurs.

Dans une autre mesure, on pourrait s'intéresser aux processus que cette œuvre a

---

37 Péquignot B., *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, op. cit., p. 275.

38 Pour ici donner un aperçu des effets que l'on peut mettre au compte de l'œuvre de Pina Bausch, citons la manière dont Jochen Schmit retrace les manifestations d'engouement et de rejet qu'il a lui-même pu observer sur près de vingt ans : « A la fin des années soixante-dix, une ascension irrésistible vers la notoriété mondiale va commencer pour Pina Bausch et sa compagnie. Deux représentations à Nancy et à Parme, dans des festivals d'avant-garde, inaugurent un mythe qui, se manifestant dans les grandes villes telles que Paris, Amsterdam, Londres ou Rome, et au cours de tournées de plusieurs semaines en Asie, Amérique Latine, Australie, va se consolider jusqu'à devenir une vérité : le public qui assiste aux spectacles du Tanztheater de Wuppertal vit une expérience extrême, inconnue jusqu'alors. Une rétrospective, au festival « Theater der Welt » à Cologne en 1981, va assurer son triomphe. Pina Bausch et le Tanztheater de Wuppertal sont devenus la "marchandise culturelle" de la République fédérale la plus demandée à l'étranger.

Néanmoins, la chorégraphe continue à provoquer de violentes controverses, une grande partie des critiques de danse allemands, qui avaient dit que les premiers *Stückes* de Pina Bausch, encore plus ou moins liés à la tradition, étaient les événements majeurs de la saison, la laisse tomber, dès que, dans sa recherche de nouvelles possibilités d'expression, elle commence à s'éloigner des formes traditionnelles du ballet et aussi de la *modern danse* conventionnelle. Le public de Wuppertal ne tarde pas à se diviser : face à un groupe d'admirateurs se forme un front de détracteurs affirmés, dont les plus mesquins couvrent Pina Bausch d'insultes, de crachats et lui arrachent les cheveux, les plus excités la harcèlent de coups de téléphones anonymes au cœur de la nuit et la somme de quitter la ville. La réception de ses pièces est encore violemment contrastée dans les années quatre-vingt-dix. A Rome, à l'occasion d'un de ses spectacles, certains de ses fans ont payé jusqu'à dix fois le prix normal du billet pour obtenir une place au Théâtre Argentina. En revanche, quelques jours plus tôt, lors d'une représentation à Londres, un critique avait réalisé ce qu'un de ses collègues allemands, deux ans auparavant, avait seulement rêvé de faire : quitter la représentation de *1980*, où il se sentait suffoquer, et, le lendemain, décrire à ses lecteurs la stimulante expérience d'une nuit d'automne passée à Londres, bien préférable selon lui aux supplices qu'il subissait au Salder's Wells Theatre. » Schmidt Jochen, « De la Modern Danse au Tanztheater », in *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*, Paris, L'Arche, 1995, p. 77, 78.

générés, et plus précisément à ceux dont certaines pièces peuvent être le nom. *Kontakthof* notamment, spectacle monté en 1978, est une création qui a fait date au sein de la compagnie, étant la première à avoir unanimement fédérée ses membres autour d'une méthode de travail basée sur l'improvisation que Pina Bausch n'expérimentait alors que depuis un an et qui a depuis été identifiée et reprise par de nombreux chorégraphes à travers le monde comme « la méthode Pina ». *Kontakthof* est également le nom de la pièce qui, lors de sa première tournée sur les scènes européennes, a le plus divisé la critique, y compris celle qui s'était montrée jusque-là hostile aux toutes premières créations de la chorégraphe. *Kontakthof* est par ailleurs sa pièce la plus connue du grand public et en particulier des habitants de Wuppertal, Pina Bausch ayant décidé en 2000 de la remonter en faisant appel à des seniors non-professionnels recrutés sur petites annonces diffusées dans les journaux locaux de cette ville de la Rhur accueillant sa compagnie depuis 1974. Après une tournée triomphale de ce *Kontakthof pour hommes et femmes de plus de 65 ans*, Pina Bausch a choisi, en 2008, de remonter à nouveau la pièce en recrutant cette fois des adolescents de quatorze ans dans les établissements scolaires de Wuppertal. Le travail de transmission du spectacle et ses premières représentations a été suivi sur près de six mois par deux documentaristes allemands, Ann Linsel et Rainer Hoffmann, qui achèveront leur documentaire quelques semaines avant la mort de Pina Bausch. Le film sortira sur les écrans en 2010 et connaîtra un succès public inattendu des deux côtés du Rhin, uniquement supporté par le bouche-à-oreille. *Les Rêves dansants* restera à l'affiche de nombreux cinémas français pendant plusieurs mois, prouesse que ne parviendra pas à réaliser *Pina*, film hommage tourné par Win Wenders en 3D après le décès de son amie, diffusé en salles moins d'un an après *Les Rêves dansants* et dont le succès sera beaucoup plus confidentiel malgré la couverture médiatique dont il a bénéficié au moment de sa sortie.

On pourrait enfin interroger la manière dont *Kontakthof* a pu *faire* une première fois *sensation* au moment de sa création, avant de *faire époque* en devenant, à trente ans d'intervalle, un étonnant phénomène au regard du succès public et critique qu'ont connu ses deux créations successives. Cette analyse pourrait cette fois s'appuyer sur une approche plus précise des conditions de production, de diffusion, de réception de la première édition et des deux reprises que la pièce a connu, approche qu'il s'agirait de prolonger en procédant à une analyse « interne » de ses spécificités narratives et formelles.

Ces différentes pistes de recherche, aussi intéressantes soient-elles,

m'obligerait cependant à laisser « hors champ » la question qui m'a incitée à étudier l'œuvre de Pina Bausch et qui m'a été en bonne partie inspirée par ce que je lisais à son propos au moment je commençais à me former la sociologie<sup>39</sup>. À l'époque, je m'étonnais de voir certains critiques assimiler son théâtre à une sorte d'analyseur oscillant entre l'éclairage psychanalytique et le révélateur sociologique. Pour ne donner ici que deux exemples de ce type de discours, dans les actes d'un colloque dédié en 1992 à la chorégraphe et à son œuvre, on peut lire sous la plume d'Edouardo Sanguineti que « le style Bausch consiste à prendre les éléments divers formant notre culture pour les rassembler sous l'étiquette de la pathologie du geste, dans le sens clinique et dans le sens social du terme<sup>40</sup> », Sanguineti définissant cette pratique dramaturgique comme une « somatopathologie de la vie quotidienne<sup>41</sup> ». Dans le même colloque, Franco Quadri conclut quant à lui sa communication sur le langage de Pina Bausch par l'évocation d'une séquence de *Palermo Palermo* qui résume, à ses yeux, le type tout à fait singulier de fulgurances sociologiques en jeu dans la plupart de ses pièces :

« Dans l'arrogant petit théâtre des égoïsmes que nous présente le spectacle, dans la violence incessante exercée sur les corps et les objets, il y a beaucoup d'images inoubliables. Il y en a une que je voudrais évoquer : celle de la troupe qui avance dans ses habits un peu "rétro", ondulant au "pas Bausch", puis qui descend d'une façon implacable vers l'avant-scène et qui, avec une grande élégance, extrait de petits sacs en plastique non pas des fleurs destinées aux spectateurs mais des ordures qu'elle abandonne sur le sol parmi d'autres déchets avec le geste auguste du semeur. Les bien-pensants siciliens qui ont assisté à la scène et qui ont vu dans cette image uniquement la reconnaissance d'une société décadente oubliée de l'histoire, ignoraient sans doute ce que cela pouvait avoir de significatif sur la scène de cette salle [le Théâtre Biondo de Palermo] avec ses stucs et ses loges, espace dans lequel ils jouaient eux-mêmes un rôle ; et ils ignoraient la gloire esthétique d'hier et la honte d'aujourd'hui qui, justement dans ce lieu et dans la fatalité du geste, nous étaient rendus avec une violence que l'on ne pourrait admettre dans un traité de sociologie mais que le souffle de la transfiguration artistique rendait acceptable.<sup>42</sup> »

Martine Beydon, dans un mémoire consacré à l'univers gestuel de Pina Bausch, prenait quant à elle le contre-pied de ce type d'appréciations dès 1986 en défendant l'idée que les situations mises en scène par la chorégraphe constituaient au contraire « une véritable anomalie pour le sociologue<sup>43</sup> ». Elle tirait cette conclusion d'une rapide

---

39 Je dois ici préciser que le cursus de sociologie que je suivais à la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Besançon offrait la possibilité de s'initier, et ce dès la deuxième année de DEUG (l'actuelle Licence), à différentes spécialités de la discipline. Cette possibilité m'a permis de me familiariser très tôt aux fondamentaux de la sociologie des arts et de la culture, enseignement auquel je dois d'avoir construit les questionnements que j'évoque dans le corps du texte.

40 Sanguineti E., « Pina Bausch : un théâtre sans catégories », in *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*. Paris, L'Arche, 1995, p. 129.

41 *Ibidem*.

42 Quadri Franco, « Pina Bausch, un langage à interpréter », in *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*. Paris, L'Arche, 1995, p. 150, 151.

43 Beydon M., *Pina Bausch, analyse d'un univers gestuel*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1986, p.

analyse goffmanienne des interactions observables dans le temps de ses pièces, analyse qui débouchait sur le constat selon lequel les comportements adoptés par ses acteurs n'obéissaient à aucun moment « aux normes et à la mise en scène de la vie quotidienne<sup>44</sup> ». Les courtes séquences et autres sketches montés à la suite par Pina Bausch dans la majorité de ses spectacles présentent, en effet, des situations qui ne suivent pas forcément le scénario le plus plausible, ni le plus attendu sur une scène de théâtre en termes de performance spectaculaire d'une part, interactionnelle d'autre part. Pour en résumer le contenu rapidement, ces « fragments » mettent en scène des hommes et des femmes en tenue de cocktail s'adonnant par intermittence à des numéros dont le caractère spectaculaire n'est pas toujours édifiant, comme en témoigne la séquence de *Parlermo Palermo* relatée par Franco Quadri. Le reste du temps, les sketches qu'ils présentent sur scène consistent à s'essayer à deux ou à plusieurs à toute sorte de flirts, de rapprochements, de jeux mondains ou plus enfantins, situations que certains acteurs cherchent à faire dégénérer en poussant trop loin le contact, la plaisanterie ou la provocation. Dans ce cas, leurs partenaires ne sont pas toujours enclins à relayer le malaise que les premiers précipitent. Etant parfois disposés à réagir au manque d'égard dont ils font l'objet, ils peuvent à d'autres moments rester étonnamment indifférents aux violences dont ils deviennent la cible.

Le fait que certains commentateurs soient tentés de considérer ces situations comme des analyseurs sociologiques alors que d'autres puissent dans le même temps les envisager comme des *anomalies* impossibles à analyser sociologiquement, me renvoyait à la question de savoir en quoi ces situations pouvaient à ce point intéresser la sociologie aux yeux de critiques et de journalistes qui ne la pratiquaient pas. La radicalité de leurs affirmations m'encourageait à fouiller cette question de plus près, ne serait-ce que pour compliquer les termes de deux hypothèses qui, telles qu'elles étaient formulées, n'arrivaient pas à me convaincre. Voir dans les pièces de Pina Bausch une analyse sociologique à l'œuvre était, à mon sens, aussi discutable que de les envisager comme un composé artistique qui, au vu de son étrangeté, pouvait résister et à ce titre échapper à toute forme d'analyse sociologique. Si cette étrangeté avait certes plus de chances de mettre à l'épreuve les schèmes interprétatifs de la sociologie que de venir les compléter, elle n'en devenait pas pour autant un objet sociologiquement *inabordable*. A elle seule, l'éventualité que je viens d'évoquer suffisait à contredire cette affirmation en

---

72.

44 *Ibidem*.



offrant au moins la possibilité de faire des agencements mis en scène par Pina Bausch le sujet, sinon l'outil d'une expérience sociologique intéressante à construire. Martine Beydon en avait jeté les bases en soumettant ces agencements à une analyse goffmanienne. Elle avait toutefois tenté ce pari analytique au premier degré, en appliquant directement aux interactions observables dans les pièces de Pina Bausch les descriptions, les analyses et les conclusions que Goffman réserve aux situations interactionnelles ordinaires. Martine Beydon avait ainsi fait le choix d'aborder la sociologie goffmanienne comme une grille de lecture qui pouvait être « testée » sans ménagement particulier sur l'objet de sa réflexion, son analyse évacuant d'emblée l'éventualité de faire des spécificités de cette grille de lecture un élément à interroger, ou tout du moins à explorer au même titre.

Il n'était pas complètement incongru d'aller chercher chez Goffman une palette de propositions, de concepts et de catégories susceptibles d'alimenter une description des séquences interactionnelles mises en scène par Pina Bausch. Il était en revanche plus étonnant de voir cette description n'exploiter aucune proposition tirée de *La Présentation de soi*. Martine Beydon n'évoquait « la mise en scène de la vie quotidienne » que comme une simple formule capable, à elle seule, de résumer l'ensemble de règles interactionnelles que Goffman s'attache à mettre en évidence et auxquelles les comportements bauschiens n' « obéissent jamais ». Aucune autre référence n'était faite à la métaphore dramaturgique que Goffman développe dans son premier ouvrage publié et qu'il utilise comme un schéma analytique dont il tire un impressionnant vocabulaire conceptuel. Cette omission constituait, à mes yeux, une bonne raison de reprendre du début le pari de Martine Beydon, et ce afin de donner à son expérience analytique une orientation qui pouvait cette fois concerner à part égale les deux types d'agencements qu'elle impliquait.

Il était assez tentant de faire des montages dramaturgiques de Pina Bausch l'objet central, sinon exclusif de cette analyse « expérimentale ». Les montages en question se présentaient comme plus étranges, plus complexes, plus intrigants que les propositions conceptuelles d'un sociologue comme Goffman, celui-ci s'étant de son côté forgé, au sein et au-delà de la sphère universitaire, une réputation d'auteur assez accessible et plutôt facile à lire. Comme le souligne Philip Manning dans son ouvrage *Erving Goffman and the Modern Sociology*, « c'est l'un des paradoxes du succès [de Goffman] : ses idées semblent si bien connues, ses livres tellement lus, que le fait de les commenter paraît presque redondant. Goffman est devenu une sorte de repère familier sur la carte

intellectuelle des sciences sociales modernes, un auteur qui est cité partout mais rarement discuté dans le détail.<sup>45</sup> ». La possibilité que j'entrevois était justement celle de discuter dans le détail les rouages et les ressources de cette sociologie apparemment sans surprise, en utilisant, pour ce faire, les montages de Pina Bausch comme un objet-limite capable de les mettre en jeu et à l'épreuve d'une manière singulière. L'analyse à mener devait, certes, trouver les moyens de se dédoubler. Mais elle pouvait à cette condition rejoindre dans l'esprit, sinon dans la forme, le type d'expériences d'ores et déjà tentées par certains sociologues de l'art attachés à défricher les conditions de possibilité d'un partenariat épistémologique entre art et sociologie, ce qui offrait à cette analyse croisée une légitimité suffisante pour m'encourager à en préciser les modalités.

La première de ces modalités était d'avoir accès aux pièces de Pina Bausch et de pouvoir les conserver sous le regard, autrement dit sur un support consultable. Tous ses spectacles avaient fait l'objet de captations vidéos archivées dans les locaux du Tanztheater de Wuppertal, archives qui n'étaient accessibles que sur autorisation exclusive de la chorégraphe. Contre toute attente, obtenir cette autorisation, que Pina Bausch n'accordait qu'à ses danseurs, à ses amis et à ses proches collaborateurs, n'a pas été l'étape la plus difficile à franchir. L'accès dont elle m'a fait bénéficier avait en revanche une condition : que je consulte ses archives sur place sans pouvoir faire de copie des pièces visionnées. Il m'a donc fallu retranscrire par écrit toutes celles qui me semblaient les plus pertinentes à soumettre à une analyse goffmanienne, à savoir les pièces les moins dansées de son répertoire, celles qui comportaient un contenu « interactionnel » significatif, ce qui représentait pas moins de vingt-six pièces sur les trente qui étaient à l'époque archivées sur support vidéo. Ce travail de retranscription a été l'occasion de prendre la pleine mesure de l'étonnante complexité narrative du spectacle bauschien et de requestionner en conséquence les conditions de son analyse. Dans le temps de ses pièces, Pina Bausch ne se contente pas de monter à la suite une série de sketches présentant des interactions entre hommes et femmes. Elle utilise les codes du spectacle et plus largement tout ce que la scène lui autorise, pour construire un nombre impressionnant de mises en abîme, de brouillages, d'amalgames destinés à

---

45 Manning P., *Erving Goffman and Modern Sociology*, Cambridge, Polity Press, 1992, p. 6. Je pouvais de mon côté constater qu'au moment où je commençais à m'intéresser de plus près à Goffman, seulement trois ouvrages en langue française traitaient de son œuvre : *Les moments et leurs hommes*, un recueil de textes inédits en français présentés par Yves Winkin et paru en 1988 aux Ed. Seuil/Minuit ; *Le parler frais d'Erving Goffman*, actes du colloque de Cerizy consacrés aux lectures françaises de l'œuvre du sociologue parus aux Ed. de Minuit en 1989 et *Erving Goffman et la microsociologie*, un essai d'Isaac Joseph paru en 1998 aux Presses Universitaires de France.

entretenir une confusion permanente entre performance spectaculaire et performance interactionnelle. Si cet aspect de son écriture pouvait devenir un intéressant levier pour interroger les analogies et autres comparaisons que Goffman développe entre ces deux types de « performances », je ne pouvais cependant construire une telle mise en regard sans en passer par une analyse préalable et approfondie de la dramaturgie bauschienne. Cet impératif m'affrontait au problème soulevé par Nathalie Heinich, problème qui justifie une bonne partie de ses réticences à l'égard de la sociologie des œuvres, à savoir « qu'il n'existe aucune méthode spécifiquement sociologique de description des œuvres<sup>46</sup> », ce qui demande la plupart du temps de s'en remettre aux outils analytiques d'autres disciplines traditionnellement en charge de cet objet : l'esthétique, l'histoire de l'art, la sémiologie. Je me suis momentanément convaincue que ce « recours » allait être inévitable, avant de rencontrer chez Goffman les outils nécessaires à la description et à l'analyse de l'écriture dramaturgique de Pina Bausch.

Plus connu pour avoir exploité le théâtre à des fins heuristiques que pour l'avoir étudié, Goffman est rarement considéré comme un sociologue spécialiste de la scène et de ses fictions. Son intérêt pour l'expérience théâtrale dépasse toutefois, et de loin, le schéma analytique qu'il en a retiré pour développer la métaphore dramaturgique qui l'a rendu célèbre et qui sert de socle, dans *La Présentation de soi*, à son analyse des situations d'interaction en face à face. « Reprendre du début la question de la scène<sup>47</sup> » est un des principaux objectifs que Goffman s'est donné dans *Les Cadres de l'expérience*, ouvrage paru en 1974, soit près de quinze ans après *La Présentation de soi*. Il y consacre de nombreuses pages à interroger le type de fictions que la scène rend par elle-même possible, en procédant à une analyse particulièrement poussée des conventions, des rouages et des ruses caractéristiques de l'illusion théâtrale. Goffman fonde cette analyse sur l'exploration d'un vaste corpus allant des pièces de Shakespeare à celles de Bertolt Brecht, de Samuel Beckett, de Luigi Pirandello, en passant par les performances iconoclastes du Living Theater et de quelques activistes moins connus de la scène artistique américaine de son époque. Goffman n'en reste pas moins attaché, dans cet ouvrage comme dans beaucoup d'autres, à brouiller les pistes entre ce qu'il peut dire des fictions dont il s'empare et la manière dont il les utilise pour échafauder et éclairer son analyse de la vie quotidienne. Si je devais composer avec cette spécificité et prendre le temps d'élaborer sans précipitation l'approche que Goffman m'offrait la

---

46 Heinich N., *La sociologie de l'art, op. cit.*, p. 88.

47 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991, p. 132.

possibilité de construire concernant les « ruses de cadre » du théâtre bauschien, c'est cette première analyse qui m'a finalement permis de préciser les enjeux et les modalités de celle que je voulais initialement développer. « L'analyse de cadre » que j'ai été amenée à réaliser m'a, en l'occurrence, permis de circonscrire plus clairement ce en quoi les agencements dramaturgiques de Pina Bausch pouvaient constituer des « cas » susceptibles d'intéresser et de mettre à l'épreuve la singularité des cadres analytiques de Goffman, et en particulier la complexité de ses métaphores explicatives, l'hybridité de ses montages conceptuels et descriptifs, tout ce qui fait en somme le caractère à la fois séduisant et énigmatique de sa prose sociologique.

Dans sa contribution aux actes du colloque de Cerisy consacré en 1987 aux lectures françaises d'Erving Goffman, Isaac Joseph résume la particularité de l'entreprise sociologique de l'auteur en évoquant « une œuvre qui a multiplié les effets de sens pour décrire et analyser ses objets, une œuvre dont le ressort est le plus souvent métaphorique, jouant sur les transcriptions de sens et les emprunts sauvages<sup>48</sup> ». Dans les mêmes actes, Robert Castel avoue quant à lui son admiration pour le « caractère tremblé » des analyses de Goffman, considérant que le sociologue « n'est jamais – peut-être, et encore très partiellement dans *Asiles* – au centre de ses analyses, et cependant c'est sa présence en creux qui fait la spécificité d'une œuvre qui n'est pas celle d'un méthodologue mais d'un explorateur, d'un aventurier du social<sup>49</sup> ». D'autres commentateurs, plus particulièrement américains, ont manifesté une même admiration pour les « effets de sens » et les ressorts métaphoriques, pour l'ironie, les mots d'esprit et « la présence en creux » que Goffman introduit dans ses textes, tout en étant beaucoup plus critiques concernant le fait que son œuvre ne soit pas « celle d'un méthodologue ». Greg Smith parvient assez brillamment à évoquer cette oscillation en citant l'appréciation, éloquente de ce point de vue là, que Bernard N. Meltzer, John W. Petras et Larry T. Reynolds réservaient en 1975 à la sociologie goffmanienne dans leur ouvrage *Symbolic Interactionism : Genesis, varieties and Criticism* :

« “Nous ne trouvons dans les travaux de Goffman aucune théorie explicite, mais à chaque fois un cadre de référence organisé d'une manière plausible quoi qu'assez libre ; peu d'intérêt pour les schéma explicatifs, mais des analyses descriptives magistrales ; pratiquement aucune preuve

---

48 Joseph I., « Erving Goffman et le problème des convictions », in *Le parler frais d'Erving Goffman. Colloque de Cerisy*, sous la direction d'Isaac Joseph, Robert Castel, Jacques Cosnier, Paris, Minuit, 1989, p. 14.

49 Castel R., « Institutions totales et configurations ponctuelles », in *Le parler frais d'Erving Goffman. Colloque de Cerisy*, sous la direction d'Isaac Joseph, Robert Castel, Jacques Cosnier, Paris, Minuit, 1989, p. 41-42.

accumulée, mais une série d'allusions, d'impressions, d'anecdotes, d'illustrations particulièrement éclairantes ; peu de propositions qui puissent être testées empiriquement, mais d'innombrables visions aussi provocatrices que séduisantes. *In fine*, nous ne pouvons que constater un manque de réserves et de doutes, les limites de toutes ces généralisations ne nous étant jamais indiquées.<sup>50</sup> »

Smith se situe quant à lui du côté des commentateurs de Goffman qui se sont intéressés à sa prose et qui ont choisi de l'étudier, non pas tant pour en souligner les approximations que pour en sonder à la fois l'étrangeté et la rigueur, la considérant à bien des égards comme la pierre angulaire de l'entreprise sociologique poursuivie par l'auteur. Smith tient effectivement à rappeler que Goffman n'a jamais prétendu vouloir construire de grandes théories. Son ambition était davantage de produire des « cadres conceptuels à basse portée » susceptibles de décrire, sinon d'éclairer certaines dimensions de la vie sociale. Yves Winkin exhume, dans *Les moments et leurs hommes*, un des rares textes dans lesquels Goffman précise sa position épistémologique sur ce point précis et, comme Winkin en convient, il ne faut pas ici renoncer à citer le paragraphe en entier :

« J'ai de profonds doutes sur la valeur des grandioses théories sociologiques de ces dernières années, et même sur celle de leurs successeurs plus circonspects – les théories à moyenne portée. (C'est notre usage facile du terme “théorie” partout en sociologie, et non le fait de ne pas en avoir, qui nous distingue de ces disciplines qui en font). Je crois cependant que la livraison d'une seule distinction conceptuelle, si elle met nos données en ordre, les illumine, et prend plaisir à en dégager les contours, peut garantir notre revendication à être des observateurs de la société. Et il est tout aussi vrai que nous aurons gravement échoué si nous ne parvenons pas à dégager les processus, les mécanismes, les structures et les variables qui permettent à d'autres de voir ce qu'ils n'avaient pas vu ou de relier ce qu'ils n'avaient pas assemblé. Ce dont nous avons donc besoin, je pense, c'est d'une modeste mais persévérante qualité analytique (*analyticity*) : nous avons besoin de cadres conceptuels à basse portée.<sup>51</sup> »

Construire « cette modeste mais persévérante qualité analytique » passe chez Goffman par une façon singulière d'exploiter, tout en les détournant, les règles et les conventions de la prose scientifique. On pourrait dire qu'à l'instar de Pina Bausch, le sociologue multiplie lui aussi les « ruses de cadre » pour élaborer ses propres agencements conceptuels et les faire valoir sur la scène discursive de la sociologie. Goffman n'explique jamais la manière dont il élabore ce travail d'écriture. S'il pointe parfois ses aboutissants, il n'en précise pas les tenants. Tenter de les reconstruire demande, à ce titre, d'en passer par une analyse portant à la fois sur le contenu et la

---

50 Cité par Greg Smith dans Smith G., *Erving Goffman*, New York, Routledge, 2006, p. 111.

51 Winkin Y., « Portrait du sociologue en jeune homme », in Goffman E., *Les moments et leurs hommes*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Paris, Seuil/Minuit, 1988, p. 48,49. Yves Winkin tire cette citation du document suivant : « Program Committee Encourages Papers on Range of Methodologies », Asa, *footnotes*, août 1981, p. 4.

forme de ses textes. Cette analyse suppose de prendre pour objet le texte en lui-même et de s'en tenir à lui, l'éventualité de l'explorer « en situation d'usage » étant difficile à concevoir et à mettre en œuvre. Cette exploration demanderait, le cas échéant, de construire de toute pièce des enquêtes-prétexte qui auraient pour seul et unique enjeu de sonder les schèmes explicatifs et la prose engagée dans l'analyse. Une telle expérience pouvait en revanche être tentée sur quelques pièces de Pina Bausch. Chacune de celles que j'avais visionnées et retranscrites offraient un lot de performances dont la complexité interactionnelle et l'hybridité dramaturgique avaient de quoi solliciter, dans le cadre d'une description menée à cette seule fin, les ressources, les ressorts et les ruses du texte goffmanien. J'ai choisi de construire cette expérience en me concentrant sur trois pièces en particulier, *Kontakthof* (1978), *1980, une pièce de Pina Bausch* (1980), *Walzer* (1982). J'ai par ailleurs testé « l'analyse de texte » que cette expérience me permettait de réaliser sur trois ouvrages de Goffman, *La Présentation de soi*, *Les Rites d'interaction* et *Les Relations en public*.

Ce sont les *modus operandi*, les étapes et les résultats de cette relecture « expérimentale » du texte goffmanien que je propose de présenter dans la troisième partie de ma thèse. Je consacrerai la première à baliser le champ de questionnement et de recherche dans lequel j'inscris ce travail de relecture. Ce « balisage » consistera plus particulièrement à répertorier la diversité et l'ambivalence des statuts attribués à l'œuvre d'art dans la recherche sociologique en m'attachant à sonder la manière dont certains sociologues de l'art français abordent cette question et la problématise, que ce soit en la plaçant au centre de leur sociologie, ou en la jouant à sa marge. Dans une seconde partie, je reviendrai sur la manière dont j'ai construit, en continuité et/ou en réaction à ces différents positionnements, les conditions de possibilités d'une approche de l'œuvre chorégraphique de Pina Bausch considérée tout à la fois comme un objet possible de la sociologie goffmanienne, et un outil de lecture de l'étonnant projet conceptuel et textuel de son auteur. Comme je l'ai annoncé plus haut, la troisième partie sera consacrée à développer cette expérience de lecture et à en préciser les résultats. Je m'appuierai, dans l'ultime chapitre de cette partie, sur les analyses que certains commentateurs anglo-saxons ont pu faire du texte goffmanien afin de pouvoir remettre en perspective ce que j'ai pu retirer de celle, plus expérimentale, que j'ai menée sur une partie seulement de l'œuvre du sociologue. Il sera question, à toutes les étapes de cette réflexion, d'utiliser ses linéaments pour jeter certains éclairages sur les différents statuts que l'œuvre d'art peut se voir attribuer et les multiples expériences réflexives qu'elle est en mesure de

susciter au cours de « l'enquête » que le sociologue de l'art peut lui consacrer.

*Partie I.*  
*Penser (avec) les œuvres d'art, une  
pratique sociologique en question.*

*« Comment une image peut-elle donner des idées ?  
Cependant Steinberg en donne.  
Ou plutôt – chose plus précise –  
il donne des envies d'idées.<sup>52</sup> »*

*Roland Barthes*

---

52 Barthes R., « Sur le peintre Saul Steinberg », texte écrit en 1976 et publié en 1983 aux Éditions d'art Repères, Galerie Maeght, réédité in Barthes R., *Œuvres Complètes, tome IV, 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 953.



## ***I. L'œuvre d'art, objet ou instrument du savoir que construit le sociologue de l'art ?***

Si les sociologues ont toujours eu quelque chose à penser et à dire de l'art en tant que phénomène social, porter un discours sociologique sur les œuvres elles-mêmes a créé de nombreux débats animant et divisant le champ de la sociologie de l'art française depuis une trentaine d'années. Les partisans et les détracteurs d'une *sociologie des œuvres* n'en restent pas moins des amateurs d'art qui, pour la plupart, ne s'interdisent jamais de fouiller leur culture esthétique à la recherche d'un composé littéraire, plastique, dramaturgique ou cinématographique susceptible d'alimenter leur approche et leur compréhension du social. Cette tendance intéresse parfois leur désir ou leur besoin de remettre en question la manière même dont ils construisent cette compréhension. Dans les deux cas, l'œuvre d'art est une sorte d'outil qui sert la pensée des sociologues sans pour autant gagner au change un statut clair et stable sur l'échiquier du savoir sociologique.

J'aimerais interroger cette « instabilité » statutaire en explorant dans un premier temps différentes positions, respectivement adoptées par quelques grandes figures de la sociologie de l'art française, concernant les modes d'approche et *d'emploi* de l'art et de ses œuvres sur le terrain de la sociologie. Le but de ce sondage sélectif n'est pas tant de retracer l'histoire et l'actualité d'une question sensible, que de pister la manière dont cette question travaille le discours des sociologues qui se la posent. Certains construisent des continuités assumées entre ce qu'ils pensent de l'art et ce qu'ils en font, d'autres jouent de propos plus ambigus lorsqu'ils doivent définir la place qu'ils font aux œuvres dans la sociologie de l'art qu'ils défendent. Pister ces continuités et ces démêlés discursifs m'obligera à prendre quelques libertés quant à la chronologie des discours et des postures explorés. La première de ces libertés consiste à m'attarder sur un texte d'Émile Durkheim pour introduire les positions des trois chercheurs dont il va être question dans le chapitre qui suit, à savoir Pierre Francastel, Jean Duvignaud et Roger Bastide.

## ***1. Trois façons de faire de l'art l'indice d'une compréhension renouvelée du monde social.***

En Avril 1911, Durkheim donne au Collège International de Philosophie de Bologne une conférence consacrée à un problème philosophique que la sociologie peut « aider à résoudre<sup>53</sup> », celui de l'analyse de la valeur. Au cours de son exposé, Durkheim fera à différente reprise référence à l'art, d'une part comme à une réalité qui excite des jugements de valeur et qui pose la question de leur fondement, d'autre part comme à une activité spéculative qui participe de leur transformation. Durkheim évoque, dans un premier temps, le problème que soulève l'analyse de la valeur, à savoir que celle que l'on donne à des objets, à des idées, à des œuvres d'art, à des comportements moraux n'est pas le fait de notre seul libre arbitre. Ces valeurs ont une réalité objective que chacun entend, réalité qui sert précisément de base aux débats soulevés par l'estimation, le goût, le jugement de chacun. La question est de savoir ce qui fonde cette *entente* collective. Durkheim passe rapidement sur les théories qui vont chercher ce fondement dans des causes strictement psychologiques<sup>54</sup>. Il préfère sonder la doctrine qui explique l'objectivité de nos systèmes de valeur en considérant que c'est l'utilité sociale, voire la fonction vitale de tels objets, de tels comportements au sein d'une société, qui en détermine la valorisation. Durkheim pointe rapidement les insuffisances de cette théorie sociologique en rappelant que « si vraiment la valeur des choses se mesurait d'après le degré de leur utilité sociale (ou individuelle), le système des valeurs humaines devrait

---

53 Durkheim É., « Jugements de valeur, jugements de réalités », in *Sociologie et Philosophie*, Paris, PUF, 1951, p. 121.

54 Durkheim reproche à ces théories de reprendre à leur compte une sorte de morale utilitaire qui voudrait que l'objectivité de la valeur se loge dans l'effet que la réalité de la chose ou du comportement aurait sur l'individu. Nous reconnaitrions de la valeur à ce qui est bon pour nous et nous jugerions négativement ce qui ne l'est pas. Durkheim estime que cette morale se retrouve dans les théories qui considèrent « qu' il y a un type moyen qui se retrouve dans la plupart des individus et que l'estimation objective des choses exprime la façon dont elles agissent sur l'individu moyen » *Ibid.*, p. 123. Il oppose à ce postulat quelques observations de bon sens : « l'écart est énorme entre la manière dont les valeurs sont, en fait, estimées par l'individu ordinaire et cette échelle objective des valeurs humaines sur laquelle doivent, en principe, se régler nos jugements. La conscience morale moyenne est médiocre ; elle ne sent que faiblement les devoirs même usuels et, par suite, les valeurs morales correspondantes ; il en est même pour lesquelles elle est frappée d'une sorte de cécité. Ce n'est donc pas elle qui peut nous fournir l'étalon de la moralité. À plus forte raison en est-il ainsi des valeurs esthétiques qui sont lettre morte pour le plus grand nombre. Pour ce qui concerne les valeurs économiques, la distance, dans certains cas, est peut-être moins considérable. Cependant, ce n'est évidemment pas la manière dont les propriétés physiques du diamant ou de la perle agissent sur la généralité de nos contemporains qui peut servir à en déterminer la valeur actuelle. ». *Ibid.*, p. 123, 124.

être révisé et bouleversé de fond en comble ; car la place qui y est faite aux valeurs de luxe serait, de ce point de vue, incompréhensible et injustifiable.<sup>55</sup> ». Durkheim appuie cette objection sur un exemple qu'il va chercher du côté des réalités esthétiques : « L'art tout entier est chose de luxe ; l'activité esthétique ne se subordonne à aucune fin utile ; elle se déploie pour le seul plaisir de se déployer. [...]. Qui peut contester pourtant que, de tout temps, l'humanité a mis les valeurs artistiques et spéculatives bien au-dessus des valeurs économiques ?<sup>56</sup> ».

Pour Durkheim, une autre doctrine trouve le moyen de répondre à cette question en détachant la valeur de toute justification empirique. En accordant à l'homme « une faculté *sui generis* de dépasser l'expérience, de se représenter autre chose que ce qui est, en un mot de poser des idéaux<sup>57</sup> », cette doctrine conçoit les idéaux *ainsi posés* comme ce qui a, en soi, de la valeur aux yeux d'une communauté d'individus. C'est à partir de ce référentiel que la valeur se distribue : en fonction de la capacité de tel objet, de telle image, de tel comportement à incarner ou à receller une part d'idéal. Durkheim reconnaît toutefois à cette doctrine une autre insuffisance : « la valeur qui est ainsi attribuée à l'idéal, si elle explique le reste, ne s'explique pas elle-même. On la postule, mais on n'en rend pas compte et on ne peut pas en rendre compte. Comment, en effet, serait-ce possible ? Si l'idéal ne dépend pas du réel, il ne saurait y avoir dans le réel les causes et les conditions qui le rendent intelligible.<sup>58</sup> ». Or, comme Durkheim le souligne un peu plus loin : « quand on hypostasie ainsi l'idéal, du même coup on l'immobilise et on se retire tout moyen d'en expliquer l'infinie variabilité.<sup>59</sup> ». S'intéresser à la manière dont les idéaux varient d'une société à l'autre et dans l'histoire d'une même société, implique de prendre en compte leur ancrage empirique et de questionner plus particulièrement la manière dont « ils se relient à l'expérience tout en la dépassant<sup>60</sup> ». Pour Durkheim, ce lien est à chercher dans la dynamique singulière qui anime la « vie morale interne<sup>61</sup> » d'une société, dynamique qu'il décrit comme une sorte de processus énergétique ayant pour moteur l'intensification ponctuelle des rapports qualitatifs et novateurs que les individus peuvent développer autour des idéaux qu'ils partagent :

---

« Les périodes créatrices ou novatrices sont précisément celles où, sous l'influence de

55 *Ibid.*, p. 125.

56 *Ibid.*, p. 127.

57 *Ibid.*, p. 128.

58 *Ibid.*, p. 132.

59 *Ibidem*.

60 *Ibidem*.

61 *Ibid.*, p. 133.

circonstances diverses, les hommes sont amenés à se rapprocher plus intimement, où les réunions, les assemblées sont plus fréquentes, les relations plus suivies, les échanges d'idées plus actifs : c'est la grande crise chrétienne, c'est le mouvement d'enthousiasme collectif, qui, aux XIIe et XIIIe siècles, entraîne vers Paris la population studieuse de l'Europe et donne naissance à la scolastique, c'est la Réforme et la Renaissance, c'est l'époque révolutionnaire, ce sont les grandes agitations socialistes du XIXème siècle. À ces moments, il est vrai, cette vie plus haute est vécue avec une telle intensité et d'une manière tellement exclusive qu'elle tient presque toute la place dans les consciences, qu'elle en chasse plus ou moins complètement les préoccupations égoïstes et vulgaires. L'idéal tend alors à ne faire qu'un avec le réel ; c'est pourquoi les hommes ont l'impression que les temps sont tout proches où il deviendra la réalité elle-même [...]. Mais l'illusion n'est jamais durable parce que cette exaltation elle-même ne peut pas durer : elle est trop épuisante. Une fois le moment critique passé, la trame sociale se relâche, le commerce intellectuel et sentimental se ralentit, les individus retombent à leur niveau ordinaire. Alors, tout ce qui a été dit, fait, pensé, senti pendant la période de tourmente féconde ne survit plus que sous forme de souvenir, de souvenir prestigieux, sans doute, tout comme la réalité qu'il rappelle, mais avec laquelle il a cessé de se confondre. Ce n'est plus qu'une idée, un ensemble d'idées. Cette fois, l'opposition est tranchée. Il y a, d'un côté, ce qui est donné dans les sensations et les perceptions et, de l'autre, ce qui est pensé sous formes d'idéaux. Certes, ces idéaux s'étioleraient vite, s'ils n'étaient périodiquement revivifiés. C'est à quoi servent les fêtes, les cérémonies publiques, ou religieuses, ou laïques, les prédications de toute sorte, celles de l'Église ou celles de l'école, les représentations dramatiques, les manifestations artistiques, en un mot tout ce qui peut rapprocher les hommes et les faire communier dans une même vie intellectuelle et morale.<sup>62</sup> »

Durkheim décrit ici un processus qui lie étroitement création sociale et création artistique. Selon lui, les périodes d'effervescences novatrices se caractérisent par l'augmentation de rencontres et d'échanges qui intéressent directement les activités les plus luxueuses dont il parlait plus haut. L'agitation des consciences se traduit en spéculations de toutes sortes et s'incarnent dans de nouvelles idées et de nouvelles sensations. Une fois l'effervescence retombée, les activités esthétiques conservent le souvenir de cette turbulence via différentes manifestations destinées à revivifier *ce qui s'est produit et a été produit* durant ces moments où l'idéal n'a semblé faire qu'un avec le réel.

À travers la description d'un tel processus, Durkheim cherche avant tout à défendre une conception de la société qui ne la résume pas à l'inertie d'« un organisme organisé en vue de certaines fonctions vitales<sup>63</sup> ». À ses yeux, « dans ce corps vit une âme<sup>64</sup> », incarnée par un ensemble d'idéaux qui sont à la fois le produit et le moteur de « forces collectives réelles et agissantes<sup>65</sup> », forces puisant dans l'idéal qu'elles se fabriquent des raisons de se dépasser, bien plus que de se préserver. Durkheim évoque ce dynamisme en rappelant que l'activité fondamentale de toute « pensée collective<sup>66</sup> » est de « [métamorphoser] tout ce qu'elle touche. Elle mêle les règnes, elle confond les

---

62 *Ibid.*, p. 134, 135.

63 *Ibid.*, p. 136.

64 *Ibidem.*

65 *Ibidem.*

66 *Ibid.*, p. 138.

contraires, elle renverse ce qu'on pourrait regarder comme la hiérarchie naturelle des êtres, elle nivelle les différences, elle différencie les semblables, en un mot elle substitue au monde que nous révèlent les sens un monde tout différent qui n'est autre chose que l'ombre projetée par les idéaux qu'elle construit.<sup>67</sup> ». Durkheim n'aura souligné qu'en passant la part que prend l'activité artistique dans ce *travail de substitution* qui fonde et renouvelle périodiquement les idéaux d'une société. D'autres chercheurs vont se saisir de cette prise offerte par le père fondateur de la sociologie française, pour construire une approche de l'art tendue par la question que Durkheim laisse en suspens. Pierre Francastel, Jean Duvignaud, Roger Bastide vont plus fondamentalement relayer un pli de sa pensée, pli que Durkheim ne revendique pas, le faisant simplement passer dans son texte d'une manière implicite. Ce pli consiste à faire de l'art l'objet d'une attention sociologique, dès lors (et à la condition) qu'il devienne l'indice, le symptôme, le révélateur de ce qu'il y a de plus difficile à approcher dans la vie d'une société : les ancrages comme les révolutions qui marquent son existence symbolique.

### **a. Étudier d'un même mouvement pensée plastique et sensibilités collectives.**

Ce pli se retrouve et s'exprime dans les différents ouvrages de Pierre Francastel (1900-1970). « Historien de l'art atypique<sup>68</sup> » selon Nathalie Heinich, Francastel est présenté par Bruno Péquignot comme un « pionnier<sup>69</sup> » qui aborde avec « une grande modestie<sup>70</sup> » les tenants d'une discipline balbutiante. Après avoir été professeur à Strasbourg et à Varsovie, Francastel se voit confier en 1948 par Lucien Febvre la direction d'une chaire au sein de la VIème section de L'École Pratique des Hautes Études, chaire à laquelle il donne le nom de *Sociologie de l'art*. Ce qu'il cherche à développer sous cette étiquette est une approche de l'art conçu comme un singulier *objet de civilisation*. Francastel précise en ces termes les contours de cet objet dans *La Réalité figurative, éléments structurels de sociologie de l'art*, paru en 1965 :

« L'art n'est pas seulement le domaine des satisfactions faciles ou imaginaires, il informe des activités fondamentales. D'immenses aspects de la vie du temps présent aussi bien que du

---

67 *Ibidem*.

68 Heinich N., *La sociologie de l'art, op. cit.*, p. 24.

69 Péquignot B., *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture, op. cit.*, p. 110.

70 *Ibidem*.

passé se manifestent dans les secteurs qui relèvent de l'art [...]. Un lien étroit existe entre les spéculations les plus libres, et en apparence les plus gratuites, des artistes et la disposition représentative de l'univers qui nous entoure [...]. Il existe, en un mot, une pensée plastique comme il y a une pensée mathématique ou une pensée politique, et c'est cette forme qui jusqu'ici a été mal étudiée<sup>71</sup> ».

Dans un article paru trois ans plus tôt, Francastel estimait plus précisément que « les tentatives pour intégrer l'art dans le domaine des sciences sociales n'ont pas [...] engendré d'œuvres vraiment initiatrices soit pour la connaissance des arts, soit pour une sociologie de la connaissance.<sup>72</sup> ». On peut s'étonner que l'auteur laisse entendre que ce qui relève de l'art puisse concerner une sociologie de la connaissance. Francastel part pourtant de ce postulat. Selon lui, la création artistique doit être envisagée comme une forme de pensée à étudier au même titre que les sciences, les mathématiques, la philosophie. Il part également du principe que, comme ces différentes productions intellectuelles, l'art ne signifie jamais dans le vide mais en prise avec les problématiques et les sensibilités collectives qui se développent à une époque donnée. Il s'agit donc, selon lui, de réinscrire toute création artistique dans son contexte historique pour pouvoir en penser quelque chose. Francastel estime cependant que pour comprendre pleinement cette forme d'intelligence, il faut étudier attentivement, et au même titre, ce qu'elle *donne à penser*. C'est dans les premières pages de son ouvrage sur le Quattrocento, *La Figure et le lieu*, que l'historien prend le temps de formuler cette double problématique en précisant, pour commencer, la spécificité qu'il reconnaît à la « pensée figurative » :

« Les arts figuratifs rendent possible la découverte par les individus comme par les sociétés de certaines relations entre les domaines du perçu, du réel et de l'imaginaire qu'aucun autre mode d'activité des sens ou de l'esprit ne permettrait d'atteindre autrement. L'art est une des activités permanentes nécessaires et spécifiques de l'homme vivant en société. Il permet, non seulement, de noter et de communiquer des représentations acquises, mais d'en découvrir de nouvelles.<sup>73</sup> ».

Francastel précise plus loin le type de connaissance que développe et véhicule cette pensée figurative :

---

71 Francastel P., *La réalité figurative, éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1978, p. 11.

72 Francastel P., « Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif de la Renaissance », in *L'Année sociologique*, 1962 ; article réédité dans *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970, p. 43.

73 Francastel P., *La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980, (première édition 1967), p. 12, 13.

« Il en est des interprétations figuratives comme des systèmes mathématiques : ils valent par leur cohérence ou par leur efficacité, mais ils n'expliquent pas, une fois pour toute, un fragment de l'univers. Les arts sont, comme la science, des instruments qui affinent l'esprit. Leur contemplation ne nous donne pas la connaissance, complexe et exacte, d'un instant de la culture soustrait aux lois de la vie ; elle nous aide à saisir, dans des lieux et des temps bien délimités, quelques uns des mobiles humains qui ont provoqué des suites imprévisibles d'événements, dont la mémoire est demeurée parce qu'ils pèsent encore sur notre destin.

En bref, on pose en principe que les œuvres d'art figuratives constituent entre autres – et sans préjudice de la possibilité de les aborder autrement – des signes conventionnels à travers lesquels il est possible de ressaisir les actes et les motivations – nécessairement arbitraires parce que socialisées – de sociétés aujourd'hui disparues, mais dont la connaissance est nécessaire à la compréhension de nous-mêmes et de notre temps.<sup>74</sup> »

Pour Francastel, la pensée figurative, comme toute autre forme de pensée, ne donne jamais accès qu'à une connaissance partielle et limitée des phénomènes qu'elle cherche à traduire. Sa spécificité est cependant de travailler les représentations, que ce soit pour communiquer celles qui se partagent ou pour défricher celles qui s'inventent. De ce point de vue, la pensée figurative donne à saisir et à contempler ce qui est de l'ordre du « mobile », de la « motivation », en un mot de ce qui met en mouvement la sensibilité et l'imagination d'une société donnée, à un moment donné de son histoire. Dans l'extrait cité, Francastel prend toutefois quelques précautions pour ne pas construire le rapport que je viens d'énoncer d'une manière aussi nette. Il est bien clair, à ses yeux, que les œuvres figuratives n'ont à aucun moment la capacité, ni l'ambition, d'épouser fidèlement une quelconque réalité sociale, ni de la refléter *telle quelle*. Il insiste sur ce point dans *La Réalité figurative* : « [l'œuvre d'art] n'est jamais analogique mais toujours constellante de nombreux éléments qui associent des lieux et des temps non-homogènes. [...]. Comme toute culture, l'art ne peut être considéré comme un procès d'informations, il intègre dans une ambiguïté de nature des éléments variables, contrastés, périssables<sup>75</sup> ». Si l'art n'est pas un procès d'informations, l'artiste s'attache néanmoins à travailler les signes et les représentations qui ont de l'importance à son époque, offrant sur eux des « points de vue » que le chercheur peut à son tour investir. Dans *Études de sociologie de l'art*, Francastel pointe ce en quoi « ces points de vue » intéressent plus particulièrement les investigations de l'historien, comme celles du sociologue :

« Le caractère passionnant de l'enquête qu'il convient toujours de mener à l'intérieur de l'objet considéré, résulte de cette découverte sans cesse renouvelée des points de vue. [...]. Dans la plupart des cas, telle mise en rapport de couleurs, l'insertion de tel signe en apparence tout à fait secondaire, introduit dans le système considéré une possibilité d'évoquer épisodiquement tel ou tel

---

74 *Ibid.*, p. 25.

75 Francastel P., *La réalité figurative, op. cit.*, p. 25.

objet de la connaissance sensible, ou tel ou tel savoir de la connaissance socialisée.<sup>76</sup> »

Pour Francastel, l'enquête à mener au cœur de l'objet d'art ouvre sur une possibilité : reconstituer à partir de lui, autrement dit à partir du *travail de création* dont il témoigne, les « points de vue » qu'il offre sur d'autres objets de civilisation. Quand Bruno Péquignot revient sur l'originalité de ses intuitions, il insiste sur l'importance que Francastel a su donner à cette dimension *créatrice* du travail artistique. Comme il le rappelle, Francastel considère que l'activité de l'artiste n'est pas celle d'un copiste, « elle est reconstruction, assemblage, ordonnancement<sup>77</sup> » des signes qu'il rencontre dans son environnement :

« L'artiste travaille essentiellement les rapports entre les formes, qu'il trouve, pense, repère dans le présent qui est le sien. Il constitue un langage, c'est-à-dire un ensemble de signes articulés dont la signification ne peut être établie qu'à partir de la prise en compte d'un ensemble. [...]. L'art consiste donc à mettre en place une certaine organisation inédite de la vision de l'univers qu'on peut avoir à un moment donné. Il est comme les mathématiques ou les sciences en général, la rencontre d'une technique et d'une intuition. L'artiste saisit un rapport, un ensemble, il distingue ce que les autres confondent, il intègre ce que d'autres séparent, il propose une vision d'où d'autres peuvent déduire une conception du monde.<sup>78</sup> »

Pour Francastel, l'artiste réagence les éléments à la fois matériels, techniques et culturels qui sont à sa portée, offrant à ses contemporains, et par extension à l'historien, au sociologue, « une certaine appréhension ou compréhension » de ce qui structure différents points de vue sur le monde, points de vue qui se diffusent et se partagent à son époque. C'est parce que l'artiste n'est par ailleurs jamais fidèle à la réalité qu'il a sous les yeux, travaillant à la transfigurer et à la communiquer sur un mode imaginaire, que ses propositions plastiques peuvent servir de support aux projections, comme aux spéculations passionnelles de ses contemporains. Et cela aussi peut intéresser l'enquête sociologique, comme Francastel le rappelle dans *La Réalité figurative* :

« Ou bien l'art propose aux hommes de nouvelles formules pour l'organisation des cadres matériels de leur vie, ou bien il rend la matière plus souple aux désirs de l'homme, ou bien il renvoie à la société une figure idéale ou aggravée d'elle-même. Il anticipe souvent et crée la réalité du lendemain. [...]. L'art enregistre tout l'irrationnel et tout le passionnel de ceux qui le créent, de ceux qui le veulent, de ceux qui en usent.<sup>79</sup> »

76 Francastel P., *Études de sociologie de l'art, création picturale et société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970, coll. Bibliothèque Médiations, p. 17, 18.

77 Péquignot B., *La questions des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, op. cit., p. 113

78 *Ibid.*, p. 113, 114.

79 Francastel P., *La réalité figurative, éléments structurels de sociologie de l'art*, op. cit., p. 47. On



À Francastel de résumer le projet qu'il destine à cet *enregistrement* singulier : « On ne saurait concevoir d'anthropologie culturelle digne de ce nom en dehors d'une connaissance scientifique des lois de l'expression plastique. [...]. Les œuvres d'art ne sont pas de purs symboles, mais de véritables objets nécessaires à la vie des groupes sociaux. Nous sommes en droit de rechercher à travers elles des témoignages sur les réflexes et les structures mentales du passé comme du présent.<sup>80</sup> ». Dans *Études de sociologie de l'art*, il défendra la portée sociologique d'un tel projet en trouvant chez Durkheim de quoi la légitimer, donnant au passage une forme plus précise et plus orientée à l'analyse de la valeur que celui-ci n'avait évoquée qu'en puissance dans sa conférence de 1911 :

« N'est-ce pas Durkheim qui, il y aura bientôt un siècle, fondant la sociologie, se référerait à l'ensemble des croyances et des sentiments communs aux membres d'une même société, [...] et qui reconnaissait aux œuvres le mérite d'assurer une certaine cohésion sociale en assurant la conformité plus grande des consciences ? [...] Durkheim précisait aussi que, dans sa perspective, le signifiant se trouvait distinct et hors du contenu et que, par conséquent, il était légitime d'étudier, d'une part, les techniques expressives et, d'autre part, les relations des différents contenus manifestés par les œuvres avec les valeurs les plus généralement acceptées dans un milieu historique donné. Et il ajoutait encore : *c'est la nouveauté de la combinaison qui fait la nouveauté du résultat* ; par où se trouve confirmée l'importance cruciale que revêt, pour les recherches du type de celles que je propose, la stricte analyse directe d'œuvres d'art dûment sélectionnées en fonction de leur particularisme et compte tenu de leur rayonnement ultérieur.<sup>81</sup> »

Si Francastel semble ici borner sa sociologie de l'art à l'analyse d'œuvres choisies, ses études reposent sur une forme plus ouverte d'investigation. Péquignot le souligne en citant les propos de l'auteur :

« *Il ne suffit plus de voir dans un tableau un sujet anecdotique, il faut scruter le mécanisme individuel et social qui l'a rendu lisible et efficace.* Une telle démarche implique donc la reconnaissance de la spécificité de l'œuvre d'art comme un mode d'expression privilégié de la pensée non seulement d'un individu donné, le créateur, mais de cet individu en tant qu'il est un être

---

retrouve là une réflexion qui fait écho à celle de Durkheim, et plus particulièrement à la manière dont il envisageait le rôle déterminant de l'activité artistique dans le processus dynamique, sinon énergétique, qu'il décrit dans sa conférence de Bologne. En posant l'existence d'une pensée plastique prenant une part active, au même titre que la pensée philosophique, mathématique ou scientifique, aux trouvailles et aux spéculations symboliques d'une époque, Francastel affine les intuitions de son prédécesseur. Il n'aura d'ailleurs de cesse de pister la manière dont ces différentes pensées se rencontrent sur le front des transformations profondes, tant symboliques que techniques, qui peuvent se jouer à l'échelle d'une société en mutation.

80 Francastel P., *Peinture et société*, op. cit., p. 10.

81 Francastel P., *Études de sociologie de l'art*, op. cit., p. 39. La phrase que l'auteur souligne en italique est une citation tirée de la conférence de Bologne de Durkheim sur laquelle je me suis attardée et qui est parue dans un numéro exceptionnel de la *Revue de Métaphysique et de Morale* daté du 3 Juillet 1911.

social, et qu'à travers son geste ou son émotion, c'est un collectif qui trouve une expression. L'analyse ne consiste pas à étudier l'œuvre pour elle-même, mais à décrire et à comprendre le processus de sa lisibilité sociale, c'est-à-dire de la possibilité même de sa réception, et à partir de là, de repérer les processus de production de ses effets sociaux.<sup>82</sup> ».

On peut saisir les tenants et aboutissants de cette *analyse croisée* en sondant la manière dont Francastel la déploie dans un de ses articles intitulé « Destruction d'un espace plastique ». Il le consacre plus précisément à l'émergence d'une nouvelle problématique visuelle et culturelle portée par différents courants picturaux à l'orée du XXème siècle. Il introduit cette étude en ces termes :

« On a souvent dit que le but commun de tous les peintres indépendants de la fin du XIXème siècle et du début du XXème siècle avait été de détruire la Renaissance. Je crois qu'il n'est pas sans intérêt de rechercher les raisons précises pour lesquelles l'espace plastique de la Renaissance a cessé, à un moment donné, de satisfaire aux intentions des peintres.<sup>83</sup> »

Francastel va explorer les raisons de ce basculement en mobilisant aussi bien le champ de l'histoire picturale, que celui de l'histoire des sciences, de l'histoire des techniques et de l'histoire des mentalités. Au préalable, il revient sur la problématique spatiale de la Renaissance, considérant qu'elle n'est pas aussi stable, ni aussi homogène que certains historiens ont pu le laisser croire. Il convient tout au plus que c'est la notion d'unicité qui domine la pensée plastique qui se développe et se diffuse entre le XVème et le XIXème siècle. Les peintres construisent l'illusion d'un point de vue unitaire projeté sur un espace qui respecte les lois de la perspective linéaire, espace où se distribuent des sites et des silhouettes éclairés par une source unique de lumière. Ces figures sont généralement empruntées à un même socle de références symboliques (le plus souvent bibliques et mythiques). Francastel considère que c'est ce socle référentiel qui vacille le premier sous les coups de pinceaux des artistes romantiques du début du XIXème siècle. Selon lui, ces différents peintres s'emparent de nouveaux thèmes qui rejoignent ce que « renverse la société moderne issue de la Révolution française, et plus encore de la révolution industrielle et technique provoquée par la découverte de la science du XVIIIème siècle [...]. Les symboles sur lesquels on s'était entendu pendant des générations perdent de leur clarté, une nouvelle culture, une nouvelle pédagogie

---

82 Péquignot B., *op. cit.*, p. 115.

83 Francastel P., *Études de sociologie de l'art, op. cit.*, p. 191. Notons que l'article « Destruction d'un espace plastique » a fait l'objet d'une publication initiale dans un numéro du « Journal de Psychologie » en 1952, Francastel ne donnant pas plus d'indications concernant cette référence bibliographique.

s'élabore.<sup>84</sup> ». Francastel note cependant que le peintre romantique « introduit dans l'espace réglé, cubique, de la Renaissance des personnages dont les habits et les gestes sont inédits ; mais il en conserve soigneusement le cadrage, les plans, le découpage, voire les schèmes de composition<sup>85</sup> ».

C'est en s'attachant aux innovations des Impressionnistes que l'auteur entre de plain pied dans son propos. Suite à l'exploration de quelques unes de leurs œuvres, il reconnaît à Monet, Sisley, Pissarro d'avoir tenté de peindre l'atmosphère et ses variations lumineuses, révolutionnant par ce biais la conception d'une « lumière en soi » distillée par les peintres classiques. Francastel s'intéresse à une autre innovation, celle que Degas introduit dans ses tableaux et par laquelle il bouscule l'idée de point de vue unique, centré sur la scène représentée. En développant des vue biaisées, des gros plans sur ses sujets, Degas introduit à ses yeux « une vision fragmentaire et rapprochée du monde<sup>86</sup> ». Francastel estime que ces innovations ne concernent pas seulement la peinture, elles intéressent plus largement une perception de l'espace que la photographie participe à révolutionner :

« On saisit aussitôt en quoi cette démarche de la peinture impressionniste se rapproche des découvertes que l'époque était en train de faire grâce à l'objectif photographique. Fini l'échelonnement ségréatif des plans verticaux comme au théâtre ; on découvre que, lorsque l'œil se déplace, le monde change entièrement de structure. Finie la règle en vertu de laquelle on ne représente au fond que des ensembles : l'art découvre le détail autonome. Jusqu'alors l'espace a toujours été conçu comme un milieu dans lequel baigne des systèmes d'objets ; on ne représente l'espace, si l'on veut, qu'en montrant plusieurs choses rassemblées à la fois dans un cadre ; désormais on conçoit la possibilité de suggérer un espace à partir de la représentation d'un détail. Ce faisant, on prépare vraiment l'abandon d'un point de vue traditionnel. Le spectateur cessera de regarder à travers le cadre un spectacle ordonné, il fixera son attention aiguë sur un point de détail qui deviendra un centre de rayonnement, pour ainsi dire, de toute la vision.<sup>87</sup> »

Francastel cherche chez Cézanne, Van Gogh et Gauguin la manière dont la peinture explore les possibilités et pousse dans ses retranchements cette nouvelle économie, encore balbutiante, de la vision. Il dira du premier :

« Voici que, tout à coup, un homme vient qui renverse tout. Il voit la pomme comme insaisissable et la montagne comme un objet maniable et déformable à volonté. [...]. Nous sommes dans une époque où ce qui change, ce sont les distances psychiques plus encore que les distances géométriques. [...]. Ce n'est plus seulement l'univers géographique que Cézanne refuse, c'est

---

84 *Ibid.*, p. 199.

85 *Ibid.*, p. 197, 198.

86 *Ibid.*, p. 211.

87 *Ibid.*, p. 213.

l'univers dans lequel les fonctions réciproques des êtres et des choses sont arrêtées.<sup>88</sup> ».

Sur la base d'une analyse attentive de quelques tableaux de Van Gogh, Francastel pointera une autre avancée picturale : représenter la profondeur d'un espace sans passer par le dégradé coloré ou la ségrégation des plans, mais en utilisant l'emploi de la couleur à l'état pur. Gauguin peindra pour sa part, sans leur assigner de contours systématiques, des *rencontres* plus encore que des personnages ou des paysages. Pour Francastel, ces libertés expérimentées sur le plan pictural renvoient à une conception qui se précise et qui excède l'espace de la toile : « On conçoit pour le monde la possibilité de revêtir des formes entièrement variées.<sup>89</sup> ». Selon lui, cette conception, cette possibilité seront explorées aussi bien par les peintre cubistes que par les scientifiques du début du XXème siècle. C'est en comparant ces deux types de recherches, menées sur deux fronts qui tendent à se rencontrer là où les chercheurs eux-mêmes se fréquentent, que Francastel achève son essai sur une réflexion qui réintroduit cette fois la question du public :

« je crois que, lorsque, comme dans les *Premiers pas*, il essaie de figurer des espaces courbes, ce n'est seulement alors que Picasso est novateur. Il l'est lorsque, comme à Antibes, il jette sur la toile des signes entièrement dépouillés, qui nous permettent de retrouver sur le plan intellectuel, à travers une figure – signe intermédiaire – certains des spectacles familiers au peintre et au spectateur. Il reste que si pour un Français de 1950, les compositions d'Antibes évoquent les plages de Cannes ou de Juan-les-Pins, il sera très difficile au visiteur de l'an 3000 de voir les éléments naturels, positifs, sur lesquels s'est édifiée l'œuvre de Picasso. De ce point de vue, elle garde un caractère d'hypothèse. Mais il est certain qu'elle nous propose un système de représentation d'une extrême richesse, pour autant qu'un système aisément lisible de signes puisse un jour s'établir dans un espace courbe ou dans un espace encore plus abstrait, entre l'artiste et la foule.<sup>90</sup> »

À hauteur de cet article, on peut mesurer le caractère englobant que Francastel donne à son approche des arts figuratifs. Partir de l'analyse des œuvres est pour lui un moyen de sonder la création artistique telle qu'elle s'élabore, se diffuse et impacte ses contemporains à une époque donnée. Cette analyse lui permet par ailleurs de saisir les tenants d'une plus vaste création sociale qui ne se joue dans aucune sphère privilégiée ou spécifique, mais qui se développe à travers toutes sortes de voisinages entre différentes disciplines (art, techniques, sciences), voisinages qui se traduisent concrètement sous la forme de rapports que les chercheurs entretiennent entre eux et qui donnent lieu à des innovations qui se répondent. Si, aux yeux de Francastel, l'art est un

---

88 *Ibid.*, p. 225, 226.

89 *Ibid.*, p. 238.

90 *Ibid.*, p. 250, 251.

des vecteurs de cette création collective, il en est aussi un précieux *révélateur*. C'est sur ce point que son approche de l'art peut également être qualifiée d'englobante. Francastel étudie la création artistique jusque dans sa dimension heuristique. Il fait apparaître et valoir les relations qu'elle fraye entre le domaine du perçu, du réel et de l'imaginaire en mettant ces relations à profit de ses propres recherches sur la société du Quattrocento, comme sur celle du XXème siècle. Il reste en cela fidèle à la définition qu'il donne de l'art. Le considérant comme un *instrument qui affine l'esprit*<sup>91</sup>, il s'en empare et l'utilise en vue de développer une approche plus fine des persistances et des changements qui travaillent la société occidentale à différents moments de son histoire.

De ce point de vue, Francastel ne limite pas sa sociologie à une stricte analyse de l'art, pas plus qu'il ne fait de l'art un simple objet pour la sociologie. Il soulève au contraire la possibilité d'en *faire usage*. Sous sa plume, l'analyse sociologique de l'art se présente moins comme une sous-discipline de la sociologie, que comme une autre manière de pratiquer cette science du social. C'est en tout cas ce que Roger Bastide retient de sa démarche. Il résume son analyse sociologique de l'art comme une investigation qui ne relève pas d'une « sociologie-but » mais d'une « sociologie-méthode », sociologie dont il précise l'ambition en s'inspirant des propos tenus par Francastel dans un de ses articles, paru en 1948, l'année de la création de sa chaire à l'École Pratique des Hautes Études :

« [ Pour Francastel ] l'analyse sociologique de l'art n'est plus une sociologie-but mais une sociologie-méthode. [...]. "une forme de civilisation se décrit aussi bien par la manière dont on danse ou dont on chante que dont on écrit ou dont on prie... Les modes de la prière, de la danse, du chant, de l'architecture ne sont pas infinis, ils se classent et nous aident à classer les types d'organisations sociales qu'ils réclament". En un mot, parce que l'art a des racines sociologiques, il devient à la fois document et technique d'analyse pour mieux connaître le social dans ce qu'il présente de plus difficile à atteindre et de plus obscur pour le sociologue qui suivrait d'autres voies d'approche.<sup>92</sup> ».

---

91 Francastel P., *La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, op. cit., p. 25.

92 Bastide R., *Art et société*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 49.

## **b. Sonder la création artistique comme une tension révélatrice entre le donné et le possible.**

Dans le courant des années soixante, Jean Duvignaud (1921-2007) offre une contribution singulière à la « sociologie-méthode » que Bastide rencontre dans les travaux de Francastel. Pour introduire cette contribution, il faut au préalable présenter l'ambition qui marque l'œuvre sociologique développée par ce chercheur polymorphe<sup>93</sup>. Profondément influencé par la pensée de Georges Gurvitch, dont il fut l'assistant, Duvignaud reprend à son compte la tâche que Gurvitch s'était fixé et que Jean Cazeneuve résume en ces termes :

« [Gurvitch] devait consacrer tous ses efforts à une tâche des plus difficiles, se donnant pour but d'êtreindre ce qui est mouvant, de rendre compréhensible une réalité qu'il ne voulait jamais fermer sur elle-même, et de décrire ou de classer les cadres d'une société dont la véritable vocation, selon lui, était de briser tous les cadres possibles. D'où sa recherche délicate et très personnelle d'une notion de structure sociale qui pût lui permettre de trouver l'essence de la société dans les processus de déstructuration et de restructuration, c'est-à-dire non pas dans les structures au sens usuel du terme, mais dans leur perpétuelle mise en question.<sup>94</sup> »

Dans le sillage de Gurvitch, Duvignaud cherche lui aussi à *êtreindre ce qui est mouvant*. Il renonce toutefois à une approche globale des cadres sociaux qui structurent l'épaisseur vécue dans laquelle ce mouvement se propage. On pourrait davantage assimiler sa démarche à une forme d'acupuncture. Duvignaud tente de comprendre la manière dont une société bouge et se transforme en focalisant son attention sur quelques phénomènes ciblés qui ont pour traits communs de se situer à la jonction de l'expérience individuelle et de l'expérience collective d'une part, de décliner différentes formes d'exception d'autre part. La fête, l'art, les figures et les formes du comportement anomique constituent la triangulaire à laquelle Duvignaud consacre une bonne part de ses recherches. Si ces différents objets l'intéressent, c'est parce qu'ils renvoient tout trois à des expériences créatrices : création d'effervescences collectives pour la fête, création de comportements-limite pour l'anomie, création de fictions qui survivent dans une forme écrite, peinte, jouée, diffusée sur écran ou sur d'autres types de supports pour l'art.

93 Rappelons que Duvignaud s'est distingué en tant que sociologue mais aussi en tant qu'anthropologue, romancier, dramaturge, critique (il écrit notamment pour *Existences, les Temps Modernes, les Lettres françaises, la Nouvelle revue française, Théâtre populaire, Arguments...*) combinant tout au long de sa carrière ces multiples façons d'approcher, de penser, de décrire les effervescences sociales qu'il cherchait à comprendre.

94 Cazeneuve J., « La sociologie de Georges Gurvitch », *Revue Française de Sociologie*, Volume 7, n° 7-1, 1966, p. 6.

En 1967, Duvignaud publie un essai consacré à cette expérience en particulier, estimant qu'une sociologie attachée à penser la transformation du social peut rencontrer dans la création artistique plus et autre chose qu'un simple objet d'étude. Il entame ce plaidoyer en plaçant la création artistique sous la coupe d'une création *continué*<sup>95</sup>, celle qui accompagne l'histoire de l'humanité et qui relève d'« une sorte de ruse de l'homme, ruse avec les instances naturelles, ruse avec les contraintes ou les codes.<sup>96</sup> ». Si l'artiste n'est pas le seul à ruser, Duvignaud considère qu'il est par contre le seul à mettre cette ruse au service d'un détournement imaginaire adressé à ses contemporains :

« toujours, et chaque fois d'une manière nouvelle, [la création artistique] brasse, manipule, bricole, ajuste et réajuste "l'outillage matériel et mental" d'une époque – langage, sons, couleurs, instruments, idées communes. Et les détourne de leur fonction coutumière en les "donnant à voir", à lire, à entendre. Une création qui ne répond à aucune attente, secrète ou non : qui attend le Gréco ou Schöneberg ? Joyce ou Picasso ? L'œuvre est là, inopinée, et l'expérience collective s'ouvre à des sollicitations jusque-là inconnues.<sup>97</sup> ».

Pour Duvignaud, la création artistique tient à cette équation : si l'artiste travaille une matière symbolique connue de ses contemporains, il en tire des propositions auxquelles ils ne peuvent pas s'attendre, l'artiste sollicitant sa propre imagination comme celle de son public, non pour jouer sur ce qu'elle sait mais pour l'affronter à ce qu'elle peut. En ce sens, la création artistique relève d'un pari essentiel, celui d'« une participation et d'une communication réalisable où notre liberté trouve sa place.<sup>98</sup> ». Duvignaud précisera plus loin les modalités de ce pari : « L'imaginaire, donc, c'est bien plus que l'imaginaire. Cela engage l'existence de l'homme sur tous ses plans et à tous ses niveaux. Car nous ne faisons pas que sentir ou applaudir : nous participons à travers le signe que nous adresse l'œuvre d'imagination à une insaisissable société ultérieure.<sup>99</sup> ».

C'est cette *participation sur le mode du pari* qui, selon lui, n'a pas été suffisamment étudiée. Duvignaud estime que certains chercheurs talentueux ont su interroger la *participation*, en laissant toutefois le *pari* de côté. Ainsi reconnaît-il à Georg Lukacs et à Lucien Goldmann d'avoir pensé la création artistique comme une activité qui participait pleinement de la vie spirituelle d'une époque, vie qu'ils concevaient comme une réalité en tension entre différentes « visions du monde ».

---

95 Duvignaud J., *Sociologie de l'art*, Paris, PUF, 1984, p. 7.

96 *Ibidem*.

97 *Ibidem*.

98 *Ibid.*, p. 21.

99 *Ibid.*, p. 22.

Explorer la production artistique et plus particulièrement littéraire d'une période historique donnée a permis à ces deux auteurs de retrouver dans certaines œuvres de fiction, au niveau de leur style et de leur structure interne, une « vision du monde » partagée, voire défendue par tel ou tel groupe social, vision que les écrivains savaient pousser à un très haut degré de cohérence et de lisibilité. Duvignaud regrette toutefois que Lukacs et Goldmann s'en soient tenus à cette seule poussée, qu'ils n'aient vu dans l'œuvre littéraire qu'une transposition remarquable des « problèmes *possibles* que ses contemporains peuvent rencontrer et parfois résoudre dans la vie pratique<sup>100</sup> ». Il reproche à ces deux auteurs de souscrire en cela à « une théorie qui regarde l'artiste comme le récepteur momentané de problèmes préexistants à lui, déjà intellectualisés dans son monde<sup>101</sup> » et adresse à cette approche de l'art une critique sans aménité :

« C'est à un « académisme » que conduit l'idée de l'artiste reflétant et cristallisant les thèmes fondamentaux de son époque. C'est omettre volontairement le pouvoir anticipateur de la création artistique et négliger la capacité de l'imagination à anticiper sur l'expérience réelle des hommes d'une époque [...]. L'art n'est que rarement la représentation d'un ordre. Il en est plutôt la permanente et anxieuse contestation.<sup>102</sup> »

Duvignaud rejoint là les positions de Francastel, insistant, comme lui, sur le fait que l'artiste ne reflète, ni ne cristallise la matière symbolique de son époque mais la redistribue selon des modalités nouvelles. S'il reste attaché à la manière dont Francastel a défriché l'approche sociologique d'une telle redistribution, il lui reproche toutefois de ne pas avoir suffisamment pousser « l'analyse polémique des formes qui tendent à représenter [cette redistribution], fussent-elles imaginaires<sup>103</sup> ». C'est sur ce point que Duvignaud veut insister. Tout procès de création artistique, et par extension toute œuvre d'art réalisée, relève à ses yeux d' « une hypothèse formulée sur le possible<sup>104</sup> », hypothèse qui ne peut se signifier sur le plan imaginaire sans *contester* un certain état du donné, du classé, du vécu comme il tient à le rappeler dans les pages d'un autre essai :

« [...] tout le monde a fini par aimer ou penser comme Shakespeare, comme Balzac, comme Strinberg. Mais ni Shakespeare, ni Balzac, ni Strinberg n'ont pensé ou exprimé symboliquement leur affectivité comme la vivaient leurs contemporains. Eussent-ils écrit une ligne s'ils avaient dit la même chose ? Or, anticiper sur l'expérience vécue, c'est troubler la relation sécurisante qui existe entre le modèle fixé par une culture, une tradition et les possibilités d'un

---

100 *Ibid.*, p. 42.

101 *Ibid.*, p. 45.

102 *Ibid.*, p. 46, 47.

103 *Ibid.*, p. 51.

104 *Ibid.*, p. 175.



individu. C'est donner aux hommes la possibilité de chercher autre chose que le donné ou le déjà vécu. C'est aller du simplement admis à l'étrangeté, du convenu à une différence perçue à travers une relation symbolique. [...]. Et c'est cela que devrait comprendre une sociologie concrète : non pas réduire le particulier au collectif et le noyer dans la médiocrité, mais savoir pourquoi, à partir du collectif, émergent de l'individuel et du nouveau... Quelle est la transformation de l'expérience acquise qui ne doit pas à l'imaginaire son moteur premier ? Quel changement humain n'a été formulé symboliquement à travers une fiction ? Et quelle fiction ne s'est opposée, si elle est signifiante, à la culture où elle est apparue ?<sup>105</sup> »

Duvignaud décline ici les principales questions qui aiguillent sa sociologie de l'art. Et ce n'est pas un hasard s'il les fait valoir dans un de ses essais sur l'anomie. Pour lui, ces deux objets soulèvent une seule et même question de fond, celle de savoir par quels biais la nouveauté se fraye une voie dans l'épaisseur d'une culture établie. Il considère à cet égard qu'inventer, ce n'est jamais produire de l'inédit dans un contexte culturel ouvert au changement. C'est reconquérir la possibilité du nouveau, pour soi et pour d'autres, en altérant de manière hasardeuse les modèles existants, en fragilisant l'idée même de leur permanence, sans préjuger de la forme que peuvent prendre d'autres modèles ou d'autres modalités de l'expérience collective. Duvignaud estime par ailleurs que cette reconquête est le fait d'individus qui osent s'affronter à l'infini de leur époque, que ce soit par le biais de leurs comportements ou des agencements fictionnels qu'ils imaginent et réalisent. Si les comportements anomiques dispersent cette reconquête dans des « faits *individuels* distribués d'une manière discontinue dans la « matière sociale »<sup>106</sup> », les fictions lui donnent *a contrario* une expression communicable et durable. Duvignaud redouble ce constat d'un autre, qu'il emprunte à Durkheim. Dans son sillage, il rappelle que les faits anomiques s'intensifient lors de périodes de crise ou de profond changement qui correspondent à ce moment crucial où un système de valeurs atteint son point de rupture ou d'obsolescence et qu'un autre tend à prendre l'ascendant sur lui. Duvignaud reprend sur ce point la description du dynamisme immanent que Durkheim attribue à la vie morale, psychique, de toute société, description qu'il reformule dans *Sociologie de l'art* en accentuant certains aspects qui l'intéressent plus particulièrement :

« [...] au cours de ces passages d'une structure sociale à une autre, la vie psychique est rendue plus intense par le fait qu'elle ne s'épuise pas dans le respect des modèles [...]. Et cette vie psychique individuelle ou collective, qui ne peut plus trouver son expression et son épanouissement dans les cadres d'une société en voie de dissolution, trouve son chemin vers l'imaginaire et l'invention de formes.

105 Duvignaud J., *Hérésie et subversion. Essais sur l'anomie*, Paris, La Découverte, 1986, p. 30, 31.

106 *Ibid.*, p. 59.

Certes, il serait absurde de regarder le changement de structure sociale et le dérèglement qu'il entraîne comme les seules causes et conditions de la création artistique. Du moins faut-il remarquer que les grandes périodes créatrices se situent presque toutes au moment de ces ruptures : la créativité dramatique grecque est à son état le plus haut au moment où les effets du lent passage de la vie rurale patriarcale, imprégnée de restes de féodalité, à la vie urbaine se font sentir avec le plus d'intensité. La créativité dramatique européenne est à son plus haut sommet lorsque le monde du Moyen Age, au terme de deux siècles, bascule dans le monde pré-moderne des monarchies centralisatrices et étatisées, tant en Espagne qu'en Angleterre. [...]. Que le crime ou l'assassinat constituent, par exemple, la trame de tous les premiers drame grecs ou élisabéthains n'est pas la marque d'une période troublée ou barbare, mais le signe ou le symbole d'une anxiété, celle d'une impossibilité de continuer à vivre selon des normes anciennes : la valeur de provocation de ces crimes *représentés* est d'autant plus grande qu'elle porte avec elle le désir d'un autre ordre humain, selon une dialectique qui se retrouve fréquemment dans l'histoire.<sup>107</sup> »

C'est cette dialectique singulière que Duvignaud entend explorer. Son projet est d'interroger la manière dont l'activité artistique, selon les époques et le type de société dont elle surgit, accompagne la gestation lente ou rapide du changement humain. Comme le souligne Bruno Péquignot : « Pour [Duvignaud], la sociologie de l'art a pour objet la conjonction de deux dynamiques, celle de l'art qui se fait, celle de la société qui se transforme. La finalité de la sociologie est donc de comprendre la place de l'art et sa fonction en tant qu'il “continue le dynamisme social par d'autres moyens”<sup>108</sup> ». Si Duvignaud consacre une bonne part de *Sociologie de l'art* à décrire l'armature conceptuelle qui sert de fondement à une telle entreprise, c'est dans un ouvrage paru deux ans plus tôt, en 1965 et intitulé *Sociologie du théâtre, sociologie des ombres collectives*, que l'on peut saisir la complexité d'une démarche analytique et interprétative qui déborde largement l'usage de quelques concepts-clé.

Dans cet ouvrage, Duvignaud se donne pour projet de « reconstruire les expériences théâtrales de l'Europe depuis que les sociétés traditionnelles du « Moyen Age » sont entrées dans le cours d'une histoire prométhéenne et cumulative avec l'apparition du capitalisme<sup>109</sup> ». Duvignaud initié cette « reconstruction » en commençant par déconstruire de nombreux *a priori* concernant la vie des sociétés féodales européennes. Explorer les expériences théâtrales de cette époque lui permet d'entrer par un biais singulier dans la complexité de la vie sociale moyenâgeuse, vie qui ne témoigne selon lui d'aucune unité d'expression, ni d'expérience si tant est qu'on étudie la « faim de spectacle<sup>110</sup> » qui la caractérise. Il pose à cette étude une condition :

---

107 Duvignaud J., *Sociologie de l'art, op. cit.*, p. 65, 66.

108 Péquignot B., « La sociologie de l'art et de la culture en France: un état des lieux », *Sociedade e Estado*. [online]. 2005, vol. 20, n°2.

109 Duvignaud J. *Sociologie du théâtre, sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF, 1999, p. 61.

110 *Ibid.*, p. 87. Duvignaud emprunte cette formule à Gustave Cohen.

« que l'on cesse de définir le théâtre par le *corpus* écrit du drame religieux et que l'on observe les théâtralisations comme les jeux de cour, les intermèdes, les entrées royales, et surtout la constante mise en scène de la vie sociale quotidienne où la recherche esthétique s'est exprimée avec autant de vigueur que dans les drames sacrés.<sup>111</sup> ». Duvignaud part de ce corpus hétérogène pour mettre en évidence une hétérogénéité plus profonde. Les conduites dramatiques qu'il étudie l'affrontent à la diversité des systèmes de valeurs et des images de la personne humaine qui se côtoient et se concurrencent sur les planches, sur les parvis des églises, sur les champs de foire. Les drames liturgiques théâtralistent la légende chrétienne et ses figures emblématiques tout en imprégnant cette hallucination sacrée de références païennes et de péripéties puisées à l'effervescence de la cité moyenâgeuse. Les « liturgies civiles<sup>112</sup> » (tournois, jeux d'amour courtois, fêtes princières...) exploitent l'imaginaire chevaleresque pour mettre en scène la puissance d'une noblesse qui s'élargit à des « parvenus » sans cesse plus nombreux et plus soucieux d'affirmer leur existence publique. Quant aux farces et aux soties, elles offrent aux clercs, aux commerçants, aux petites gens l'occasion de jeter un regard parodique et vivifiant sur les situations sociales dont ils sont les acteurs réguliers.

Duvignaud insiste sur cette *diversité* des conduites dramatiques et imaginaires propres aux sociétés féodales en vue d'introduire une *singularité*, celle du théâtre espagnol et anglais du XV<sup>ème</sup> siècle. Il note que cette singularité est traditionnellement associée et trop facilement expliquée par la naissance de l'individualisme au moment de la « Renaissance ». Il voit là deux raccourcis qui tiennent à l'idée erronée d'un même *commencement absolu* :

« [...] commencement absolu des “temps modernes” au sortir du *black age* d'un Moyen Age se terminant avec le XV<sup>ème</sup> siècle. Commencement absolu entraînant le nihilisme, l'athéisme, l'amoralisme, l'irréligion, voire le satanisme, bref tous les caractères qui ont *réellement* accompagné l'implantation des sociétés industrielles au siècle dernier. [...] on a souvent rappeler combien “l'outillage mental” des contemporains de Rabelais, par exemple, permettait peu l'apparition de telles convictions et combien il est malaisé d'imaginer qu'un jour les hommes aient *découvert* l'individualisme moderne, comme ils ont découvert la poudre ou le papier. Dans la plupart des cas, les mentalités anciennes ont survécu à cette prétendue apparition de la modernité. Les systèmes de croyance et de valeurs qui définissaient l'homme dans le cadre des sociétés patriarcales ou féodales survivent bien au-delà des dates que nous fixons pour une prétendue “Renaissance”. [...]. Au théâtre, les survivances sont fort claires : elles constituent la trame dramatique des œuvres, qu'il s'agisse de la “foi jurée”, de la “vendetta”, des “ordalies” diverses, des obligations de la caste et du sang, surtout du sentiment de l'inéluctabilité du destin.<sup>113</sup> ».

---

111 *Ibid.*, p. 80.

112

113 *Ibid.*, p. 167, 168.

Pour Duvignaud, il n'y a pas à penser un commencement démenti par les faits, mais les tenants d'une modification que peu d'événements, peu de faits significatifs parviennent à éclairer. Il ne nie pas que des transformations repérables aient affectées la vie économique, religieuse et politique de l'Europe du XV<sup>ème</sup> siècle. Il note qu' « il est plus malaisé de savoir comment se modifient les “solidarités fondamentales”, les croyances, les colorations diverses de la mentalité collective au fur et à mesure que la société ancienne se dissout, tandis que les structures nouvelles ne sont pas encore établies.<sup>114</sup> ». Sans se risquer à formuler de corrélations trop franches entre cette modification imperceptible des mentalités et la nouveauté qui se manifeste dans le théâtre élisabéthain ou espagnol de l'époque, Duvignaud va néanmoins explorer cette nouveauté théâtrale comme le révélateur d'un malaise face au changement, malaise historiquement situé.

À quoi tient cette nouveauté ? Selon lui, à un premier point commun entre tous les dramaturges qui la font advenir. Parmi les plus connus, Marlowe, Shakespeare, Lope de Vega, Cervantes connaissent des trajectoires sociales atypiques. Chacun d'eux se défait de ses assises « bourgeoises » pour fréquenter des milieux marginaux et oser des aventures elles-mêmes à la marge, « signe probable d'un déclassement délibéré<sup>115</sup> ». Duvignaud tire de ce constat une hypothèse. Les milieux effervescents traversés par ces dramaturges les ont nécessairement confrontés, sinon associés à des individus qui cherchaient à exploiter les failles et les opportunités mal définies d'une société en transition. Il n'ira pas jusqu'à dire que ces marginaux ont inspiré les héros criminels qui peuplent le théâtre de cette époque. Il reconnaît toutefois que la nouveauté de la dramaturgie anglaise et espagnole du XV<sup>ème</sup> siècle tient à la mise en scène de personnages dont la violence, la convoitise, la méchanceté ne sont plus des éléments fonctionnels de la fable religieuse ou chevaleresque, mais le signe d'une volonté qui vaut pour elle-même, volonté transgressive qui défit un système de normes établi, s'y affronte et perd le combat. Cette volonté condamnée et systématiquement réprimée sur scène n'est pas le fait de figures tirées du paysage humain du XV<sup>ème</sup> siècle. Elle est assumée de manière paradoxale par des figures empruntées aux mythologies antiques et chrétiennes, aux cycles de la Table ronde ou à différentes chroniques historiques. Ces figures évoluent sur des étendues scéniques identiques à celles du Moyen Age, mais que

---

114 *Ibid.*, p. 171.

115 *Ibid.*, p. 177.

les dramaturges plient désormais à la seule et « fulgurante précipitation de l'action<sup>116</sup> ». Si tous les éléments dramaturgiques hérités du passé sont ici exploités, ce n'est pas pour exalter les systèmes de classification qu'ils servaient jusque-là, pas plus que des valeurs nouvelles associées à un individualisme triomphant. Pour Duvignaud, les dramaturges du XV<sup>ème</sup> siècle détournent cet héritage pour le mettre au service d'une aventure plus singulière : celle d'un héros atypique qui brave des valeurs d'un autre temps en faisant valoir contre elles une spontanéité, un désir inédit, anachronique, héros qui du haut de ce hiatus « découvre sa solitude en découvrant sa volonté<sup>117</sup> ». Duvignaud reconnaît que cette aventure n'est pas celle que vivaient les européens du XV<sup>ème</sup> siècle : « la vie de ceux qui applaudissaient à ce théâtre (dont on sait qu'il fut passionnément aimé) ne permettait pas d'assumer de tels rôles, ni de semblables expériences<sup>118</sup> ». Selon lui, la popularité de ce théâtre laisse néanmoins supposer qu'il savait donner une forme pertinente aux inquiétudes et aux aspirations diffuses des publics qu'il attirait.

Duvignaud teste cette hypothèse en soumettant à l'analyse d'autres périodes d'innovation dramaturgique, correspondant peu ou prou à des périodes de transition entre deux types de sociétés. Il consacre ainsi un chapitre conséquent à la naissance de la tragédie grecque et passe plus de cent cinquante pages à étudier les propositions théâtrales qui émergent dans la littérature dramatique de la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, propositions qui conquièrent physiquement les planches en révolutionnant progressivement la mise en scène de l'aventure humaine sur une période qui va de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle jusqu'au sortir de la seconde guerre mondiale. Duvignaud reviendra, entre ces deux chapitres, sur le théâtre qui s'est développé au cours du XVI<sup>ème</sup> et qui « survivra » à la Révolution française, projetant ses figures et ses drames tragicomiques dans l'espace resserré de la scène à l'italienne. À ses yeux, ce théâtre est inséparable du pouvoir centralisé qui s'en empare, celui des monarques européens et de leurs cours ; « il est inséparable aussi d'un effort pour uniformiser une vie devenue polyvalente et

---

116 *Ibid.*, p. 219. Duvignaud précise en ces termes les tenants de ce détournement : « Certes, la scène des théâtres élisabéthains, jacobéens ou espagnols reproduit, en certains de ses aspects, la forme des scènes où se représentaient *sacramentales* ou *mystères* ; mais elle lui adjoignait l'indétermination des relations humaines, de l'amour inopiné, de la gloire, de la spontanéité sous toute ses formes. La simultanéité et la pluralité des étendues que le théâtre représentait soit en utilisant comme à Londres, des "balcons", des parterres, des lieux rapprochés [...], soit en recourant à un tréteau vide et à quelques pancartes, sont des preuves que la représentation ne dépendait pas d'un système de classification social, comme cela était le cas au Moyen Age mais de l'épanouissement d'une volonté qui offrait au public par le truchement de la littérature, un langage où il puisse faire l'expérience d'une liberté dont il ne disposait pas encore réellement dans la vie sociale. ». *Ibid.*, p. 221.

117 *Ibid.*, p. 223.

118 *Ibid.*, p. 200.

multiple<sup>119</sup> », effort qui donne peu de prise à l'invention dramatique, sinon à celle qui choisit d'« emprisonner l'homme dans l'huis clos d'un monde entièrement dominé<sup>120</sup> ». Duvignaud résumera les spéculations de ce théâtre dit « classique » en ces termes :

« Si l'on veut bien ne pas confondre tout l'Occident avec cette forme de théâtre, du moins voit-on nettement cette forme de théâtre répondre à la vocation de ramasser le divers dans le réduit, de dominer une zone en l'enserrant dans le fief d'une scène close où les diversités de l'expérience se cristallisent et se concentrent.<sup>121</sup> »

Les pages que l'auteur consacre au théâtre classique semblent, à ce titre, contredire ce qu'il prête à l'imagination artistique dans ses autres essais, à savoir cette capacité à « anticiper sur l'expérience réelle des hommes d'une époque<sup>122</sup> ». Sous sa plume, le théâtre classique semble tout au plus exalter les représentations et les revendications d'une élite dominante. Duvignaud complique néanmoins ce tableau en s'attardant sur les personnages que Racine met en scène, sur leur aptitude à se défier au nom d'émotions et selon des modalités qui excèdent, entre autres, les rapports dictés par l'époque entre masculinité et féminité. Si les huis clos raciniens ne bousculent pas pour autant le fief d'une scène qui « ramasse le divers dans le réduit », pour Duvignaud ils rappellent à ceux qui assistent au spectacle que « l'existence de l'homme est toujours au-delà de la définition des personnages ou des images de la personne que la société leur impose.<sup>123</sup> ».

C'est en croisant jusqu'au vertige une somme considérable de données et de trajectoires analytiques que Duvignaud choisit d'explorer, de chapitres en chapitres, cette tension entre le donné et le possible que le théâtre, y compris le plus classique, parvient à mettre en scène. Son mode opératoire consiste à traiter en parallèle les conventions qui dominent l'activité symbolique d'une époque, la physionomie des groupes sociaux qui soutiennent ou contestent ces conventions, les trajectoires atypiques que frayent les dramaturges dans cette effervescence sociale, les règles esthétiques qu'ils rencontrent sur leur propre terrain et les formes de contestations sourdes ou éclatantes qu'ils leur opposent. Ces va-et-vient déroutants, Duvignaud les contre-balance par l'attention fine et renouvelée qu'il accorde aux œuvres. Des premières tragédies d'Eschyle aux « mystères » moyenâgeux, des pièces de Shakespeare à celles de Racine,

---

119 *Ibid.*, p. 318.

120 *Ibid.*, p. 335.

121 *Ibidem.*

122 Duvignaud J., *Sociologie de l'art, op. cit.*, p. 46.

123 Duvignaud J., *Sociologie du théâtre, sociologie des ombres collectives, op. cit.*, p. 353.

d'Ibsen ou de Brecht, il sonde la singularité des figures et des destins imaginés par les dramaturges, pour en faire d'une époque à l'autre, le « raccord » le plus significatif à étudier entre création artistique et création sociale. Il y revient en conclusion de son ouvrage, sous la forme d'une hypothèse qu'il se sera efforcé de vérifier sur toute la durée du livre :

« Si le théâtre (comique, tragique, dramatique, ces distinctions sont abstraites) consiste à représenter un supplice, la créature suppliciée représente en tant que telle le chaînon intermédiaire entre l'expérience collective et la création d'un individu. Un tel lien ne dépend pas, comme on le croit généralement, de l'état de tel ou tel aspect d'une société, mais de la capacité de cette société à accepter, affronter ou digérer le changement.[...] Ce drame des profondeurs, entre une révolution permanente et une contre-révolution continue, trouve son expression dialectique dans le héros hérétique, le criminel ou le fou qui habite la scène et attire le spectateur par sa particularité même. [...] En ce sens, le théâtre est expérimentation de l'existence collective et individuelle, le *ban d'essai* où se mesurent les chances réelles d'intervention de la liberté dans le monde.<sup>124</sup> ».

Duvignaud considère plus fondamentalement le théâtre comme « le seul dépositaire, le seul témoin et le seul instrument de connaissance <sup>125</sup>» de la longue aventure conflictuelle de l'homme. Selon lui, cet instrument intéresse plus particulièrement une sociologie qui a pour projet d'être « la science de la liberté humaine<sup>126</sup> », ce que Gurvitch présentait comme l'ambition la plus souhaitable à laquelle cette discipline pouvait prétendre dans un ouvrage paru quinze ans plus tôt : *La vocation actuelle de la sociologie*. Sur près de six cent pages, Duvignaud sert cette ambition en faisant du théâtre à la fois l'*objet* et l'*instrument* d'une sociologie qui cherche « sous le masque de personnages légendaires ou inventés, le spectacle des tensions qui s'affrontent au niveau le plus profond de l'expérience collective.<sup>127</sup> ». Si le théâtre lui inspire des pages d'écritures sur le changement humain édifiantes de liberté stylistique, plus concrètement Duvignaud retire de la littérature dramaturgique qu'il analyse de quoi pister et réinterroger les pré-requis et autres raccourcis trompeurs véhiculés par certains historiens de la modernité. De ce point de vue, sa sociologie du théâtre fait le jeu d'une épistémologie sur laquelle il ne revient pas, Duvignaud préférant défendre sa dimension prospective que le type singulier de réflexivité qu'elle lui aura permis de construire.

---

124 *Ibid.*, p. 582.

125 *Ibidem*.

126 *Ibid.*, p. 581.

127 *Ibid.*, p. 587.

### c. Analyser les déterminismes souples entre art et société.

Si Francastel et Duvignaud ont en commun de partir de l'objet « art » pour en faire un outil d'intellection du social et de ses dynamiques profondes, Roger Bastide (1898-1974) fait pour ainsi dire le chemin inverse. Anthropologue principalement connu pour avoir publié une série d'ouvrages de référence sur les sociétés latino-américaines, Bastide a laissé une empreinte durable dans le champ de la sociologie de l'art par le biais d'un ouvrage paru une première fois en 1945, repris et augmenté par ses soins en 1971 et réédité post-mortem en 1997. Cet ouvrage, sobrement intitulé *Art et société*, prolonge une réflexion que Bastide a initié dans le sillage d'une série d'études rédigées à son arrivée au Brésil à la fin des années trente, études dont M.-I. Queiros résume l'aventure en ces termes :

« Ayant déjà produit en France des travaux sur l'art et la littérature ainsi que de nombreux écrits sur la religion, Roger Bastide estima que l'analyse d'une réalité esthétique très éloignée de la sienne, et riche de sens différents, puisqu'elle était à la confluence d'au moins trois héritages culturels – le portugais, l'indien, l'africain – l'aideraient à mieux connaître la société et la civilisation brésiliennes. Les œuvres des poètes afro-brésiliens, surtout, lui semblèrent particulièrement révélatrices de l'interpénétration des civilisations ; plus que les autres ces poètes étaient, en effet, à la croisée des chemins entre la culture européenne et la culture africaine.<sup>128</sup> »

S'en remettre aux œuvres de quelques poètes afro-brésiliens pour tenter d'approcher les dynamiques d'une culture étrangère a été pour Bastide une expérience aussi porteuse que problématique, l'incitant à se poser la question de la dimension d'*objet* que l'art pouvait revêtir sur le terrain de la sociologie. *Art et société* est consacré à défricher cette question sous un angle original. Bastide estime en effet que penser le phénomène artistique, c'est moins penser un objet qu'un *rapport*, rapport d'une rare complexité entre un acte individuel de création et une communauté vivante, agissante, à laquelle l'artiste est peu ou prou soumis. Comme Bastide en convient, cette hypothèse n'est pas nouvelle. Il reconnaît toutefois que les penseurs qui l'ont posé avant lui n'ont pas toujours réussi à lui rendre pleinement justice. Si des auteurs comme Tardes, Taine et Durkheim ont tenté d'expliquer sociologiquement les rapports que pouvaient

---

128 Queiros, M. I., « Roger Bastide, pionnier d'une esthétique sociologique ». Avant-propos de l'édition française de Bastide R., *Art et société*, Paris, 1997, L'harmattan, p. 11, 12.



entretenir l'art et le social, Bastide estime que leurs approches restent marquées par un causalisme facile qui insiste sur la fonction sociale de l'art au sein d'une communauté ou sur les influences qu'un milieu socio-géographique peut exercer sur les inventions de l'artiste, ces études négligeant toutefois d'interroger les ressorts spécifiques de l'acte de création. Bastide s'intéresse davantage à l'esthétique marxiste en ce qu'elle a poussée aux limites cette approche causaliste et les a touchées, ce qui a encouragé certains de ses ressortissants, Marx le premier, à lui imprimer des nuances intéressantes :

« Karl Marx semble hésiter à appliquer ses principes au domaine de l'esthétique, ou plutôt, quand il veut les appliquer, se trouve gêné, se heurte à des difficultés, à des contradictions qu'il reconnaît d'ailleurs et confesse très sincèrement : « Dans l'art, on sait que les périodes de floraison déterminées ne sont aucunement en rapport avec le développement général de la société, ni, par conséquent, avec la base matérielle, l'ossature, pour ainsi dire, de l'organisation sociale. ». Ainsi ses disciples ont été amenés, pour pouvoir relier l'art à l'infrastructure de disposer entre l'un et l'autre toute une série d'intermédiaires.<sup>129</sup> »

Parmi les défenseurs de cette esthétique, Bastide estime que Lukacs et Goldmann ont été les plus inspirés. Il reconnaît au premier d'avoir pensé l'art comme faisant partie du style de vie d'une époque : « c'est-à-dire de sa conception du monde et de sa liturgie d'action.<sup>130</sup> ». Pour Lukacs « ce n'est plus l'art qui résulte des conditions économiques ; c'est le style de vie dans sa complexité qui reflète les rapports économiques entre les classes<sup>131</sup> ». Bastide rencontre chez Goldmann une façon judicieuse de prolonger cette hypothèse. Selon lui, Goldmann a su aborder la complexité des rapports qui peuvent se tisser entre un écrivain et son environnement social en les reconstruisant à partir de l'œuvre elle-même, de sa structure, de sa cohérence interne. Bastide salue la prudence d'une telle démarche : « Goldmann rend le marxisme plus fort contre les critiques qui lui ont été faites, – mais qui ne valaient que pour des explications trop simples, – en multipliant entre le groupe social et l'œuvre littéraire toute une série d'intermédiaires (vision du monde d'un groupe social, puis cohérence d'une structure littéraire) en établissant des corrélations par paliers.<sup>132</sup> ».

Bastide piste dans les travaux de Charles Lalo et d'Henri Focillon une toute autre façon d'aborder ce rapport problématique entre art et société. Ces deux penseurs retiennent son attention en ce qu'ils approchent la création artistique comme un phénomène déterminé par des facteurs qui excèdent sans conteste le génie individuel,

---

129 *Ibid.*, p. 38.

130 *Ibid.*, p. 39.

131 *Ibidem.*

132 *Ibid.*, p. 41.

mais qui, pour autant, ne relèvent pas du social pris dans sa globalité. Lalo considère que « ce n'est pas l'ensemble de la société qui agit le plus directement sur l'art. L'action la plus importante qu'elle a sur lui ne s'exerce que par l'intermédiaire d'un milieu spécialisé.<sup>133</sup> ». Selon lui, le travail de l'artiste est en l'occurrence soumis aux jugements de goût de publics influents et, par extension, à une « conscience esthétique » que Lalo entrevoit comme une réalité collective bénéficiant d'une certaine autonomie par rapport à d'autres réalités sociales. Bastide s'intéresse à la manière dont cet auteur a cherché à établir les tendances, les évolutions, les rythmes spécifiques de cette « conscience esthétique » sans jamais cesser d'interroger la particularité de ses ramifications sociales. La démarche de Focillon l'intéresse pour cette même raison. Bastide est sensible à la manière dont Focillon pousse dans ses retranchements un postulat plus radical, à savoir que le geste artistique est soumis à une histoire des formes qui transcendent l'histoire des hommes. Il rappelle néanmoins que Focillon n'a pu soutenir ce postulat qu'en acceptant de l'infléchir à un endroit clé de sa réflexion : si les formes esthétiques ont une vie, cette vie ne peut exister sans resurgir par endroit sur les formes que peut prendre la vie sociale.

Bastide puise dans cet argument de quoi introduire le changement de perspective que propose Francastel. Pour lui, cet historien de l'art a su envisager le geste artistique comme une activité subissant les pressions de la société environnante, activité parvenant en retour à agir sur la société en lui fournissant des modèles abstraits susceptibles de donner forme à ses aspirations diffuses, à ses valeurs à venir. Francastel propose surtout – et c'est ce que Bastide retient de ses travaux – d'accorder à l'art « une valeur d'information remarquable » pour le sociologue qui, à travers lui, découvrira les éléments cachés et dynamiques de la société, qui lui échapperaient sans cela<sup>134</sup> ». Ce renversement de perspective intéresse Bastide en ce qu'il lui permet de boucler le panorama de ses lectures sur le constat suivant : « Nous sommes partis d'une sociologie qui cherche le social dans l'art et nous aboutissons à une sociologie qui va au contraire de la connaissance de l'art à la connaissance du social.<sup>135</sup> ». Ce parcours, Bastide entend le reprendre du début en lui donnant une autre trajectoire. Il construit pour ainsi dire sa propre sociologie de l'art comme une troisième voie, voie médiane, non-dogmatique et singulièrement itérative entre une sociologie qui cherche le social dans l'art, une autre

---

133 Bastide cite ici un passage d' *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique* de Charles Lalo, *ibid.*, p. 44.

134 *Ibid.*, p. 49.

135 *Ibidem.*

qui sonde son autonomie, une troisième qui va de la connaissance de l'art à la connaissance du social.

Il inaugure ce parcours en consacrant un chapitre aux origines des beaux-arts, origines qui sont à chercher dans une nécessité collective qui reste à élucider. Bastide explore les différentes thèses qui ont tenté de répondre à cette question et les insuffisances qu'elles trahissent à ses yeux. Considérer que l'art est né *pour* servir et prolonger d'autres activités sociales (l'organisation du labeur collectif, la parade érotique, le rituel magico-religieux) sont autant d'hypothèses qui négligent, selon lui, une dimension déjà présente dans les manifestations artistiques les plus archaïques : leur caractère *en partie* désintéressé. Bastide ne contredit pas le fait que le chant, le dessin, le théâtre, la poésie aient pu servir les activités profanes et sacrées des sociétés primitives. Il estime cependant que parler d'art, c'est pointer l'émergence d'une occupation qui n'a existé en tant que telle qu'à partir du moment où elle a constitué, pour celui qui s'y consacrait et pour ceux qui en goûtait la saveur, une activité « autotélique », se suffisant à elle-même, engageant « à la fois le rôle de l'individu créateur et de la collectivité, excitatrice et régulatrice de l'activité individuelle<sup>136</sup> ». De son point de vue, cette activité doit faire l'objet, pour cette même raison, non pas d'une, mais de deux sociologies : la première attachée au travail de l'artiste, la seconde dédiée à la jouissance que ce travail suscitent chez une pluralité de publics. Bastide n'entend pas renvoyer dos à dos ces deux sociologies, mais, à travers elles, approfondir l'approche socio-historique du phénomène artistique en le questionnant sous deux angles complémentaires, deux éclairages destinés à mettre en évidence la densité et la variété des rapports qui peuvent se tisser entre art et société. Il teste le bien-fondé de cette intuition en défendant, pour commencer, l'intérêt d'une sociologie du producteur d'art.

Si Bastide considère volontiers que la création artistique relève d'« une série d'initiatives particulières, d'une succession de créations individuelles<sup>137</sup> » qui semblent arrêter la sociologie « au seuil de la création comme au seuil du génie<sup>138</sup> », il rappelle ce que le singulier et l'individuel peuvent avoir de relatif en ce cas d'espèce : « le créateur de valeurs n'œuvre jamais seul. La société est toujours présente en lui ; elle a façonné l'homme dans une large mesure, elle lui présente les formes traditionnelles dans lesquelles il moulera son inspiration, enfin elle est là encore sous la forme du

---

136 *Ibid.*, p. 80.

137 *Ibid.*, p. 83, 84.

138 *Ibid.*, p. 84.

public.<sup>139</sup> ». Qu'il cherche ou non à rompre avec les représentations collectives attachées à son environnement social, avec une tradition formelle, avec les attentes d'un public précis, l'artiste est obligé de composer avec ces trois sphères d'influences et les pressions spécifiques qu'elles exercent sur son travail de création. Si une sociologie du producteur d'art doit étudier les rapports que l'artiste entretient avec ces différentes sphères, Bastide accorde une attention particulière à la dernière d'entre elles, prolongeant sur ce point les intuitions de Lalo. Il considère, comme lui, que l'artiste crée toujours dans la perspective du jugement public dont son œuvre va faire l'objet ; Bastide entend néanmoins aborder cette pression d'une manière plus pragmatique que son prédécesseur. Pour lui : « cette importance du public se comprendra encore mieux si l'on songe que l'artiste doit vivre comme tout le monde et qu'il vit de son métier d'art.<sup>140</sup> ».

Bastide introduit là un des chapitres essentiels de la sociologie du producteur d'art qu'il défend, à savoir l'approche sociologique d'un métier spécifique. À ses yeux, trop de sociologues, à commencer par Durkheim, ont jeté sur ce métier un regard qui s'alignait sans le vouloir sur l'idée que s'en faisaient les amateurs d'art. Partant comme eux du principe que la création artistique relevait d'un jeu, d'un luxe, d'une activité spirituelle détachée du labeur quotidien, ces sociologues ont évacué l'art des études qu'ils ont consacrées à la division sociale du travail. Bastide rappelle quant à lui que l'artiste « est un « ouvrier comme les autres », qui est obligé d'apprendre une technique, [...], qui souvent même fréquente des écoles spécialisées, Académies, Conservatoires, Institutions diverses.<sup>141</sup> ». Il souligne également que ces écoles sont le résultat d'une lutte intestine menée par les artistes pour gagner leur autonomie vis-à-vis des corporations d'artisans, l'argent et la protection des rois comme des mécènes ayant contribué à cette émancipation professionnelle. Si Bastide s'appuie sur ce constat pour défendre l'importance d'une approche socio-historique du producteur d'art et de ses conditions d'exercice, il y trouve un argument pour introduire la nécessité d'une autre sociologie, celle de l'amateur d'art. Cette figure prend en effet sa part dans la création artistique dès lors qu'elle la finance, mais qu'elle participe aussi à l'émergence et à la cristallisation des valeurs créées par l'artiste. Bastide note à ce sujet, non sans ironie :

« Une valeur esthétique qui resterait individuelle serait comme si elle n'existait pas. Suivant les expressions de M. Bouthoul, le rôle du génie est de proposer une hypothèse nouvelle à un certain public. Il ne dépend pas de lui qu'elle soit acceptée. [...]. C'est ici qu'apparaît comme

---

139 *Ibid.*, p. 86.

140 *Ibid.*, p. 85.

141 *Ibid.*, p. 90.

intermédiaire entre les créateurs et le public, chargés d'un rôle de diffusion de la plus haute importance, ces snobs dont on se moque si souvent et qui ont pourtant une véritable fonction sociologique, en adoptant certaines nouveautés artistiques encore trop choquantes et en leur permettant de mûrir pour gagner pas la suite une plus large audience.<sup>142</sup> ».

Pour Bastide, une sociologie de l'amateur d'art doit précisément s'intéresser à ce que dissimule cette *plus large audience*. Là encore, il considère que ses pairs n'ont pas suffisamment interrogé la variété des publics de l'art et la pluralité des motivations qui les attirent au théâtre ou qui leur font ouvrir un livre. Esquisser cette sociologie lui permet d'imaginer une approche élargie des rapports que la production artistique entretient, selon les époques et les cultures, avec différents cercles de commanditaires, d'amateurs, de publics, attachés à la sphère du religieux, à la sphère politique ou à la sphère économique. Bastide introduit ce problème en faisant une allusion à peine voilée à la manière dont l'esthétique marxiste l'a en son temps posé :

« il ne faut pas dire, simplement, que l'art est le reflet de la société, et cela parce que la société n'existe pas. Il y a au même moment des sociétés, ou si l'on préfère des groupes sociaux et ce qu'il faut étudier, ce sont les rapports entre ces groupes sociaux et les beaux-arts. Or, il y a toujours à une époque un groupe dominant. Suivant que ce sera celui-ci ou celui-là, l'art du pays variera. [...]. Par contre, lorsqu'une nouvelle classe sociale se substitue à une ancienne, lorsqu'il y a circulation des élites, alors il se produit un changement dans les goûts et une métamorphose de l'art.[...]. Enfin, il arrive souvent que les groupes sociaux au lieu de se substituer comme groupes dirigeants se juxtaposent tout simplement ; il y a alors coexistence dans un même pays de plusieurs arts, un art populaire et un art savant, un art profane et un art religieux. Non seulement chaque art correspond à un groupe différent, mais il peut arriver aussi qu'un art se sépare d'un groupe pour passer à un autre. Il se produit alors un phénomène analogue à celui que A. Meillet a étudié en linguistique : l'art comme les mots changent de sens [...] <sup>143</sup> ».

En s'efforçant de retranscrire l'évolution de ce dialogue infatigable entretenu entre des groupes sociaux et la création de motifs esthétiques variés, Bastide entend compliquer les approches de la création artistique qui prévalent chez ses contemporains, que ce soit chez Francastel, chez Duvignaud ou chez Goldman. Selon lui, ces approches mettent trop facilement l'accent sur les équilibres sociaux que l'art tendrait à entretenir, ou sur la force anémique et révolutionnaire qu'il serait censé exciter. Bastide estime quant à lui que les différentes formes d'expression artistiques n'ont pas le même rôle à jouer au regard de la persistance de certaines valeurs instituées ou de leurs mise

---

142 *Ibid.*, p. 94.

143 *Ibid.*, p. 106. Bastide prolonge cette dernière affirmation d'un exemple qui donne le ton de la vaste analyse socio-historique qu'il met en chantier dans la foulée : « L'étole était à l'origine une robe de femme avec un galon brodé par-devant ; adopté par le groupe masculin, la robe disparaît, seul le galon subsiste ; l'étole est devenue une écharpe (Empire romain) ; au IV<sup>e</sup>me siècle ap. J-C. Cette écharpe passe au groupe ecclésiastique et c'est ainsi qu'une parure féminine est devenue finalement un ornement religieux. » *Ibidem*.

en crise : « La cohérence de la société se manifestera surtout dans les arts qui nécessitent, pour réussir, d'un maximum de cohérence structurelle, l'architecture, les poèmes à forme fixe – l'anomie sociale se manifestera dans les arts qui s'appliquent à inventer des « drames », le théâtre, le roman.<sup>144</sup> ». Bastide défend ainsi une approche déterministe de la création artistique qui n'élude jamais sa capacité à participer de manière fine et variée aux persistances ou aux mutations culturelles d'une société donnée. Il défend en ces termes sa position sur le sujet :

« Le déterminisme dont nous disions, que sans lui, il n'existe pas de sociologie n'est pas le déterminisme factice et un peu simple des anciens sociologues ; il ne nie pas la liberté, mais il l'intègre [...]. Il ne nie pas les pressions sociales, mais il les intègre dans un jeu dialectique entre les façons de « vivre ensemble » et les formes artistiques ; au déterminisme rigide se substitue un déterminisme souple de sélections, de prédominance d'un art sur un autre, de correspondances et de complémentarités ou d'oppositions ou d'inversion, d'attentes sociologiques sans réponses artistiques ou d'appels artistiques qui soulèvent lentement des remous sociaux.<sup>145</sup> ».

Bastide expérimente ce « déterminisme souple » en explorant à nouveau, mais d'une manière plus approfondie, la façon dont l'art « se crée ses propres institutions <sup>146</sup>» au-delà ou en-deçà des liens incontournables qu'il entretient avec d'autres institutions sociales. Il réoriente ainsi son approche socio-historique du phénomène artistique en retraçant l'évolution d'un tissu d'identités et de solidarités professionnelles gagnant progressivement une autonomie juridique et sociale. En parallèle de cette analyse, Bastide s'intéresse à l'évolution d'un vaste tissu de cadres techniques et symboliques, de « genres », de styles ayant leurs propres trajectoires dans l'espace et dans le temps. Pour lui, cette double évolution est soutenue par une émulation nécessairement collective, mais qui doit être appréhendée en resserrant l'étude sociologique autour des communautés que forment les producteurs et les amateurs d'art.

À l'issu de cette exploration itérative, Bastide choisit d'interroger, dans l'ultime chapitre d'*Art et société*, les incidences que la création artistique – entendue à présent comme une création à la fois individuelle et collective – ne manque jamais d'avoir sur les « styles de vie ». Il tient toutefois à avancer prudemment sur ce terrain, soulignant qu'« il y a peu de problèmes, en esthétique, qui aient été traités si souvent et qui restent à peu près complètement à écrire. <sup>147</sup>». Sur le sujet, Bastide s'en tiendra à lancer des

---

144 *Ibid.*, p. 152.

145 *Ibid.*, p. 152-153.

146 *Ibid.*, p. 154.

147 *Ibid.*, p 179.

pistes de recherche plutôt qu'à chercher à confirmer des hypothèses de travail. Il admet que l'art, lorsqu'il exerce son action par le biais du rituel religieux, canalise certaines tensions entre le profane et le sacré, et plus concrètement entre les hommes d'une même communauté<sup>148</sup>. *A contrario*, quand l'art exerce son action via la sphère politique, il a pour effet d'exciter les consciences et de les encourager ponctuellement à entrer en révolte contre les valeurs établies<sup>149</sup>. Bastide estime qu'il est toutefois plus difficile de repérer les incidences profondes que l'art peut avoir sur les mœurs et les « styles de vie » d'une époque. Il finit par trancher dans la masse des discours qu'il mobilise sur le sujet pour convenir que ce que l'on peut subsumer, à titre provisoire, sous le vocable de « style de vie », c'est ce « point de contact de l'art et du social, l'endroit où l'art pénètre l'humain pour modifier le social <sup>150</sup>». Selon lui, cette pénétration ne peut être que diffuse, son point d'impact n'étant jamais clairement localisable, la pénétration relevant plutôt d'une forme d'imprégnation lente. Certains motifs esthétiques peuvent ainsi rejaillir sur « un art de vivre » que les élites développent à partir des formes renvoyées par la peinture, la littérature, le théâtre, l'architecture. Les arts et les arrangements des jardins, des intérieurs, des modes vestimentaires, voire la tournure donnée aux parades amoureuses peuvent, au mieux, être envisagés comme une chambre d'écho des innovations esthétiques ayant su frayer une voie durable dans les imaginaires d'une époque<sup>151</sup>.

---

148 Bastide souligne dans cette veine : « la société a besoin du rapprochement entre les sexes pour pouvoir continuer à vivre, mais ce rapprochement doit être réglé ; seulement, partout où la réglementation s'introduit, le cérémonial apparaît, et avec lui, l'art. [...]. Le même phénomène se produit avec la mort. [...]. Partout la mort entre dans le cadre de l'esthétique, en devenant un sacrifice mimé ; aujourd'hui encore il en reste des traces : la religion de Mithra a disparu, mais l'élément rituel a subsisté comme pure forme d'art, c'est la corrida espagnole. En somme, chaque fois que la société se trouve en présence de sentiments dangereux pour la vie sociale par leur intensité même, elle réagit spontanément pour y inscrire un ordre : l'extase, l'étreinte et le meurtre, tout devient musique et danse. » *Ibid.*, p 185.

149 Bastide prend ici l'exemple, longuement étudié par Pierre Abraham, du romantisme. Il rappelle ainsi qu'en tant que force révolutionnaire le romantisme « a préparé les esprits et les cœurs à l'agitation politique ; les énergies surexcitées alors ne peuvent pas rester refoulées bien longtemps, il faut qu'elles se dépensent et elles ne peuvent se dépenser que par et dans l'action politique : « les forces que l'art accumule, c'est la révolution qui les déchargent ». Si après 1830, il y a un arrêt, c'est que la loi du rythme affectif vaut pour les collectivités comme pour les individus : après les violences explosives, la fatigue et le repos. [...]. Pour qu'une autre révolution fût possible, comme celle de 1848, il fallait que l'exaltation du peuple fût rechargée, que l'art ait repris son rôle de créateur de mouvement politique, façonnant les consciences, ce qui arrivera en effet avec les romans de George Sand et d'Eugène Sue, l'histoire de Michelet et les caricatures de Daumier. » *Ibid.*, p 186. On peut ici remarquer que sans s'y référer explicitement, Bastide reprend les termes de la métaphore thermodynamique défendue par Durkheim dans sa conférence de 1911, métaphore dont Duvignaud reprend à son compte, et dont il fait largement usage dans ses propres textes.

150 *Ibid.*, p 190.

151 Bastide dote la description qu'il fait de ces « arrangements » d'un lyrisme singulier contrastant avec le ton résolument pondéré qui domine le reste de l'ouvrage : « Le romantisme, qui n'est pas seulement littérature, mais qui est une certaine façon de vivre, de faire l'amour ou de mourir, le grave

Bastide ne conclut pas son ouvrage sur cette dernière considération. Il fait encore valoir un appendice où il rejoue l'ensemble de son dispositif analytique d'une manière programmatique. Il y projette ce que son articulation entre une sociologie du producteur d'art et une sociologie des publics pourrait apporter à une enquête consacrée aux formes les plus neuves de la création artistique, à savoir la photographie, le cinéma ou la radio-télévision<sup>152</sup>. Lors de cette ultime échappée, comme dans le reste de son ouvrage, Bastide donne une place bien moins significative que Francastel ou Duvignaud à l'analyse de telle ou telle forme d'expression artistique et des œuvres qu'on peut lui associer. Sur ce point, il s'en tient à évoquer quelques œuvres singulières, illustrations ponctuelles destinées à mettre en évidence l'influence qu'une communauté exerce sur certains motifs esthétiques, ou l'empreinte que ces motifs impriment à leur tour sur les comportements et les imaginaires d'une communauté donnée. Ce qui est néanmoins significatif dans l'approche que Bastide consacre aux rapports entre art et société, c'est qu'elle en passe nécessairement par un regard sociologique porté sur le fruit d'un tel rapport, en l'occurrence les œuvres elle-mêmes. C'est à travers cette étude transversale, qui n'exclut ni le labeur de l'artiste, ni les motivations des publics, ni l'objet d'art (conçu tour à tour comme objet de ce labeur et de ces jouissances), que Bastide entend mesurer « le bien-fondé de la pensée de Francastel, dans le renversement qu'il a fait subir à la sociologie de l'art<sup>153</sup> ». Il décrit et s'associe à ce renversement dans la phrase qui conclut son ouvrage : « si l'art agit sur la société et la modère, l'art pourra nous permettre d'atteindre le social, autant que l'économie, la religion ou la politique. Il nous permettra d'atteindre en particulier ce que le sociologue, intéressé par les institutions, ne peut pas voir : les métamorphoses de la sensibilité collective, les rêves de l'imaginaire historique, les variations des systèmes de classification, les visions du monde, enfin, de

---

notaire qui va voir sa fiancée à cheval, une échelle de corde dans sa poche, la fiancée sur le balcon qui s'efforce de tousser dans son mouchoir de dentelle, y cherchant vainement la tache de sang qui l'identifierait à Elvire, le petit marchand de calicot qui se pend au réverbère [...], toute cette vie sociale copiant la littérature, le théâtre, la peinture.». *Ibid.*, p. 194, 195.

152 Pour ce qui est de ces arts naissants, Bastide en appelle à une sociologie qui explore la situation de leurs producteurs d'une part (où commence et où finit cette catégorie face à des arts flirtant avec une production quasi-industrielle de l'œuvre ?) et qui s'intéresse d'autre part à l'évolution des goûts esthétiques que ces formes émergentes peuvent susciter chez leurs commanditaires comme chez leurs publics. Selon lui, cette approche peut se poursuivre en interrogeant l'incidence que ces nouvelles formes de production artistique exercent peu ou prou sur nos modes de vie contemporains. Il conclut ce programme en ces termes : « Ces trois exemples suffisent pour montrer la place de l'art dans la communion des hommes, pour prouver qu'il existe bien « une plastique sociale », et que si, dans une certaine mesure, l'art est un produit de la société, dans une large mesure la société est aussi un effet de l'art. » *Ibid.*, p. 203.

153 *Ibidem*.



divers groupes sociaux qui constituent la société globale et leurs hiérarchies<sup>154</sup> ».

---

154 *Ibidem.*

## ***2. Approcher l'art sans s'éloigner de la sociologie, les plaidoyers ambigus de Nathalie Heinich.***

Pour ces trois chercheurs que sont Pierre Francastel, Jean Duvignaud et Roger Bastide, les œuvres d'art, indissociables du phénomène artistique qu'ils se donnent à étudier dans son ensemble, constituent des voies d'accès à des sensibilités collectives qu'ils n'auraient pas su saisir, ou auxquelles ils n'auraient pas pu accéder autrement. Envisagées comme la trace et l'indice d'une dynamique sociale plus englobante, les œuvres représentent pour eux une pierre angulaire des prospections du sociologue : elles le renseignent à la fois sur ce qu'il cherche et sur la manière dont il doit le chercher. Dans *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Bruno Péquignot tient à faire resurgir l'intérêt d'une telle approche de l'art pour la recherche sociologique actuelle. Il reconnaît à ces différents auteurs d'avoir su aborder l'art comme un processus éminemment transversal, toujours en tension entre le donné et le possible, entre l'expérience individuelle et l'expérience collective, entre un travail singulier de création et la manière dont une communauté s'en empare. Pour lui, tout l'intérêt de ces approches croisées est de défendre une sociologie qui se veut aussi transversale que son objet, en ce qu'elle entretient à son tour une tension féconde entre l'analyse interne des œuvres elles-mêmes et l'analyse externe de leurs conditions sociales de productions et de réceptions. Péquignot estime que cette analyse croisée peut offrir au sociologue la possibilité d'interroger les multiples dimensions de la vie sociale que l'art traverse, imprègne et éclaire tout à la fois. Il considère par ailleurs que cet éclairage doit aujourd'hui être interrogé sociologiquement. À ce titre, il se pose une question qu'il donne à méditer à ses pairs : « l'art n'est-il pas une forme particulière de connaissance, et si oui comment prendre en compte cette caractéristique pour faire avancer la science et notamment les sciences sociales ?<sup>155</sup> ».

Dans un livre de synthèse paru en 2001 et intitulé *La sociologie de l'art*<sup>156</sup>, Nathalie Heinich projette un regard très différent sur les travaux mis en œuvre par les précurseurs de la sociologie de l'art, travaux dont Péquignot souligne et défend l'actualité. Pour Heinich, ces travaux appartiennent davantage à un stade « pré-

---

155 Péquignot B., *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, op. cit., p. 140.

156 Heinich N., *La sociologie de l'art*, Paris, La découverte, 2001, coll. Repères.

sociologique » de la discipline et relèvent d'une approche de l'art définitivement datée. Comme elle l'affirme dès les premières pages de cette synthèse : « plus on s'approche de l'art, plus on s'éloigne de la sociologie pour aller vers l'histoire de l'art<sup>157</sup> ». C'est cette faiblesse qu'elle prête aux analyses de Francastel, comme à celles de Duvignaud. Quant aux travaux de Bastide, elle estime qu'ils témoignent d'une « pré-science des enjeux de la discipline<sup>158</sup> », mais qu'ils n'en relèvent pas encore. Heinich part ainsi du principe que la sociologie de l'art ne s'est constituée comme telle qu'à partir du moment où elle a laissé à d'autres disciplines le soin de porter l'analyse de l'art jusque sur le terrain des œuvres. À ses yeux, les auteurs pré-cités sont restés attachés à ce type d'analyses, ce qui positionnent fatalement leurs recherches à la marge des avancées fondatrices qu'a pu connaître la discipline depuis les années quatre-vingt. Si je m'attache ici à caricaturer la partition que Heinich instaure entre différentes périodes, les unes révolues, les autres constitutives de la sociologie de l'art, c'est pour souligner l'intérêt de sonder plus attentivement son ouvrage de synthèse. Le regard que cette figure incontournable de la sociologie de l'art française projette sur l'histoire et les enjeux de sa discipline peut en l'occurrence nous renseigner sur la manière dont l'œuvre d'art est progressivement devenue, en moins de trente ans, un *objet* problématique, sinon polémique au sein d'un champ de recherche qui travaille encore à se définir.

### **a. Pour une définition disciplinaire de la sociologie de l'art.**

*La sociologie de l'art* est un ouvrage qui, par son titre, annonce la gageure sur laquelle il repose. Nathalie Heinich entend ici ramener sous la coupe *d'un singulier*, ce qu'elle présente pourtant comme « une discipline aux contours flous, prise entre des traditions intellectuelles hétérogènes<sup>159</sup> ». Le problème qui est le sien est de rendre compte de cette hétérogénéité, tout en défendant l'idée qu'un territoire disciplinaire existe bel et bien sous l'appellation « sociologie de l'art ». L'objet de son exposé sera d'en cerner les frontières, d'en baliser les limites exactes. Heinich reconnaît que cette tâche est d'autant plus épineuse que cette discipline est et reste « en étroite proximité non seulement avec les disciplines traditionnellement en charge de son objet (histoire de l'art, critique, esthétique), mais aussi avec les sciences sociales connexes à la sociologie

---

157 *Ibid.*, p. 11.

158 *Ibid.*, p. 43.

159 *Ibid.*, quatrième de couverture.

(histoire, anthropologie, psychologie, économie, droit)<sup>160</sup> ». L'autre problème que rencontre Heinich est de dégager de la somme des travaux qui se revendiquent d'une « sociologie de l'art », ceux qui se cantonnent à « parler d'art » et ceux qui parviennent à produire sur cet objet culturellement valorisé, une connaissance rigoureuse conforme aux attentes et aux exigences scientifiques des sciences sociales. Au regard des confusions qui ne cessent de guetter, si ce n'est de grever l'exercice de cette discipline, Heinich annonce l'ambition qui va « guider » sa synthèse :

« [...] une claire spécification de ce qui relève proprement de la sociologie – par-delà l'intérêt que l'on peut avoir pour son objet – nous paraît absolument nécessaire en matière de sociologie de l'art. Bien que cette préoccupation ne soit pas partagée par l'ensemble des sociologues de l'art, c'est elle qui guidera notre présentation, au fur et à mesure des problèmes soulevés.<sup>161</sup> ».

Le premier des problèmes qu'Heinich soulève « tient au fait que la principale origine [de la sociologie de l'art] ne se situe pas dans l'histoire de la discipline sociologique.<sup>162</sup> ». C'est dans le domaine de l'histoire de l'art et de la philosophie qu'il faut aller chercher ces prémices. La ligne de démarcation entre *ce qui relève proprement* de la sociologie de l'art et *ce qui n'en relève pas* devra donc passer au cœur même de l'histoire de cette discipline. Heinich l'aborde en rappelant que les pères fondateurs de la sociologie, Durkheim et Weber, n'ont accordé qu' « une place marginale à la question esthétique<sup>163</sup> ». Selon elle, ce sont les initiateurs d'une « histoire culturelle de l'art », notamment Georg Simmel, Erwin Panofsky, Ernst Kris et Otto Kurz, qui sont les premiers à avoir multiplié les croisements analytiques entre certains paramètres esthétiques (conventions stylistiques, pratiques et représentations attachées au travail créateur...) et différentes données extra-esthétiques. Elle convient toutefois que ces travaux précurseurs relèvent d'une certaine « préhistoire<sup>164</sup> » de la discipline. Pour elle,

---

160 *Ibid.*, p. 3.

161 *Ibid.*, p. 6.

162 *Ibid.*, p. 10.

163 *Ibidem*. Elle souligne en l'occurrence : « Émile Durkheim n'aborda la question de l'art qu'en tant qu'il constituait à ses yeux un déplacement du rapport à la religion. Max Weber, dans un texte inachevé de 1910 sur la musique, référerait les différences stylistiques à l'histoire du processus de rationalisation et aux ressources techniques, posant les bases d'une sociologie des instruments de musique. » *Ibidem*. Ce qui est ici troublant est de voir Heinich passer aussi rapidement sur les réflexions que Durkheim consacre au rôle de l'activité artistique dans le processus de transformation des sociétés, réflexions exhumées et commentées par Francastel, Duvignaud et Jacques Leenhardt, dans différents textes qui lui ont par ailleurs servis à construire et à alimenter son ouvrage de synthèse.

164 *Ibid.*, p. 10. Heinich intitule le chapitre qu'elle consacre à ces premiers travaux « De la préhistoire à l'histoire ». Elle reprendra ce qualificatif pour désigner des études qu'elle situe pourtant, à d'autres endroits de son discours, dans le giron de « l'esthétique sociologique », mouvance qui constitue pour elle la première génération de recherches et de travaux en sociologie de l'art. cf. p. 43, au sein de l'encart dédié à Roger Bastide.

« ils n'en avaient pas la dénomination, ni l'ambition, tournés qu'ils étaient vers un développement de leurs disciplines d'appartenances, l'histoire et l'histoire de l'art.<sup>165</sup> ».

C'est sur le terrain de l'esthétique et d'une histoire « atypique » de l'art que Heinich voit se profiler les premières recherches qui se réclament cette fois d'une ambition sociologique déclarée, tendance qui se développe durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Elle la ramène à trois courants significatifs. Le premier est issu de la tradition marxiste et porté par des théoriciens comme Georg Lukacs, Arnold Hauser et Lucien Goldmann. L'ensemble des essais sur l'art que produisent les philosophes de l'École de Frankfort constitue un deuxième courant. Quant au troisième, Heinich le qualifie d'« histoire de l'art « sociologisante »<sup>166</sup> » et range sous cette étiquette les études de Pierre Francastel, d'Hubert Damisch et de Jean Duvignaud. Au-delà de leurs divergences théoriques, tous ces « spécialistes d'esthétiques et d'histoire de l'art, [sont selon elle] préoccupés d'opérer une rupture manifeste avec la focalisation traditionnelle sur le binôme artistes/œuvres, en introduisant dans leurs études sur l'art un troisième terme – la société<sup>167</sup> ». Ces spécialistes partent d'un même postulat, celui qui consiste à envisager l'art comme un phénomène hétéronome, en lien étroit sinon aux prises avec d'autres pans du social, et de préférence des pans majeurs. Lukacs verra ainsi dans les rythmes stylistiques de la littérature un reflet du rapport qu'une société entretient avec le travail. Adorno considérera au contraire l'art et la littérature comme des instruments critiques de la société industrielle. Francastel y débusquera un révélateur privilégié des mentalités d'une époque. Heinich ne s'attarde pas sur le bien-fondé de ces trois manières de défendre une approche de l'art comme phénomène « hétéronome ». Elle n'évoque que très rapidement la manière dont les auteurs pré-cités le développent<sup>168</sup> (elle reviendra sur cette question à d'autres endroits du livre). Elle préfère ici se concentrer sur les faiblesses méthodologiques qui signent, à ses yeux, l'autre point commun que partagent

---

165 *Ibid.*, p. 11.

166 *Ibid.*, p. 23.

167 *Ibid.*, p. 14.

168 Heinich considère cette conception de l'hétéronomie de l'art, à la fois comme le point commun et comme le point de tension qui relie ces différents auteurs, représentants plus ou moins déclarés de trois courants de pensée : « Avec le recul du temps, les différences entre les trois courants de l'esthétique sociologique apparaissent plus clairement : s'ils ont en commun la désautonomisation de l'art, par la recherche des liens entre art et société, ils manient différemment la question normative de la valeur accordée à leur objet. On peut dire en effet, schématiquement, que la tradition marxiste allie l'hétéronomie et la désidérialisation, en « réduisant » les faits artistiques à des déterminations extra-esthétiques ; l'histoire sociologisante de l'art allie l'hétéronomie à l'idéalisation, en créditant l'art de pouvoirs sociaux ; et si l'école de Francfort allie, elle aussi, l'hétéronomie et l'idéalisation, c'est en appelant, dans la perspective politique qui n'est pas celle de Francastel, à l'autonomisation de l'art contre l'aliénation du social. ». *Ibid.*, p. 25.

les travaux de cette génération de chercheurs :

« par delà les différences entre ces courants, demeurent les mêmes points faibles, témoins soit d'un manque d'autonomie du projet sociologique par rapport à l'histoire de l'art, de la musique ou de la littérature, soit encore d'un stade peu développé de la sociologie elle-même. Le premier point faible consiste en un fétichisme de l'œuvre, presque toujours placée – et de préférence sous ses formes les plus reconnues – au point de départ de la réflexion, alors que d'autres dimensions de l'expérience esthétique – le processus créateur, le contexte et les modalités de réception – sont exclues de l'investigation. Le deuxième point faible réside dans ce qu'on pourrait appeler un substantialisme du « social » qui, sous quelque aspect qu'on l'examine (économique, technique, catégoriel, culturel), tend à être considéré comme une réalité en soi, transcendante aux phénomènes étudiés ; ainsi se trouve postulée une disjonction de principe entre « l'art » et « le social », qui ne peut qu'engendrer de faux problèmes, forcément insolubles. Le troisième point faible, enfin, est une tendance au causalisme, qui réduit toute réflexion sur l'art à une explication des effets par les causes, au détriment de conceptions plus descriptives et analytiques.<sup>169</sup> »

Fétichiser l'œuvre, substantialiser la société, privilégier la spéculation causaliste sur l'approche descriptive et analytique, voilà résumés les trois principaux écueils auxquels Heinich associe ces courants de pensée. Si elle ne nie pas « qu'il y a là un renouvellement considérable par rapport à la tradition esthétique, et l'ouverture d'un nouveau domaine de la sociologie<sup>170</sup> », elle relativise la contribution que cette première génération d'auteurs a pu apporter à l'avènement d'une authentique sociologie de l'art. Selon elle : « [postuler] la disjonction pour ensuite chercher la relation entre art *et* société, apparaît aujourd'hui comme un stade pré-sociologique dans l'histoire de la discipline. Compte tenu des progrès accomplis depuis, les approches longtemps considérées comme les « classiques » de la sociologie de l'art ont changé de statut : elles sont plutôt devenues les modernisateurs de l'esthétique<sup>171</sup> ». Heinich tient à marquer cette nuance en replaçant ces approches sous la coupe d'une même dénomination, *l'esthétique sociologique*, les affiliant ainsi à la discipline qu'elles ont participé à « moderniser » : l'esthétique.

Pour elle, une autre génération de chercheurs, pourtant contemporaine de la première, a contribué d'une manière plus significative à la formation historique de la sociologie de l'art. C'est dans le domaine de l'histoire sociale de l'art de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle qu'elle en recrute les principaux acteurs. Parcourant les travaux de Francis Haskell, Meyer Schapiro, Ernst Gombrich, Michael Baxandal, Georges Duby, Philippe Junod, Hans Robert Jauss, entre autres, Heinich reconnaît à ces

---

169 *Ibid.*, p. 25, 26.

170 *Ibid.*, p. 26.

171 *Ibidem*.

historiens d'ouvrir un nouveau champ de questionnement en s'intéressant à « l'art *dans* la société, c'est-à-dire au contexte – économique, social, culturel, institutionnel – de production ou de réception des œuvres<sup>172</sup> ». De son point de vue, ces auteurs ont surtout l'intelligence de mettre les méthodes empiriques de l'histoire au service de ces nouveaux objets. Elle voit là un progrès notable par rapport aux travers spéculatifs de l'esthétique sociologique<sup>173</sup>. Si Heinich inventorie sur quelques pages les avancées que l'on doit à ces « historiens sociaux », avancées en termes de problématiques, de méthodes, de résultats, elle estime néanmoins que leurs études, œuvrant à replacer l'art *dans* la société, ont surtout resitué l'art dans *son* histoire. Ainsi conclue-t-elle le chapitre qu'elle leur consacre en émettant une réserve qui fait écho à celle qu'elle adressait, d'une manière moins amène, aux courants de pensée de la première génération :

« On mesure l'extraordinaire essor, depuis la dernière guerre, de l'histoire sociale de l'art, par rapport à ce qu'avaient pu être les travaux d'histoire culturelle ou l'esthétique sociologique de première génération. Mais à ces résultats remarquables, qui ont considérablement enrichi et renouvelé l'histoire sociale de l'art, s'est ajoutée, depuis les années soixante une troisième voie, spécifiquement sociologique et qui, rétrospectivement, relègue ce qui vient d'être présenté aux marges de la sociologie de l'art, transformant radicalement le socle même de la discipline.<sup>174</sup> ».

La deuxième génération identifiée par Heinich a, ici encore, davantage contribué à moderniser le propos d'une autre discipline (l'histoire) qu'à poser les fondements d'une science inédite. Heinich ne voit se profiler les bases tangibles de cette nouvelle discipline qu'aux abords d'une troisième génération, celle de la sociologie d'enquête :

« La sociologie d'enquête, plus souvent française ou américaine, va considérer non plus l'art *et* la société, ni l'art *dans* la société, mais l'art *comme* société, en s'intéressant au fonctionnement du milieu de l'art, ses acteurs, ses interactions, sa structure interne. C'est-à-dire qu'elle n'accorde plus un privilège de principe aux œuvres sélectionnées par l'histoire de l'art ; ce qui ne signifie pas nier leur importance ni les différences de qualité artistique, mais s'intéresser également aux processus dont elles – grandes ou petites – sont l'occasion, la cause ou la résultante. Plus encore que les différences de générations, de disciplines ou d'objets, c'est ce recours à l'enquête qui fait la spécificité et la force de la sociologie de l'art actuelle : mesures statistiques, entretiens sociologiques, observations ethnologiques vont non seulement apporter de nouveaux

---

172 *Ibid.*, p. 27.

173 Heinich tient ainsi à souligner : « Par rapport à la tradition plus spéculative de la première génération, cette « histoire sociale de l'art » se caractérise avant tout par ses méthodes, à savoir son recours à une investigation empirique, non subordonnée (ou moins qu'elle ne l'était chez les auteurs marxistes) à la démonstration d'un partis pris idéologique ou à une visée critique. » *Ibid.*, p. 27. Heinich précisera quelques pages plus loin : « Contrairement à la plupart des historiens d'art marxistes de première génération, ces « historiens sociaux » pratiquent les analyses rapprochées, consacrées à des phénomènes clairement délimités et précisément documentables. » *Ibid.*, p. 31.

174 *Ibid.*, p. 40.

résultats, mais, surtout, renouveler les problématiques tandis que le dialogue avec d'autres domaines de la sociologie – sociologie des organisations, de la décision, de la consommation, des professions, des sciences et des techniques, des valeurs – va permettre à la sociologie de l'art d'épouser les progrès d'une discipline en très rapide évolution<sup>175</sup> ».

Heinich reconnaît à la sociologie d'enquête d'avoir posé à la fois les bases et les bornes d'une authentique sociologie de l'art, en spécifiant les contours de son objet et en l'armant de méthodes d'investigations strictement sociologiques. Sous sa plume, la sociologie de l'art amorce son aventure scientifique au moment où elle affirme son allégeance à la sociologie en utilisant ses outils les plus éprouvés, et en multipliant les échanges et les connexions avec d'autres sous-disciplines qui lui historiquement rattachées à cette science du social. À ce virage méthodologique, Heinich associe une troisième génération de chercheurs qui utilise les ressorts de l'enquête pour sonder, au présent, la manière dont l'art *fait*, à lui seul, *société*. En se concentrant sur ce que le phénomène artistique génère et fédère autour de lui en termes d'institutions, de professions, d'échanges économiques, de publics, de pratiques, de représentations, d'interactions spécifiques, cette troisième génération offre à la sociologie de l'art un projet à sa mesure, émancipé des errances spéculatives de l'esthétique sociologique et des grands balayages historiques de l'histoire sociale de l'art. Heinich insiste sur les bénéfices que les sociologues peuvent désormais retirer de cette coupure de cordon :

« Enfin délestés du fardeau de devoir produire une « théorie du social » à partir de « l'art », autant qu'une « théorie de l'art » à partir du « social », les sociologues de l'art peuvent se consacrer librement à la recherche des régularités qui gouvernent la multiplication des actions, des objets, des acteurs, des institutions, des représentations, composant l'existence collective des phénomènes subsumés sous le terme d' « art ». Certes, tous les travaux issus des méthodes sociologiques appliquées au présent sont loin d'être d'un égal intérêt ni d'une qualité irréprochable. Mais au moins présentent-ils l'indéniable avantage de proposer des résultats concrets, des avancées effectives dans la connaissance, et non plus seulement, comme l'esthétique sociologique, des conceptions de l'art et de la société<sup>176</sup>. »

Pour Heinich, la sociologie d'enquête inaugure plus fondamentalement les tenants d'une nouvelle posture face à l'œuvre d'art, celle de substituer à l'étude de cet objet socialement valorisé jusque dans les sphères universitaires, l'approche des conditions sociales de sa valorisation. Les œuvres qui servaient jusque-là de point de départ ou de point d'accroche aux recherches dites sociologiques, sont désormais rétrogradées au second plan. Tout du moins sont-elles disséminées dans l'environnement

---

175 *Ibid.*, p 42.

176 *Ibid.*, p 43.



d'objets, d'institutions, d'acteurs, de pratiques et de représentations qui s'organisent autour d'elles et qui en déterminent la prégnance sociale. Cette nouvelle posture a un double intérêt pour Heinich. En s'attachant à l'*environnement* des œuvres – disons à ce qui les constitue socialement comme œuvres – et non plus aux œuvres mêmes, la sociologie de l'art gagne un objet inédit et légitime. Il est inédit étant donné que la philosophie et l'histoire de l'art n'ont jamais construit cet *environnement* comme champ exclusif de leurs investigations. Sur ce point, Heinich reconnaît que la sociologie d'enquête s'est « enfin détachée d'un projet explicatif centré sur les œuvres, a conquis le droit de porter son regard sur n'importe quel point du monde de l'art, sans se voir rappelée à l'ordre ni des valeurs esthétiques, ni des démonstrations sociologistes.<sup>177</sup> ». Ce nouvel axe de recherche offre par ailleurs à la sociologie de l'art une légitimité scientifique. Il permet au sociologue de parler d'art sans compromettre l'objectivité qui doit marquer son approche du phénomène. Le sociologue peut en l'occurrence se prémunir des jugements de valeur qui circulent dans le champ artistique, en les prenant désormais, eux et leur circulation, pour objet.

Heinich tient néanmoins à nuancer ce constat dans un autre ouvrage paru trois ans plus tôt et intitulé *Ce que l'art fait à la sociologie*. Elle y rappelle qu'un travers continue de guetter le sociologue qui analyse les valeurs de singularité associées au monde de l'art. Elle pointe ici la tendance d'une sociologie critique qui s'obstine à prendre le contre-pied systématique de la « montée en singularité » observable dans le monde de l'art, en réduisant l'art à des valeurs de généralité, de croyance et d'intérêt de classe :

« C'est ainsi que les différents courants de la sociologie de l'art ont déployé beaucoup d'énergie pour pratiquer, dans ce domaine où règne le particulier, ce qu'on peut appeler une « réduction au général », tendant à montrer qu'un artiste « n'est que » le produit d'un contexte économique, d'une classe sociale, d'un habitus : opération symétrique et inverse à la « réduction au particulier » que pratiquent, dans ce domaine par excellence des collectifs et des intérêts généraux que sont l'économique et le politique [...]. Ainsi se perpétue cette joute rituelle où, régulièrement, ferrailent les tenants de l'un et l'autre parti : les partisans de la transcendance du « social » se gaussant, au nom de la science, de la naïveté des partisans de l'irréductibilité de la « création » qui, eux, s'indignent au nom de l'art du cynisme des premiers.<sup>178</sup> ».

Selon Heinich, l'axe que se donne la sociologie d'enquête, quand il est porté par une sociologie critique qui ne prend pas le temps de requestionner ses propres « valeurs », peut rebasculer facilement dans les polémiques et autres conflits de valeurs qui traversent le monde de l'art. Au regard d'un tel constat, elle considère que la

---

177 *Ibid.*, p. 46.

178 Heinich N., *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minit, 1998, p. 15, 16.

sociologie de troisième génération se doit de défendre une posture a-critique en ne décrivant que « le monde tel qu'il est perçu, vécu, agi par les acteurs<sup>179</sup> ». Ce conseil a sous sa plume valeur d'injonction :

« [le sociologue] n'a plus à dire si cet objet est ou non une œuvre d'art, s'il est ou s'il n'est pas authentique, représentatif de la société dont il est issu, justement valorisé, susceptible d'un jugement esthétique, éthique, civique ou autre. Dégagé de tout souci ontologique, le sociologue est libre de se déplacer dans la pluralité des mondes, dans les différentes interprétations déployées par les acteurs, dans les différents régimes de valorisation ou de justification. S'impose ainsi cette autre propriété de l'art pour une problématique sociologique qu'est l'explicitation de la pluralité des régimes de valeurs qui co-existent non seulement dans une même société, mais chez les acteurs eux-mêmes.<sup>180</sup> ».

Heinich tient à préciser, dans son ouvrage de synthèse cette fois, ce qu'implique une telle posture :

« Dès lors que le rôle du sociologue n'est plus d'argumenter les controverses – opposant une valeur à une autre et le réel aux représentations – mais de les analyser, il lui faut accepter de limiter son espace de compétence, en s'interdisant toute position normative, tout jugement de valeur : il n'a plus à décider si les acteurs « ont raison », mais à montrer quelles sont leurs raisons.<sup>181</sup> ».

Dans cet extrait, Heinich entend rappeler que le champ de questionnement du sociologue de l'art ne s'étend qu'à condition qu'il accepte de limiter son champ d'investigation d'une part, son champ de compétence d'autre part. Dans cette perspective, elle réserve à ceux qui poursuivent un travail sur les « œuvres mêmes » ses attaques les plus virulentes, que ce soit dans *Ce que l'art fait à la sociologie* ou dans les pages de son livre de synthèse.

---

179 *Ibid.*, p. 42.

180 *Ibidem.*

181 Heinich, N., *La sociologie de l'art, op. cit.*, p. 106.

## **b. Problèmes méthodologiques liés à l'analyse des « œuvres mêmes ».**

Chaque fois que l'occasion lui en est donnée (et la commande de son ouvrage de synthèse sur la sociologie de l'art en est une), Heinich tient à rappeler que la sociologie de l'art a conquis son autonomie et sa légitimité scientifique en s'intéressant, non plus aux œuvres d'art, mais à leurs modes de production, de diffusion, de commercialisation, de réception, de valorisation. De ce point de vue, elle ne comprend pas que certains sociologues de l'art s'obstinent encore à fragiliser les frontières enfin tangibles de leur discipline, en poursuivant un travail de recherche sur le contenu même des œuvres. Elle arme son tir le plus soutenu contre ce qu'elle considère, à ce titre, comme « la dimension à la fois la plus attendue, la plus controversée et, probablement, la plus décevante de la sociologie de l'art.<sup>182</sup> ». Ses reproches visent deux faiblesses majeures qu'elle attribue à ces différents travaux. La première réside dans le manque d'autonomie du projet qu'ils soutiennent. Envisager une analyse de contenu des œuvres, c'est vouloir s'appropriier un objet qui est *prioritairement* celui de l'esthétique, de la critique, de l'histoire de l'art, sans être muni pour cela d'aucune méthode spécifiquement sociologique de description des œuvres. Dans un tel cas de figure, le chercheur est en somme contraint d'adopter le même type d'approches que celles développées par les disciplines déjà évoquées, afin de produire un discours sur le même objet.

L'autre faiblesse que pointe Heinich concerne la valorisation inévitable qui accompagne ce type d'investigations. Analyser le sens d'une œuvre dans une perspective sociologique, c'est déjà lui reconnaître « spontanément » sa dénomination d'œuvre d'art et participer aux échelles de valeur qui ont cours dans le champ artistique, comme dans le champ de la *scholé* universitaire<sup>183</sup>. C'est ensuite lui accorder des vertus

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>183</sup> Outre le fait que les sociologues qui s'attachent à étudier les « œuvres mêmes » viennent concurrencer sur leurs terrains d'autres disciplines en ayant la prétention de leur en apprendre sur la question, ces mêmes sociologues risquent, selon Heinich, « d'adopter sans s'en rendre compte un point de vue étranger à la sociologie, au lieu de prendre celui-ci pour objet. En effet, l'injonction d'étudier les œuvres obéit implicitement à un parti pris très puissant dans le monde savant et, en particulier, chez les spécialistes d'art, consistant à privilégier les œuvres plutôt que les personnes ou les choses. Pris dans les hiérarchies implicites de ce monde savant, le sociologue pour qui il va de soit qu'il faut « s'intéresser à l'œuvre » risque de ne pas voir ce qui, dans cette injonction, ne fait que refléter un paradigme dont il fait, inconsciemment, le socle de sa posture épistémologique, au lieu de l'étudier, au même titre que n'importe quelle valeur investie et véhiculée par les acteurs – fussent-ils

cognitives d'envergure, qui ne peuvent d'ailleurs être soupçonnées que dans les œuvres qui se prêtent le plus aisément à l'interprétation, autrement dit les œuvres narratives et figuratives, ce qui exclut les œuvres musicales par exemple. Les sociologues qui poursuivent ce type d'approches doivent faire un tri dans les œuvres qu'ils veulent étudier, tri qui redouble la valorisation de celles qu'ils retiennent pour les soumettre à l'interprétation. Œuvres déjà reconnues comme œuvres d'art, elles deviennent *en plus* l'indice, voire le révélateur, des tendances macro-sociales d'une époque<sup>184</sup>, étant entendu que la plupart des travaux attachés aux « œuvres mêmes » cherchent à travers elles à saisir, à l'explicitier, à penser sociologiquement des phénomènes sociaux plus généraux. Heinich adresse une sentence sans ambiguïté à cette posture sociologique qui régresse vers les apories déjà éprouvées de l'esthétique sociologique : « On ne peut à la fois affirmer l'hétéronomie de l'art, en référant sa signification à une instance très générale (société, classe sociale), et s'opposer à son idéalisation : il faut choisir entre critique et herméneutique – ou changer radicalement de point de vue.<sup>185</sup> ». Pour Heinich, la sociologie qui veut s'attacher aux « œuvres mêmes » se condamne en somme à être une sociologie *déplacée*, inévitablement compromise avec l'herméneutique, quand elle ne l'est pas avec la valorisation qu'elle relaye sans même s'en apercevoir à l'égard des œuvres qu'elle se propose d'analyser ; sociologie incapable, pour ces différentes raisons, de confirmer la spécificité scientifique récemment conquise par la sociologie de l'art.

Heinich ne rejette pas pour autant une analyse des œuvres, mais elle préconise dans ce cas une approche moins « vulnérable », selon l'expression qu'elle choisit pour qualifier une approche dite « pragmatique ». Une analyse des œuvres est envisageable, selon elle, à condition de ne plus séparer les œuvres des acteurs sociaux qui les *éprouvent* et les *évaluent* en tant que telles :

---

ses propres pairs à l'université. ». *Ibid.*, p. 88. Heinich soulignera par ailleurs qu'« à reprendre telles quelles les classifications et les échelles de valeurs indigènes comme si elles étaient des catégories objectives, ne court-on pas le risque de reproduire le travail des acteurs ? Ainsi, on ne peut interpréter sociologiquement l'art baroque sans déconstruire d'abord la notion même de baroque, apparue postérieurement à l'art qu'elle désigne [...] et mélangeant la description stylistique avec le découpage chronologique. ». *Ibid.*, p. 95.

184 Heinich fait ici référence au plaidoyer développé par Bruno Péquignot dans son ouvrage *Pour une sociologie esthétique* paru en 1993. Elle le résume en ces termes : « Selon le sociologue Bruno Péquignot [...], l'essai de Michel Foucault sur Vélasquez prouve la possibilité d'une sociologie des œuvres, capable de repérer des phénomènes généraux (le changement du rapport au pouvoir) dans des thèmes (un portrait de cour) et des structures formelles (l'usage de la perspective, les jeux de miroirs). ». *Ibid.*, p. 93, 94. La critique qu'elle lui adresse reprend dans ses grandes lignes celle que je fais valoir dans le corps du texte, il n'est donc pas besoin de la reconvoquer ici dans des détails qui ne nous en apprendraient pas davantage.

185 *Ibid.*, p. 96.

« d'une part, il s'agit d'analyser non pas ce qui fait, ce que valent ou ce que signifient les œuvres d'art, mais ce qu'elles *font* ; et, d'autre part, de les observer *en situation*, grâce à l'investigation empirique. Facteurs de transformations, les œuvres possèdent en effet des propriétés intrinsèques - plastiques, musicales, littéraires - qui agissent : sur les émotions de ceux qui les reçoivent, en les « touchant », en les « bouleversant », en les « impressionnant » ; sur les catégories cognitives, en entérinant les découpages mentaux et, parfois, en les brouillant ; sur leurs systèmes de valeurs, en les mettant à l'épreuve des objets de jugement ; sur l'espace des possibles perceptifs, en programmant ou, tout du moins, en traçant la voie des expériences sensorielles, des cadres perceptifs et des catégories évaluatives qui permettront de les assimiler.<sup>186</sup> ».

Notons ici que Heinich reprend à son compte, un certain lyrisme en moins, ce que les auteurs de l'esthétique sociologique attribuaient aux œuvres d'art en termes d'effets ou de « pouvoirs » spécifiques dans le champ des productions symboliques liées à une société donnée. Parler des œuvres en ces termes, sans replacer cette définition, ébauchée librement, dans l'espace de celles qui ont cours dans le champ de la critique d'art ou de l'esthétique, voire même de l'esthétique sociologique dont Heinich a pourtant passé les arguments au crible de sa critique en début d'ouvrage, ne semble ici ne poser aucun problème particulier à la sociologue. Elle déploie la suite d'un tel argument sur le même ton :

« Or, pour étudier ces actions exercées par les œuvres, il faut tenir les deux bouts de la chaîne : d'une part, la description des conduites des acteurs, des objets, des institutions, des médiations, des circulations de valeur à partir et à propos des œuvres d'art ; et d'autre part, la description de ce qui, dans leurs propriétés formelles – innovations individualisées aussi bien que constantes réitérées dans un corpus – rend ces conduites nécessaires. Le sociologue peut ainsi se pencher sur « les œuvres mêmes », en montrant par exemple en quoi elles déconstruisent les critères traditionnels d'évaluation, ou en quoi elles produisent et activent des structures imaginaires : non pour en tirer argument quant à leurs causes, leur valeur ou leurs significations, mais pour les traiter comme des acteurs à part entière de la vie en société, ni plus ni moins importants, ni plus ni moins « sociaux – c'est-à-dire interagissants – que les objets naturels, les machines et les humains. »<sup>187</sup>.

Les œuvres pourraient ainsi être étudiées par le sociologue, à condition que celui-ci se donne les moyens de « tenir les deux bouts » d'une chaîne allant des œuvres aux acteurs et des acteurs aux œuvres. Si le premier bout de cette chaîne, le sociologue de la troisième génération le tient fermement, il est plus étonnant de voir Heinich lui suggérer d'en attraper l'autre bout, autrement dit de *décrire* ce qui, dans les propriétés formelles d'œuvres singulières ou réunies en masse dans un corpus, rend « nécessaires » les conduites des acteurs à leur égard. Rappelons qu'en amont d'une telle proposition, Heinich remarquait qu'un des problèmes que pouvait poser une sociologie des œuvres

---

186 *Ibid.*, p. 96.

187 *Ibid.*, p. 97.

tenait justement à « l'absence d'une méthode sociologique de description des œuvres<sup>188</sup> » :

« Autant les personnes, les groupes, les institutions, les représentations s'offrent à l'analyse statistique, à l'entretien, à l'observation, autant il n'existe guère d'approche empirique des œuvres d'art qui ne soit réductible aux descriptions qu'ont déjà expérimentées, depuis longtemps, les critiques, les experts et les historiens de l'art. Pour qui considère, comme nous le faisons ici, qu'une discipline se définit avant tout par la spécificité de ses méthodes, c'est là une interrogation majeure sur la faisabilité d'une « sociologie des œuvres. »<sup>189</sup>».

Les arguments développés par Heinich en faveur d'une analyse pragmatique des œuvres d'art semblent ici tomber sous le coup des arguments qu'elle a opposé à une sociologie qui s'intéresse de trop près aux « œuvres mêmes ». La manière dont elle tente d'inscrire *in extremis* l'analyse de l'œuvre dans le champ d'investigation de la sociologie de l'art de troisième génération, avançant l'argument que les œuvres sont des acteurs parmi d'autres du phénomène artistique et qu'elles demandent à être étudiées au même titre que n'importe quel autre acteur, met ici en lumière à quel point « les œuvres mêmes » sont devenues un objet problématique pour cette troisième génération de chercheurs. Renoncer à les étudier dans le cadre d'une sociologie de l'art condamne le sociologue à ne pas prendre en compte cette condition *sine qua non* du phénomène artistique, ce sans quoi il n'y aurait pas de phénomène, pas d'acteurs, pas d'institutions, pas d'adhésion, ni de rejet à étudier sociologiquement. Consentir à interroger les œuvres mêmes, ne serait-ce que pour ce qu'elles *font*, en se gardant de statuer sur ce qu'elles *sont*, n'en fait en somme qu'une fraction de l'objet plus général que se donne à étudier la sociologie de l'art, un bout de la chaîne ni plus ni moins, oblige le sociologue à s'avancer sur un territoire qui n'est déjà plus le sien et sur lequel il ne peut faire valoir que des méthodes descriptives balbutiantes, ou consentir à emprunter celles d'autres disciplines. Face à ce dilemme, Heinich semble chercher une juste distance à faire valoir pour ne s'éloigner ni de l'art, ni de la sociologie :

« Il ne s'agit donc pas d'opposer, dans l'absolu, “bonnes” et “mauvaises” façons de traiter sociologiquement des œuvres mais plutôt de préciser le degré de spécificité de l'analyse : dans quelle mesure telle approche est-elle propre à la sociologie, et dans quelle mesure appartient-elle déjà au discours de sens commun ou à d'autres disciplines du savoir ? La critique ou l'interprétation réalisées à partir d'œuvres majeures considérées individuellement sont des opérations toujours possibles, mais que n'a pas inventé la sociologie, et qui ne requièrent pas de méthode particulière. En revanche, l'analyse pragmatique de l'action en situation, tout comme l'analyse structurale de gros corpus augmentent le degré de spécificité sociologique, n'étant réalisées ni pas les acteurs eux-mêmes, ni par les autres disciplines du savoir. Autant dire qu'elles

---

188 *Ibid.*, p. 88.

189 *Ibidem.*

sont probablement utiles.<sup>190</sup> »

À lui seul, cet argument donne une vue d'ensemble de l'ouvrage de synthèse que Heinich consacre à l'histoire, aux objets et aux méthodes de sa discipline. Globalement, elle engage la sociologie de l'art à ne se définir qu'en regard de ce qu'elle n'est pas ou plus. Dans cette perspective, son autonomie relève *prioritairement* d'une absence de confusion. Tout d'abord, la sociologie de l'art ne doit pas se confondre avec les formes d'évaluations et de jugements qui ont cours dans le domaine de l'art. Elle se doit donc de prendre les catégories des acteurs sociaux pour objet, afin de ne pas être tentée de les reproduire naïvement. Ensuite, elle ne doit plus se confondre avec les autres discours savants qui l'ont influencé jusque-là et dont elle doit s'émanciper pour *attester* de son existence. Enfin, cette discipline doit conquérir son autonomie « par rapport à son objet même<sup>191</sup> ». Ce devoir constitue pour Heinich son tout premier enjeu, si ce n'est le plus fondamental, comme elle l'affirme dans sa conclusion :

« tant que la fascination pour « l'art » et le désir de concurrencer l'histoire ou la critique d'art tiendront lieu de programme de recherche, il y aura peu de chances de dépasser le stade d'une esthétique sociologique à la fois arrogante et peu productive, riche en programmes mais pauvre en résultats, parce qu'enfermée dans les problématiques lettrées – privilège accordé *de facto* aux œuvres, apories normatives et manies interprétatives. Il s'agit, autrement dit, de sortir la sociologie de l'art du domaine des disciplines artistiques, auxquelles elle sert souvent de modernisation à peu de frais, pour la confronter aux problématiques et aux méthodes de la sociologie, où elle n'occupe aujourd'hui qu'une place marginale. [...]. L'enquête empirique – par la statistique, l'entretien, l'observation ou l'analyse pragmatique des actions en situation – constitue à cet égard une condition minimale de cette autonomisation de la discipline.<sup>192</sup> »

Cette condition minimale, Heinich elle-même ne s'y résout pas. Bien qu'elle s'y tienne d'une manière scrupuleuse dans la majeure partie de ses ouvrages et qu'elle s'en fasse régulièrement l'apologue, elle sait aussi la relativiser quand elle le juge nécessaire. En témoigne une étude qu'elle publie en 1996 dans une maison d'édition (Gallimard) qui n'est pas de celles qu'elle a pour habitude de fréquenter et dans une collection qui n'est pas consacrée à la critique sociologique mais à la critique littéraire (*NRF Critique*). *États de femmes. L'identité féminine dans la société occidentale* mérite à ce titre une lecture rapide, qui vaut surtout pour la conclusion que Heinich donne à cet ouvrage.

---

190 *Ibid.*, p. 99.

191 *Ibid.*, p. 101.

192 *Ibidem*.

### **c. Quand les « œuvres mêmes » déplacent la pensée sociologique au-delà de ses ancrages disciplinaires.**

Dans *États de femmes*<sup>193</sup>, Heinich se propose d'interroger un système de représentations – celui de l'identité féminine en Occident. Ce qui l'intéresse plus particulièrement est d'en explorer les différentes figures telles que la fiction littéraire les met en scène et les articulent. L'analyse qu'elle leur destine dépend d'une série de précautions qu'elle a en partie mentionnée dans l'ouvrage de synthèse qu'elle fait paraître cinq ans plus tard. Ces précautions tiennent principalement à la taille du corpus, plus de deux cent cinquante romans, et au choix de ne s'intéresser qu'au contenu narratif des œuvres étudiées. Ainsi, Heinich se garde de la valorisation excessive qu'elle serait tentée d'accorder à quelques œuvres triées sur le volet, son corpus étant suffisamment conséquent pour diluer ce problème dans la masse des romans et des nouvelles étudiés. Elle se prémunit également, à l'en croire, de toute dérive interprétative en focalisant l'analyse sur l'intrigue exclusivement, ne statuant jamais sur la valeur littéraire des textes explorés. Ces deux arguments permettent à Heinich de comparer sa démarche à celle que les anthropologues expérimentent depuis longtemps concernant l'analyse des mythes des sociétés traditionnelles.

Malgré la somme de précautions qu'elle met en avant pour défendre la légitimité scientifique de son étude, Heinich véhicule dans *États de femmes* une définition de la littérature qui n'est jamais celle des éditeurs, des libraires, ni des lecteurs. La démarche pragmatique qui lui est chère cède ici la place à une investigation d'un autre genre. Le roman y gagne une valeur heuristique, celle de révéler tout en les structurant, les grandes figures imaginaires de l'identité féminine qui se construit en Occident entre le XVIIIème et le XXème siècle. Heinich utilise les récits qu'elle explore à ce double titre. La fiction romanesque devient pour elle à la fois la source et l'instrument de son enquête, instrument qui peut selon elle passer les frontières disciplinaires, sa pertinence étant tout aussi valable sur le terrain d'une sociologie des représentations que sur celui d'autres disciplines du savoir. Elle insiste sur ce point en conclusion de son ouvrage : « ces textes qui ressortissent traditionnellement à l'histoire littéraire, sont également des

---

193 Heinich N., *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, coll. NRF critique.



instruments d'analyse pertinents pour les phénomènes affectifs relevant de la psychanalyse, [...], et pour les phénomènes identitaires relevant de la psycho-sociologie et de l'anthropologie, tels les états de femme.<sup>194</sup> ». Heinich parle ici en connaissance de cause, elle-même étant passée par ces différentes approches au fil de son ouvrage afin de mieux cerner les états de femmes que son corpus littéraire lui permettait de porter au jour. Elle explique les raisons de cette approche plurielle en ces termes :

« cette multiple approche – historique, sociologique, anthropologique, psychanalytique – dessine les contours d'une problématique qui n'est plus seulement celle de l'inconscient dans le psychisme individuel, ni de la représentation dans la culture collective, mais celle de l'identité, telle qu'elle se construit dans l'articulation du conscient et de l'inconscient, de l'individuel et du collectif, de la contingence et de la règle. Une telle problématique autorise et même exige ce déplacement entre différentes disciplines, qui permet de rendre compte des articulations entre ces dimensions de l'expérience. [...]. C'est en tout cas au risque de ce petit coup de force interdisciplinaire – et de la fragilité à laquelle il expose – qu'on a pu donner sens à ce que nous racontons, avec tant d'insistance, tant de romans<sup>195</sup> ».

Les romans et ce qu'ils racontent ouvrent manifestement la voie à un genre de connaissance qui intéresse Heinich au point de lui inspirer un « petit coup de force » qui, outre la fragilité qu'elle lui reconnaît, a le mérite inattendu de transformer sa sédentarité disciplinaire en nomadisme. Deux ans après la parution d'*États de femmes*, c'est un autre coup de force que lui inspire cette fois une performance artistique. Celui-là est plus discret, Heinich le ramassant sur les quelques pages qui introduisent son ouvrage de référence *Le Triple Jeu de l'art contemporain*<sup>196</sup>. Le livre s'ouvre en l'occurrence sur l'analyse rapide, et strictement *interne*, de la performance que James Lee Byars présenta à la Documenta de 1972. Heinich exploite cette brève interprétation d'une œuvre isolée pour illustrer la problématique générale de son ouvrage, interprétation qui se dispense des mises en gardes qu'elle adresse à ses pairs chaque fois qu'ils ont l'imprudence de s'aventurer sur le terrain des « œuvres mêmes » sans suivre de près l'intérêt des acteurs.

La question que Heinich nous encouragerait à nous poser le cas échéant est celle de savoir si ce texte signé de sa main, comme celui d'*États de femmes*, respecte ou franchit les frontières récemment conquises de la sociologie de l'art. Dans les deux cas, il n'est pas facile de trancher cette question. L'interprétation que fait Heinich de la performance de James Lee Byars contribue, par certains aspects, à une analyse

---

194 *Ibid.*, p. 344.

195 *Ibid.*, p. 346.

196 Heinich N., *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998, coll. Paradoxe, p.

pragmatique du jeu d'acteurs qu'elle se propose d'étudier dans le reste de son ouvrage, cette interprétation consistant à décrire la performance de Byard comme un des nombreux acteurs du jeu concerné. Heinich se garde toutefois d'éclairer la manière dont cette même performance devient au passage une actrice à part entière de sa réflexion. Quant à l'analyse qui court sur les 400 pages d'*États de femmes*, Heinich elle-même reconnaît et regrette qu'aucune place ne soit pleinement faite à ce genre d'investigations en sociologie, et plus particulièrement en sociologie de l'art. Dans un article publié en 2002, soit à peine un an après la parution de son ouvrage de synthèse, Heinich fustige les académismes qui peuvent expliquer cet état de fait ; parmi eux certains renvoient à des découpages disciplinaires qu'elle a contribué à renforcer en écrivant *La sociologie de l'art* :

« Si l'anthropologie a depuis longtemps annexé la fiction par l'analyse des mythes, la sociologie semble encore souvent réticente à en faire son objet. Il y a plusieurs raisons à cela. La première réside dans la tradition positiviste, qui tend à cantonner les sciences sociales dans l'analyse des faits réels — notamment grâce à l'outil statistique — au détriment des réalités imaginaires et symboliques. Une deuxième raison est la prégnance de l'approche critique en sociologie, qui ne s'intéresse à l'imaginaire qu'au titre d'« illusions » ou de « croyances » à réduire et à dénoncer : ce qui ne laisse guère de place à la compréhension des logiques par lesquelles les acteurs tiennent à de telles « fictions » — au double sens, ici, de récits se donnant comme imaginaires (sens strict de « fiction ») et de représentations se donnant pour réelles (sens large de fiction comme « construction » ou « fabrication »). Une troisième cause enfin tient au découpage académique des domaines disciplinaires, qui confie traditionnellement l'analyse des romans ou des films aux études littéraires ou cinématographiques ; or celles-ci tendent à privilégier une approche esthète, négligeant les œuvres mineures et rejetant toute prise en compte des monuments de la tradition lettrée en tant que documents fictionnels, indépendamment de leur valeur artistique.

Il n'y en a pas moins place pour une sociologie des fictions, qui ne se réduise ni à une forme d'« esthétique sociologique », ni à une entreprise de « déconstruction » textuelle visant à redémontrer pour la énième fois la relativité des visions du monde selon les cultures, ni à une volonté de réhabilitation des œuvres mineures au nom de l'égalité entre les cultures (à laquelle se réduit souvent l'esthétique sociologique) : bref, une sociologie non normative, c'est-à-dire rigoureuse, qui prenne pour objet ces « choses » trop délaissées par la sociologie parce qu'elles ne sont pas des « faits » — les fictions, en tant que phénomènes à la fois collectifs et imaginaires.<sup>197</sup> »

Heinich défend ici une sociologie des fictions dont « l'arrimage » disciplinaire importe finalement assez peu. Ce sur quoi elle insiste est davantage affaire de posture : soit renoncer à étudier sociologiquement les fictions sous prétexte qu'elles « ne sont pas des faits », soient inventer une démarche sociologique à la mesure de ces « phénomènes à la fois collectifs et imaginaires ». De toute évidence, Heinich est partisane de cette seconde option, quitte à créer au sein de *La sociologie de l'art* telle qu'elle la définit et la

---

197 Heinich N., « Les dimensions du territoire dans un roman d'Ismaïl Kadaré » in *Sociologie et sociétés*, Volume 34, numéro 2, automne 2002, p. 207 et 208.

pratique, une sorte de zone franche où elle-même peut enfin s'autoriser à étudier un large corpus de fictions romanesques – comme elle s'y emploie dans *États de femme*, ou se donner le droit d'explorer ce que lui raconte un seul roman. Heinich consacre l'article que je viens de citer à une telle exploration, tentative qui reste de loin la plus inclassable de toutes celles qui émaillent sa production intellectuelle. Elle en reconnaît la singularité dans le résumé qu'elle en propose, revendiquant à cette occasion l'intérêt que peut parfois revêtir une analyse *indisciplinée* de la fiction littéraire :

« *Qui a ramené Doruntine ?* roman de l'écrivain albanais Isamil Kadaré, illustre remarquablement, à partir d'une histoire de déplacement entre territoires, l'articulation entre la pluralité des dimensions qu'engage de façon générale la question territoriale, du plus individuel au plus collectif : enjeux psychanalytique, anthropologique, historique, religieux, politique. Ce roman constitue donc une exploration systématique de la notion de territoire, dans toutes ses acceptions et ses implications. C'est du moins ce que met en évidence l'analyse structurale qui en est tentée ici, dans une tradition empruntée à l'anthropologie. Cette technique d'analyse suspend les opérations classiques de la sociologie littéraire que sont la recherche d'un sens caché, l'explication par le contexte ou même — de façon plus moderne — l'analyse pragmatique des usages de la littérature.<sup>198</sup> »

Heinich n'hésite pas ici à s'affranchir, et des traditions, et des innovations qui jalonnent l'histoire de sa discipline, se dégageant d'un même mouvement de leurs ambitions et de leurs insuffisances respectives, renonçant également à les départager sur le plan de la rigueur scientifique, le tout étant pour elle de *tenter* une lecture qui parvienne à exhumer « l'exploration systématique de la notion de territoire » que propose le roman *Qui a ramené Doruntine ?*. Il s'agirait de consacrer une étude plus approfondie à cette approche de la fiction expérimentée par la sociologue, et ce afin de sonder, non plus tant la manière dont elle paramètre dans ce cas son discours, que ce qu'elle parvient à décrire et à révéler en le tenant. Ceci reste en effet la part la plus intrigante de sa pratique de la sociologie, pratique dont elle évoque en ces termes les motivations dans un autre ouvrage, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, en présentant la littérature non plus tant comme une source d'inspiration que comme un véritable outil d'investigation :

« C'est que la littérature est, par excellence, une technique de construction de l'empathie entre auteur, personnages et lecteurs. Et l'empathie, c'est ce qui est au principe de l'intuition, laquelle permet de savoir, sans l'aide de la théorie, ce qui est pertinent, ce qui touche juste, ce qui sonne vrai : la théorie vient ensuite, qui permet de donner un « sens » rigoureux – au sens de

---

198 *Ibid.*, p. 207.

signification – à ce « sens » premier – au sens de ce qui est ressenti – qu'est le sentiment, la sensation, l'émotion. Pour les sociologues qui travaillent d'abord à l'intuition, plus qu'au raisonnement logique et au positionnement épistémologique [...], la littérature n'est pas une coquetterie, une fantaisie, voire une facilité, un petit snobisme de gens cultivés, comme semblent le penser les gens « sérieux », pour qui « littérature » signifie « littérature sociologique », c'est à dire textes doctrinaux, et pour qui travailler à l'intuition c'est travailler « salement », comme le disent les aînés aux cadets trop entreprenants lorsqu'ils veulent les casser. Non : la littérature est une ressource à prendre au sérieux, un outil méthodologique, un instrument heuristique. Ce ne sont pas seulement, comme disait Freud, les poètes qui sont nos « alliés » : ce sont aussi, et sans doute beaucoup plus, les romanciers<sup>199</sup> »

---

199 Heinich N., *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 157.

### ***3. Le double-jeu de Pierre Bourdieu face à la littérature.***

Autre figure influente de la sociologie d'enquête dans le domaine des arts, Pierre Bourdieu n'a jamais évacué la possibilité de porter ses propres enquêtes sur le terrain des « œuvres mêmes ». Il n'a jamais non plus considéré l'œuvre d'art comme un *objet* problématique pour la sociologie critique qu'il défendait. C'est en revanche quand il se pose la question de savoir si cet objet peut être, ou non, considéré comme un *outil* de connaissance, que Bourdieu fait resurgir le problème que lui pose l'art en général, la littérature en particulier. Suivre les contradictions qui émaille sa réflexion sur le sujet va ici me donner l'occasion d'aborder une problématique qui travaille les sociologues de cette génération et qui ne concerne pas tant le fait de penser les œuvres d'art, que le fait de s'autoriser à penser *avec* elles.

#### **a. Voir les choses comme elles sont jusque dans le roman.**

Parmi les objets que Bourdieu passe au crible de sa sociologie critique, l'art est l'un des plus récurrents. Il consacre, dès 1966, une enquête sans précédent aux musées français et à leur fréquentation. Il s'attache par ailleurs à démystifier la figure de « l'artiste incréé » ou la dimension personnelle et strictement singulière du jugement esthétique, dans nombres d'articles et d'ouvrages qui paraissent dans le courant des années soixante-dix et quatre-vingt. C'est cependant avec *Les règles de l'art*, paru en 1992, que Bourdieu entend pour la première fois s'avancer clairement sur le terrain d'une « science des œuvres ». Livre-somme, cette entreprise de plus de cinq cent pages présente les modalités d'une approche transversale de l'art, embrassant le phénomène dans son ensemble, de la production à la réception des œuvres, en prenant pour terrain d'investigation le champ littéraire. C'est aussi dans cet ouvrage que Bourdieu défend avec le plus de ténacité, en réponse à la ténacité de ses détracteurs, la spécificité et l'intérêt d'une approche sociologique de l'art telle qu'il la conçoit. Il revendique en l'occurrence une compréhension des œuvres qui a pour singularité de renoncer à « l'angélisme de l'intérêt pur pour la forme pure <sup>200</sup>», angélisme qui caractérise la plupart

---

200 Bourdieu P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 15.

des discours « apologiques » tenus sur un les objets d'art. Pour lui, battre en brèche cet angélisme, c'est comprendre « ce qui rend l'œuvre d'art *nécessaire*<sup>201</sup>» en procédant à l'analyse des conditions sociales de sa production et de sa réception. Bourdieu tient néanmoins à souligner qu'à aucun moment cette compréhension ne se résume « au plaisir de réduire ou de détruire » qu'on a tendance à souvent lui prêter, « même si, [consent-il à préciser entre parenthèses] [...], l'effort pour comprendre doit sans doute quelque chose au « plaisir de détruire les préjugés » et à la « séduction irrésistible » qu'exercent les explications du type « ceci *n'est que* cela », surtout à titre d'antidote contre les complaisances pharisiennes du culte de l'art<sup>202</sup>». L'approche qu'il propose tente simplement, selon ses propres termes, de « regarder les choses en face et de les voir comme elles sont<sup>203</sup>» jusque dans le domaine de l'art, démarche qui peut relever contre toute attente d'un certain humanisme :

« Chercher dans la logique du champ littéraire ou du champ artistique, mondes paradoxaux qui sont capables d'inspirer ou d'imposer les “ intérêts ” les plus désintéressés, le principe de l'existence de l'œuvre d'art dans ce qu'elle a d'historique, mais aussi de transhistorique, c'est traiter cette œuvre comme un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi le symptôme. », ceci étant pour Bourdieu « le prix à payer pour comprendre la logique de ces univers sociaux [...] et offrir une vision plus vraie et, en définitive, plus rassurante, parce que moins surhumaine, des conquêtes les plus hautes de l'entreprise humaine.<sup>204</sup> ».

À un autre endroit du livre, Bourdieu argumentera en ces termes les tenants de cette une vision « plus vraie et plus rassurante » de la création artistique :

« La représentation charismatique de l'écrivain comme « créateur » conduit à mettre entre parenthèses tout ce qui se trouve inscrit dans la position de l'auteur au sein du champ de production et dans la trajectoire sociale qui l'y a conduit : d'une part la genèse et la structure de l'espace social tout à fait spécifique dans lequel le « créateur » est inséré, et constitué comme tel, et où son projet créateur lui-même s'est formé ; d'autre part la genèse des dispositions à la fois génériques et spécifiques, communes et singulières, qu'il a importées dans cette position. C'est à condition de soumettre à une telle objectivation sans complaisance l'auteur et l'œuvre étudiés [...], que l'on pourra fonder une science des œuvres culturelles et de leurs auteurs.<sup>205</sup> ».

Si l'œuvre d'art reste ici l'expression singulière des intentions de son auteur, Bourdieu cherche à comprendre scientifiquement cette singularité au regard de ce qui la « hante » objectivement. Il entend plus particulièrement analyser l'œuvre d'art comme une *prise de position* que son auteur actualise au sein d'un espace *fini* de positions

---

201 *Ibid.*, p. 14.

202 *Ibidem*.

203 *Ibidem*

204 *Ibidem*.

205 *Ibid.*, p. 269.

possibles. Cet espace est fini en ce sens qu'il est régi par les lois d'un champ artistique donné, et par l'*illusio* qui domine ce champ à un moment donné de son histoire, *illusio* dictant de manière tacite les codes et les potentialités objectives auquel l'artiste se voit confronté et auxquels il réagit en fonction des dispositions et des inclinaisons dictées par sa propre trajectoire sociale<sup>206</sup>. Fonder les conditions d'une véritable science des œuvres consiste à réinscrire l'acte de création dont l'œuvre témoigne dans cet « univers fini des libertés sous contraintes <sup>207</sup>», espace de positions et de prises de positions historiquement et socialement situé, dans lequel l'œuvre d'art se crée, se négocie et se diffuse. Si je résume ici un peu vite la science des œuvres que Bourdieu développe de manière infiniment plus nuancée, c'est pour me donner le droit de contourner la part la plus importante de cette argumentation, afin de me concentrer sur un seul de ses volets. J'aimerais ici m'en tenir au prologue des *Règles de l'art*, texte de soixante pages qui déroule, à titre inaugural, un déroutant chassé-croisé entre le sociologue et son objet.

Ce prologue est la lecture d'une œuvre isolée, *L'Éducation sentimentale*. Bourdieu veut par son biais introduire « en douceur » (selon son expression) « une socioanalyse de Flaubert, et de de la littérature<sup>208</sup> ». Son titre : « Flaubert analyste de Flaubert. Une lecture de *L'Éducation sentimentale* » donne par ailleurs l'impression que Bourdieu renonce d'entrée de jeu à la paternité de cette socioanalyse, l'attribuant à Flaubert lui-même. Sa manière de la « lancer » semble confirmer ce que son titre laisse entendre : « *L'Éducation sentimentale*, cette œuvre mille fois commentée, et sans doute jamais lue vraiment, fournit tous les instruments nécessaires à sa propre analyse sociologique : la structure de l'œuvre, qu'une lecture *strictement interne* porte au jour, c'est-à-dire la structure de l'espace social dans lequel se déroulent les aventures de Frédéric, se trouve être aussi la structure de l'espace social dans lequel son auteur lui-

---

206 Bourdieu précise à cet égard : « L'héritage accumulé par le travail collectif se présente ainsi à chaque agent comme un espace de possibles, c'est-à-dire comme un ensemble de *contraintes* probables qui sont la condition et la contrepartie d'un ensemble fini d'*usages possibles*. À ceux qui pensent par alternatives simples, il faut rappeler qu'en ces matières la liberté absolue, qu'exaltent les défenseurs de la spontanéité créatrice, n'appartient qu'aux naïfs et aux ignorants. C'est une seule et même chose que d'entrer dans un champ de production culturelle, en acquittant un droit d'entrée qui consiste essentiellement dans l'acquisition d'un *code spécifique* de conduite et d'expression, et de découvrir l'univers fini *des libertés sous contraintes* et des *potentialités objectives* qu'il propose, problèmes à résoudre, possibilités stylistiques ou thématiques à exploiter, contradictions à dépasser, voire ruptures révolutionnaires à opérer ». p 327. Pour comprendre davantage les tenants de « la science des œuvres culturelle et de leurs auteurs » que Bourdieu élabore et propose à ses lecteurs, voir le chapitre intitulé « Fondement d'une science des œuvres » et plus particulièrement les pages 316 à 332.

207 *Ibid.*, p. 327.

208 *Ibid.*, p. 20.

même est situé.<sup>209</sup>». Au fil de sa lecture de *L'Éducation sentimentale*, Bourdieu vérifie cette promesse. Il tire sans difficulté du roman une « vision » sociologique sous-jacente, celle qui décrit avec une finesse remarquable les lois du champ littéraire dans lequel Flaubert s'inscrivait et inscrivait son œuvre à l'époque de sa publication. Envisagée quelques pages plus tôt comme le « signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre dont elle est aussi le symptôme<sup>210</sup> », l'œuvre d'art semble ici être en mesure de dévoiler *d'elle-même* à quel point elle est le symptôme d'autre chose, plus précisément de l'univers historique et social dont elle surgit. Ce tour de force dont le roman témoigne et que le sociologue n'a plus qu'à confirmer, Bourdieu y met cependant un bémol au moment de conclure sa lecture de *L'Éducation sentimentale* :

« *L'Éducation sentimentale* restitue d'une manière extraordinairement exacte la structure du monde sociale dans laquelle elle a été produite [...]. Mais, elle le fait avec les moyens qui lui sont propres, c'est-à-dire en donnant à *voir* et à *sentir*, dans des *exemplifications*, ou mieux, des *évoqueries*, au sens fort d'incantations capables de produire des effets, notamment *sur les corps*, par la "magie évocatoire" de mots "aptes à parler à la sensibilité" et à obtenir une croyance et une participation imaginaire *analogue* à celles que nous accordons d'ordinaire au monde réel. [...] Et c'est sans doute ce qui fait que l'œuvre littéraire peut parfois dire plus, même sur le monde social, que nombre d'écrits à prétention scientifique [...] mais elle ne le dit que sur un mode tel qu'elle ne le dit pas vraiment.<sup>211</sup>».

En amont de cet extrait, Bourdieu avait encore évoqué *L'Éducation sentimentale* comme génératrice d'une « vision que l'on pourrait dire sociologique si elle n'était pas séparée d'une analyse scientifique par la forme dans laquelle elle se livre et se masque à la fois.<sup>212</sup>». Ce hiatus sur lequel il se permet d'insister introduit la véritable orientation de son analyse du roman, alors même que cette analyse touche à sa fin. Si Bourdieu s'est échiné jusque-là à mettre en évidence le fait que le roman déployait bel et bien une vision sociologique, ce n'était pas tant pour s'en servir, que pour tirer de cette démonstration l'occasion de revenir sur la spécificité de la littérature. Selon lui, cette spécificité tient au fait que le texte littéraire distille une « vision sociologique » sans pour autant *le (et la) faire savoir*. C'est sur ce point qu'il veut maintenant insister, faisant *in extremis* rebasculer l'œuvre littéraire du côté de ses objets après en avoir fait l'outil, sinon le guide essentiel de l'analyse du champ littéraire qu'il poursuivra dans la suite des *Règles de l'art*. Reprenant à présent de la hauteur vis-à-vis de l'œuvre elle-même, il choisit d'objectiver sans aucune complaisance la manière dont la littérature met en

---

209 *Ibid.*, p. 19.

210 *Ibid.*, p. 15.

211 *Ibid.*, p. 59, 60.

212 *Ibid.*, p. 59.



forme la réalité dont elle parle :

« Le dévoilement [proprement littéraire] trouve sa limite dans le fait que l'écrivain garde en quelque sorte le contrôle du retour du refoulé. La mise en forme qu'il opère fonctionne comme un euphémisme généralisé et la réalité littérairement déréalisée et neutralisée qu'il propose lui permet de satisfaire une volonté de savoir prête à se contenter de la sublimation que lui offre l'alchimie littéraire. Pour dévoiler complètement la structure que le texte littéraire ne dévoilait qu'en la voilant, l'analyse doit réduire le récit d'une aventure au protocole d'une sorte de montage expérimental. On comprend qu'elle ait quelque chose de profondément désenchanté. Mais la réaction d'hostilité qu'elle suscite contraint à poser la question de la spécificité de l'expression littéraire : mettre en forme, c'est aussi mettre des formes, et la dénégation qu'opère l'expression littéraire est ce qui permet la manifestation limitée d'une vérité qui, dite autrement, serait insupportable. L'"effet de réel" est une forme très particulière de croyance que la fiction littéraire produit à travers une référence déniée au réel désigné qui permet de savoir tout en refusant de savoir ce qu'il en est vraiment. La lecture sociologique rompt le charme. Mettant en suspens la complicité qui unit l'auteur et le lecteur dans le même rapport de dénégation de la réalité exprimée par le texte, elle révèle la vérité que le texte énonce, mais sur un mode tel qu'il ne la dit pas ; en outre, elle fait apparaître *a contrario* la vérité du texte lui-même qui, précisément, se définit dans sa spécificité par le fait qu'il ne dit pas ce qu'il dit comme elle le dit.<sup>213</sup> ».

La puissance d'évocation que le texte littéraire déploie, la finesse avec laquelle il nous parle du monde social parfois mieux que nombre d'écrits à prétention scientifique, n'est au bout du compte qu'une manière de mieux nous en cacher la vérité. Pour Bourdieu, le propre de la littérature consiste, en somme, à nous garder sous le charme de son alchimie en nous permettant de savoir quelque chose du monde, tout en nous offrant la possibilité de refuser de savoir ce qu'il en est *vraiment*. On peut ici s'étonner de voir avec quelle insistance Bourdieu tient à révéler à son lecteur la forme spécifique d'*epoché* qui caractérise la littérature. Il est plus surprenant peut-être de le suivre dans sa façon de renvoyer dos à dos expression littéraire et analyse sociologique, après les avoir momentanément rapprochées et fait dialoguer. La scission est à présent sans appel : d'un côté la littérature, ses mises en formes, son alchimie, le charme de la « compréhension déniante » dont elle procède et dont l'auteur comme le lecteur de roman se rendent complices ; de l'autre, l'analyse sociologique et sa manière spécifique de rompre le charme littéraire. Selon Bourdieu, l'analyse sociologique a effectivement pour singularité, au prix d'un certain désenchantement, de dire la vérité insupportable qu'elle décèle dans le roman et qu'il ne dit jamais vraiment comme elle peut la dire de son côté<sup>214</sup>. En procédant de cette manière, en rompant le charme sans ménagement,

213 *Ibid.*, p. 60 et 61.

214 Il peut paraître étonnant que face à l'œuvre, Bourdieu se trouve en situation de simplement *redoubler* la vérité qu'il est ailleurs le seul à savoir mettre en évidence. C'est néanmoins à cette condition qu'il fait acte de sociologie vis-à-vis de l'œuvre en question. Comme Bourdieu lui-même l'a rappelé à plusieurs reprises, la tâche du sociologue consiste à voir les choses telles qu'elles sont et à faire apparaître les vérités ignorées. La plupart du temps, cette tâche concerne les vérités ignorées au sens de vérités *insues*. Le sociologue s'attache, dans ce cas, à identifier les

l'analyse sociologique se charge *en plus* de dévoiler les rouages de l'alchimie littéraire et de mettre à jour la façon dont son charme opère.

En choisissant d'introduire *Les règles de l'art* par cette lecture à double tranchant de *L'Éducation sentimentale*, Bourdieu donne finalement l'impression de s'être aventuré sur le terrain de « l'œuvre même » dans le seul but de tirer de cette confrontation une occasion inaugurale de *vérifier* l'aptitude scientifique de la sociologie. Cette aptitude consiste à voir les choses comme elles sont jusque dans le roman et à mettre en évidence la manière proprement littéraire que le roman a de nous les cacher. C'est au prix de ce dévoilement acrobatique que Bourdieu semble avoir pleinement fait œuvre de sociologie face au roman, abandonnant au passage l'introduction « en douceur » qu'il voulait donner à son analyse du champ littéraire. Cette introduction fait davantage figure d'une démonstration de force qui offre à la sociologie le dernier mot sur la littérature après lui avoir, contre toute attente, donné la parole en premier. Bourdieu réengagera néanmoins ce dialogue interrompu entre littérature et sociologie dans un autre ouvrage paru la même année que *Les règles de l'art*, dialogue qui ne vise plus tant, cette fois, à dire la vérité du champ littéraire qu'à soulever certaines vérités concernant les « refoulés » du champ scientifique.

---

déterminismes sociaux qui guident les pratiques et qui conditionnent leurs agents de manière inconsciente. Face aux œuvres, il ne fait pas autre chose. Mais cette fois, il s'agit pour lui d'opérer un autre type de dévoilement. La vérité qu'il cherche semble être déjà là, d'ores et déjà constituée, l'œuvre en donne les indices patents. Elle est néanmoins *ignorée*, au sens où elle n'est pas *dévoilée* par l'auteur de l'œuvre. Celui-ci rejoue sa lucidité dans l'élaboration de formes proprement littéraires, choisissant d'inscrire la vérité au cœur d'une entreprise fictionnelle qui la rend invérifiable. Ce qui autorise Bourdieu à souligner : « Le charme de l'œuvre littéraire tient sans doute pour une grande part à ce qu'elle parle des choses les plus sérieuses, sans demander, à la différence de la science selon Searle, à être prise complètement au sérieux. L'écriture offre à l'auteur lui-même et à son lecteur la possibilité d'une compréhension déniante, qui n'est pas une compréhension à demi. Sartre dit, dans la *Critique de la raison dialectique*, à propos de ses premières lectures de l'œuvre de Marx : "Je comprenais tout et je ne comprenais rien." Telle est la compréhension de la vie que nous avons à travers la lecture des romans. » *Ibid.*, p. 61. Il n'est pas question, ici, de vérité "insue" ou à demi sue mais bien de vérité *sciemment* ignorée. L'auteur et le lecteur de l'œuvre cèdent au charme de garder cette vérité dans une indétermination caractéristique, à l'endroit où l'œuvre la rend prégnante sans pour autant la *supporter*. Selon Bourdieu, faire acte de sociologie revient, dans ce cas, à faire apparaître les vérités ignorées en se chargeant de les supporter, autrement dit en les traduisant dans un discours qui demande à être pris au sérieux et qui accepte d'en répondre, puisque c'est cela sa spécificité.

## **b. Voir *a contrario* dans la littérature ce qui échappe au regard de la science.**

Si la littérature n'a rien à apprendre au sociologue et tout à lui cacher selon ce qu'en dit Bourdieu dans *Les règles de l'art*, elle semble en revanche lui en apprendre beaucoup sur ce qu'il se cache à lui-même. C'est en tout cas ce que Bourdieu raconte dans un recueil d'entretiens paru, ironie du calendrier éditorial, quelques mois avant *Les règles de l'art*. À la question que lui pose son interviewer, Loïc Wacquant : « Vous ne voyez pas d'opposition entre littérature et sociologie ? <sup>215</sup> », Bourdieu répond cette fois :

« La différence existe, évidemment, mais il ne faut pas la considérer en opposition irréductible. Il va de soi que les sociologues ne doivent et ne peuvent pas prétendre rivaliser avec les écrivains. [...]. Mais ils peuvent trouver dans les œuvres littéraires des indications ou des orientations de recherche qui leur sont interdites ou dissimulées par les censures propres au champ scientifique - surtout lorsqu'ils restent dominés, comme aujourd'hui en sciences sociales, par une philosophie positiviste. <sup>216</sup> ».

Très vite, Bourdieu précise cette allusion en évoquant une expérience personnelle : « [...] pour ma part, [les écrivains] m'ont aidés à échapper aux censures ou aux présupposés qui sont impliqués dans la représentation scientiste ou positiviste du travail scientifique. <sup>217</sup> ». Suit la manière dont « les recherches en apparences les plus formelles <sup>218</sup> » de Virginia Woolf, de William Faulkner, de James Joyce ou de Claude Simon lui ont inspiré différents aménagements dans son approche des histoires de vie en reportant son attention sur des données qu'il avait négligées jusque-là :

« J'ai été ainsi peu à peu conduit à faire resurgir au premier plan tout un ensemble de questions plus ou moins refoulées sur la biographie et, plus généralement, sur la logique de l'interview comme processus, sur la structure temporelle de l'expérience vécue et du discours scientifique légitime, digne de la publication scientifique, tout un ensemble de documents dits bruts que j'avais tendance à exclure, plus inconsciemment que consciemment. De la même façon, dans mon travail sur Flaubert, j'ai retrouvé beaucoup de mes problèmes qu'il avait déjà rencontrés et auxquels il avait apporté des solutions – comme celui de l'usage des styles direct, indirect et indirect libre, qui est au cœur de la transcription et de la publication des entretiens. <sup>219</sup> ».

---

215 Bourdieu P. et Wacquant L., *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p 178.

216 *Ibid.*, p 178.

217 *Ibid.*, p 179.

218 *Ibid.*, p 179.

219 *Ibid.*, p 180.

Bourdieu avoue ici sans détour et sans ambiguïté que c'est en se rendant sensible aux expérimentations formelles de certains écrivains qu'il s'est donné les moyens de réfléchir les tenants du discours scientifique légitime et de remettre en question le tri que ce type de discours induit silencieusement dans les données collectées par le sociologue. Pour le dire autrement, c'est en explorant la mise en forme proprement littéraire par laquelle certains écrivains évoquent le monde, que Bourdieu a trouvé le moyen de prendre conscience et d'agir sur les présupposés à l'œuvre dans sa propre manière, sociologique, de mettre le monde en forme. La littérature est cette fois envisagée sous sa plume comme un révélateur possible, non pas tant du monde social dont elle émerge, que du « caché par excellence, ce qui échappe au regard de la science parce qu'il se cache dans le regard même du savant <sup>220</sup> ». À Bourdieu d'énoncer clairement la manière dont les œuvres littéraires peuvent à ce titre être pleinement impliquées dans la recherche sociologique : « Bref, je pense que la littérature, contre laquelle nombre de sociologues, dès l'origine et aujourd'hui encore, ont cru et croient devoir affirmer la scientificité de leur discipline [...], est, en plus d'un point, en avance sur les sciences sociales et enferme un trésor de problèmes fondamentaux - concernant la théorie du récit par exemple - que les sociologues devraient s'efforcer de reprendre à leur compte et soumettre à l'examen, au lieu de prendre ostentatoirement leurs distances avec des formes d'expression et de pensée qu'ils jugent compromettantes. <sup>221</sup> ». Les recommandations que Bourdieu adresse ici à ses pairs peuvent surprendre au regard de son propre acharnement à creuser l'écart entre sociologie et littérature dans l'ouvrage qu'il lui consacre et qui paraît huit mois plus tard. Mais ce qui est plus déconcertant encore est de voir Bourdieu, dans *Les règles de l'art*, faire passer la ligne de faille entre littérature et sociologie à l'endroit précis où il cherche, dans *Réponses*, à rapprocher de manière féconde ces deux formes de discours. En effet, c'est parce que la littérature « met des formes » dans sa manière de nous parler du monde que Bourdieu considère tour à tour que la sociologie doit clairement s'en démarquer pour se charger de dire ce que la littérature ne dit pas, et que la sociologie doit l'explorer pour débusquer, au cœur de ses expérimentations les plus formelles, de quoi dire autrement ce que trop souvent cette science renonce à formuler au nom de sa propre scientificité<sup>222</sup>.

---

220 Bourdieu, P., *Science de la science et réflexivité, cours au Collège de France 2000-2001*, Paris, Éd. Raisons d'agir, 2001, p. 168.

221 Bourdieu, P., avec Wacquant, L., *op. cit.*, p. 180.

222 La duplicité du discours bourdieusien concerne essentiellement la littérature. Bourdieu adopte des positions bien moins ambiguës concernant les arts plastiques. De fait, il n'y a pas de concurrence

Si le faux-raccord est manifeste entre ces deux prises de positions défendues avec la même ardeur dans deux ouvrages parus la même année, il faut remarquer que ce qui ne varie pas d'un ouvrage à l'autre est le fait que Bourdieu reconnaisse à la littérature, et plus particulièrement à certaines œuvres littéraires, un potentiel heuristique non négligeable pour la sociologie. Ce potentiel se joue là où le texte littéraire « ne dit pas ce qu'il dit comme [la sociologie] le dit<sup>223</sup> ». La seule variation notable d'un ouvrage à l'autre est la manière dont Bourdieu choisit d'exploiter ce hiatus entre littérature et sociologie. Soit il s'empresse d'en faire un argument pour réaffirmer la scientificité de sa discipline, soit il en tire un moyen de réinterroger cette scientificité pour en desserrer l'étau. Dans un cas comme dans l'autre, la question sous-jacente qui travaille ce double discours – question qui n'apparaît qu'en creux, Bourdieu cherchant à y répondre sans jamais la formuler clairement – est celle de savoir de quel côté du *savoir* positionner « cette forme d'expression et de pensée » qu'est la littérature, une fois admis qu'elle recèle un potentiel heuristique pour la sociologie.

À cet égard, le problème auquel Bourdieu s'affronte quand il se demande ce que la sociologie peut faire de la littérature est très différent de celui que soulève Heinich quand elle questionne de son côté ce que la sociologie peut faire des œuvres d'art. Ce qui la préoccupe dans un tel cas de figure est avant tout un problème de méthode et de positionnement du discours tenu par le sociologue de l'art sur l'échiquier disciplinaire de

---

rapprochée entre ce que le sociologue énonce dans un texte scientifique et ce qu'un peintre ou un plasticien construit sur la toile ou dans le cadre d'une installation plastique. Cela explique peut-être la raison pour laquelle on ne rencontre pas, dans les cours que Bourdieu a consacrés à Manet deux années durant au Collège de France, le type de démonstration « désenchanteresse » qui trament le prologue, comme le *Da capo* des *Règles de l'art*. Si Bourdieu voit une nécessité à « rompre le charme » de la littérature, il estime que les sociologues auraient bien des choses à apprendre des artistes concernant leur capacité à rendre sensible et à *faire passer* auprès d'un large public une pensée critique que les premiers ont souvent toute les peines à *transmettre*. Il développe cette réflexion dans *Libre échange*, série d'entretiens que Bourdieu a mené avec le plasticien allemand Hans Haake datant de Novembre 1991 (soit quelques mois avant la parution des *Règles de l'art*). Dans cet ouvrage, Bourdieu reconnaît à Hans Haake la capacité de produire une analyse pertinente du monde de l'art contemporain, et la capacité de la *transmettre*, au travers de ses œuvres plastiques, à une multiplicité d'individus. Il voit ainsi dans le travail artistique de Haake une forme de pensée critique, littéralement à l'œuvre, capable de faire apparaître, en les dénonçant, les différents types de violence symbolique qui s'exercent dans le champ artistique, et plus largement dans le champ journalistique et universitaire. Bourdieu y voit surtout une possibilité de régénérer le discours critique de la sociologie tel qu'il s'énonce et se rend intelligible, en dehors et au-delà du champ universitaire. Ce qui l'amène à évoquer l'idée suivante au cours de l'entretien avec le plasticien allemand : « L'artiste est celui qui est capable de *faire sensation*. Ce qui ne veut pas dire faire du sensationnel, à la façon de nos saltimbanques de télévision, au sens fort du terme, faire passer dans l'ordre de la sensation, qui, en tant que telle, est de nature à toucher la sensibilité, à émouvoir, des analyses qui, dans la rigueur froide du concept et de la démonstration, laisse le lecteur ou le spectateur indifférent. Il faudrait que vous soyez une sorte de conseiller technique de tous les mouvements subversifs... », (in Bourdieu, P. et Haake, H., *Libre échange*, Paris, Seuil/Les presses du réel, 1994, p. 36.).

223 Bourdieu P., *Les règles de l'art*, op. cit., p. 61.

la sociologie. Ce qui préoccupe Bourdieu dans le même cas de figure est plutôt de savoir comment composer, sur le terrain de la science, avec une forme d'expression et de pensée qui occupe une place résolument instable sur l'échiquier du savoir. Si le sociologue a le mérite de poser là un problème de fond, sa manière d'en sortir reste quant à elle insondable. Bourdieu confronte sur la scène de son propre discours deux points de vue contradictoires qu'il n'entend pas départager : celui du scientifique attentif à prendre ses distances vis-à-vis d'une forme d'expression ne distillant au bout du compte qu'un savoir *feint*, renvoyant ainsi la littérature aux antipodes de la science ; et celui du chercheur qui ne peut décentement contourner ce que certains textes littéraires sont en mesure de lui apprendre sur son propre discours, considérant alors la littérature comme étant « en plus d'un point en avance sur les sciences sociales<sup>224</sup> ».

Roland Barthes, lorsqu'il s'affronte au même problème dans sa leçon inaugurale au Collège de France, lui trouve une issue qui peut également servir d'issue aux contradictions que Bourdieu distille dans son discours sur la littérature. Barthes rappelle en effet que c'est parce que la littérature n'occupe aucune place assignable sur l'échiquier du savoir qu'elle peut entrer dans un dialogue fécond avec le savoir scientifique :

« la littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, n'en fétichise aucun ; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux. D'une part, il permet de désigner des savoirs possibles – insoupçonnés, inaccomplis : la littérature travaille dans les interstices de la science : elle est toujours en retard ou en avance sur elle semblable à la pierre de Bologne, qui irradie la nuit ce qu'elle a emmagasiné pendant la journée, et par cette lueur indirecte illumine le jour nouveau qui vient. [...]. D'autre part, le savoir qu'elle mobilise n'est jamais ni entier ni dernier ; la littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait *de* quelque chose ; ou mieux : qu'elle en sait quelque chose – qu'elle en sait long sur les hommes. Ce qu'elle connaît des hommes, c'est ce qu'on pourrait appeler le grand gâchis du langage, qu'ils travaillent et qui les travaillent, [...]. Parce qu'elle met en scène le langage, au lieu, simplement, de l'utiliser, elle engrène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie : à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir, selon un discours qui n'est plus épistémologique, mais dramatique. <sup>225</sup>».

Pour Barthes, la littérature ne se situe pas plus aux antipodes de la science qu'elle n'est en avance sur elle. Cette forme d'expression travaille simplement aux marges du savoir scientifique, entretenant des rapports indirects avec lui. À ce titre, elle peut aussi bien devenir un espace où se négocient des savoirs possibles, qu'un laboratoire où c'est le savoir lui-même qui peut travailler à réfléchir son rapport au langage et à repenser la manière dont il s'énonce. On retrouve là ce que Bourdieu tire de sa propre expérience du texte littéraire, les assertions de Barthes venant appuyer d'une manière remarquable les

---

224 Bourdieu P. et Wacquant L., *Réponse, op. cit.*, p. 180.

225 Barthes R., *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, coll. Points, p. 18, 19.

intuitions que le sociologue ne fait qu'esquisser au détour d'un entretien. Si Bourdieu n'a pas poussé cette réflexion plus avant, préférant la tenir à l'écart des thèses qu'il défend dans *Les règles de l'art*, il n'en reste pas moins que ce qu'il suggère dans cette série d'entretiens entre en coïncidence et offre un écho prolongé à toute une série de travaux menés à la même époque par d'autres sociologues de l'art. Ces travaux ont en commun de faire émerger au cœur de la sociologie de l'art de troisième génération, une réflexion dont l'ambition n'est plus seulement d'interroger l'œuvre comme un objet possible de la sociologie, mais de l'envisager comme un partenaire possible du savoir que cette science construit sur le monde et sur elle-même. C'est à ces différents travaux que j'aimerais à présent m'attacher.

## ***II. L'œuvre d'art, un partenaire possible de la réflexion sociologique ?***

### ***1. Les conditions d'un partenariat épistémologique entre art et sociologie.***

Depuis une petite dizaine d'années, la brèche discrètement ouverte par Bourdieu dans *Réponses* s'élargit de manière significative. Certains sociologues de l'art plaident désormais pour un usage à la fois prospectif et réflexif des textes littéraires en sociologie. Bernard Lahire consacre ainsi un chapitre de plus de soixante-dix pages dans *L'esprit sociologique* au double bénéfice que les sociologues peuvent retirer de la lecture des textes littéraires : « le premier relève d'un *pillage* des textes en vue d'imaginer de nouvelles enquêtes sociologiques et le second de *l'exercice pédagogique* et de *l'entraînement scientifique*<sup>226</sup> ». Lahire tient d'une part à envisager la fréquentation de la littérature comme une « occasion [pour le sociologue] d'enrichir ses schèmes d'interprétation, d'affiner son intelligence du social et d'accroître son imagination sociologique.<sup>227</sup> ». Il considère d'autre part que les étudiants comme les chercheurs confirmés peuvent « tester » la pertinence de leurs théories et de leurs outils d'investigation en les éprouvant sur le matériau que leur fournit les écrivains : situations sociales, trajectoires individuelles, histoires de vie, etc. À l'appui de cet argument, Lahire se réfère aux expériences qu'Howard Becker et Henri Peterz pratiquent déjà, ces deux auteurs en défendant quant à eux l'intérêt de la manière suivante :

« Il n'est pas toujours nécessaire pour penser d'avoir un ensemble de faits établis scientifiquement, ils peuvent être fictifs voire faux. En science on parle d'expérience mentale sous forme d'hypothèse : comme si le monde fonctionnait de telle façon. [...]. De même la fiction nous apporte des cas dont il importe peu qu'ils soient vrais ou faux, qu'ils se produisent ou pas. Cela n'a pas d'importance, ils nous font voir des possibilités. On envisage certaines de ces possibilités et on se demande ce qui se passerait si les choses étaient ainsi.<sup>228</sup> »

Anne Barrère et Danilo Martucceli, dans *Le roman comme laboratoire*<sup>229</sup>,

226 Lahire B., *L'esprit sociologique*, Paris, La Découverte, 2005, p. 175.

227 *Ibidem*.

228 Becker H et Peretz H., « Préface pour le public français », *Les ficelles du métier*, Paris, La Découverte, 2002, p. 13.

229 Barrère A. et Martucceli D., *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à*



considèrent de leur côté que la littérature peut servir la recherche sociologique en bousculant plus radicalement ses fondements. Pour ces deux auteurs, le sociologue peut en l'occurrence voire dans la production romanesque française de ces trente dernières années émerger d'autres façons de décrire le social que celles que défendaient le réalisme littéraire du XIX<sup>ème</sup> siècle et dont la sociologie a peu ou prou hérité. Ce travail d'altération offre au sociologue la possibilité de s'émanciper d'un tel héritage en renouvelant, à la lecture des textes construits par les écrivains qui lui sont contemporains, les catégories de pensée et les schémas descriptifs sur lesquels il fonde sa propre prose scientifique. de ce point de vue, offrir aux sociologues des pistes et des leviers aux La sociologie ayant puisé à cet héritage bon nombre de ses catégories descriptives et de ses schémas explicatifs, elle . la littérature contemporaine une série de pistes et de leviers pour s'émanciper de cet héritage.

Ces plaidoyers récents en faveur des expériences sociologiques à construire autour et avec la littérature s'inscrivent – sans toujours s'y référer – dans la continuité de travaux qui étendent ce champ du possible à d'autres formes d'expression artistique. Initiés dans le courant des années quatre-vingt-dix ou ayant connu leur point de départ bien des années avant, ces travaux sont à mettre au compte de chercheurs ayant choisi de consacrer tout ou partie de leur réflexion au dialogue épistémologique qui peut s'établir entre arts et sciences humaines. Leurs démarches intellectuelles sont sur ce point à la fois convergentes et contrastées. Si les trois auteurs dont il va être question défendent la possibilité de faire de l'art un outil réflexif, voire un partenaire épistémologique des sciences humaines en général, de la sociologie en particulier, chacun explore et vérifie cette possibilité en la formalisant d'une manière différente. C'est cette variété formelle que j'aimerais interroger en m'intéressant aux expériences réflexives que Jean-Olivier Majastre, Florent Gaudez et Jacques Leenhardt construisent respectivement autour des questions que leur renvoient l'art et la littérature, questions émanant du dialogue qu'ils engagent avec certaines œuvres en particulier.

### **a. Chercher dans l'œuvre d'autres questions à poser à l'énigme du monde.**

Anthropologue investi dans le champ de la sociologie de l'art française, Jean-Olivier Majastre y occupe une place à part : à la fois celle d'un frondeur ayant marqué,

---

*l'imagination sociologique*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

par son enseignement, plusieurs générations de sociologues de l'art, à la fois celle d'un précieux contributeur aux débats et à la vie de la discipline, Majastre ayant été l'instigateur aux côtés d'Alain Pessin, du premier cycle de rencontres internationales de sociologie de l'art qui ait vu le jour en France et qui a connu depuis sa création en 1991 une étonnante continuité, assurée depuis 1999 par le GDR Opus<sup>230</sup>. La première de ces rencontres se déroule à Grenoble en Novembre 1991 autour d'un thème qui annonce les ambitions du cycle : « Art et contemporanéité : questions posées aux sciences sociales ». Dans le texte qui ouvre les actes du colloque, Majastre tient à faire état du malentendu que cet intitulé a suscité chez la plupart des contributeurs :

« Comme il arrive souvent en matière d'art et de sociologie, nous avons mal mesuré les implications passionnelles latentes contenues dans cet intitulé, si bien que l'on trouvera ici beaucoup plus de contributions sur les questions que la sociologie pose à l'art, et singulièrement à l'art contemporain, que des questions posées par l'art à notre temps, et plus particulièrement à la sociologie, ce qui était pourtant le thème annoncé du colloque.<sup>231</sup> ».

Si Majastre déplore le fait que ce thème ait été esquivé, il voit là le symptôme d'une esquivé plus systématique, celle que la sociologie de son époque reconduit face à l'œuvre et aux énigmes qu'elle propose :

« Si, de plus en plus, la sociologie a pu développer des outils performants en se maintenant à la périphérie de l'œuvre et en la circonscrivant en termes de marché, d'institution, de public, de réception, elle n'a pu réaliser cette opération qu'en ramenant la pratique artistique à du déjà connu quand tout, dans le propos de l'œuvre, nous conduit vers l'inconnu, et d'abord la question qu'il pose, énigme qui renvoie à l'énigme du monde.<sup>232</sup> ».

---

230 Les rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble se tiendront de 1991 à 1999 autour de thématiques suivantes : « L'œuvre, le texte, l'émotion » (1993), « Sans oublier Baudrillard » (1995), « Du canular dans l'art et la littérature » (1997), « Vers une sociologie des œuvres » (1999). Notons que 1999 est une année charnière. Les organismes de recherche que ces rencontres ont contribué à fédérer créent cette année-là, le GDR OPUS (œuvres, Publics, sociétés) qui prend à sa charge l'organisation des rencontres à venir, et ce en élargissant leurs orientations thématiques et en leur offrant de nouvelles destinations : « Les œuvres noires dans l'art et la littérature » (Amiens 2000), « les peuples de l'art » (Nantes 2002), « Sociologie de l'art, sociologie des sciences » (Toulouse 2004), « Énonciation artistique et socialité » (Montréal 2005), « Les arts moyens aujourd'hui » (Albi 2006), « Arts et territoires » (Marseille 2006), « La mort et le corps dans les arts aujourd'hui » (Aix-en-Provence 2007), « 25 ans de sociologie de la musique en France » (Paris 2008), « La sociologie par l'image » (Bruxelles 2010), « Le genre à l'œuvre » (Paris 2011), « Les mondes de la médiation culturelle » (Paris 2013). Grenoble restant le point d'ancrage historique de cette dynamique de recherche, de nombreuses rencontres continuent d'y être organisées. S'y sont notamment tenues : « Les non-publics de l'art en réception » (2001), « Rites et rythmes de l'œuvre » (2003), « Marseille 1985, Grenoble 2005, vingt ans de sociologie de l'art » (2005), « L'Art, le politique et la création » (2009), « Université, espace de création(s) » (2012).

231 Majastre J.-O., « Sociologie de l'art, art de la sociologie », in *Art et contemporanéité*, sous la dir. de Majastre J.-O. et Pessin A., Courtrai, La Lettre Volée, 1992, p. 7. Le texte est depuis paru sous le même titre in Majastre J.-O., *Approche anthropologique de la représentation, entre corps et signe*, Paris, 1999, L'Harmattan, coll Logiques sociales.

232 *Ibid.*, p. 7 et 8.

Pour Majastre, la sociologie perd quelque chose à esquiver cette énigme ; en l'occurrence la possibilité d'en apprendre, sinon d'en faire quelque chose sur un plan épistémologique. À l'appui de cet argument, il avance une autre possibilité :

« Peut-être est-il possible de définir une position de recherche qui confère à l'art un statut de partenaire épistémologique de la sociologie, en déplaçant l'interrogation portée sur l'œuvre, ou ses conditions de production et de réception, à la question posée par l'œuvre au monde, donc à la sociologie, en remplaçant la question, interne ou externe, posée à l'œuvre, par la question posée par l'œuvre ?<sup>233</sup> ».

Majastre évoque ici une posture de recherche qui semble facile à tenter. À le suivre, il s'agit tout au plus de renverser la perspective : au lieu d'interroger l'œuvre à travers ses modalités de production et de réception, s'intéresser aux questions qu'elle pose. L'enjeu de cette manœuvre est de tirer parti de la question elle-même, d'en faire à la fois une source d'information et d'inspiration pour renouveler la manière dont la sociologie construit et adresse au monde ses propres questions. Ce partenariat épistémologique entre art et sociologie soulève à son tour une interrogation. Comment, dans ce nouveau cas de figure, construire sociologiquement la question posée ? Majastre apporte sur ce point une réponse qui peut surprendre :

« Il nous faut pour cela construire un espace fictif et improbable mais de plein exercice heuristique, situé ni dans l'œuvre elle-même, ni dans le regard posé sur l'œuvre, mais dans un entre-deux hypothétique qui engloberait l'œuvre et le spectateur, qui n'existerait pas sans la personne qui interroge, mais non plus sans la capacité de l'œuvre à donner forme et sens à la question posée. (...) Rien n'est dans l'œuvre qui ne soit d'abord éveillé par la question qu'on lui pose, en même temps que tout dans l'œuvre permette à la question de se poser.<sup>234</sup> ».

Pour Majastre, les questions que les œuvres d'art sont en mesure de poser à la sociologie n'existent pas dans l'absolu. Elles ne prennent forme qu'à partir du moment où le sociologue accepte d'explorer le propos d'une œuvre en plaçant cette exploration sous la coupe des questions qu'il *se pose*. Partant de là, ce qu'il s'engage plus concrètement à explorer c'est la manière dont le propos d'une œuvre peut redistribuer les éléments et les motifs du questionnement qu'il lui soumet. Majastre ne donne aucune indication supplémentaire sur le mode de fabrication de cet « espace improbables mais de plein exercice heuristique, situé ni dans l'œuvre elle-même, ni dans le regard posé sur l'œuvre ». Pour se faire une idée plus précise de « l'exercice heuristique » que ces

---

233 *Ibid.*, p. 9.

234 *Ibid.*, p. 9 et 10.

« espaces » rendent possible, nous n'avons d'autres choix que d'explorer la manière dont Majastre construit les siens.

La plupart de ses essais et de ses articles reposent sur une construction de ce genre, sorte de « maïeutique » sur-mesure, échafaudée en fonction du sujet que Majastre se propose de traiter. Ce que j'entends ici par « maïeutique » est à rapporter, non directement à la méthode dialogique développée par Socrate, mais à ce qu'en dit Bruno Clément dans *Le récit de la méthode* : « La méthode de Socrate se soucie de faire le départ, dans l'esprit de son interlocuteur, entre une « conception » (quelque chose de bien engendré, de viable) et un « vent »<sup>235</sup> ». Majastre semble reprendre à son compte ce procédé chaque fois qu'il se saisit d'un thème (souvent celui d'un colloque où l'occasion lui est donnée d'intervenir). Il choisit, dans ce cas, de construire un dispositif heuristique destiné à bousculer certaines conceptions apparemment « viables et bien engendrées » concernant le thème abordé. Ses montages sont basés sur le principe de la « triangulation ». Majastre propose en l'occurrence de mettre en tension et de faire dialoguer trois types de sources : des éléments directement liés au thème interrogé, une ou plusieurs œuvres d'art de son choix, et des « instantanés » tirés de son approche empirique du quotidien (slogans publicitaires, faits divers, objets ou situations observés lors de ses multiples dérives dans l'espace urbain, etc.). Tout n'est ensuite que déplacements, rebonds, déviations, chevauchements entre les éléments mis en présence. Majastre cherche, pour ainsi dire, à reconstituer par ce biais « un espace d'intelligibilité<sup>236</sup> » présenté dans sa dynamique propre, dynamique entraînant dans son mouvement les termes associés, chacun d'eux participant à faire le mouvement qu'il tente à son tour de faire passer dans son texte. Les œuvres d'art qu'il mobilise ont toutefois un statut spécifique dans ce montage. Majastre les envisage comme des « cas de figure où peuvent se reconnaître ou se dévoiler des correspondances entre des champs habituellement distincts.<sup>237</sup> ». Il les utilise plus concrètement comme des *intercesseurs* privilégiés entre les données hétérogènes qu'il cherche à faire dialoguer. Il s'appuie sur les questions que ces œuvres lui posent pour établir le jeu d'associations et dérouler les lignes de fuite dont sa réflexion se nourrit.

Tenter de résumer tel ou tel de ces « trajets », de ces « vents » m'obligerait ici à paraphraser l'auteur, tant ils sont indissociables de la facture digressive de chacun de ses textes. Lui-même avoue « préférer la souplesse des associations et la licence des

---

235 Clément B., *Le récit de la méthode*, Paris, Seuil, 2005, p. 47.

236 Majastre J-O., *Approche anthropologique de la représentation*, op. cit., p. 31

237 *Ibid.*, p. 14.

rapprochements à la rigueur de la démonstration.<sup>238</sup> ». Je peux néanmoins donner un aperçu des dispositifs heuristiques qui permettent à Majastre de remettre en mouvement sa lecture anthropologique du réel et de ses représentations, en citant l'introduction d'un de ses articles intitulé « Il viole et tue la maîtresse de l'amant de sa femme », article paru dans un numéro de la revue *Espaces et Sociétés* ayant pour thème « Esthétique et Territoire » :

« Dans l'espace d'indétermination ouvert par la formule du thème : « Esthétique et Territoire », nous avons voulu faire jouer ensemble les caractéristiques propres à trois types d'espaces, l'espace national tel que la Révolution Française en a dessiné l'image jusqu'à nos jours, l'espace pictural dont Tom Wesselman nous propose une lecture dans ses « Grands nus », et l'espace de la phrase tel qu'il peut être figuré dans le titre d'un fait divers [titre qui est également celui que J-O Majastre a donné à son article]. En procédant par rapprochements, analogies, contamination, nous entendons ébaucher à notre tour un espace d'intelligibilité qui emprunte à son objet la forme même qu'il entend décrire, la forme d'une pensée mosaïque, agrégat, où la signification surgit de l'ambiguïté constante des rapports du réel et de sa transcription. Accordons donc un statut ludique à cet essai spéculatif qui propose, aux alentours du deuxième centenaire de la naissance de Champollion, de reconstituer une nouvelle pierre de Rosette pour permettre une lecture entrecroisée à partir du sol, du tableau et de l'écriture. <sup>239</sup>».

Ce que vise Majastre par le biais de tels dispositifs n'est pas de produire une connaissance objective sur tel ou tel objet clairement défini – on l'aura sans doute compris. Son ambition est d'avantage d'« expliciter ce qui est en jeu entre des éléments hétérogènes [en essayant] de les penser ensemble dans l'économie de leurs relations<sup>240</sup> ». La démarche qu'il défend pour y parvenir peut paraître excessivement risquée, étant donné qu'elle prend ouvertement le contre-pied de l'exigence de scientificité et de l'esprit de rigueur qui vaut dans la recherche en sciences sociales. Majastre en est conscient et prend ce risque sans naïveté. Les montages qu'il construit ne sont pas seulement voués à produire une connaissance décalée, atypique, sur les sujets qu'il aborde. À travers eux, Majastre réitère en sous-main la démonstration d'une possibilité, celle qui consiste à construire, à partir d'un partenariat avec les œuvres de l'art et de la littérature, une autre façon d'établir la pertinence scientifique du discours porté par les sciences sociales. C'est en tout cas ce qu'il suggère dans sa contribution à la première rencontre de Sociologie de l'Art de Grenoble en 1991 :

« Si la sociologie peut prétendre engager un dialogue avec l'œuvre d'art, [...], c'est à coup sûr en se défiant du discours de vérité propre aux sciences humaines, et en empruntant aux sciences dites exactes quelque chose d'une modestie qu'elles ont mis longtemps à reconnaître comme étant

---

238 *Ibid.*, p. 60.

239 *Ibid.*, p. 31, 32.

240 *Ibid.*, p. 14.

au fondement même de leur efficacité. Le principe d'incertitude de l'École de Copenhague nous apprend que tout point de vue paie sa fécondité de la production d'un point aveugle, et que toute approche d'un phénomène n'est au mieux que partielle et partiale. Complétons par le principe d'incomplétude de Gödel, et nous saurons pour notre gouverne qu'il existe toujours à l'intérieur d'une axiomatique des propositions non démontrables et indécidables. Et s'il fallait surenchérir sur les limites épistémologiques de la démarche scientifique, nous soulignerions volontiers avec Heisenberg, à qui l'on doit l'énoncé du principe d'incertitude, que « L'univers n'est pas seulement plus étrange que nous le pensons, il est aussi plus étrange que nous pouvons le penser. »<sup>241</sup> ».

Pour Majastre, interroger la réalité sociale au prisme de l'art, c'est renoncer à tenir sur elle un quelconque discours de vérité. Si ce renoncement va à l'encontre des ambitions portées par les sciences humaines et sociales, s'y essayer de temps à autre peut solliciter à bon escient l'imagination du chercheur. De son point de vue, il n'est pas question de convertir de force les sociologues aux principes d'incertitude et d'incomplétude qui fondent l'exercice des sciences exactes. Majastre préfère les encourager à explorer ponctuellement les questions que l'art leur renvoie. En tant que telles, elles peuvent les inciter à construire en toute liberté, à la marge de leurs procédures habituelles, d'autres façons d'aborder les réalités sociales qu'ils ont coutume d'étudier. S'adonner à ce type d'expérimentations peut, à la longue, les conduire à traiter selon de nouvelles procédures l'étrangeté des phénomènes dont ils cherchent à rendre raison et à refonder sur d'autres bases la scientificité de leurs propres discours sur le monde. De son côté, c'est en franc-tireur que Majastre se consacre à plein temps à ce type d'expériences, préférant sur ce point la pratique à la théorie. Il défend cette posture en plaçant ses travaux sous la coupe d'une *praxis* anthropologique qui *fait usage* de l'art, étiquette qui lui permet d'esquiver la question de savoir si ses essais relèvent, même accessoirement, d'une sociologie de l'art explorée en bonne et due forme. Florent Gaudez, un de ses anciens étudiants, cherchera quant à lui à réduire l'écart entre ces deux postures en s'attachant à démontrer qu'une *praxis* qui fait usage de l'art peut servir les ambitions d'une sociologie de l'art qui tente de mieux comprendre son objet.

---

241 *Ibid.*, p. 50, 51.

## **b. Trouver dans la littérature des expériences de pensée qui intéressent la sociologie.**

Depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, Florent Gaudez interroge les procès de connaissance qui sont en jeu dans les arts et les sciences en faisant de la littérature, à la fois l'objet et le partenaire privilégié de ses recherches. La formulation d'un tel partenariat est à chercher dans l'ouvrage qu'il publie en 1997, intitulé *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*. Dans cet ouvrage, Gaudez se propose d'étudier la capacité du texte littéraire à *faire penser* le lecteur en général, le chercheur en particulier. Il inscrit ce projet dans la continuité de l'invitation lancée par Pierre Macherey : « connaître avec la littérature, plutôt que de connaître la littérature<sup>242</sup> ». Pour Macherey : « la préoccupation essentielle n'est plus de connaître les textes littéraires, les conditions spécifiques de leur production, etc., mais de savoir ce qu'on peut connaître avec eux, dans quelle mesure on peut les prendre comme des formes de connaissance<sup>243</sup> ». Gaudez veut donner à cette préoccupation une portée significative sur le terrain de la sociologie :

« il me semble important de réunir dans une même approche de l'objet d'art, la dimension esthétique et la dimension scientifique, c'est-à-dire d'essayer de montrer comment ici le texte littéraire, de par sa dimension esthétique qui fait sa spécificité en tant qu'objet d'art créé par l'artiste puis réapproprié, réinvesti par le lecteur, peut s'exprimer en tant que tel, et induire des possibilités de discours dans une démarche de connaissance, en considérant que la lecture en tant qu'acte fictionnel est un acte productif.<sup>244</sup> ».

Penser l'acte fictionnel sous cet angle demande de bousculer les dichotomies que la sociologie a tendance à reconduire dans son approche du fait littéraire, à commencer par les oppositions usuelles entre illusion et connaissance, raison et émotion, plaisir esthétique et production de savoirs. Pour interroger ces dichotomies et tenter de les dépasser, Gaudez propose de *rendre productif* l'acte fictionnel qu'il rencontre dans trois nouvelles de Julio Cortázar. Son intention est la suivante : débusquer dans le texte Cortázarien des possibilités de discours susceptibles d'éclairer et de mettre en question

---

242 Pierre Macherey cité par Florent Gaudez, in *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire, Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 15.

243 Pierre Macherey cité par Florent Gaudez, *ibidem*.

244 *Ibid.*, p. 15 et 16.

les postulats qui dominent les différentes approches que la sociologie réserve à la littérature. Gaudes précise les contours de ce partenariat en ces termes :

« Dans ce cadre-là, il ne s'agit pas d'écrire un ouvrage *sur* l'œuvre de Julio Cortázar, mais bien sur la place du texte dans l'approche sociologique de la littérature, cette question étant abordée par le biais, c'est-à-dire *à partir* de nouvelles de Julio Cortázar. L'on postulera donc que le texte, objet littéraire par excellence, peut être appréhendé comme partenaire épistémologique, c'est-à-dire comme Sujet ou « Texte-Acteur », et que l'on peut y mettre en évidence discours et questionnement théorique sur la science qui le prend pour objet.<sup>245</sup> »

Gaudes semble ici prendre au mot, et Bourdieu, et Majastre. Il suit dans l'absolu le conseil du premier en partant du principe qu'il peut trouver dans une œuvre littéraire « des indications ou des orientations de recherche qui [lui] sont interdites ou dissimulées par les censures propres à [son] champ scientifique<sup>246</sup> ». Il s'empare des suggestions du second en proposant de construire, à partir des questions que lui renvoie le texte Cortázarien, un espace « improbable mais de plein exercice heuristique », espace de débat et de questionnement qui intéresse plus particulièrement la place du texte dans l'approche sociologique de la littérature. C'est sur ce point-clé de sa démarche que Gaudes se démarque de ses deux prédécesseurs. Quand Majastre propose à ses pairs de s'intéresser aux questions que leur renvoient les œuvres d'art, quand Bourdieu les encourage à considérer « le trésor de problèmes fondamentaux » enfermés dans la littérature, c'est dans l'idée que les sociologues s'emparent de ces différentes échappées pour réfléchir et retourner la manière dont la sociologie décrit, pense, rend raison du monde social. Gaudes boucle quant à lui cette échappée sur elle-même en estimant que la littérature est un partenaire épistémologique de premier choix pour réfléchir et renouveler ce que la sociologie peut dire de la littérature. Dans ce cas de figure, l'œuvre littéraire est invitée à être l'animatrice inattendue d'une discussion dont elle est simultanément l'objet central. Pour décrypter la forme que Gaudes donne à ce troublant partenariat épistémologique, il faut s'attacher à la manière dont il engage la discussion entre littérature et sociologie. Cette discussion s'amorce autour d'un premier postulat qui domine, selon lui, la recherche sociologique chaque fois qu'il est question d'œuvre d'art, et plus particulièrement d'œuvre littéraire :

« [En sociologie] le texte est considéré comme une production, non pas dans le sens d'un

---

245 *Ibid.*, p. 18.

246 Bourdieu P. et Wacquant L., *Réponse. Pour une anthropologie réflexive*, op. cit., p. 178.



« produisant », mais dans le sens d'un « étant produit », c'est-à-dire un produit. On retrouve ainsi toujours le même problème, l'objet d'art est envisagé exclusivement comme « produit », et ce à deux niveaux : en amont comme produit par le créateur, l'artiste, et en aval comme utilisé par le public, y compris au sens économique du terme « produit », c'est-à-dire produit de consommation pour le marché de l'art.

Sans du tout chercher à minimiser l'importance de ces deux niveaux d'enjeux, je voudrais tout de même insister sur l'importance d'un troisième, pour ne pas dire l'existence d'un troisième. Je crois en effet qu'il faut maintenant appréhender l'objet d'art en général, et le texte littéraire en particulier, comme un « produisant », c'est-à-dire un *producteur* à part entière, une machine à générer.<sup>247</sup> ».

En postulant l'existence de ce troisième niveau d'enjeux, Gaudez vise une première dichotomie, celle qui renvoie de manière simpliste toute œuvre d'art à son statut d'*objet* produit, manipulé, investi, pratiqué par des *sujets* variés, dont les champs d'action sont généralement les seuls à être étudiés par la sociologie. À ses yeux, reconduire cette distribution sujet/objet quand il s'agit d'analyser le fait littéraire, c'est négliger la part d'action qui revient en propre au texte, ce qu'il peut fabriquer *par lui-même* sur le plan sensible comme sur le terrain des idées. Pour Gaudez, cette part d'action est à chercher là où le texte littéraire peut à tout moment produire *du Texte* au sens où l'entend Barthes quand il affirme : « Tout ce qu'on peut dire d'une œuvre, c'est qu'il y a en elle *du Texte*. [...] Il y a *du Texte* partout où une activité de signifiante est mise en scène selon des règles de combinaison, de transformation et de déplacement.<sup>248</sup> ». Gaudez s'appuie sur une première nouvelle de Cortázar, *Continuité des parcs*, pour mettre en évidence et questionner cette « activité de signifiante » sous l'angle de sa *production*, à entendre ici comme une production transversale à laquelle participe tout autant l'auteur et le lecteur d'un texte, que le texte lui-même. Pour donner de la consistance à cette production, il déporte sa réflexion sur le terrain de la philosophie, de la sémiotique et de l'analyse littéraire. Confrontant, entre autres, les discours d'Umberto Eco, de Paul Ricoeur et d'Algirdas Julien Greimas, il retire de cette traversée la possibilité de penser sociologiquement le texte littéraire comme un espace d'interactions entre une pluralité d'instances discursives et de foyers d'énonciations<sup>249</sup>.

---

247 *Ibid.*, p. 31.

248 *Ibid.*, p. 111. Cette citation de R. Barthes étant tirée de l'article « Jeunes chercheurs », paru dans un numéro de *Communications*, en 1972.

249 Gaudez considère en effet qu'« il y a Texte parce qu'il y a lecture, et donc parce qu'il y a interaction au sein même de l'énonciation » (*Ibid.*, p., 114). Cette interaction excède le simple fait qu'un lecteur se ressaisisse de l'énonciation impliquée dans le texte qu'il déchiffre. Pour Gaudez, l'auteur qui écrit interagit potentiellement avec son lecteur via la forme textuelle qu'il donne à son énonciation. Le lecteur énonce aussi quelque chose en interprétant ce dont le texte lui parle. Cette part d'énonciation qui revient au texte excède quant à elle l'intention de son auteur. Citant les propos d'A. J. Greimas, Gaudez estime donc qu'« Il ne s'agit plus de considérer de façon isolée l'intention de l'auteur, le caractère immanent de l'œuvre ou l'effet sur le lecteur, mais les interactions de ces différentes instances du discours sur le processus de signification, c'est-à-dire la complexité des relations entre

Ce premier chantier de réflexion autour du *Texte* en croise un autre, plus difficile à négocier. Envisager que toute œuvre d'art, et en particulier toute œuvre littéraire, puisse *mettre en scène une activité de signifiante selon des règles de combinaison, de transformation, de déplacement*, cela suppose que l'œuvre suscite des formes de raisonnements sans jamais quitter le registre des formes sensibles. Autrement dit, penser le *Texte* ce n'est pas seulement l'envisager comme un espace d'interaction entre une pluralité d'instances discursives, c'est plus fondamentalement l'interroger comme un espace de dialogue et/ou de franchissement entre *cognition* et *catharsis*. Gaudez est conscient d'aborder là un problème d'une autre ampleur que celui qu'il a provisoirement démêlé. S'il s'est inspiré d'une nouvelle de Cortázar, *Continuité des parcs*, pour introduire ce premier problème, il va aborder celui qu'il entend désormais se poser en faisant jouer un rôle plus central à deux autres récits de l'écrivain argentin.

Gaudez veut ici faire du texte Cortázarien l'autre *sujet* – cette fois déclaré – de sa réflexion, en tirant toutes les leçons de l'invitation que Pierre Macherey adresse à ses pairs, à savoir que « les philosophes feraient bien d'écouter la littérature leur parler de philosophie, d'une manière qui n'est pas celle à laquelle ils sont habitués<sup>250</sup> ». Ce n'est pas le fait que la littérature puisse parler de philosophie au philosophe qui est ici intéressant. Ce qui retient l'attention de Gaudez, c'est le fait qu'elle parvienne à lui en parler d'une manière *inhabituelle*. Sous cet angle, il voit comment le sociologue peut reconduire et pleinement justifier sur le terrain scientifique l'invitation lancée par Macherey. Il s'en explique en faisant un détour par l'histoire des sciences, se référant plus particulièrement au chapitre que T-S. Kuhn consacre, dans *La tension essentielle*, à ce qu'il nomme « expériences de pensée ». Par ce vocable, Khun désigne les expériences imaginaires que de nombreux scientifiques, de Galilée à Einstein, d'Aristote à Piaget, ont dû et su construire pour remanier les fondements de leurs savoirs théoriques. Le train frappé par la foudre est sans doute la plus célèbre de ces expérimentations imaginaires dont Gaudez, dans le sillage de Khun, décrit les principes en ces termes :

---

locuteur et allocutaire dans leurs actions communes, en partant du fait que le sens n'est pas produit par l'un et reçu par l'autre, mais émerge bel et bien de la rencontre des deux. » *Ibid.*, p. 113. Si le sens émerge de cette rencontre, les instances qui s'y impliquent sont elles-mêmes « constituées » par leurs interactions réciproques comme Gaudez le précise ailleurs : « La relation intersubjective ne s'établit pas entre un objet et un sujet (texte et lecteur) entrant en interaction (horizon épistémologique fondamentalement dualiste) comme deux instances distinctes et indépendantes, extérieures et préexistant à la relation [...]. Au contraire, on considérera dans ce travail que ces instances de la relation intersubjective surgissent, émergent de l'interaction même. » *Ibid.*, p. 124.

250 *Ibid.*, p. 54.

« Il s'agit d'une situation imaginée dont tous les éléments sont familiers à l'expérimentateur précédemment à l'expérimentation. Elle n'utilise rien qui ne fût déjà connu sur le monde, mais elle apporte avant tout au scientifique quelque chose sur son appareillage mental en corrigeant de précédentes erreurs conceptuelles. [...]. Dans le cadre d'une expérience de pensée, « le conflit par lequel le chercheur est confronté à la situation expérimentale doit être de ceux auxquels il a déjà été confronté auparavant, même s'il ne l'a pas vu clairement », c'est-à-dire que même si la situation imaginée n'est pas obligatoirement réalisable dans la nature, elle doit permettre au scientifique d'utiliser ses concepts habituels. [...]. Il ne s'agit pas de produire [dans ce cas] des connaissances nouvelles, mais d'induire une autre organisation d'un savoir préalable [...]. [...] Kuhn explique que « les expériences par la pensée aident les scientifiques à formuler des lois et des théories différentes de celles auxquelles ils adhéraient précédemment. » [...]. [En cela] « les expériences par la pensée donnent accès à une information qui est, en un sens, à portée de la main, en un autre sens inaccessible ».<sup>251</sup> ».

Fort de cet éclairage, Gaudez propose de considérer le texte littéraire comme l'occasion d'une expérience de pensée pour laquelle le sociologue n'a pas à construire lui-même sa fiction expérimentale, s'en remettant à celle que lui propose un texte donné, dans son cas celle à laquelle l'invite le récit Cortázarien. « La simplicité, voire la banalité du moins *a priori*, du conte bref selon Cortázar nous sied parfaitement. Elle ne propose aucune information nouvelle sur le monde, n'apprend rien qui ne soit déjà connu, et pourtant elle va nous pousser à réviser nos attentes.<sup>252</sup> ». Il précise plus loin : « C'est en particulier la dimension narrative de l'expérience de pensée qui nous intéresse ici. En effet, l'expérience [de pensée] en posant sa propre argumentation le fait par le truchement d'une narrativité (elle raconte une histoire), inversement, le texte littéraire envisagé comme expérience de pensée contient une argumentation *impliquée* dans sa propre narrativité.<sup>253</sup> ». Partant de ce principe, Gaudez va s'attacher à *désimpliquer* des deux nouvelles qu'il veut plus particulièrement utiliser, une argumentation qui lui offre la possibilité de se réapproprier de manière différentielle un savoir préalable sur les relations entre art et connaissance.

La première de ces deux nouvelles, *Axolotl*, va lui permettre à titre inaugural de remettre en débat des oppositions de principe qui ont la peau dure en sociologie, oppositions entre objectivité et subjectivité, rationalité et empathie. Cette nouvelle met en scène, sur quelques pages, la transformation radicale d'un homme observant des axolotls dans la salle d'un musée d'histoire naturelle. À force de les regarder, l'homme finit par rejoindre ces créatures étranges derrière la vitre de leur aquarium. La raison de son regard a momentanément flirté avec une forme d'empathie pour elles et c'est cette

---

251 *Ibid.*, p. 55, 56.

252 *Ibid.*, p. 58.

253 *Ibid.*, p. 59.

tension sensible qui lui donne finalement la clé de leur mystère en le faisant basculer de l'autre côté du miroir, l'observateur qu'il était faisant désormais corps avec l'étrangeté qu'il cherchait à comprendre rationnellement. Pour Gaudez, la manière dont Cortázar met ici en scène « le passage du sujet observant au sujet pensant et du sujet connaissant au sujet souffrant remet en cause le procès de connaissance du savoir objectif (ou positif).<sup>254</sup> ». Il reconnaît que « c'est la question de l'imaginaire qui est en œuvre dans cette image spéculaire ; imaginaire qui ne relève ni de la pensée raisonnante, ni de la perception sensible, mais d'un entre-deux dialectique et créatif.<sup>255</sup> ». Gaudez va approfondir la question de cet entre-deux en explorant un second conte bref de Cortázar, *La nuit face au ciel*. Il en tirera cette fois une série d'hypothèses lui permettant d'envisager et de décrire la double dimension du procès de connaissance que l'œuvre d'art est seule capable de déplier. Cette ultime expérience de pensée le pousse plus précisément « à postuler [concernant l'œuvre d'art] l'idée de la réversibilité de la connaissance, du va-et-vient constant entre sa face émotionnelle et sa face rationnelle, ces deux faces n'en forment en réalité qu'une seule offrant un double aspect dans la continuité. Le cognitif émotionnel et le cognitif rationnel sont à la fois distincts et indissociables, continus et réversibles.<sup>256</sup> ». Gaudez utilise la forme complexe de l'anneau de Möbius pour modéliser cette « figure non-orientable à deux dimensions [esthétique et épistémique] représentant le *procès de connaissance* [en jeu dans toute œuvre d'art].<sup>257</sup> ». Il fera de ce procès la description suivante : « réaliser une œuvre d'art (c'est-à-dire la produire, mais aussi la recevoir), c'est à la fois imaginer ce que l'on pense et penser ce que l'on imagine ; au niveau heuristique, le plan de la connaissance étant le passage de l'imagination à l'entendement, et le plan de l'esthétique étant le passage de l'entendement à l'imagination.<sup>258</sup> ». À travers cette description, Gaudez propose ni plus ni moins à son lecteur de dépasser « l'idée de rupture « synchronique » entre rationnel et émotionnel dans le procès de connaissance réalisé par la rencontre avec l'objet d'art <sup>259</sup> ». Il préfère à cette idée de rupture, celle « de petites fractures, d'arrondissements, d'accentuations <sup>260</sup> » entre raison et émotion.

Selon Gaudez, opérer la traversée que propose le texte littéraire relève

---

254 *Ibid.*, p. 81.

255 *Ibid.*, p. 86.

256 *Ibid.*, p. 138.

257 *Ibid.*, p. 171

258 *Ibid.*, p. 110.

259 *Ibid.*, p. 171.

260 *Ibidem*.

finalement d'une expérience ouverte. Au lecteur de choisir l'orientation qu'il veut lui donner, sachant que cette traversée n'est jamais à sens unique. La faire dans l'espoir d'y prendre du plaisir n'exclut pas la possibilité d'en apprendre quelque chose, sinon de rencontrer ce plaisir dans la manière dont l'œuvre va remanier notre connaissance du monde. Tenter cette traversée dans l'idée de remettre en question un savoir préalable implique, dans une même mesure, de s'exposer à une jouissance probable et néanmoins singulière, celle qui tient aux petites fractures, aux arrondissements, aux accentuations que toute œuvre d'art permet d'expérimenter entre raison et émotion. Gaudez voit dans cette seconde orientation une possibilité à laquelle le chercheur ne doit pas renoncer, celle d'« une conjonction dialectique entre plaisir spéculatif et gai savoir<sup>261</sup> », conjonction qui peut renouveler la façon dont il réfléchit son propre savoir et dont il entend, à l'avenir, le construire.

Gaudez aura tenté de donner à sa lecture des nouvelles de Cortázar cette heureuse issue, tirant d'elle une conjonction entre plaisir spéculatif et gai savoir dont il exploite la dialectique à une fin et une seule : défendre l'intérêt d'un partenariat épistémologique entre art et sociologie. En plaçant sa propre expérience de lecture sous la coupe d'une expérience de pensée, en utilisant cette expérience pour mettre à jour la spécificité des procès de connaissance que l'art et la littérature rendent possibles, Gaudez s'est arrangé pour multiplier les arguments en faveur d'un usage *légitime* de l'art sur le terrain de la science. Au moment de conclure cette traversée, il convient que le débat reste ouvert sur un tel sujet. En témoigne l'ultime chassé-croisé qu'il fait valoir entre certains propos tenus par Bourdieu dans *Les règles de l'art* et ceux que défend André Ducret dans un de ses ouvrages, *Mesures*<sup>262</sup>. La manière dont Gaudez aura choisi

---

261 *Ibid.*, p. 176.

262 Gaudez reconnaît à Bourdieu d'avoir esquissé, dans les *Règles de l'art*, les rapports heuristiques qui pouvaient potentiellement se tisser entre littérature et sociologie. Il revient néanmoins sur un long passage que j'ai moi-même eu l'occasion de citer, dans lequel Bourdieu affirme que la sociologie doit se défier de la forme allusive et illusoire de la littérature. Selon Bourdieu, cette illusion est l'objet que le sociologue doit étudier en se gardant bien d'y souscrire, même lorsqu'elle lui offre certaines clés de lecture sur les phénomènes sociaux qu'il cherche à comprendre. Gaudez éclaire sur ce point sa propre position et donne, à cette occasion, un aperçu du débat qui travaille le champ sociologique sur un pareil sujet : « [...] si Bourdieu s'inquiète à juste titre de l'illusion, pour une science, de la croyance dans l'art (une science ne saurait cautionner une production de croyance, ce n'est pas là sa fonction), je souscris à la remarque d'André Ducret précisant que « Ce n'est pas parce qu'il part de l'œuvre à l'état isolé – qu'est-ce à dire d'ailleurs ? - que le sociologue se laisse nécessairement duper par l'artiste ou qu'il succombe, victime ou complice de l'illusion esthétique. Au contraire, il n'y a peut-être d'explication sociologique véritable qu'à la condition, non de se détourner du fétiche pour explorer les raisons de son exaltation, voire de sa sacralisation, mais bien de saisir au niveau même de l'œuvre d'art à la fois ce qu'elle doit aux institutions, à la critique, au marché, mais aussi comment, en retour, elle infléchit la sensibilité d'une époque, elle marque sa mémoire, elle définit sa culture. ». (*Ibid.*, p. 184).

d'entrer dans ce débat lui permet, *in fine*, de tracer un horizon de recherche qui rejoint les différents points de fuites de son étude polymorphe sur les rapports entre art et connaissance :

« Ouvrir l'angle du questionnement sociologique sur l'art à la dimension esthétique, pathique, sensible et la mettre en regard, dans le cadre d'une sociologie de la connaissance, avec la dimension scientifique, épistémique, rationnelle me semble aujourd'hui revêtir une importance non seulement d'actualité, mais de nécessité. Il s'agit là d'une entreprise à la fois considérable et passionnante, dont la mesure commence clairement à être prise et dont l'action est entreprise transversalement par de nombreux chercheurs de tous horizons en sciences humaines.<sup>263</sup> ».

Pour Gaudes, il est temps de penser l'art, non plus comme un simple objet de science, mais comme une instance qui entretient des rapports avec la science. À ses yeux, ce sont ces rapports entre deux pratiques de la connaissance qu'il faut désormais considérer et constituer comme un objet possible des sciences humaines. Il défendra cette possibilité dans ses articles ultérieurs en construisant pour chacun d'eux une brève expérience de pensée à partir d'un texte littéraire donné, expérience invariablement consacrée à mettre en évidence et à discuter les parallélismes et les espaces de franchissement entre spéculation esthétique et raisonnement scientifique. Si Gaudes s'attache en cela à rendre ses actes de lecture productifs, cette production passe chez lui par un protocole qui ne varie pas. On rencontre chez Jacques Leenhardt une autre façon, plus souple et plus variée, de donner forme à la connaissance qu'il retire de certaines œuvres de fiction et qu'il cherche à mettre au profit d'une approche sociologique de l'art.

---

263 *Ibid.*, p.184.

### **c. D'une sociologie de l' « objet dard » à une épistémologie du savoir sociologique.**

À l'instar de Majastre et de Gaudez, dont il a en bonne partie inspiré les travaux, Jacques Leenhardt envisage les œuvres d'art comme des objets bi-face, en ce qu'ils sont tout autant capables d'intéresser l'investigation sociologique que d'interroger et de bousculer à bon escient ses formes de raisonnement. Contrairement à Majastre et à Gaudez qui font de cette considération un postulat de départ de leurs approches des œuvres, Leenhardt la déduit de sa pratique sociologique, et plus particulièrement d'une approche de l'art qu'il a déplacée pendant près de quarante ans le long d'une ligne de crête reliant « l'esthétique sociologique » à la sociologie d'enquête. Ce parcours intellectuel est intéressant à explorer en ce qu'il décrit les étapes d'une pensée qui a appris à se réfléchir au contact et à l'épreuve des œuvres d'art qu'elle se proposait d'étudier.

Première étape de ce parcours, l'essai que Leenhardt publie en 1973 et qu'il inscrit dans le prolongement des travaux de Lucien Goldmann dont il a été l'assistant. Intitulé *Lecture politique du roman*, cet essai se présente comme la lecture politique d'un seul roman : *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. Leenhardt entend dégager de cette œuvre romanesque une « vision du monde » en gestation dans la France d'après-guerre alors qu'une autre est sur le déclin, celle d'une bourgeoisie coloniale qui voit à cette époque son monde *se défaire*. Pour Leenhardt, *La Jalousie* décrit cette crise sous la forme d'une tension sourde, anxiogène, entre des valeurs déclinantes et des valeurs émergentes respectivement incarnées par un couple de colons et un de leurs amis. Ces trois personnages se retrouvent pris dans un huis-clos amoureux, au début des années cinquante, sous le soleil d'un pays africain indéterminé. Leenhardt analyse ce huis-clos en ne s'intéressant pas seulement à la configuration qu'il prend entre les trois personnages qu'il implique, mais en étudiant de plus près la narration qui le soutient, narration « suspendue entre deux moments historiques et idéologiques qu'elle tient ensemble, sans les confondre, pour en faire éclater la contradiction.<sup>264</sup> ». Il identifie cet éclatement à la manière dont Alain Robbe-grillet s'emploie à démonter « l'impérialisme discursif » du roman colonial en mettant ses poncifs en abîme. Pour l'auteur, Alain

---

264 Leenhardt J., *Lecture politique du roman*. *La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973, p. 26.

Robbe-Grillet parvient à rendre sensible une telle mise en abîme en faisant hésiter la narration et en procédant à un usage de la langue de plus en plus problématique et polysémique à mesure que le roman se développe. Leenhardt explore ce « problème du langage » qui traverse de part en part *La Jalousie* comme un problème qui « n'a pas sa raison d'être en lui-même, [indiquant] au contraire la réalité d'un bouleversement extralinguistique.<sup>265</sup> ». En abordant ce bouleversement par le biais de la forme qu'une œuvre littéraire peut tout à la fois *se* donner et *lui* donner, Leenhardt défend une autre possibilité, celle d'étudier dans un même mouvement des transformations (littéraires, idéologiques, politiques) dont il est à la fois l'analyste et le contemporain. Sa lecture de *La Jalousie* lui permet ainsi de démontrer l'intérêt de faire du roman un outil de compréhension du social, outil qui peut aider le sociologue à construire une analyse « extemporanée » des mutations qu'il observe au présent. Au-delà de cette démonstration, Leenhardt tire de sa lecture de *La Jalousie* une autre question qui va réorienter sa façon d'aborder la littérature. Il décrit en ces termes cette inflexion dans son texte d'HDR :

« Le Nouveau Roman avait petit à petit conçu que les structures textuelles qu'il produisait induisaient un rapport nouveau au lecteur dans la mesure où le sens s'y produisait de manière chaque fois plus énigmatique. Si donc le sens n'était pas donné d'emblée à la lecture comme une évidence élaborée à la manière d'un message et communiquée au lecteur comme tel, alors il fallait bien présupposer un rôle plus important pour celui qui était désormais censé élaborer la signification.<sup>266</sup> ».

Leenhardt veut tirer toutes les leçons de cette invitation lancée par le Nouveau Roman, invitation à ne plus considérer le texte littéraire comme « un simple *medium* acheminant un message<sup>267</sup> », mais comme une configuration de sens donnant une importance décisive au lecteur et à l'acte de lecture. Son parti pris est d'envisager l'œuvre littéraire comme un *travail cognitif de re-symbolisation*<sup>268</sup>, procès cognitif initié

265 *Ibid.*, p. 227.

266 Je tire cette citation du texte d'Habilitation à Diriger des Recherches en sociologie, présenté par J. Leenhardt le 10 Décembre 1988, à l'Université de Paris VII, texte à ce jour non-publié. La citation que je fais ici se retrouve en page 45.

267 *Ibid.*, p. 44.

268 Leenhardt, dans le texte de son HDR, définit en ces termes ce qu'il entend par « travail cognitif de re-symbolisation » : « Ce travail est cognitif à double titre puisqu'il l'est du côté de l'écrivain en tant que celui-ci prend pour objet premier ses propres rapports sociaux à la langue, à la littérature et aux formes que celle-ci a prises dans l'histoire, [...]. l'écrivain développe dans son travail réflexif sur ces trois aspects un labeur cognitif qui devient, dans l'activité d'écriture, une œuvre. Celle-ci échappe au cercle clos du questionnement individuel de l'écrivain pour s'offrir, vers l'extérieur, à des publics et à des lecteurs. C'est à ce point que la littérature acquiert son deuxième aspect cognitif. Le lecteur se met en face de la pratique cognitive élaborée dans l'écriture en forme d'œuvre en donnant sa confiance par l'acte volontaire du choix d'un livre. Il se trouve alors engagé à son tour dans un acte cognitif de nature point trop différente de celle de l'écrivain puisque, dans l'œuvre, il devra



par l'écrivain dans un travail incessant sur le langage, et redéployé par le lecteur qui négocie son propre rapport à la langue et aux représentations qu'elle véhicule via le travail de re-symbolisation auquel l'invite le texte qu'il s'approprie. C'est ce *travail* continu que Leenhardt entend désormais étudier, considérant que « le livre et la littérature ont pris une telle importance dans la vie sociale et symbolique des sociétés contemporaines qu'il n'est plus possible d'éviter les questions que la lecture des textes littéraires [...] pose à la sociologie. Une fois qu'elle a répondu à la double question classique « qui lit quoi ? » il lui reste à savoir pourquoi et comment ce qui a été lu l'a été. Question de la fonction de la lecture et question de la nature du procès intellectuel et sensible de lecture.<sup>269</sup> ».

Afin d'explorer cette question du *pourquoi* et du *comment* une œuvre littéraire est lue, Leenhardt met en chantier avec Pierre Jozsa et Martine Burgos une enquête comparative sur la lecture la faisant porter sur deux romans issus de la littérature contemporaine : *Les Choses* de Georges Perec et *Le Cimetière de rouille* d'Endre Fejes, auteur hongrois. Cette enquête mobilise un échantillon de six cent lecteurs bénévoles, issus de différentes catégories sociaux-professionnelles distribuées de part et d'autre d'une frontière à la fois géographique, culturelle et politique qui sépare, dans le courant des années soixante-dix, la France et la Hongrie. Leenhardt et ses collaborateurs vont sur deux ans étudier les différentes modalités de lectures que sollicitent des lecteurs eux-mêmes différents, pour appréhender une littérature qui dans un cas leur est familière, dans un autre leur est étrangère<sup>270</sup>. Les conclusions qu'ils tirent de cette enquête sont plurielles et contrastées. Elles convergent néanmoins sur un point : « la confrontation avec l'œuvre d'art est par excellence une occasion où se trouve remise en jeu, à travers le miroir de l'autre, la position du sujet culturel et social qu'est le lecteur.<sup>271</sup> ».

---

reconnaître lui aussi un état de la langue, un état de la littérature, un état des genres et des formes littéraires et bien entendu un monde de réalités et de valeurs face auquel il devra se confronter. Il devra de ce fait engager son esprit critique, contrôler sa propre capacité d'investissement psychologique et identificatoire, et donc refaire tout un travail de socialisation restreinte, si je puis dire, socialisation restreinte à l'univers imaginaire du livre, lequel est cependant, pour imaginaire qu'il soit, constitué des réalités fondamentales que sont, pour le lecteur aussi, la langue, la culture et l'ensemble des réalités et des valeurs qui nécessairement se sont investies dans le langage utilisé par l'écrivain. » *Ibid.*, p 72. Notons ici que Florent Gaudez s'est régulièrement inspiré de cette réflexion pour désigner les tenants du procès de connaissance auquel toute œuvre d'art peut donner lieu. Voir sur ce point son article « Esthétique et intuition dans le procès de connaissance. La question de l'expérience de pensée dans la fiction littéraire et le récit scientifique. », in *Sociologie des arts, sociologie des sciences*, actes du colloque sous sa direction, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 55 à 57.

269 *Ibid.*, p 74.

270 Leenhardt J., avec Jozsa P. et Burgos M, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, L'Harmattan, 1999. (première édition 1982).

271 Leenhardt J., Habilitation à Diriger des Recherches en sociologie, *op. cit.*, p 88.

À la faveur d'un concours de circonstance, Leenhardt va se retrouver en situation de vérifier intimement cette affirmation. Amené à redéployer son champ d'investigations sur le terrain de la littérature latino-américaine, il se voit confronté à des situations et à des œuvres qui l'incitent à remettre en jeu et en question, *à travers le miroir* que lui tend cette *autre littérature*, l'approche sociologique qu'il destine au fait littéraire<sup>272</sup>. En parallèle de ces différentes recherches consacrées à littérature, Leenhardt publie toute une série de textes critiques portant sur des œuvres plastiques et photographiques qui lui donnent l'occasion de développer vis-à-vis d'elles, selon d'autres modalités d'écriture, un procès de re-symbolisation qui continue d'intéresser les questions qu'il se pose en sociologue. Au cours de ce trajet pratiqué au cœur et à la marge de la recherche en sociologie de l'art, il se rend progressivement à une évidence. Le sociologue qui tente d'établir une connaissance de l'objet d'art se confronte systématiquement à sa condition d'*objet dard*, expression qu'il emprunte à Marcel Duchamp et dont il rappelle la signification dans un article récent : « objet poignard, rendant bien clair le fait que désormais ce qu'est l'œuvre excède le domaine objectal pour viser, pointer, atteindre le sujet comme fait la pointe du dard, le piquant du poignard, la violence du poignant.<sup>273</sup> ». Comment penser scientifiquement un tel objet ? Comment capter une réalité qui ne se désigne et ne se « réalise » que dans l'appropriation singulière qu'en fera son lecteur ou son spectateur ? Pour Leenhardt, toute réflexion sociologique qui s'aventure sur ce terrain-là doit nécessairement écrire, à sa marge, une page d'épistémologie :

« si l'œuvre doit être de plein droit un objet pour la sociologie, celle-ci doit admettre qu'elle a, dans ce cas d'espèce, affaire à une *configuration objectale* plutôt qu'à un objet au sens restrictif du terme, laquelle pose des problèmes épistémologiques spécifiques. [...]. Pour la sociologie, l'œuvre d'art est un opérateur ou elle n'est pas. Dès lors, et à la condition de démontrer le caractère social de ce qu'elle transforme, la sociologie peut prétendre développer un discours propre sur l'œuvre d'art comme *opérateur de transformation*.<sup>274</sup> ».

Ce que Leenhardt fait ici apparaître en parlant d'opérateur de transformation, c'est le caractère nécessairement instable, diffus, pluriel de l'œuvre d'art en tant qu'objet

272 Leenhardt distille cet aveu au cours de son texte d'HDR en ces termes : « Le travail que je mène dans le domaine latino-américain a pour moi la valeur d'une interrogation au deuxième degré. Il ne serait pas vraisemblable en effet d'imaginer que, en Europe, s'élaborent les catégories à partir desquelles l'Amérique latine pourrait comprendre sa propre réalité. [...]. En revanche je suis convaincu que les questionnements toujours décalés que me renvoient les situations et les œuvres latino-américaines me permettent de voir, évaluer et comprendre différemment mon propre bagage intellectuel et les œuvres de ma culture [...]. » *Ibid.*, p. 94

273 Leenhardt J., « Le non-lieu de l'œuvre. La sociologie face à la notion d'œuvre d'art. » in, *Vers une sociologie des œuvres*, Tome 1, sous la direction de Pessin A. et Majastre J.O, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 55, 56.

274 *Ibid.*, p. 57.

sociologique. Selon lui, le chercheur confronté à une telle « instabilité » devra, pour la penser, repenser ses procédures d'analyse, procédures qui lui servent la plupart du temps à décrire des *états* du monde social et à en rendre raison sous la forme de lois, d'invariants, de tendances dominantes et stables. Si le sociologue est donc conduit à écrire une page d'épistémologie chaque fois qu'il cherche à penser sociologiquement l'œuvre d'art, Leenhardt rappelle que certaines œuvres de fiction peuvent lui inspirer cette page d'écriture. Il passe lui-même à l'acte dans une autre contribution qui a ici le mérite d'éclairer le laboratoire qu'il a su reconstruire, à la mesure de chacun de ses essais, autour et à partir du corpus ouvert d'œuvres d'art qu'il s'est personnellement chargé d'interroger. Dans cette contribution-là, c'est *Étant donnés...*, ultime installation produite par Marcel Duchamp, qui va devenir l'espace d'expérimentation et de débat sur lequel va se concentrer sa réflexion. Leenhardt veut montrer comment ce dispositif, par la fiction spéculaire qu'il met en scène, redéploie d'une manière critique certains des questionnements endémiques qui travaillent la sociologie, questionnements qui traversent en filigrane ses propres travaux sur l'art et la littérature. Il commence cette exploration en rappelant que la sociologie n'a jamais cessé, depuis qu'elle existe, d'être prise entre deux feux<sup>275</sup>. Selon lui, cette science s'est jusqu'à présent donné « pour objectif de décrire ces états consistants du social que nous appelons *société*, [sans pouvoir] toutefois se dispenser d'étudier d'autres états de cette même matière sociale, plus fluides, instables en un mot et pour trouver un antonyme à *consistant* : « gazeux »<sup>276</sup> ». Aux yeux de Leenhardt, « ces deux attitudes polaires de l'esprit sociologique impliquent des stratégies cognitives et descriptives distinctes<sup>277</sup> ». L'étude qui cherche à identifier les états les plus consistants du social tend à les décrire « comme la résultante et le produit d'un procès achevé<sup>278</sup> ». Les sociologies qui veulent mettre

---

275 Leenhardt tient en effet à rappeler que la sociologie est née au XIX<sup>e</sup> siècle de « la volonté des pères fondateurs de réfléchir à la manière de reconstituer de la cohérence dans une société dont les équilibres fondamentaux avaient été rompus par la Révolution de 1789 et par le développement sauvage de l'industrialisation et du capitalisme. L'attention était donc focalisée sur les *fonctions* et les *habitudes*, de même que, à l'opposé, sur l'*anomie* et sur les *déviances*, dangereuses pour le consensus. La nature des phénomènes sur lesquels se concentrait l'analyse explique, dans une large mesure, les concepts appelés à les exprimer : solidarité, règle, système ou conscience collective. ». La sociologie a ainsi, selon l'auteur, progressivement établi « une logique qui définit le social par ce qui est répétitif, cohérent et relativement stable dans le temps, et dont la statistique est l'expression privilégiée. La sociologie a longtemps vécu sur ces hypothèses, puis elle s'est trouvée aux prises avec des phénomènes qu'elle devait reconnaître comme essentiels, bien qu'ils se manifestent aux marges du social et échappe par conséquent à ses catégories descriptives. ». Leenhardt J., « Dispositif démonstratif et réflexion artistique », in *Sociologie de l'art, sociologie des sciences*, sous la direction de Gaudez F., Paris, L'Harmattan, 2007, p 42.

276 *Ibidem*..

277 *Ibid.*, p. 43.

278 *Ibidem*.

l'accent sur l'analyse de ses transformations joue sur d'autres modèles : la révolution, le processus en marche, « la conscience possible<sup>279</sup> ». Leenhardt estime néanmoins que « chaque projet épistémologique présente ses dangers propres, ici de mettre l'accent sur la représentation infinie du même, là de privilégier ce qui s'inscrit en pure différence et transformation.<sup>280</sup> ». Dans un cas comme dans l'autre, ce qu'il met en question est la manière dont le sociologue choisit de penser son objet et de le rendre intelligible via les *dispositifs discursifs* qu'il construit autour de lui. C'est au cœur de ce débat épistémologique que Leenhardt fait intervenir l'analyse descriptive du dispositif plastique d'*Étant donnés*... Il l'introduit comme suit :

« Soit le titre de l'œuvre : *Étant donnés : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage* [...]. Cet énoncé renvoie notre imagination à la logique hypothético-déductive qui prévalait dans les leçons de mathématiques de notre enfance et mime, ce faisant, les conditions du savoir scientifique. Tout se passerait donc comme si, dans l'œuvre qui nous est proposée, l'objet soit *donné* à l'observation, comme s'il était doué d'une force d'évidence et de manifestation propre, comme s'il était donc tout simplement *objet*, posé devant notre esprit qui s'en saisirait. La suite montrera que les choses ne sont pas si simples.<sup>281</sup> ».

Leenhardt va, de là, décrire le jeu de profondeurs visuelles que développe, sur le mode de la *camera obscura*, le dispositif de Duchamps. Se présentant à première vue comme « une porte ancienne en bois, prise dans une construction de briques façonnées<sup>282</sup> » dans laquelle une fente est pratiquée, ce dispositif conduit le spectateur à observer, depuis cette fente, un montage illusionniste reproduisant certains clichés de l'histoire picturale auxquels sont associés des objets manufacturés. Leenhardt précise :

« Duchamp ne travaille pas à partir de ce qu'on pourrait appeler un « événement du monde », une circonstance unique qui serait représentée dans le présent illusionniste de l'image, mais s'appuie sur des images pré-fabriquées [...], des stéréotypes socialement établis, [...] [qui] mettent en crise le rapport du regardeur au regardé, dévoilant dans ce dispositif le côté « déjà vu » du spectacle. L'obligation pour le regardeur de poser son œil sur l'orifice qui lui est assigné dans le cadre d'un protocole fortement structuré rend sensible le rôle du dispositif dans l'opération du voir. Elle agit comme une mise à distance réflexive qui fait des *conditions* de la construction du réel un des objets dont le regardeur doit faire l'expérience selon le schéma indiqué<sup>283</sup>. ».

Sa description d'*Étant donné* souligne une autre singularité du dispositif, celle de tronquer certaines parties déterminantes de ce qu'il donne à voir, « ce qui avive le désir

---

279 *Ibidem*.

280 *Ibidem*.

281 *Ibid.*, p. 45.

282 *Ibid.*, p. 46.

283 *Ibid.*, p. 48.

de voir à partir de sa propre frustration <sup>284</sup>». Sans revenir explicitement sur les deux attitudes polaires de l'esprit sociologique qu'il a brièvement présentées en début d'article, Leenhardt semble ici retirer de sa confrontation avec le dispositif d'*Étant donné...* une question qui vaut pour l'une et l'autre de ces deux attitudes :

« Si [...] on compare ce qui se passe dans l'expérience esthétique singulière mise en scène par Duchamp avec l'expérience réelle de la réalité sociale, telle que la fait le lecteur de la sociologie – de la sociologie comme discours s'entend –, on se doit de se demander si cette dernière offre à son lecteur une distance réflexive comparable. [...]. La rhétorique descriptive de la sociologie ne met le plus souvent pas en avant les risques que présente la construction intellectuelle et imaginaire à laquelle elle se livre. Elle tend au contraire à en masquer les failles et fait comme si le lecteur se trouvait en face d'un *exposé des faits* plutôt que devant une *construction de ces faits*. <sup>285</sup>».

Qu'il s'agisse d'interpréter certains états gazeux du social ou d'en figer les régularités, la question que le sociologue doit se poser reste la même : dans quelle mesure se donne-t-il les moyens discursifs de faire vivre à son lecteur une *expérience* plutôt qu'un exposé ? Comment s'arrange-t-il pour l'impliquer dans le jeu de construction, toujours incomplet, toujours fragile, de ses propres fictions scientifiques ? Si une œuvre comme *Étant donné...* peut renvoyer le sociologue à ce genre de questions, la complexité du dispositif a par ailleurs le mérite de lui offrir des pistes pour infléchir ses propres modalités discursives. C'est ce que semble en tout cas suggérer Leenhardt, reconnaissant au terme de son article que d'autres œuvres de fiction offrent aux sociologues des pistes similaires à suivre :

« Après des siècles d'illusionnisme, l'art a accepté de mettre le *mentir-vrai* au cœur de son dispositif, lui donnant de ce fait une nouvelle profondeur réflexive. Flaubert avait lui aussi entrepris cette tâche dans son fameux texte de *Bouvard et Pécuchet* où il développe, sur un mode à la fois ironique et sérieux, l'impossibilité pour l'écrivain de dresser le portrait véritable du Duc d'Angoulême. Notre discours sociologique n'aurait rien à perdre à se sentir parfois aussi proche des artistes qui prennent de tels risques qu'il ne se sent attiré par les modèles des sciences exactes. <sup>286</sup> ».

Leenhardt ne parlera pas explicitement ici de partenariat épistémologique entre art et sociologie. Il s'en tiendra à postuler un rapprochement possible, voire une forme possible d'« empathie » heuristique entre les dispositifs construits par certains artistes et ceux que les sociologues tentent d'échafauder sur leur propre terrain d'énonciation. Dans cette veine, l'invitation qu'il lance à ses pairs rappelle celle que Bourdieu avait su

---

284 *Ibid.*, p. 49, 50.

285 *Ibid.*, p. 50.

286 *Ibid.*, p. 52.

formuler dans *Réponses* quinze ans plus tôt, enjoignant de son côté les sociologues à pister dans les expérimentations les plus formelles de la littérature de quoi remettre en jeu la manière dont ils problématisent le monde. Si Bourdieu fait cependant le choix ambigu de ne défendre cette position que de manière intermittente, travaillant la plupart du temps à renvoyer dos à dos science et littérature selon l'opposition de principe qui oppose illusion esthétique et connaissance scientifique, Leenhardt semble à l'inverse avoir basé son approche de l'art sur la mise en doute de cette opposition-là. Ce qu'il interroge, de son premier essai sur *La Jalousie* à son enquête sur la lecture, en passant par ses autres travaux sur l'art et la littérature, c'est la manière dont l'illusionnisme proprement esthétique peut donner lieu à un travail cognitif spécifique, offrant la possibilité au spectateur lambda comme au sociologue de renégocier son rapport au *symbolique* entendu dans son acception la plus vaste. Si on peut en cela reconnaître à cet auteur d'avoir donné à ce type de questionnement différentes formes sociologiques, Leenhardt s'est par ailleurs consacré à laisser ce questionnement ouvert en lui offrant autant d'entrées que de sorties possibles. Le fait, pour lui, d'interroger la capacité des œuvres d'art à infléchir les tenants du discours sociologique n'est qu'une entrée parmi d'autres, pratiquée dans un champ de questionnement visant plus fondamentalement la situation et l'incidence de l'art dans le champ du savoir.

## ***2. Infléchir le rapport sujet/objet : une question méthodologiquement sensible.***

Si les sociologues dont j'ai sondé jusque-là les différents discours ont en commun de faire des œuvres d'art plus et autre chose qu'un simple objet à interroger sociologiquement, des nuances se dessinent dans leurs façons respectives d'en *faire usage*. Les premiers auteurs auxquels je me suis intéressée, de Pierre Francastel à Nathalie Heinich elle-même (si l'on considère la manière dont elle sonde la littérature romanesque dans *États de femme*), exploitent la création artistique et les œuvres qui en gardent la trace comme un révélateur, voire un analyseur possible de la réalité symbolique et sociale dans laquelle cette création s'inscrit. Ces différents auteurs tentent de décrire cette réalité au plus près, dans ses états « consistants » comme dans ses états les plus instables, en s'appuyant sur un corpus d'œuvres plus ou moins conséquent. D'un autre côté, Jean-Olivier Majastre, Florent Gaudez, Jacques Leenhardt, sans jamais négliger l'éclairage que l'art peut leur offrir sur la réalité sociale qu'ils étudient, semblent davantage s'intéresser à la manière dont les œuvres peuvent les aider à « retourner » et à réfléchir leur raison scientifique. Sur cet échiquier, Pierre Bourdieu est plus difficile à situer, adoptant tour à tour ces deux points de vue.

Je ne m'aventurerai pas à faire des deux tendances que je viens d'évoquer, deux courants de pensée distincts. Ce serait négliger la manière dont tous ces auteurs oscillent entre l'une et l'autre lorsqu'ils questionnent ce que l'art peut faire à la sociologie. Je note simplement que si certains mettent l'accent sur la manière dont l'art peut assister le travail du sociologue, d'autres attirent l'attention sur la possibilité d'associer l'art à la manière dont le sociologue repense les tenants de son travail. À ce titre, les derniers auteurs dont j'ai exploré les travaux défendent une approche de l'art susceptible de devenir, en tant que telle, une méthode d'approche de la sociologie. Cette hypothèse, aussi excitante soit-elle, pose cependant toute une série de questions que j'aimerais prendre le temps d'approfondir.

### **a. L'œuvre d'art est-elle d'entrée de jeu un partenaire pour le sociologue ?**

Pierre Bourdieu, lisant Proust ou Flaubert, rencontre dans la prose romanesque de ces deux écrivains (entre autres), de quoi réfléchir les pré-requis qui dominent sa pratique de l'écriture scientifique. Jean-Olivier Majastre, devant un tableau de Magritte ou de Manet, à moins qu'il ne soit absorbé par la lecture d'un roman policier de Jean-François Vilar, décèle à la surface du tableau ou au cœur de l'intrigue littéraire une question que l'œuvre d'art pose au monde et donc à la sociologie, question à même de réorienter celles qu'il se pose en sociologue. Florent Gaudez débusque quant à lui dans certains récits de Julio Cortázar la possibilité de construire à partir d'eux différentes expériences de pensée qui lui permettent de poser autrement le problème du *Texte* et de son approche socio-anthropologique. De son côté, Jacques Leenhardt trouve dans la fiction visuelle que lui renvoie une installation de Marcel Duchamp un levier déterminant pour réinterroger les stratégies discursives de sa discipline sous un angle à la fois critique et prospectif. Dans tous ces cas de figure, les sociologues cités font de leur approche d'une œuvre ou d'une série d'œuvres d'art, le lieu d'une *déprise* visant l'*emprise* d'un point de vue scientifique préalablement construit, et sur le monde, et sur la manière dont il peut être pensé sociologiquement. Chacun d'eux convient par ailleurs que cette déprise ne survient et n'opère qu'à condition de faire de l'œuvre interrogée un adjuvant, un partenaire, un *sujet* qui participe de la réflexion en cours ; autre chose en tout cas qu'un objet à traiter selon les protocoles usuels de leur discipline.

Une fois cette condition posée, reste à savoir comment la remplir. La réponse à cette question n'est jamais donnée de manière explicite par ces différents auteurs. Elle infuse en revanche dans la tournure de leurs récits ou de leurs démonstrations. Faire d'une œuvre donnée l'autre *sujet* de la réflexion en cours commence, chez chacun d'eux, par le fait de ne jamais faire de celles dont ils nous parlent le seul ou l'ultime objet de leurs discours. Ces œuvres font davantage l'objet de leur attention. Ils les mobilisent et les fouillent dans le seul but d'en dégager l'énigme, l'agencement, la proposition singulière qu'ils y découvrent et qui pointe directement la manière dont ils pensent d'autres objets<sup>287</sup>. Ce qu'ils rendent sensible à partir de là est une réflexion dédoublée

---

287 Gaudez fait exception sur ce point là où il choisit de faire de cette expérience l'objet qu'il se donne à



qui fait progressivement le jeu d'une réflexion croisée. Sonder le problème qu'ils rencontrent dans telle ou telle œuvre de leur choix leur permet de poser autrement des problèmes qui concernent plus étroitement leur exercice de la sociologie. Ils retirent de ce va-et-vient une série d'hypothèses qui, elles, concernent indifféremment leur approche de l'art et de la science. Tout en projetant un nouveau regard sur les procédures et les paradigmes de leur discipline, ils approfondissent leurs réflexions sur l'objet, voire sur le sujet *pluriel* que l'art peut devenir pour la sociologie. Ce qu'ils défendent au terme d'un tel exposé, c'est la possibilité d'établir un dialogue heuristique fécond entre art et sociologie, dialogue se jouant plus concrètement entre le sociologue et toutes les œuvres qu'il se donne le droit d'interroger d'une manière ouverte.

Ces différents chercheurs ne préjugent pas de la forme que peut prendre un tel *rapport à l'œuvre*. Ils se chargent tout au plus de défendre et de déplier le rapport singulier qu'ils ont su composer avec certains dispositifs plastiques ou littéraires, en plaçant ce rapport sous la coupe d'une expérience (expérience de lecture, de pensée, du regard). Si Majastre et Gaudez paramètrent clairement les tenants d'une telle expérience, nous indiquant la manière dont ils ont choisi de la mener, ou tout du moins de nous la soumettre rétrospectivement, Bourdieu et Leenhardt restent quant à eux plus évasifs sur le mode opératoire de celle qu'ils déroulent sur quelques pages. Tous leurs exposés ont néanmoins pour trait commun de témoigner d'un discours singulièrement *impliqué* dans l'approche d'une œuvre ou d'une série d'œuvres d'art. Chacun des auteurs pré-cités renonce en l'occurrence à tenir un discours de vérité ou de maîtrise à l'égard des œuvres qu'il interroge. Ce qu'il en dit est volontairement partiel et teinté d'une sensibilité qui affleure textuellement sans nécessairement faire l'objet d'une revendication précise. C'est là peut-être que l'on touche au point le plus énigmatique de leurs démonstrations. Si ces chercheurs savent nous associer à la lecture qu'ils proposent d'un texte, d'un tableau, d'une installation, s'ils réussissent à nous convaincre des échappées critiques et prospectives qu'ils en retirent, ils ne nous offrent cependant aucun éclairage sur l'implication sensible qu'ils se sont résolus à engager dans une telle expérience.

Quand Bourdieu revient, dans *Réponses*, sur la manière dont la littérature l'a aidé à remettre en chantier son écriture scientifique, il décrit la convergence qu'il est parvenu à établir entre des problèmes de mise en forme posés par la retranscription d'entretiens et des alternatives issues de textes littéraires choisis. Comment cette convergence s'est-elle désignée à lui ? De quelle manière les problèmes qu'il rencontrait dans le traitement

---

penser sociologiquement.

sociologique de ses entretiens sont-ils entrés en tension avec ce qu'il avait lu, ailleurs et sans intentions préalables, dans certains romans ? Cela Bourdieu ne le dit pas, indiquant simplement le fait qu'une situation personnelle a su attirer son attention sur la richesse et la fécondité des expérimentations formelles auxquelles se prêtaient certains écrivains. L'expérience qu'il nous relate tranche pourtant sur le type de démarche réflexive qu'il a coutume d'encourager. Bourdieu insiste d'ordinaire sur la nécessité d'utiliser les armes de la science, et celles-là seulement, pour réfléchir de manière efficace et *objective* ce qui se cache dans l'œil même du savant<sup>288</sup>. Envisager que la littérature puisse accompagner le chercheur dans ce travail réflexif est une proposition suffisamment surprenante pour qu'on attende de Bourdieu qu'il précise, ou qu'il questionne simplement, la place à faire au hasard et à la sensibilité dans un tel cas de figure. Si l'on peut lui reconnaître de tirer de son récit un conseil qui va à l'encontre des injonctions qu'il adresse habituellement aux sociologues, les encourageant ici à explorer sans attendre le trésor de problèmes fondamentaux que recèle la littérature en dépit des us et coutumes de leur discipline, Bourdieu s'abstient toutefois de leur indiquer une démarche à suivre, laissant ouverte la question de savoir si une démarche, quelle qu'elle soit, soit à prescrire dans une telle perspective.

Majastre entend quant à lui désigner une démarche, tout du moins une posture de recherche à faire valoir dans une perspective similaire. L'article qu'il consacre à la décrire est cependant rythmé par une ellipse comparable à celle dont Bourdieu procède. S'il invite les sociologues à se saisir des questions que les œuvres d'art peuvent poser à la sociologie, il reste cependant évasif sur la manière dont cette occasion se présente et se négocie. Se rendre attentif à la question qu'une œuvre d'art est en mesure de retourner au savant suppose d'accorder à cette œuvre-là une attention qui doit se négocier à la marge, voire à l'encontre de l'effort d'objectivation que le sociologue a coutume et obligation de reconduire face à d'autres objets. Majastre semble laisser à la discrétion du

---

288 Bourdieu délie tous les tenants de cette posture dans son cours au Collège de France, intitulé *Science de la science et réflexivité*. L'extrait qui suit la résume de manière éloquente : « Pour porter au jour le caché par excellence, ce qui échappe au regard de la science parce qu'il se cache dans le regard même du savant, l'inconscient transcendantal, il faut historiciser le sujet de l'historicisation, objectiver le sujet de l'objectivation, [...]. Il faut demander à l'instrument d'objectivation que constituent les sciences sociales le moyen d'arracher ces sciences à la relativisation à laquelle elles sont exposées aussi longtemps que leurs productions restent déterminées par les déterminations inconscientes qui sont inscrites dans le cerveau du savant ou dans les conditions sociales à l'intérieur desquelles il produit. Et pour cela, il leur faut affronter le cercle relativiste ou sceptique et le briser en mettant en œuvre, pour faire la science des sciences sociales et des savants qui les produisent, tous les instruments que fournissent ces sciences mêmes et produire ainsi des instruments permettant de maîtriser les déterminations sociales auxquelles elles sont exposées. ». Bourdieu, P., *Science de la science et réflexivité, cours au Collège de France 2000-2001*, Paris, Éd. Raisons d'agir, 2001, p. 168 et 169.

chercheur le soin d'évaluer cette marge de manœuvre, et à son imagination le souci de l'argumenter. Pour sa part, il concentre son attention sur ce qui se joue une fois que le sociologue s'est donné les moyens de dégager d'une œuvre singulière la question qu'elle lui renvoie. Il préconise alors d'investir cet « entre-deux hypothétique qui [...] n'existerait pas sans la personne qui interroge, mais non plus sans la capacité de l'œuvre à donner forme et sens à la question posée.<sup>289</sup> ». Majastre souligne plus loin, comme pour rassurer le chercheur qui continuerait de s'interroger sur l'étape qui précède la *co-production* de ce questionnement : « Rien n'est dans l'œuvre qui ne soit d'abord éveillé par la question qu'on lui pose, en même temps que tout, dans l'œuvre, permet à la question de se poser<sup>290</sup> ». Lui-même ne revient pas sur un tel préliminaire dans la plupart de ses essais. Parfois, il l'éclaire brièvement en faisant valoir une anecdote, mais le plus souvent nous restons avec lui dans les « entre-deux hypothétiques » qu'il nous soumet. Nous suivons ainsi les jeux digressifs qu'il déploie entre une lecture problématisée de quelques œuvres d'art et un regard en mouvement projeté sur un faisceau de représentations sociales. S'il n'y a pas à douter que cette réflexion tire sa forme et son effervescence du rapport que Majastre a su tisser avec les œuvres dont il nous parle, ce rapport reste néanmoins le seul point de son discours dont on ne saisit ni la fabrication, ni la fragilité.

On peut à l'inverse reconnaître à Gaudez de questionner ce rapport dans toutes ses dimensions et de ne rien négliger de l'implication sensible qu'il suppose. S'il considère, au même titre que Bourdieu et Majastre, que toute œuvre d'art et/ou de littérature peut donner lieu à une activité de signifiante, il tient à rappeler dans le sillage de Ricœur que cette activité ne transforme pas seulement certains aspects de l'appareillage cognitif du lecteur ou du spectateur, « [elle] reconfigure dans le corps lui-même <sup>291</sup> », le corps du chercheur ne faisant pas exception sur ce point. Pour Gaudez, tout procès de connaissance produit par un objet d'art relève à ce titre d'une « expérience vive <sup>292</sup> », expérience qui ne saurait mobiliser le sujet scientifique sur le plan intellectuel sans avoir d'effets sur sa sensibilité, et inversement. Quand Gaudez aborde la question de savoir quelle place faire à cette « expérience vive » dans le cadre d'une démarche scientifique, il délaisse momentanément la dimension sensible qu'il lui reconnaît pour

---

289 Majastre J-O, *Approche anthropologique de la représentation*, op. cit., p. 51, 52.

290 *Ibid.*, p. 52.

291 *Ibid.*, p. 70.

292 Gaudez, F., *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*, op. cit., p. 70.

l'aligner sur les expériences de pensée qui sont pratiquées depuis des siècles dans le domaine des sciences exactes. Il lui assure en cela une légitimité sur le terrain de la recherche, sans pour autant sacrifier sa particularité à cette seule cause. Gaudez tient en effet à revenir sur le caractère problématique d'une telle expérience. Il donne alors une consistance plus précise à la vivacité qui la caractérise, évoquant avec Greimas l'idée selon laquelle l'art ne *fait penser* qu'à hauteur de la fracture qu'il fait subir à notre entendement :

« La fracture surgit à la lecture d'un texte [d'une œuvre] du fait de sa non vérité, son paraître, son imperfection : “Tout paraître est imparfait : il cache l'être, c'est à partir de lui que se construisent un vouloir-être et un devoir-être, ce qui est déjà une déviation du sens. Seul le paraître en tant que peut être – ou peut-être – est à peine vivable”. Cette fracture ouvre sur les échappatoires, sortes de réflexions plus générales ouvertes comme possibles par la lecture du texte [de l'œuvre] : “Vouloir dire l'indicible, peindre l'invisible [...]. Vaines tentatives de soumettre le quotidien ou d'en sortir : quête de l'inattendu qui se dérobe. Et pourtant les valeurs dites esthétiques sont les seules propres, les seules, en refusant toute négativité, à nous tirer vers le haut. L'imperfection apparaît comme un tremplin qui nous projette de l'insignifiance vers le sens.”<sup>293</sup>».

À la suite de Greimas, Gaudez suggère que les réflexions rendues possibles à la lecture d'un texte ou à la vue d'un objet d'art dépendent d'une forme de désœuvrement, d'un démêlé inaugural avec le *peut-être* dont ce texte, cet objet témoignent. C'est en lui opposant son imperfection, sa « non vérité » que l'œuvre semble tout à la fois mettre en crise et remettre en mouvement la raison du lecteur, du spectateur et, dans une même mesure, celle du chercheur. Bien qu'il consacre de nombreuses pages à parler de cette fracture initiale et des échappatoires qu'elle oblige à trouver, Gaudez ne revient pas sur la manière dont les textes de Julio Cortázar ont plus spécifiquement fracturés sa propre raison sociologique. Sur ce point, il préfère s'en tenir aux échappatoires qu'il a su construire à partir de cette fracture, faisant la part belle au jeu dialectique qui s'est établi entre certains de ses présupposés théoriques et les déplacements que lui ont inspiré les nouvelles fantastiques dont il s'empare.

Quand Greimas, dans son essai sur l'imperfection, tente de mettre des mots sur cette fracture inaugurale, il la décrit comme suit : « Quelque chose arrive soudain, on ne sait pas quoi : ni beau, ni bon, ni vrai, mais tout cela à la fois. Même pas : *autre chose*.<sup>294</sup> ». Comment Gaudez en est-il venu à faire de cet *autre chose* auquel le confrontaient sans aucun doute les textes de Cortázar, l'*autre* sujet de sa réflexion, *autre*

---

293 *Ibid.*, p 59.

294 Greimas, A.-J., *De l'imperfection*, Périgueux, Éd. Pierre Fanlac, 1987, p 72.

sujet avec lequel il coopère à présent à produire de la connaissance ? Si, comme Leenhardt l'affirme de son côté, l'objet d'art est à considérer comme un *objet dard*, reste à savoir de quelle manière ce dard pointe et violente la raison du chercheur avant de faire bouger les lignes de sa culture scientifique. Leenhardt lui-même n'aborde ce démêlé que d'une manière allusive quand il annonce, avant d'entamer son analyse d'*État donné* : « *savoir* est une expérience qu'il s'agit de traverser, et cette traversée ne laisse pas le sujet cognitif inchangé. L'expérience du savoir transforme le *sujet* cognitif en révélant la complexité de l'*objet* de son activité. Suivons donc Duchamp.<sup>295</sup> ». Si Leenhardt suit bel et bien l'artiste en décrivant la traversée que propose *État donné* depuis le point de vue du visiteur anonyme qui s'y affronte pour la première fois et qui en éprouve par étapes la complexité réflexive, son propos reste celui du chercheur qui sait d'ores et déjà où cette traversée l'a personnellement mené. On peut ici s'interroger sur l'intérêt scientifique qu'il y aurait à faire part en détail de la « première fois » du chercheur lui-même. Peut-être que retranscrire cette première traversée sans l'assumer à la première personne, comme Leenhardt s'y applique, suffit amplement à la démonstration. Ce qui fait néanmoins l'objet d'un trop faible éclairage dans les expériences relatées par les sociologues auxquels je me suis attachée, c'est la manière dont une œuvre singulière, avant de devenir pour eux un opérateur de transformation, s'est d'abord présentée comme une interruption significative, une discontinuité, *autre chose* avec quoi un dialogue éclairé n'a pu s'enclencher spontanément. Là réside peut-être la part la plus sensible et la plus « incisive » de l'expérience heuristique qu'ils ont su retirer de leurs rencontres avec certaines œuvres d'art. Sensible au sens où cette expérience demande au sociologue, en-deçà d'un partenariat à établir entre art et sociologie, de composer avec les tensions et les hiatus qui marquent nécessairement son rapport à l'œuvre, tout du moins l'entrée en matière d'un tel rapport. Cet état de tension prend en revanche une importance décisive dans la rencontre que Gilles Deleuze envisage entre art et philosophie. Pour lui, penser *avec* les œuvres d'art relève toujours d'un rapport de force qui n'est fécond qu'à condition d'être violent et *compliqué*. La réflexion que le philosophe consacre à ce type de rapport peut venir éclairer sous un autre angle, plus radical peut-être, la réflexion mise en chantier sur le terrain sociologique par les auteurs pré-cités, en portant précisément l'accent sur ce qu'ils ne suggèrent souvent qu'en puissance.

---

295 Leenhardt J., « Dispositif démonstratif et réflexion plastique », *op. cit.*, p 46.

## **b. Violence et complications d'une « intelligence qui vient après ».**

Si Deleuze est connu pour avoir consacré nombres d'articles et d'ouvrages au cinéma, à la littérature, aux arts plastiques, la place faite aux œuvres d'art dans ses travaux philosophiques excède la simple construction d'une esthétique. Arnaud Bouaniche fait allusion à cette incidence de l'art, au moins égale à celle de la philosophie, sur le travail conceptuel du philosophe : « Pour lui, les seuls voyages qui comptent vraiment sont ceux qu'il qualifie d'« immobiles », voyages sur place ou « en intensité », faits de lectures et d'écriture, de rencontres avec les œuvres de l'art et de la philosophie.<sup>296</sup>». Deleuze se nourrit de ces voyages immobiles non seulement pour penser, mais pour échafauder une autre conception de la recherche qui tend à renverser l'idée dominante, reconduite en philosophie comme en sciences, selon laquelle l'exercice de la pensée relèverait nécessairement d' « un discours *désimpliqué*, posant en vis-à-vis un sujet souverain et des objets disponibles<sup>297</sup>». Face à cet exercice balisé qui « préjuge de tout, et de la distribution de l'objet et du sujet<sup>298</sup>», Deleuze oppose la possibilité d'une rencontre plus complexe entre le penseur et ce qu'il tente de penser, surtout lorsque cette rencontre concerne de près ou de loin les œuvres d'art.

C'est dans un ouvrage qu'il consacre à l'œuvre littéraire de Marcel Proust, paru une première fois en 1964 avant de faire l'objet de refontes successives, que Deleuze met en germe cette autre image de la recherche et de la pensée<sup>299</sup>. Il se rend notamment sensible à la manière dont Proust la suggère dans ses textes, affirmant à la suite de l'écrivain : « La pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée. Plus important que la pensée, il y a ce qui « donne à penser » ; plus important que le philosophe, le poète.<sup>300</sup>». Deleuze pose ici les termes d'une équation surprenante : dans le règne de la pensée, c'est l'artiste et non le philosophe qui fait

---

296 Bouaniche, A., *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris, Pocket, 2006, p 26.

297 *Deleuze et les écrivains, Littérature et philosophie*, ouvrage collectif sous la direction de Gelas, B. et de Micolet, H., Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2007, p 17.

298 Deleuze, G., *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2000 (1968), coll. Eptiméthée, p 172.

299 Il est à noter que cette autre image de la pensée est déjà en gestation dans l'ouvrage que Deleuze consacre à l'œuvre de Nietzsche, ouvrage publié deux ans avant celui qu'il consacre à la recherche proustienne. Cette autre image de la pensée, Deleuze la détecte dans la philosophie nietzschéenne et en attribue la « paternité » au philosophe allemand, mais c'est au contact du texte de *La Recherche* qu'il trouve le moyen de la redéployer et de lui donner une consistance nouvelle.

300 Deleuze, G., *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1998, p 117.

l'essentiel, le premier ayant le pouvoir de forcer l'autre à penser. Il revient plus loin sur cette équation et la précise : « Ce qui force à penser, c'est le signe. Le signe est l'objet d'une rencontre ; mais c'est précisément la contingence de la rencontre qui garantit la nécessité de ce qu'elle donne à penser. [...]. Le chercheur [...] c'est l'homme sensible, en tant qu'il rencontre la violence d'une impression. C'est le lecteur, c'est l'auditeur, en tant que l'œuvre d'art émet des signes qui le forcera peut-être à créer [...].<sup>301</sup>».

Deleuze conteste ici le principe selon lequel l'impulsion de toute recherche est l'affaire exclusive d'une « intelligence abstraite et volontaire, qui prétend trouver par elle-même des vérités logiques, avoir son ordre propre et devancer les pressions du dehors.<sup>302</sup>». En jouant de ce volontarisme, la pensée gagne simplement le droit « de se devancer en quelque sorte elle-même en préjugant de la forme de son objet<sup>303</sup>», comme le souligne François Zourabichvili dans l'essai qu'il consacre à l'autre image de la pensée défendue par Deleuze. Deleuze affirme de son côté qu'un tel volontarisme ne crée rien. Il permet seulement à la pensée de reconduire son propre logos à la surface des choses au lieu de le questionner et de le rejouer en profondeur. Penser ne peut commencer selon lui que quand la pensée ne peut ni devancer, ni maîtriser son commencement ; autrement dit quand une impression sensible la prend à la fois de cours et à revers. C'est ce qu'il suggère notamment dans *Différence et répétition* : « la pensée n'est déterminée à saisir son propre *cogitandum* qu'à l'extrémité d'un cordon de violence qui, d'une idée à l'autre, met d'abord en mouvement la sensibilité<sup>304</sup>». Pour ce qui est de l'approche qu'il fait de ces rencontres adventices dans *Proust et les signes*, Deleuze précise : « Il y a toujours la violence d'un signe qui nous force à chercher, qui nous ôte la paix<sup>305</sup>». Cette violence sollicite selon lui « une intelligence involontaire qui subit la pression des signes et s'anime seulement pour les interpréter [...]<sup>306</sup>». Reste à savoir ce que Deleuze entend par le terme même de « signe », terme central dans son argumentation et qui, au regard de la violence qu'il suscite, ne peut se résumer à une simple impression sensible. Zourabichvili se pose lui-même la question : « Que faut-il que le signe soit pour constituer l'objet d'une rencontre en tant que tel ?<sup>307</sup> ». Il y répond en ces termes :

---

301 *Ibid.*, p. 118, 119.

302 *Ibid.*, p. 120.

303 Zourabichvili, F., *Gilles Deleuze, une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1994, p. 11.

304 Deleuze, G., *Différence et répétition*, Paris, PUF, p. 251.

305 Deleuze, G., *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 24.

306 *Ibid.*, p. 120.

307 *Ibid.*, p. 37.

« Ce qui est rencontré n'est pas seulement différent de la pensée (comme par exemple une image, un fait, etc.), mais extérieur à elle en tant que pensée : il est ce que la pensée ne pense pas, ne sait pas penser, ne pense pas encore. Il n'est pas en affinité avec elle, il se refuse à elle autant qu'elle se refuse à lui, puisqu'il n'est pas encore pensable et que la pensée n'a pas encore le désir de l'atteindre ; et pourtant il est là, à la fois impensé ou impensable et devant être pensé, pur *cogitandum*.<sup>308</sup> ».

Le signe est donc à comprendre comme quelque chose qui, à la surface des choses et des événements, *fait signe* au penseur ; un impensé qui tranche dans le *continuum* de ses représentations et qui retient son attention pour cette raison-là : « S'il y a signe, justement, si une profondeur se creuse dans l'extériorité relative et sans mystère de la représentation, c'est parce qu'un élément hétérogène surgit : un autre point de vue<sup>309</sup> ». Entendus comme tels, les signes n'émanent pas exclusivement des œuvres d'art. Ils renvoient plus fondamentalement à tout ce qui, « issu du dehors<sup>310</sup> », violente la pensée de manière contingente, les signes de l'art ayant néanmoins une singularité dans l'équation deleuzienne sur laquelle je reviendrai<sup>311</sup>. Dans un premier temps, il s'agit de comprendre en quoi la rencontre avec un signe provoque l'émergence d'un *autre point de vue* comme Zourabichvili le laisse entendre dans le sillage de Deleuze.

Ce que Deleuze entend par « signe extérieur » ne renvoie pas seulement à une extériorité empiriquement située en dehors de la pensée (un fait, une image, une expression à la surface d'un visage, une œuvre d'art, etc.), et c'est là une ambiguïté qui fonde toute sa théorie de la rencontre. Ce qui est extérieur à la pensée, ce qu'elle rencontre dans la violence d'une impression est tout autant à chercher en elle-même, dans l'émergence d'une dissonance qu'elle actualise sans l'assimiler. Zourabichvili note à cet égard : « « les forces du dehors » ne sont pas seulement nommées ainsi parce qu'elles viennent du dehors, mais parce qu'elles mettent la pensée en état d'extériorité, la jetant dans un champ où les points de vue entrent en relation, où les combinaisons homogènes de significations cèdent la place à des rapports de force dans le sens même.<sup>312</sup> ». Pour Deleuze, la pensée a en quelque sorte le pouvoir d'être affectée, sous

308 *Ibidem*. Bouaniche s'attache de son côté à rappeler que, dans le lexique deleuzien, les signes désignent avant tout « des singularités qui s'imposent à notre sensibilité » (*op. cit.*, p. 69), singularités qui précipitent l'exercice de la pensée « en [la] confrontant au règne de l'équivoque, en la mettant en contact avec un donné qu'elle ne constitue pas, mais qui lui résiste, et qui appelle déchiffrement et traduction. » (*Ibid.*, p. 74).

309 *Ibid.*, p 38.

310 Deleuze, G., *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p 93.

311 Selon ce qu'en dit Deleuze dans *Proust et les signes* et à la faveur de ce qu'il détecte dans le texte de *La Recherche*, « tous les signes convergent [cependant] vers l'art. [...]. Les signes constituent différents mondes, signes mondains vides, signes mensongers de l'amour, signes sensibles matériels, enfin signes de l'art essentiels (qui transforment tous les autres). » (Deleuze, G., *Proust et les signes*, *op. cit.*, p 21, 22.)

312 Zourabichvili, F., *Gilles Deleuze, une philosophie de l'événement*, *op. cit.*, p 45.



l'impulsion de tel ou tel signe extérieur, par quelque chose qui lui résiste *en elle* : fêlure qui se dessine à la surface des significations qu'elle manipule, tensions, dissonances, brouillages qui se manifestent au cœur de ses propres agencements. Aussi, on peut dire que ce qui est extérieur à la pensée dans la philosophie deleuzienne n'est pas tant le monde, la réalité, l'objet à penser, mais davantage les relations que la pensée engage avec le monde et dont certaines restent, en elle, *extérieures* à elle, l'incitant, l'obligeant à se différencier.

Pour Deleuze, cette différenciation ne se résume pas à un mouvement positif par lequel le chercheur tendrait tout au plus à s'expliquer ce qu'il ne comprend pas. Une différenciation implique un mouvement plus ambigu, plus entêtant, par lequel le chercheur tente surtout de comprendre ce qu'il ne s'explique plus. Autrement dit, la tension qui anime une pensée affectée s'apparente moins à un mouvement délié qu'à un *faux-mouvement*<sup>313</sup> qui renvoie la pensée à ce qu'elle n'arrive plus à articuler face à la différence qu'elle rencontre, ses propres réflexes étant mis en défaut par un nouveau problème. « Dès lors [nous dit Deleuze dans *Différence et répétition*], ce que la pensée est forcée de penser, c'est aussi bien son effondrement central, sa fêlure, son propre « impouvoir » qui se confond avec la plus grande puissance [...]»<sup>314</sup> » étant entendu que la pensée, quand elle se retrouve obligée de considérer son faux-mouvement, se met en situation d'en faire un autre. Tout du moins est-elle en train d'envisager son propre mouvement sous un autre angle<sup>315</sup>.

On peut mieux saisir à présent en quoi un signe rencontré *donne à penser*, plus qu'il ne *se donne à penser*. La rencontre inopinée avec un signe renvoie le chercheur à

---

313 Le faux-mouvement renvoie chez Deleuze à deux acceptions très différentes. Dans *Différence et répétition*, le philosophe désigne par faux-mouvement, le mouvement volontaire, « logique abstrait » de la pensée philosophique chez Hegel, entre autre, qu'il oppose à la manière dont Nietzsche ou Kierkegaard tentent pour leur part de « mettre la métaphysique en mouvement, en activité, [...] [en la faisant] passer à l'acte, aux actes immédiats » ( Deleuze, G., *Différence et répétition*, Paris, PUF, p 16). Deleuze développe par ailleurs, et plus tardivement dans son œuvre, une acception radicalement différente du faux-mouvement, dans *L'image-temps*, ouvrage portant sur le cinéma. Dans cet autre ouvrage, il oppose cette fois la logique traditionnelle du montage cinématographique, qui déroule l'intrigue selon un schème sensori-moteur du type action-affection-réaction, à une autre logique de montage, qui se retrouve dans le néo-réalisme italien et japonais (entre autre), logique procédant davantage du « faux-mouvement ». Ce que Deleuze entend alors par le terme de faux-mouvement, c'est avant tout une crise de l'action générée par le montage cinématographique, l'action dans ce cas de figure ne suit plus son cours, elle rétrograde, bifurque selon des suites improbables ou s'enraye littéralement, son mouvement étant fondamentalement « décentré ». (Deleuze, G., *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p 187 et sq.). C'est sous cette autre acception que j'emploie ici le terme de faux-mouvement.

314 Deleuze, G., *Différence et répétition*, Paris, PUF, p 192.

315 Zourabichvili rappellera à cet égard que pour Deleuze « l'intérêt de la critique [...] n'a de sens qu'en fonction d'un acte de rupture déjà entamé : on est passé sur un autre plan, on critique toujours depuis un autre point de vue. » Zourabichvili, F., *Gilles Deleuze, une philosophie de l'événement, op. cit.*, p 50.

une différence qu'il veut déchiffrer. Mais parce que cette différence insiste en tant que telle, parce qu'elle l'affronte à toutes sortes de méprises qui le renvoient à une crise plus profonde, Deleuze considère que le signe est le « précurseur sombre <sup>316</sup> » d'un mouvement engageant la pensée dans des complications qui l'animent et la concernent exclusivement. Il parle ici de complications pour désigner cette *co-implication* de points de vue hétérogènes qui distendent la pensée. À partir de là, il ne tient qu'au chercheur de laisser ces complications sans suite en se détournant de l'affect éprouvé, ou de l'*expérimenter* jusqu'au bout en donnant à cette tension des points de vue, à « ces rapports de force dans le sens même » l'occasion de se déployer complètement. Avant de sonder la manière dont Deleuze envisage une telle expérimentation, il s'agit peut-être de se demander en quoi les signes de l'art sont par eux-mêmes capables d'*affecter* la pensée et de l'engager dans ce genre de complications de manière plus aiguë et plus radicale que n'importe quel autre signe. Si, comme le souligne Zourabichvili, le signe est à comprendre comme « une profondeur [qui] se creuse dans l'extériorité relative et sans mystère de la représentation <sup>317</sup> », les signes de l'art ne creusent pas seulement la représentation, ils la déforment de manière essentielle. C'est en tout cas ce que Deleuze suggère lorsqu'il revient dans *Différence et répétition* sur ce qui caractérise la représentation et sur ce qui définit, par opposition, le mouvement d'une différence rencontrée :

« La représentation n'a qu'un seul centre, une perspective unique et fuyante, par là même une fausse profondeur ; elle médiatise tout, mais ne mobilise et ne meut rien. Le mouvement pour son compte implique une pluralité de centres, une superposition de perspectives, un enchevêtrement de points de vue, une coexistence de moments qui déforment essentiellement la représentation : déjà un tableau ou une sculpture sont de tels « déformateurs » qui nous forcent à faire le mouvement, c'est-à-dire à combiner une vue rasante et une vue plongeante, ou à monter et descendre dans l'espace à mesure qu'on avance. Suffit-il de multiplier les représentations pour obtenir un tel « effet » ? [...]. Il faut [au contraire] montrer la différence allant *différant*. On sait que l'œuvre d'art moderne tend à réaliser ces conditions : elle devient en ce sens un véritable *théâtre*, fait de métamorphoses et de permutations. Théâtre sans rien de fixe, ou labyrinthe sans fil (Ariane s'est pendue). L'œuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir « expérience » [...]. <sup>318</sup> ».

À en croire Deleuze, l'expérience que propose l'œuvre d'art moderne est vertigineuse. Elle affronte le penseur à « un chaos informel, *effondé*, qui n'a d'autre « loi » que sa propre répétition, sa reproduction dans le développement de ce qui diverge et décentre <sup>319</sup> ». Pour lui, l'œuvre d'art « indique à la philosophie un chemin qui conduit à

---

316 Deleuze, G., *Différence et répétition*, op. cit., p 157.

317 Zourabichvili, F., *Gilles Deleuze, une philosophie de l'événement*, op. cit., p 45.

318 *Ibid.*, p 79.

319 *Ibid.*, p 94.

l'abandon de la représentation<sup>320</sup>», « tout [en elle] étant devenu *simulacre*<sup>321</sup> ». Le simulacre n'est pas à entendre ici comme « une simple imitation, mais bien plutôt [comme] l'acte par lequel l'idée même d'un modèle ou d'une proposition privilégiée se trouve contestée, renversée.<sup>322</sup> ». Autrement dit, Deleuze reconnaît aux œuvres d'art, et notamment aux plus modernes d'entre elles, cette capacité à faire monter en puissance les *puissances du faux*, puissances que Zourabichvili caractérise de son côté comme la faculté de « maintenir [dans le langage et dans l'image] des « alternatives indécidables » et des « différences inexplicables »<sup>323</sup> ».

Envisagés sous cet angle, on peut mieux comprendre en quoi les signes de l'art sont par eux-mêmes capables de faire violence à la pensée philosophique. Ce que le philosophe rencontre dans ce genre de signes, ce n'est pas une différence qui vient seulement creuser le *continuum* de ses représentations, mais qui conteste l'ordre même de la représentation<sup>324</sup>. Là où toute œuvre d'art suppose d'en passer par « une pluralité de centres, une superposition de perspectives, un enchevêtrement de points de vue, une coexistence de moments qui déforment essentiellement la représentation<sup>325</sup> », Deleuze propose de faire ce mouvement forcé jusqu'à éprouver le faux-mouvement qu'il implique dans la pensée philosophique. Cela suppose d'assumer ce faux-mouvement en commençant par rompre avec une pensée dialectique qui ne souffre les équivoques et les contradictions que pour les reconduire dans le giron du Même. Deleuze encourage à ce titre de faire durer, sans chercher à les résorber, les tensions, les hiatus, les divergences de points de vue qui distendent la pensée quand elle est aux prises avec les signes de l'art, et ce afin de pouvoir se saisir des rapports de sens insoupçonnés qui peuvent se

---

320 *Ibid.*, p 94.

321 *Ibid.*, p 95.

322 *Ibid.*, p 95. Retracer ce que Deleuze entend par simulacre est une vaste entreprise à laquelle il aura lui-même consacré, peu ou prou, tout l'argument déployé dans *Différence et répétition*. On peut néanmoins trouver dans l'extrait suivant de quoi cerner davantage ce qu'il subsume sous le terme de simulacre, s'agissant plus précisément du simulacre que figure pour lui l'œuvre d'art : « Le simulacre est l'instance qui comprend une différence en soi, comme (au moins) deux séries divergentes sur lesquelles il joue, toute ressemblance abolie, sans qu'on puisse dès lors indiquer l'existence d'un original ou d'une copie. » *Ibid.*, p 95.

323 Zourabichvili, F., *Gilles Deleuze, une philosophie de l'événement*, *op. cit.*, p 112, 113.

324 Deleuze rappelle à cet égard, dans *Différence et répétition*, que même quand la pensée philosophique tend à multiplier les perspectives et les points de vue sur ce qu'elle cherche à penser, elle n'en délaisse jamais pour autant le champ de la représentation, s'attachant davantage à produire une représentation infinie qui, en tant que telle, « comprend précisément une infinité de représentations [...] » (*op. cit.*, p. 79). Deleuze précise plus loin : « la représentation infinie a beau multiplier les points de vue, et les organiser en série ; ces séries n'en sont pas moins soumises à la condition de converger sur un même objet, sur un même monde. La représentation infinie a beau multiplier les figures et les moments, les organiser en cercles doués d'un auto-mouvement ; ces cercles n'en n'ont pas moins un seul centre qui est celui du grand cercle de la conscience. » (*Ibid.*, p. 94).

325 Deleuze, G., *Différence et répétition*, *op. cit.*, p 78.

jouer *sous* des contradictions apparentes, *entre* des catégories disjointes, *dans* le hiatus des points de vue et l'enchevêtrement paradoxal des perspectives que les signes de l'art forcent la pensée à co-impliquer<sup>326</sup>. Se donner les moyens de parcourir l'ensemble des possibilités qui peuvent se jouer entre des perspectives et des points de vue sous tension, voilà ce que le philosophe peut expérimenter avec ce genre de signes. Pour Deleuze, ce qu'il y gagne est la possibilité d'expérimenter d'autres types agencements dans la pensée philosophique elle-même, agencements inédits à partir desquels le philosophe peut réfléchir et régénérer les tenants réguliers qui structurent cette pensée.

Il s'agirait à présent de passer en revue les rencontres que Deleuze expérimente pour son propre compte et de préciser la manière dont il fait passer dans ses textes tous les faux-mouvements que les signes de l'art le forcent à faire. Je préfère m'arrêter au milieu de ce gué et laisser en suspens ce que Deleuze fait de ses propres rencontres avec les œuvres d'art - j'aurais quoiqu'il arrive l'occasion d'y revenir - pour me concentrer sur la manière dont sa réflexion peut intéresser celle de Bourdieu, Majastre, Gaudez ou Leenhardt.

---

326 Ce que Deleuze propose au chercheur, c'est d'expérimenter jusqu'au bout les « disjonctions incluses » qu'il rencontre et qui l'affectent dans le composé de telle œuvre d'art, en s'attachant à les réengendrer dans un acte de pensée. Cet art des disjonctions incluses, Deleuze le désigne dans *Critique et clinique* comme un « art [...] qui ne sélectionne plus, mais affirme les termes disjoints à travers leur distance, sans limiter l'un par l'autre ni exclure l'autre de l'un, quadrillant et parcourant l'ensemble de toute possibilité. ». Deleuze, G., *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p 139.

### c. D'un usage réflexif de l'altérité entre art et science.

Si Deleuze considère que les œuvres d'art peuvent faire penser le philosophe, c'est parce qu'elles sont capables de fracturer inopinément l'ordre de ses représentations et faire violence à la manière il construit du sens sur le terrain qui est le sien. Même le chercheur qui veut penser *avec* les signes de l'art ne peut imaginer avoir la main sur les conditions de cette effraction. Au mieux peut-il en devancer la possibilité, mais jamais la spécificité de celle qui retournera sa façon de penser. Les sociologues auxquels je me suis intéressée envisagent ce type d'expériences en des termes qui rejoignent parfois ceux que Deleuze emploie pour la décrire. En revanche, ils ne pointent jamais la contingence et la violence que Deleuze présente comme la condition *sine qua non* de l'expérience en question. L'éclairage en demi-teinte qu'ils projettent sur le rapport qu'ils composent avec telle ou telle œuvre d'art laisse davantage imaginer qu'ils ont pu le négocier sans trop de difficultés. Aucun de ces différents auteurs n'irait jusqu'à dire que ce rapport va de soi. L'étrangeté de l'expérience qu'ils entretiennent avec les œuvres dont ils nous parlent, si elle affleure parfois dans leurs propos, reste néanmoins assujettie à l'anecdote, à la formule allusive ou à la tournure que prennent leurs démonstrations<sup>327</sup>. Cette étrangeté passe surtout dans ce qu'ils en font, autrement dit dans la réflexion épistémologique qu'ils parviennent à échafauder à partir de leur approche d'une œuvre donnée, les complications de l'expérience elle-même restant le point aveugle de cette démonstration.

À suivre ces différents auteurs jusqu'au bout de leurs arguments, tout se joue pourtant à l'endroit où aucune continuité ne relie en droit art et sociologie, sinon des continuités paradoxales, équivoques, erratiques, qui peuvent se jouer dans tous les sens comme dans aucun. Des continuités que le sociologue doit à ce titre construire sur un mode expérimental, à l'encontre des habitudes protocolaires de sa discipline et de la clarté de ses propres raisonnements. Ces continuités ne peuvent donc l'attendre à la surface de telle ou telle œuvre choisie par ses soins, se donner pour évidentes au premier

327 Les descriptions succinctes que Majastre fournit des dispositifs plastiques ou littéraires sur lesquels il s'appuie trahissent parfois la complexité de l'entreprise descriptive à laquelle il se livre. Il laisse alors apparaître, très brièvement, les points d'achoppements sur lesquels vient buter sa propre capacité à rendre compte de l'étrangeté des dispositifs qu'il sollicite. De même, la lecture que Gaudez consacre aux nouvelles de Cortázar vient et revient sur certains passages du texte cortázarien comme si elle n'arrivait pas à en finir avec lui, au-delà des nombreuses abductions que le sociologue parvient pourtant à en tirer.

coup d'œil et se présenter comme « prête à l'emploi » si tant est qu'il daigne les « employer ». Face à l'œuvre, le sociologue a plus de chances de se retrouver face à un composé formel qui s'affranchit des formalités de son raisonnement sociologique pour lui imposer d'entrée de jeu ses propres formalités. « L'art, c'est-à-dire le lieu où la pensée se compromet le plus et le mieux avec le somptueux et dérisoire désordre du monde <sup>328</sup>», cette citation de Bernard Marcadé que Majastre place en exergue d'un de ses articles, figure peut-être la première des formalités que l'art impose au sociologue qui cherche à penser *avec* lui. Si le sociologue peut tourner cette formalité à son avantage comme parviennent à nous le démontrer Bourdieu, Majastre, Gaudes ou Leenhardt, on ne peut cependant imaginer qu'un tel raccord soit le fruit d'un mouvement délié de la pensée, que le sociologue puisse transiter sans difficultés de « ce somptueux désordre » auquel l'art le confronte, à l'ordre qui structure sa manière de rendre raison du monde. Deleuze revient, dans un de ses derniers ouvrages, sur ce qui sépare à juste titre art et sciences, art et philosophie. Il introduit cette « séparation » en rappelant ce que ces trois formes de pensée partagent malgré tout :

« Ce qui définit la pensée, les trois grandes formes de la pensée, l'art, la science et la philosophie, c'est toujours affronter le chaos, tracer un plan, tirer un plan sur le chaos. Mais la philosophie veut sauver l'infini en lui donnant de la consistance : elle trace un plan d'immanence, qui porte à l'infini des événements ou concepts consistants, sous l'action de personnages conceptuels. La science au contraire renonce à l'infini pour gagner la référence : elle trace un plan de coordonnées seulement indéfinies, qui définit chaque fois des états de choses, des fonctions ou propositions référentielles, sous l'action d'observateurs partiels. L'art veut créer du fini qui redonne l'infini : il trace un plan de composition, qui porte à son tour des monuments ou sensations composées, sous l'action de figures esthétiques. [...]. Les trois pensées se croisent, s'entrelacent, mais sans synthèse ni identification. La philosophie fait surgir des événements avec ses concepts, l'art dresse des monuments avec ses sensations, la science construit des états de choses avec ses fonctions. <sup>329</sup>».

Pour Deleuze, l'art, la science, la philosophie partagent le fait de s'affronter à l'étonnante variabilité du monde et de tracer des plans sur ce chaos. Ces trois formes de pensée se distinguent, là où chacune le traite différemment. La philosophie cherche à sauver cet infini en lui donnant de la consistance. La science y renonce pour se concentrer sur l'indéfini et en dégager des états de choses. L'art cherche à redonner l'infini à travers des monuments<sup>330</sup> ou des sensations composés. Les sciences humaines

---

328 Majastre, J-O., « le son du corps et le champ du signe », in *Approche anthropologique de la représentation, entre corps et signe, op. cit.*, p 15.

329 Deleuze, G. et Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p 186 à 188.

330 Il faut ici préciser ce que Deleuze entend par « monument » quand il associe le terme à ce que l'art s'efforce de produire sur le plan qui est le sien. Comme il s'en explique dans *Qu'est-ce que la*

seraient à situer à mi-chemin entre la science et la philosophie dans la triangulaire décrite ici par Deleuze. Ces sciences ne renoncent jamais complètement à l'infini de leur objet et au fait de lui donner une certaine consistance conceptuelle. Elles s'y emploient sans toutefois porter des concepts à l'infini comme peut le faire la philosophie, mais en les définissant en référence à « des états de choses, des fonctions ou propositions référentielles », « sous l'action d'observateurs partiels ». Ceci étant dit, les sciences humaines, et plus particulièrement la sociologie, ne cherchent jamais, comme l'art s'y applique, à « *égaler l'infini*. [...], passer par le fini pour redonner, retrouver l'infini. <sup>331</sup> ». La sociologie cherche à rendre raison du monde, de son mouvement, de sa variabilité en tentant de ralentir ce mouvement, en s'efforçant de le faire passer « sous des constantes ou des limites <sup>332</sup> », de le « rapporter à des centres d'équilibre <sup>333</sup> », de le soumettre « à une sélection qui ne retient qu'un petit nombre de variables indépendantes <sup>334</sup> » afin de mettre ces variables en rapport et de tenter d'en dégager des états de choses, comme toute science s'y applique<sup>335</sup>. L'art tente de son côté de « rendre un moment du monde durable ou [de] le faire exister par soi <sup>336</sup> », selon l'expression que Deleuze emploie pour caractériser le ressort et l'effort de tout geste artistique. Il précise les tenants d'un tel effort en empruntant à Virginia Woolf ce qu'elle peut en dire depuis sa propre expérience d'écrivain : « « Inclure dans le moment, l'absurde, les faits, le sordide, mais *traités en transparence* », « Tout y mettre et cependant saturer » <sup>337</sup> ».

---

*philosophie ?* : « toute œuvre d'art est un *monument*, mais le monument n'est pas ici ce qui commémore un passé, c'est un bloc de sensations présentes qui ne doivent qu'à elles-mêmes leur propre conservation, et donnent à l'événement le composé qui le célèbre. L'acte du monument n'est pas la mémoire mais la fabulation. [...]. Il y faut non pas de la mémoire, mais un matériau complexe qu'on ne trouve pas dans la mémoire, mais dans les mots, dans les sons. [...]. On n'atteint au percept ou à l'affect que comme à des êtres autonomes et suffisants qui ne doivent plus rien à ceux qui les éprouvent ou les ont éprouvés : Combray tel qu'il ne fut jamais vécu, ne l'est ni ne le sera, Combray comme cathédrale ou monument. ». *Ibid.*, p 158.

331 *Ibid.*, p 186.

332 *Ibid.*, p 193.

333 *Ibidem*.

334 *Ibidem*.

335 La sociologie se rapproche parfois de la philosophie, là où elle s'attache à redonner de la vitesse aux variables qu'elle tente par ailleurs de définir méthodiquement, travaillant à faire de ces variables des variations conceptuelles, qui, en tant que telles, restent néanmoins ancrées aux propositions référentielles et aux états de choses que cette science du social s'efforce avant tout de construire.

336 *Ibid.*, p 162.

337 *Ibid.*, p 163. Deleuze insiste sur cette idée de saturation qu'il emprunte à Woolf en soulignant, avant même de la solliciter que : « Les percepts [générés par les artistes] peuvent être télescopiques ou microscopiques, ils donnent aux personnages et aux paysages des dimensions de géants, comme s'ils étaient gonflés par une vie à laquelle aucune perception vécue ne peut atteindre. [...]. Médiocres ou grandioses, ils sont trop vivants pour être vivables ou vécus. Thomas Wolfe extrait de son père un géant, et Miller, de la ville, une planète noire. Wolfe peut décrire les hommes du vieux Catawha à travers leurs opinions imbéciles et leurs manies de discussion ; ce qu'il fait, c'est dresser le monument secret de leur solitude, de leur désert, de leur terre éternelle et de leurs vies oubliées, inaperçues. ». *Ibid.*, p 162.

Au regard de ce que Deleuze retire ici des propos de Virginia Woolf, si l'artiste sélectionne dans le chaos du monde de quoi en dire ou en montrer quelque chose au même titre que l'homme de science, il travaille par contre à traiter en transparence et sans leur assigner de hiérarchie, l'absurde, les faits, le sordide. Il cherche non pas à ralentir, ni à ordonner, ni même à rendre consistant, mais à *saturer* le mouvement du monde par le biais d'un composé artistique. L'altérité que Deleuze voit se jouer entre art et science, et dans une autre mesure entre art et philosophie, ne laisse donc entrevoir aucune convergence entre ces différentes façons de tirer des plans sur le chaos du monde. À ses yeux, les seules rencontres qui peuvent se jouer entre ces trois formes de pensée sont de l'ordre de l'interférence. Pour m'en tenir à cette configuration, art et science n'ont d'autres chances d'avoir partie liée qu'à l'endroit où le chercheur rencontre dans l'univers saturé de telle œuvre d'art un chaos qu'elle rend sensible et qu'il n'arrive pas à *référer*, ou, si l'on préfère, une manière de *rendre* le monde qui déjoue singulièrement la manière dont le chercheur cherche à en *rendre compte*.

Reste bien sûr au chercheur à faire quelque chose de cette interférence. C'est là que se profilent les prémisses d'une expérience de pensée telle que Gaudez en décrit le mode opératoire, ou les premiers contours d'un espace d'intelligibilité tel que Majastre en désigne de son côté les traits distinctifs : « espace fictif et improbable mais de plein exercice heuristique » qu'il s'agirait ici de situer entre l'œuvre rencontrée et le point de vue scientifique qu'elle parvient à capter et à compliquer dans le même mouvement. C'est là que se signifie plus largement tout un champ d'expériences réflexives telles que Bourdieu et Leenhardt en défendent la richesse. Néanmoins, en-deçà de ces différentes façons de circonscrire l'expérience que le sociologue peut paramétrer à partir de sa rencontre avec les signes de l'art, ce qui se signifie sur le vif est un rapport frontal à un chaos *rendu sensible* qui a toute chance de rendre à son tour le sociologue sensible aux constantes et aux limites de son propre discours, ces constantes ayant peu de chance de se refermer sans peine sur ce chaos-là. Comment expliquer, sans ce tour critique que prennent certaines de ses expériences esthétiques, que le sociologue puisse en tirer à la fois les raisons et les moyens de remettre en question tel ou tel aspect de sa culture scientifique ?

Ce tour critique doit à mon sens être décrit afin de rendre perceptible la manière dont il conditionne les déprises, les déplacements, les transformations singulières que l'art peut inspirer au sociologue. Pour Deleuze, il n'y a sur ce point ni méthode, ni recettes à suivre. La seule manœuvre à faire valoir et à réinventer à chacune de nos



rencontres adventices avec les signes de l'art consiste à *expliquer* complètement, au sens de développer complètement, les complications que de telles rencontres peuvent provoquer dans la pensée. Pour le dire autrement, il s'agit pour lui de décrire les interférences qui peuvent se jouer entre art *et* science, entre art *et* philosophie, en s'attachant à « montrer ce qu'est la conjonction ET : ni une réunion, ni une juxtaposition, mais la naissance d'un bégaiement, le tracé d'une ligne brisée qui part toujours en adjacence, une sorte de ligne de fuite active et créatrice.<sup>338</sup>». Il faut néanmoins trouver le moyen d'inscrire la naissance de ce bégaiement, le tracé de cette ligne brisée dans un dispositif discursif capable d'en rendre compte. Trouver les mots pour rendre manifestes les butées et les déplacements, les tensions et les trouvailles qui peuvent se jouer entre art et science, sans jamais quitter le cercle plus étroit du rapport singulier que l'œil du chercheur compose avec l'objet d'art qui l'interroge.

---

338 Deleuze, G. et Parnet, C., *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p 16.

#### **d. Face à l'œuvre, décrire toutes les dimensions d'une expérience critique.**

Les différents discours que j'ai sondé jusqu'ici défendent la possibilité de faire de l'art un acteur déterminant de la réflexivité philosophique ou scientifique. Aucun de leur auteur ne délivre toutefois de méthode précise pour réaliser cette possibilité à coup sûr. Chacun s'arrange pour frayer ses propres trajectoires dans l'épaisseur des œuvres qu'il questionne, comme dans l'épaisseur du discours savant qu'il interroge par le biais de sa traversée. En convoquant le modèle de l'expérience de pensée, Gaudes est sans doute celui qui tente de dégager le plus sûrement un cadre méthodologique susceptible de paramétrer d'autres expériences que la sienne. Néanmoins, comme il sait lui-même en convenir, aucune expérience de pensée ne ressemble à aucune autre, chacune étant façonnée à la mesure du savoir que l'on veut éprouver en la développant. Si toutes partagent à ses yeux la forme narrative, on peut se demander où doit alors commencer le récit que le chercheur peut faire de l'expérience de pensée qu'il développe à partir de sa rencontre avec telle ou telle œuvre d'art. Rendre cette expérience intelligible et performative pour d'autres lecteurs demande d'en passer par un récit qui doit peu ou prou inventer ses propres règles. Quelles que soient celles que le chercheur se donne, il ne peut éviter ou ignorer l'écart que son récit doit supporter. Comme Pascal Nicolas Le-Strat le souligne dans le texte qu'il consacre au « récit d'expérience » :

« Le narrateur campe à la lisière de deux mondes : le lieu de l'expérience auquel seul il accède par son travail de remémoration et l'espace de dialogue qu'il inaugure par son récit d'expérience et auquel [ses interlocuteurs] vont librement accéder. Un tel écart est constitutif de sa posture – l'écart entre ce qui a été expérimenté et ce qui peut en être dit, l'écart entre l'expérience telle qu'elle a été vécue et l'expérience telle qu'elle est impliquée par le récit qui en est proposé. La difficulté pour lui est de proportionner son exposé. <sup>339</sup>».

Proportionner un tel exposé quand il relate une expérience qui doit valoir sur le terrain de la sociologie, c'est se confronter à l'écart, particulièrement palpable sur ce terrain-là, entre ce qui peut être expérimenté et ce qui peut en être dit rétrospectivement. Cet écart renvoie au fameux problème que Leenhardt résume en ces termes à l'issue de son exploration d'*État donné* : « La rhétorique descriptive de la sociologie ne met le

---

339 Nicolas-Le Strat, P., *Expérimentations politiques*, Montpellier, Éd. Fulenn, 2007, p. 89

plus souvent pas en avant les risques que présente la construction intellectuelle et imaginaire à laquelle elle se livre. Elle tend au contraire à en masquer les failles et fait comme si le lecteur se trouvait en face d'un *exposé des faits* plutôt que devant une *construction de ces faits*.<sup>340</sup> ». Quand le sociologue doit reconstruire une expérience dont le seul *fait* tient aux complications et aux échappatoires issus de ses démêlés avec certains signes de l'art, la question qui se pose est celle de savoir jusqu'où il peut et doit exposer au lecteur la *construction* en partie hasardeuse de cette expérience. Jusqu'à quel point peut-il bousculer les règles de la rhétorique sociologique sans pour autant sortir de son cadre, afin de mettre en évidence ce qu'elle tend la plupart du temps à lisser : les failles, les aléas, les balbutiements d'un fait de recherche ? Si les différents sociologues auxquels je me suis référée travaillent les tenants de cette rhétorique pour faire partager au lecteur la singularité de leurs expériences esthético-réflexives, le caractère critique de l'expérience elle-même peine néanmoins à apparaître dans les récits qu'ils en proposent. D'autres chercheurs choisissent par contre de décrire cette expérience réflexive, sans la désolidariser du tour critique qu'elle a pu revêtir à leur yeux. Explorer leurs « récits d'expérience » me demande de braconner sur des terrains disciplinaires qui ne sont pas ceux de la sociologie. Ce braconnage a néanmoins l'intérêt de fournir quelques pistes à suivre, voire un droit à conquérir, concernant la possibilité de faire passer dans le texte sociologique la crise, petite ou grande, qui façonne la construction d'une réflexion démêlant ses complications avec les signes de l'art.

Deleuze est le premier des trois auteurs dont j'aimerais sonder les parti pris discursifs. L'essai qu'il consacre au cinéma offre en l'occurrence une prise intéressante sur sa façon de traduire les complications réflexives qu'il tire de ses propres démêlés avec les œuvres d'art. Pour en dire deux mots (que je lui emprunte) cette étude entend proposer « un essai de classification des images et des signes tels qu'ils apparaissent au cinéma.<sup>341</sup> ». Pour Deleuze, les images cinématographiques sont par excellence des « images-mouvement » dont il entend décrire la logique en mettant à contribution les trois thèses sur le mouvement de Bergson. En bref, les caractéristiques qu'il attribue à l'image cinématographique se claquent sur le schéma sensori-moteur : une perception enclenche une action en passant par l'intervalle subjectif de l'affection d'un personnage. Le montage cinématographique organise l'enchaînement cohérent de ces « images

---

340 *Ibid.*, p 50.

341 Deleuze, G., *Cinéma tome I. L'image-mouvement* (1983), Paris, Minuit, 1999, quatrième de couverture.

perception », « images action », « images affection »<sup>342</sup>. Deleuze consacre le premier tome de son étude à vérifier la pertinence de cette hypothèse en l'appliquant à un large corpus de films issus de la production européenne, soviétique et hollywoodienne d'avant 1945. Au terme de cette démonstration, il mentionne l'apparition, après-guerre, d'un cinéma qui bouscule le montage qu'il vient de cerner. L'ultime chapitre de *L'Image-mouvement* évoque cette crise comme quelque chose qui affecte avant tout le septième art. Les premiers chapitres de *L'Image-temps*, second volet de son étude, donnent quant à eux l'impression que cette crise va plus concrètement intéresser sa pensée du cinéma. Deleuze y décrit la manière dont certaines séquences tirées de films du néo-réalisme italien, de la nouvelle-vague française et japonaise des années cinquante, débordent les principes de « l'image-mouvement » tels qu'il les avait arrêtés. Sous le coup de ce débordement, la seule chose que Deleuze répertorie sont les faux-raccords qui se multiplient entre les images qu'il avait su classer et celles qui brouillent et renversent cette classification. De son propre aveu, ces images l'affrontent à des visions qui n'ont pas de relais dans l'action, à des perceptions qui, au lieu de l'accomplir, enrayent le mouvement<sup>343</sup>.

---

342 Deleuze assimile cet enchaînement à une « narration organique » dont il déploie les principes dans « L'image-Mouvement », principes qu'il résume néanmoins d'une manière plus efficace dans « L'image-temps » : « La narration organique consiste dans le développement des schèmes sensori-moteurs suivant lesquels les personnages réagissent à des situations, ou bien agissent de manière à dévoiler la situation. C'est une narration véridique, en ce sens qu'elle prétend au vrai, même dans la fiction. » (Deleuze G., *Cinéma 2 L'image-temps*, Paris, Minuit, 1999, p. 167) « Dans une description organique, le réel supposé se reconnaît à sa continuité, même interrompue, aux raccords qui la rétablissent, aux lois qui déterminent les successions, les simultanités, les permanences : c'est un régime de relations localisables, d'enchaînements actuels, de connexions légales, causales et logiques. Il est certain que ce régime inclut l'irréel, le souvenir, le rêve, l'imaginaire, mais par opposition. [...]. Ce sera un second pôle de l'existence, qui se définira par la pure apparition à la conscience, et non plus par des connexions légales. » (*Ibid.*, p. 166).

343 Dans ce nouveau cas de figure, le régime de véracité qui réglait le déroulement de la fiction cinématographique disparaît au bénéfice de ce que Deleuze appelle un cinéma de « voyant » : « Les situations sensori-motrices ont fait place à des situations optiques et sonores pures auxquelles les personnages, [...], ne peuvent plus ou ne veulent plus réagir, tant ils faut qu'ils arrivent à « voir » ce qu'il y a dans la situation. [...] chez Ozu, dans le néo-réalisme, dans la nouvelle vague, la vision n'est même plus un présupposé ajouté à l'action, un préliminaire qui se déploie comme condition, elle prend toute la place et tient lieu d'action. Alors le mouvement peut tendre à zéro, le personnage rester fixe, ou le plan lui-même : redécouverte du plan fixe. Mais ce n'est pas cela qui compte, car le mouvement peut aussi bien s'exagérer, être incessant, devenir un mouvement de monde, un mouvement brownien, un piétinement, un chassé-croisé, une multiplicité de mouvements d'échelle différente. Ce qui compte, c'est que les anomalies de mouvement deviennent l'essentiel au lieu d'être accidentelles ou éventuelles. » (*Ibid.*, p. 167, 168). Il constate que les procédés qui, dans un montage classique, servaient à dissocier les épisodes actuels des épisodes inactuels ou fictifs, sont à présent employés à rendre tout épisodes visuellement inassignable à l'une ou l'autre de ces deux dimensions. Deleuze reconnaît dans cette veine : « On tombe dans un principe d'indéterminabilité, d'indiscernabilité : on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander. C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité. » (*Ibid.*, p. 15).

Sans chercher à convoquer une nouvelle nomenclature susceptible d'absorber ce malaise dans la classification, Deleuze va au contraire l'exploiter pour développer par acoups un autre point de vue à projeter sur sa nomenclature initiale. Il en récapitule les tenants, revient sur ce qui peut en être « sauvé », identifie ce qui s'altère sous la pression des signes que lui renvoie « les images optiques et sonores pures » qu'il découvre dans les films d'Antonioni, de Godard, d'Ozu ou de Robbe-Grillet. Il s'intéresse surtout à la manière dont toutes ces images l'engagent à relire les thèses de Bergson, non plus celles sur le mouvement, mais celles sur la mémoire. Il tire de ce déplacement bizarre la possibilité de faire progresser deux réflexions à la fois. La première porte sur une certaine conception du temps en philosophie. La seconde s'intéresse à la perception du temps engendrée par le montage cinématographique tel qu'il est expérimenté par les cinéastes d'après-guerre.

Pour mener de front ces deux chantiers, Deleuze complique son propre exposé. Il le soumet à un montage qui semble s'inspirer de celui qu'il rencontre dans les nouvelles vagues du cinéma des années cinquante et soixante. Dans la deuxième partie de son livre, on voit se chevaucher une suite de perspectives montées sans hiérarchie apparente, Deleuze multipliant les sauts qualitatifs des unes aux autres, passant des interrogations que le cinéma contemporain sait lui renvoyer à une lecture de Bergson qui explore des continuités inaperçues entre ses thèses sur le mouvement et ses théories sur la mémoire. C'est au moment où il conclut cette traversée que l'auteur semble en saisir la logique et qu'il nous l'expose à la manière d'une invitation :

« Une théorie du cinéma n'est pas « sur » le cinéma, mais sur les concepts que le cinéma suscite, et qui sont eux-mêmes en rapport avec d'autres concepts correspondants à d'autres pratiques [...]. C'est au niveau de l'interférence de beaucoup de pratiques que les choses se font, les êtres, les images, les concepts, tous les genres d'événements. [...]. Si bien qu'il y a toujours une heure, midi ou minuit, où il ne faut plus se demander « Qu'est-ce que le cinéma ? » mais « Qu'est-ce que la philosophie ? ». Le cinéma lui-même est une nouvelle pratique des images et des signes, dont la philosophie doit faire la théorie comme pratique conceptuelle. Car aucune détermination technique, ni appliquée [...], ni réflexive, ne suffit à constituer les concepts du cinéma même. <sup>344</sup>».

Au terme de son étude sur le cinéma, Deleuze reconnaît qu'il a y été question de philosophie. En l'occurrence, il a été question pour lui de sonder la manière dont cinéma et philosophie pouvaient interférer, de faire de cette épreuve une pratique conceptuelle susceptible d'enrichir la philosophie et d'interroger cette nouvelle pratique des images qu'est le cinéma, mais sans jamais prétendre ni même imaginer réussir par ce biais à

---

344 Deleuze, G., *Cinéma tome II. L'image-temps*, (1985), Paris, Minuit, 1999, p 366.

venir à bout du cinéma lui-même. Ce qui fait la singularité de ce récit, c'est de suivre Deleuze dans la description d'un affect qu'il précise sans l'assumer personnellement. Le sujet qui vit et décrit la crise est, chez lui, un narrateur pluriel et/ou indéterminé<sup>345</sup>.

Georges Didi-Huberman fait un tout autre choix discursif quand il retrace la manière dont certains signes picturaux ont compliqué son exercice de l'histoire de l'art. L'ouverture de *Devant le temps*, ouvrage qu'il consacre à la question de l'anachronisme dans les théories et les méthodes de sa discipline, est le récit d'une expérience qu'il fait à la première personne du singulier. En frontalier déclaré, Didi-Huberman fouille sa mémoire pour raconter comment un pan de peinture ornant le sous-bassement d'une *Sainte Conversation*, peinte par Fra Angelico dans le corridor du couvent San Marco de Florence, a un jour arrêté son pas et retourné son regard d'historien. Ce pan, il l'avait pourtant eu sous les yeux toutes les fois où il était venu étudier, dans ce même corridor, la *Sainte Conversation* qui le surplombe, pan dont il cherche à présent « à tirer toutes les leçons <sup>346</sup>». La première d'entre elles prend la forme d'une interrogation. Didi-Huberman s'interroge sur les raisons qui ont incitées l'histoire de l'art à ne pas offrir de visibilité à ce genre d'expressions picturales<sup>347</sup>. La seconde leçon tient aux difficultés qu'il a lui-même rencontrées quand il a voulu redonner une histoire à cette figure négligée. Ce « pan de fresque rouge, criblé de ses tâches erratiques <sup>348</sup>» résistait aux catégories et aux procédures analytiques qu'il voulait enfin lui appliquer<sup>349</sup>. Didi-Huberman reconnaît

---

345 Sur toute la longueur de ses deux ouvrages, c'est un « nous » qui prend à sa charge l'énonciation, sujet pluriel dont on connaît l'usage régulier en philosophie comme en sciences humaines, ce « nous » étant néanmoins régulièrement relayé par un « on » plus difficile à situer dans les annales du discours savant, rendant étonnamment problématique la question de savoir qui parle au juste.

346 Après avoir brossé à grands traits la scène que je viens pour ma part de résumer, Didi-Huberman précise en ces termes l'impact qu'elle a eue sur lui dans la durée : « Quoique depuis cette singulière expérience – pour ce qui me concerne – plus de quinze ans se soient écoulés, mon « présent réminiscent » n'a pas fini, me semble-t-il, d'en tirer toutes les leçons. Devant une image – si ancienne soit-elle – le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peu que la dépossession du regard n'ait pas complètement cédé la place à l'habitude infatuée du « spécialiste ». Devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle – le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans la construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise. ». Didi-Huberman, G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p 10.

347 Didi-Huberman formule cette question en ces termes : « [...] qu'est-ce qui, dans l'histoire de l'art comme discipline, comme « ordre du discours », a pu maintenir une telle condition d'aveuglement, une telle « volonté de ne pas voir » et de ne pas savoir ? Quelles sont les raisons épistémologiques d'un tel déni – le déni qui consiste à savoir identifier, dans une *Sainte Conversation*, le moindre attribut iconographique et, dans le même temps, à ne pas prêter la moindre attention au stupéfiant feu d'artifice coloré qui se déploie juste en dessous sur trois mètres de large et un mètre cinquante de hauteur ? ». *Ibid.*, p 11.

348 *Ibid.*, p. 9.

349 Didi-Huberman énumère ces difficultés comme suit : « difficile, ici, d'inférer une « signification conventionnelle » à partir d'un « sujet naturel » ; difficile de trouver un « motif » ou une « allégorie » au sens habituel de ces termes ; difficile d'identifier un « sujet » bien clair ou un « thème » bien distinct ; difficile d'exhiber une « source » écrite qui pût servir d'interprétant vérifiable. Il n'y avait

après coup :

« C'était la représentation elle-même qu'il fallait remettre en question *devant le pan*. Avec pour conséquence de s'engager dans un débat épistémologique sur les moyens et les fins de l'histoire de l'art en tant que discipline. [...]. Il fallait, pour cela, mettre en question tout un ensemble de certitudes quant à l'objet « art » [...]. Mais s'arrêter *devant le pan*, ce n'est pas seulement interroger l'objet de nos regards. C'est aussi s'arrêter *devant le temps*. C'est donc interroger, dans l'histoire de l'art, l'objet « histoire », l'historicité elle-même. <sup>350</sup>».

Didi-Huberman aborde là le tour le plus critique de son expérience. Se remémorant les complications auxquelles le confrontait ce pan de peinture, il en isole une en particulier. Alors qu'il cherchait la motivation historique de cette fresque incongrue, sans en retrouver la trace dans les sources attachées à l'époque de Fan Angelico, il se résout à fouiller des sources elles-mêmes incongrues (celles de la bibliothèque du couvent San Marco auquel l'artiste avait accès). Cette fouille repose sur l'hypothèse suivante : Fan Angelico avait peut-être puisé l'inspiration d'une telle fresque dans un recoupement singulier de textes liturgiques plus anciens et de pratiques picturales elles-mêmes antérieures à son époque, relatées dans des ouvrages qu'il avait eu sans doute en main au moment où il peignait sa *Sainte Conversation*. Didi-Huberman trouve effectivement dans la consultations de ces traités de quoi vérifier son hypothèse. Face à ce montage de temps hétérogènes qui a su résoudre l'énigme du *pan*, il suggère que « l'anachronisme est nécessaire, l'anachronisme est fécond lorsque le passé se révèle insuffisant, voire constitue un obstacle à la compréhension du passé. <sup>351</sup>». Il éclaire cette formule laconique en avouant que l'idée de mobiliser des sources anachroniques lui est venue de la sensation décalée, elle-même anachronique, que la fresque de Fran Angelico lui inspirait d'entrée de jeu :

« Si j'essaie aujourd'hui de me remémorer ce qui a pu suspendre mon pas dans le corridor de San Marco, je ne crois pas me tromper en disant que ce fut une espèce de *ressemblance déplacée* entre ce que je découvrais là, dans un couvent de la Renaissance, et les *drippings* de [Jackson Pollock] admirés et découverts bien des années plus tôt. [...]. L'art de Pollock, c'est l'évidence, ne peut servir d'interprétant adéquat aux taches de Fra Angelico. Mais l'histoire ne s'en sort pas à si bon compte, car subsiste le paradoxe, le *malaise dans la méthode* : c'est que l'émergence de l'objet historique comme tel n'aura pas été le fruit d'une *démarche historique* standard – factuelle, contextuelle ou euechronique –, mais d'un *moment anachronique* presque aberrant, quelque chose comme le symptôme dans le savoir de l'historien. C'est la violence même et l'invérifiable qui auront, de fait, provoqué comme une levée de la censure, l'émergence d'un

---

aucune « clé » à sortir des archives de la Kunst-literatur, comme le magicien iconologue sait si bien sortir de son chapeau l'unique clé « symbolique » d'une image figurative. Il aura donc fallu déplacer et complexifier les choses, questionner ce que « sujet », « signification », « allégorie » ou « source » peuvent au fond pouvoir dire pour un historien de l'art. ». *Ibid.*, p 12.

350 *Ibid.*, p 12 et 13.

351 *Ibid.*, p 19.

nouvel objet à voir, et au-delà, la constitution d'un nouveau problème pour l'histoire de l'art <sup>352</sup>».

Didi-huberman quitte alors le champ de l'expérience vécue pour donner forme au projet épistémologique qu'il en retire :

« *Heuristique de l'anachronisme* : comment une démarche à ce point contraire aux axiomes de la méthode historique peut-elle aboutir à la découverte de nouveaux objets historiques ? [...]. L'anachronisme, dès lors, pourrait ne pas être réduit à cet horrible péché qu'y voit spontanément tout historien patenté. Il pourrait être pensé comme un moment, comme un battement rythmique de la méthode, fût-il son moment de syncope. Fût-il paradoxal, fût-il dangereux comme l'est nécessairement toute prise de risque. Le présent livre se voudrait une tentative pour explorer quelques-uns de ces *tempi*, donner quelques exemples du risque pour *ouvrir* la méthode. <sup>353</sup>».

Si à partir de là, Didi-Huberman bascule dans l'espace de réflexion qui va être le sien sur toute la durée de son ouvrage, il tient à donner à l'expérience qu'il vient de relater une portée qui excède la simple anecdote introductive. Il rappelle le caractère décisif de ce genre d'expériences dans le cadre du travail théorique qui incombe à tout historien : « [ce travail] a d'abord pour enjeu – dans les disciplines historiques tout du moins – de réfléchir sur les aspects *heuristiques* de l'expérience : c'est-à-dire de mettre en doute « les évidences de la méthode » lorsque se multiplient les exceptions, les « symptômes », les cas qui devraient être illégitimes et qui, cependant, se sont démontrés féconds.<sup>354</sup> ». *L'heuristique de l'anachronisme*, telle que Didi-Huberman l'a lui-même expérimentée devant le pan de Fra Angelico, lui permettra de mettre en évidence et d'analyser tout un lot d'approches illégitimes et néanmoins fécondes en histoire de l'art, fondées sur cette même heuristique et commises par des auteurs aussi variés que Pliny l'Ancien, Aby Warburg, Walter Benjamin ou Karl Einstein. En sens, Didi-Huberman aura fait de son expérience une sorte de révélateur pour aborder et rendre justice à un savoir négligé au sein de sa discipline. Roland Barthes fait un choix plus radical dans *La Chambre claire* : s'en tenir à sa seule expérience et en faire l'unique mesure du savoir qu'il entend construire sur la photographie. Dans cet essai, il choisit de réduire d'une manière déroutante l'écart entre ce qu'il vit et ce qu'il veut en raconter. Son parti pris est de traiter en transparence, et en temps réel, le rapport singulier qu'il entretient avec certaines photographies et la manière dont ces photographies-là le force à

---

352 *Ibid.*, p 20 et 21.

353 *Ibid.*, p 21 et 22.

354 *Ibid.*, p 23.



penser. De ce point de vue, *La Chambre claire* adopte indistinctement la forme du journal de recherche et celle de l'ouvrage théorique sans qu'on puisse rattacher cette entreprise discursive à l'un ou à l'autre de ces deux genres.

Son texte s'ouvre sur un récit à la première personne, l'évocation d'un souvenir lointain, celui de l'étonnement qu'une photographie a su provoquer<sup>355</sup> et qui n'a cessé, depuis, de nourrir son désir d'écrire sur ce que la Photographie pouvait être *en soi*, « par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images <sup>356</sup>». Barthes passe de l'évocation de ce désir à la première difficulté qu'il affronte dès l'instant où il choisit de le prendre au sérieux :

« Dès le premier pas, celui du classement (il faut bien classer, échantillonner, si l'on veut constituer un corpus) la Photographie se dérobe. <sup>357</sup>», « elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois ; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable. <sup>358</sup>».

Barthes prend conscience que traiter de la Photographie revient, soit à aborder le désordre du monde auquel elle « adhère », entreprise impossible, soit à la passer au crible d'une classification technique ou socio-historique sans saveur. Ce dilemme en soulève un autre, endémique chez Barthes qui se décrit comme un « sujet ballotté entre deux langages, l'un expressif, l'autre critique <sup>359</sup>». Il se présente en effet comme un chercheur pris entre deux feux depuis longtemps, le feu d'un discours savant à construire sur un objet précis et le feu d'un second discours plus singulier, résistant sans relâche aux réductions du premier. Face à la Photographie, Barthes choisit de trancher ce nœud gordien sous l'œil de son lecteur :

« Mieux valait, une bonne fois pour toute, retourner ma protestation de singularité en raison, et tenter de faire de « l'antique souveraineté du moi » [...] un principe heuristique. Je résolus donc de prendre pour départ de ma recherche à peine quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi*. Rien à voir avec un corpus, seulement quelques corps. [...]. J'acceptais donc de me prendre pour médiateur de toute la Photographie : je tenterais de formuler, à partir de

---

355 Barthes évoque ce souvenir en ces termes, donnant en quelques mots la tonalité qui va dominer l'ouvrage : « Un jour, il y a longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n'ai pu réduire : « Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur. » Je parlais parfois de cet étonnement, mais comme personne ne semblait le partager, ni même le comprendre (la vie est ainsi faite à coups de petites solitudes), je l'oubliai. » Barthes, R., *La Chambre claire. Notes sur la Photographie*, (1980), Paris, Gallimard/Seuil, p 14.

356 *Ibid.*, p 14.

357 *Ibid.*, p 14.

358 *Ibid.*, p 15.

359 *Ibid.*, p 20.

quelques mouvements personnels, le trait fondamental, l'universel sans lequel il n'y aurait pas de Photographie.<sup>360</sup> ».

Barthes ouvre le chapitre suivant sur une question aussi déroutante que son projet : « Qu'est-ce que mon corps sait de la Photographie ?<sup>361</sup> ». Creuser cette question le met là encore en difficulté. Il passe en revue la nature de son attrait pour tel ou tel cliché et essaye sur eux des hypothèses qui le renvoient constamment aux « mouvements d'une subjectivité facile, qui tourne en rond<sup>362</sup> », jusqu'à évoquer celle qui serait en mesure de tenir : « Telle photo m'*advient*, telle autre non.<sup>363</sup> ». Cette hypothèse rejoint le nerf de sa recherche et le précise enfin : « l'essence prévue de la Photo ne pouvait, dans mon esprit, se séparer du « pathétique » dont elle est faite, dès le premier regard. [...]. Je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense.<sup>364</sup> ».

Cette blessure, Barthes va effectivement l'approfondir pour y déceler l'essence de la Photographie. Il convient progressivement que la blessure qui l'anime devant à telle ou telle photo n'opère qu'à condition que deux éléments hétérogènes s'affrontent dans le cliché qu'il a sous les yeux : « le premier, visiblement, est une étendue, il a l'extension d'un champ que je perçois assez familièrement en fonction de mon savoir, de ma culture, [...], il renvoie toujours à une information classique [...].<sup>365</sup> ». Barthes nomme ce champ le *studium*, terme latin qui « ne veut pas dire, du moins tout de suite, « l'étude » mais l'application à une chose, [...], une sorte d'intérêt général, empressé, certes, mais sans acuité particulière.<sup>366</sup> », un intérêt *poli* relevant d'« un affect *moyen*, presque d'un dressage<sup>367</sup> ». Barthes évoque l'autre élément qui intervient dans les clichés qui le blessent comme quelque chose qui « vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le

---

360 *Ibid.*, p 21 et 22.

361 *Ibid.*, p 22.

362 *Ibid.*, p 36

363 *Ibid.*, p 38.

364 *Ibid.*, p 42.

365 *Ibid.*, p 47.

366 *Ibid.*, p 48.

367 *Ibid.*, p 48. Barthes, quelques pages plus loin, aiguïsera encore sa définition à l'essai du *studium* en ces termes : « Le *studium* est une sorte d'éducation (savoir ou politesse) [...]. C'est un peu comme si j'avais à lire dans la Photographie les mythes du Photographe, fraternisant avec eux, sans y croire tout à fait. Ces mythes visent évidemment (c'est à quoi sert le mythe) à réconcilier la Photographie et la société [...], en la dotant de fonctions, qui sont pour le Photographe autant d'alibis. Ces fonctions sont : informer, représenter, surprendre, faire signifier, donner envie. Et moi, *Spectator*, je les reconnais avec plus ou moins de plaisir : j'y investis mon *studium* (qui n'est jamais ma jouissance ou ma douleur). » p 51.

*studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...]. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum* c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tâche, petite coupure – et aussi coup de dé. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).<sup>368</sup>».

Cette règle que Barthes ébauche « à la mesure de son regard<sup>369</sup>», il la précise en l'éprouvant sur une série de photographies, cherchant à comprendre à quelles conditions le *punctum* qu'il rencontre dans tel ou tel photo, vient par lui-même blesser, brouiller, déplacer l'intérêt culturel, le savoir policé, le *studium* dont il les investit. Ce protocole lui permet de réinterroger l'encodage de son regard et celui des procédures savantes qu'ils appliquait jusque-là aux clichés photographiques qu'il analysait. Barthes prend un certain plaisir à voir ces procédures vaciller sous le coup de l'ébranlement qu'il éprouve face à des *punctum* qu'il est souvent en peine de décrire ou de nommer<sup>370</sup>. Cette démarche épistémologique va néanmoins prendre un tour autrement plus douloureux, inattendu de l'auteur lui-même, tour critique auquel il consacre la seconde partie de *La Chambre claire*.

Le décès de sa mère marque ce virage et l'oblige à regarder des clichés qu'il ne s'attendait pas à mobiliser (ses propres photos de famille). Barthes cherche à la surface de chacun d'eux un coup de dé, une petite coupure, qui saurait lui rendre la figure de la personne aimée et disparue. Quand il débusque enfin ce *punctum* dans la « photo du Jardin d'Hiver », lui montrant sa mère à l'âge de quatre ans, il réinterroge la Photographie sous l'angle du « ça-a-été » qu'elle seule sait rendre palpable comme représentation pure et intraitable du Temps. Si cette hypothèse relance sa recherche, elle la complique d'une manière remarquable. Barthes jette un regard radicalement affecté sur les photos qu'il mobilise désormais, fouillant sa propre blessure pour décrire et comprendre celle qui sommeille dans toute photo. Sous ses yeux, la Photographie devient progressivement « un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps [...] (d'un côté « ce n'est pas

---

368 *Ibid.*, p 48, 49.

369 *Ibid.*, p 44.

370 Barthes se rend effectivement à l'évidence que « Le *studium* est en définitive toujours codé, le *punctum* ne l'est pas. » *Ibid.*, p 84. Ce qui lui permet de le constater est le fait que certains détails, apparemment incongrus, comme la posture d'un jeune matelot dans une photo de Nadar qu'il prend pour exemple, pourraient faire figure de *punctums*, mais n'en sont pas. Barthes précisant : « car je code immédiatement, que je le veuille ou non, la posture comme « farfelue » [...]. Ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre. L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble. » *Ibidem*.

là », de l'autre « mais cela a bien été ») : image folle, *frottée* de réel.<sup>371</sup> ». Barthes conclut cette traversée parmi les clichés qui ont su le faire penser en choisissant de laisser ouverte la question de savoir ce qu'est la Photographie *en soi*. Il tire de ce renoncement une autre question qui pointe la manière dont il va choisir, dorénavant, d'étudier ce type d'images :

« Folle ou sage ? La Photographie peut-être l'un et l'autre : sage si son réalisme reste relatif, tempéré par des habitudes esthétiques ou empiriques [...], folle, si ce réalisme est absolu, et, si l'on peut dire, originel, faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du Temps [...]. Telles sont les deux voies de la Photographie. À moi de choisir, de soumettre son spectacle au code civilisé des illusion parfaites, ou d'affronter en elle le réveil de l'intraitable réalité.<sup>372</sup> ».

L'expérience heuristique radicale que Barthes fait de certaines photographies, et qu'il relate « sur le vif » dans *La Chambre claire*, reste à bien des égards incomparable à celle que Didi-Huberman choisit d'exhumer en ouverture de son ouvrage sur l'anachronisme. Le récit que cet historien fait du tour critique qu'a connu sa pratique de l'histoire de l'art devant le pan de Fra Angelico, n'a que très peu de choses à voir avec celui que Deleuze consacre aux revers insoupçonnés de son approche philosophique du cinéma. Ce que ces trois récits partagent néanmoins, c'est le fait d'introduire dans un texte savant l'expérience critique qui a rendu possible le procès de connaissance dont ce texte rend compte. Que cette crise soit reconstruite dans un essai philosophique porté par un sujet impersonnel, qu'elle soit endossée à la première personne par l'historien de l'art qui la relate rétrospectivement, ou qu'elle soit retranscrite au coup par coup par le sémiologue qui la traverse, elle est portée aux nues comme le nœud décisif autour duquel se construit la connaissance qui nous est transmise. Les trois auteurs cités s'attachent à nous faire passer par les hauts et les bas qu'ils ont eux-mêmes endurés lorsqu'ils ont voulu comprendre ce qui se jouait dans certains signes picturaux, cinématographiques ou photographiques, hauts et bas les ayant progressivement conduits – comme ils choisissent de nous y conduire – à faire bouger les lignes théoriques et les procédures méthodologiques de leur discipline.

Il est certain que ces parti pris discursifs prennent à revers les attentes que nous investissons dans des essais présentés comme des approches théoriques du cinéma, de la Photographie ou de l'anachronisme en histoire de l'art. Ce que nous y gagnons néanmoins, c'est de pouvoir suivre au plus près le mouvement qui emporte parfois les

---

371 *Ibid.*, p 177.

372 *Ibid.*, p 183, 184.

recherches attachées à comprendre un peu mieux ce qu'est l'art, mouvement qui va de l'*altérité* rencontrée dans le composé d'une œuvre, à l'*altération* du regard et du savoir qui cherche à la comprendre. Ce que le sociologue peut quant à lui retirer de ces différents récits d'expériences, ce n'est certes pas un modèle discursif à reconduire *tel quel* dans le champ disciplinaire qui est le sien, mais une marge de manœuvre à reconquérir sur le terrain de ses propres habitudes d'écriture. Faire de l'approche d'une œuvre, ou d'une série d'œuvres d'art, une méthode d'approche de la sociologie elle-même, c'est en un sens renoncer à aborder un objet clairement défini. Dans ce cas, l'objet évolue dans ses contours à mesure qu'il déplace le regard qui veut l'interroger. Il est alors question de décrire un *rapport à l'œuvre*, au deux sens du terme. C'est à cette tâche que j'aimerais à présent m'atteler en décrivant le rapport que j'ai composé dans la durée avec l'œuvre chorégraphique de Pina Bausch, rapport qui m'a conduit à parcourir et à réinterroger les tenants d'une autre œuvre, sociologique cette fois, celle d'Erving Goffman.

*Partie II.*  
*Du théâtre de Pina Bausch à la*  
*sociologie d'Erving Goffman,*  
*description d'un rapport à l'œuvre.*

« *Mon travail n'est ni le réel, ni sa représentation,*  
*mais au mieux sa restitution sabotée, [...].*<sup>373</sup>»

*Pina Bausch.*

---

373 Citation tirée d'un entretien publié dans la revue *Autrement*, n° 51, Juin 1983, cité par Martine Beydon, dans son ouvrage *Pina Bausch, analyse d'un univers gestuel*, *op. cit.*, p. 8.

## ***I. La dramaturgie de Pina Bausch, un étrange objet goffmanien.***

### ***1. Les interrogations soulevées par un théâtre « sans histoire ».***

Romans, nouvelles, pièces de théâtre, tableaux, performances, installations plastiques, films, fresques, photographies... Au-delà de leur diversité, les œuvres qui inspirent les chercheurs dont j'ai jusqu'ici exploré les travaux ont au moins une chose en commun. Elles deviennent pour eux un objet de recherche (et/ou de réflexion) dès lors qu'elles leur font et les font penser à autre chose. Cette situation paradoxale, chacun d'eux la présente et la travaille à sa manière. Certains inventent des protocoles de recherche à sa mesure, d'autres la font passer dans un récit d'expérience qui, parfois, reste impossible à désolidariser du protocole de recherche qu'ils mettent en œuvre, comme c'est le cas pour Roland Barthes dans *La chambre claire*. Quel que soit le parti pris adopté pour évoquer et donner forme à ce paradoxe, les différents chercheurs qui s'y affrontent doivent formaliser dans son sillage une réflexion qui va et vient entre plusieurs objets d'égale importance. Puiser dans un corpus d'œuvres d'art de quoi penser certaines dimensions du social va toujours de pair avec la possibilité, sinon la nécessité, de trouver dans le social de quoi analyser les conditions de production, de diffusion, de réception et d'intellection des œuvres en question. Dans une autre mesure, déceler dans certains composés artistiques une piste, un levier pour requestionner sous un angle inédit les tenants de sa culture savante suppose de puiser dans cette même culture les moyens de décrire et de penser ce *rapport à l'œuvre*.

C'est dans cette seconde position que je me retrouve face à ce que m'inspire le théâtre de Pina Bausch depuis de nombreuses années. Alors même que je dois à ce théâtre d'avoir entamé le présent travail de recherche, je ne peux pas le présenter comme le seul objet de cette recherche. Le moyen le plus précis que j'aurais de traduire tout à la fois la situation dans laquelle m'a mise l'œuvre de Pina Bausch, les différents statuts que cette œuvre a pris au cours de la recherche que je lui ai, somme toute, consacrée, et ce à quoi elle a réussi à me faire penser, serait ici de présenter un *trajet* plutôt qu'un *objet*

d'étude. Généralement, rendre compte d'un trajet consiste, soit à le tracer sur une carte, soit à le raconter. La première option me demanderait d'imaginer au préalable la carte sur laquelle dessiner le trajet que je viens d'évoquer. Reste la possibilité d'en faire le récit. Il s'agit dans ce cas de mesurer l'écart, et de *le faire*, entre ce que j'ai effectivement expérimenté et le compte rendu que je peux en produire dans le cadre d'un doctorat. Ce parti pris suppose plus concrètement de décliner les différentes étapes d'un rapport à l'œuvre qui n'est jamais allé de soi et qui, pour cette raison, va me demander de présenter l'œuvre en question, non pas d'un seul bloc, mais par étapes, tel qu'il m'a été donné de l'approcher, de la consulter et d'en construire *un* enregistrement.

### **a. Les pièces de Pina Bausch, parangon ou anomalie sociologique ?**

Les commentateurs les plus assidus et les plus admiratifs de l'œuvre de Pina Bausch l'associe souvent à une entreprise quasi-anthropologique ou quasi-sociologique. Brigitte Gauthier ose ce parallèle sans périphrase en affirmant dans son essai sur le langage chorégraphique de Pina Bausch : « [Pina Bausch] plonge aux sources mêmes des gestes les plus intimes ou les plus socialisés. Elle se fait psychologue, sociologue, anthropologue. Son travail peut faire œuvre de thérapie, d'assistance sociale ou de découverte des *patterns* éthiques. Elle a un regard mobilisant l'ensemble des outils des sciences humaines.<sup>374</sup> ». Jean-Marc Adolphe fait le même parallèle, mais d'une manière plus allusive, lorsqu'il dit du théâtre de Pina Bausch qu'il « prend le parti d'une humanité faillible et vulnérable, dont il entreprend une sorte d'archéologie prospective. Ce qui est là, et pourtant inaperçu. Geste qui, “entre la solitude et la compagnie, ne commence en personne et qui se termine en tous”. Diagonale qui traverse et excède les êtres dans un fourmillement d'actions scéniques où il n'y a ni rôles ni « histoire » au sens classique du terme, mais leitmotiv de situations souvent extravagantes et cependant liées à un fond archétypal de thèmes universels l'amour, la tendresse, la peur, etc.<sup>375</sup> ». Dans le programme du Théâtre de la Ville présentant la saison 1982-1983, Colette Godard insistait déjà sur le talent de la chorégraphe à pointer nos déterminismes sociaux les plus actuels et à soulever le voile qui nous les dissimulent : « Pina Bausch démaquille notre civilisation fin de texte, recompose avec une brutale franchise la gaucherie des

---

374 Gauthier B., *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, op. cit., p. 29.

375 Adolphe J-M., « Corpus Pina Bausch », in *Pina Bausch*, Delahaye, Arles, Actes Sud, 2007, p 11.



comportements, montre des hommes et des femmes embarrassés de solitude, impuissants à canaliser leurs pulsions autant qu'à dominer les rites sociaux auxquels ils obéissent sans le savoir.<sup>376</sup>».

Pour ma part et pour le peu que j'en connaissais au moment où je débutais mes études de sociologie, je n'arrivais pas à identifier avec autant d'aisance la vertu critique ou quasi-anthropologique que certains commentateurs prêtent sans peine aux pièces de Pina Bausch. J'étais davantage renvoyée à un désordre de faits et gestes qui brouillait ma lecture du social bien plus qu'il ne l'éclairait, désordre que seuls les journalistes les plus hostiles au travail de la chorégraphe me donnaient l'impression de relever. René Sirvin, chroniquant *Gerbige* pour *Le Figaro*, pièce créée en 1984 et donnée à Paris en 1987, résume le spectacle qu'il a eu sous les yeux en parlant d'un « bric-à-brac d'effets artificiels pour étonner le public, sans idée directrice, sans signification, ni lien<sup>377</sup>». Claude Baignères, pour *Le Figaro* là encore, fait le commentaire suivant de *Walzer*, pièce créée en 1982 et présentée en Avignon en 1983 : « En règle générale on peut dire que Pina Bausch n'a pas le sens de la longueur ni du temps que met le public à comprendre ses intentions. Que les discours tenus par ses comédiens-danseurs soient totalement insipides pourrait passer pour une figure de style s'ils n'étaient pas si complaisamment délabrynthés. Et les mêmes images rabâchées elles aussi à l'infini alors que le sens généralement primaire en est depuis longtemps épuisé ne contribuent pas à mettre le spectateur de bonne humeur.<sup>378</sup>». Jacqueline Cartier, pour *France soir*, décrit en des termes plus subtilement désabusés le même spectacle redonné à Paris en 1985 : « Une dame en cloue une autre au mur par les pans de sa robe étalée en ailes de papillon et lui scotche la chevelure. Cela prend sept bonnes minutes. Une autre souffle dans un ballon et, quand il se dégonfle, a une crise d'hystérie. Une autre, dans un cocktail mondain, chasse les mouches, se déculotte et se masque le visage de son pantalon comme parfait anti-mouche. Un américain raconte en anglais une histoire belge. Il y a des inventaires à la Prévert sans Prévert.<sup>379</sup>». Gérard Mannoni convoque la même image quand il rend compte pour le *Quotidien de Paris* de *Parlermo-Palermo*, pièce créée en 1989 et présentée à Paris en 1991, associant ce spectacle à un « inventaire

---

376 Godard C., *Programme du Théâtre de la Ville de Paris*, Février 1983, (présentation de l'œuvre de Pina Bausch et des deux pièces programmées dans le cadre de la saison 1982/1983 : *1980, une pièce de Pina Bausch* et *Bandonéon*, deux pièces toutes deux créées en 1980), archives du Théâtre de la Ville de Paris.

377 Sirvin R., « Grand Guignol expressionniste », *Le Figaro* du 17 Avril 1987.

378 Baignères C., « Pina en dit trop », *Le Figaro* du 29 Juillet 1983.

379 Cartier J., « Dérision », *France-soir* du 15 Avril 1985.

fastidieux, lassant, mal fichu.<sup>380</sup> ».

Pour ici préciser ce que ces différents journalistes évoquent, Pina Bausch passe en revue dans la plupart de ses pièces une série d'attitudes et de comportements ordinaires qui peuvent s'apparenter aux formalités plus ou moins répétitives qui accompagnent les temps forts et les temps morts de nos rapports interactionnels : refaire un chignon négligé, soigner sa démarche, feindre le naturel, bavarder de tout et de rien, demander poliment du feu, accrocher un regard, réprimer un sourire, tenter un bon mot, s'excuser d'une maladresse. Ces comportements « qui ne commencent en personne et qui se terminent en tous », Pina Bausch en fait la matière de sketches courts qu'elle monte les uns à la suite des autres, à la manière d'un motif qui se répète et qui se déforme sans raison. Dans ses pièces, la moindre mondanité peut ainsi faire l'objet d'une performance rabâchée indéfiniment, comme faire le jeu de dérapages grotesques ou inquiétants. Les bavardages les plus absurdes peuvent se teinter de bonnes manières, les égards et les injures s'enchaîner sans transition, les gestes galants et les postures obscènes rythmer un même échange sans que ces incongruités, ces dérives ou ces accélérations ne connaissent d'issue claire, ni ne fassent événement sur l'instant, comme à l'échelle de la pièce. Ce qui se déploie sur scène relève plutôt d'un enchaînement de comportements alignés dans un ordre attendu, puis dans un autre qui l'est moins, par des individus qui peuvent à tout moment abandonner ce genre de combinaisons pour en essayer d'autres sans jamais revenir sur celles qu'ils viennent d'ébaucher. Cet inventaire « à la Prévert sans Prévert » ou singulièrement « mal fichu » que dénoncent certaines critiques, Brigitte Gauthier tente de le qualifier en avançant l'idée d'un « théâtre-rosaire, dont toutes les perles seraient une succession de passages à l'acte <sup>381</sup> ». Elle précise cette évocation en parlant d'une accumulation de « fragments qui ne s'enchaînent pas selon le principe d'une logique narrative. On est hors du modèle aristotélicien du début, du milieu et de la fin. [...]. Ces moments se produisent sous nos yeux, au lieu de s'enchaîner et les effets restent épars. <sup>382</sup> ». Martine Beydon tente quant à elle de creuser le malaise que suscite ce « théâtre-rosaire » bien au-delà des distorsions qu'il fait subir au modèle aristotélicien de la narration dramaturgique. Dans son essai sur l'univers gestuel de Pina Bausch, elle fait l'hypothèse que les passages à l'acte mis en scène par la chorégraphe bousculent avant tout une certaine lecture de la vie sociale et de ses codes :

---

380 Mannoni G., « Pina moche », *Quotidien de Paris* du 15 Juin 1991.

381 Brigitte Gauthier, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, op. cit., p. 175.

382 *Ibid.*, p. 175.

« Dans les spectacles de Pina Bausch, on observe un perpétuel battement entre le code et sa violation. [...] [Toutes ses pièces] donnent à voir des gestes « qu'on ne doit pas faire en société ». Les partenaires se touchent, se caressent, se pincet, s'agressent sans faire cas des conventions de départ du spectacle et des figures du quotidien évoquées : la norme – des individus correctement habillés sur scène qui semblent se conformer au départ à nos modes habituels de communication – est traversée sans arrêt par des gestes que le spectateur peut ressentir comme une agression. <sup>383</sup>»

Ce que remarque Martine Beydon, c'est que le spectateur est souvent le seul à ressentir l'agression qui semble se jouer sous ses yeux. Si la violence vient régulièrement court-circuiter les jeux mondains que Pina Bausch met en scène, il n'est pas toujours question de voir cette violence provoquer le malaise attendu chez celles et ceux qui la subissent. Les individus visés par l'agressivité d'un partenaire peuvent se laisser faire sans protester, ceux qui assistent à la scène rester indifférents à ce genre de spectacle ou l'encourager par des applaudissements. *A contrario*, une légère maladresse, une plaisanterie de mauvais goût, un faux pas sans gravité peuvent avoir des effets disproportionnés sur l'assistance, susciter hystérie, hurlements, repréailles. Quels que soient les décalages ou les faux-raccords qui se manifestent dans le jeu des comportements, ce jeu ne connaît aucune résolution. Comme le souligne Martine Beydon : « Chez Pina Bausch, les actions finissent comme elles ont commencé : sans raison. La violence s'associant à la légèreté, les images se succèdent sans remords, ni justification <sup>384</sup>». Beydon voit là une forme caractérisée d'*anomalie* au sens où l'entend Jean Baudrillard : « Il y a infraction, ou plutôt errance par rapport à un état de chose dont on ne sait plus s'il est un système de causes et d'effets. »<sup>385</sup> ». Si Beydon s'en remet provisoirement à la sociologie pour approcher ce genre d'anomalies, empruntant à la microsociologie goffmanienne quelques unes de ses catégories en vue de caractériser les errances que Pina Bausch introduit dans le script codifié de nos civilités ordinaires, elle abandonne rapidement ce parti pris, reconnaissant que l'image du corps et du comportement distillée par la chorégraphe représente à elle seule « une véritable anomalie pour le sociologue, puisqu'en aucun cas [cette image] n'obéit aux normes et à la mise en scène de la vie quotidienne (on voit donc là les limites d'une analyse sociologique chez Pina Bausch).<sup>386</sup> ».

Si, contrairement à d'autres critiques, Martine Beydon récuse d'entrée de jeu l'éventuelle portée sociologique du théâtre bauschien, elle écarte pour cette même raison

---

383 Beydon Martine, *Pina Bausch, analyse d'un univers gestuel*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002 (1er ed° 1986), p. 19, 20.

384 *Ibid.*, p. 26.

385 *Ibidem*. Martine Beydon tire cette citation des *Stratégies fatales* de Jean Baudrillard, Paris, Grasset, 1983, p. 30.

386 *Ibid.*, p. 72.

l'éventualité d'en faire une analyse sociologique. On peut, en effet, considérer les expérimentations dramaturgiques de Pina Bausch comme un objet difficile à construire et à aborder sociologiquement. À mes yeux, cela n'en faisait pas pour autant un objet *intraitable* d'un point de vue sociologique. Je considérais au contraire que les anomalies mises en scène par cette chorégraphe, et pointées par Martine Beydon comme de *véritables anomalies pour le sociologue*, avaient de quoi intéresser la pensée sociologique pour cette raison même.

C'est en allant fouiller dans la littérature de ma discipline que je voyais cette intuition se confirmer. De *l'objet* que les œuvres d'art représentent pour certains sociologues, à *l'outil* de connaissance qu'elles deviennent pour nombres d'entre eux, je découvrais sous leurs plumes, non pas un champ de définitions et de procédures arrêtées, mais un champ de questionnements et de pratiques d'une plasticité surprenante, certes traversé par des tensions et des polémiques que je ne pouvais pas négliger. Ce champ de questionnements avait néanmoins l'avantage de faire une place significative à une pensée sociologique à l'essai, prenant certains risques pour exploiter la dimension heuristique que l'art peut revêtir dans le cadre d'une compréhension approfondie de la vie sociale, comme dans celui d'une réflexion épistémologique visant la pensée sociologique elle-même. Erving Goffman n'est pas le dernier à s'essayer sur ce terrain-là. J'avais toutefois du mal à ranger sa contribution sous la même étiquette que celles je rencontrais chez les sociologues de l'art que je lisais.

Goffman n'hésite jamais à puiser dans le champ de la littérature, du cinéma et du théâtre, différentes fictions scénarisées qu'il exploite sous des angles variés pour alimenter son approche de la vie sociale. Il fait par ailleurs basculer ponctuellement ces fictions du côté de ses objets, comme c'est le cas dans *Les Cadres de l'expérience*, où il procède à une analyse particulièrement soutenue des rouages et des ruses attachées à l'illusion romanesque, cinématographique et théâtrale. Quelle que soit la manière dont il aborde et utilise les fictions qu'il emprunte à ces trois genres, Goffman préfère laisser à d'autres chercheurs le soin d'en évaluer le statut, sinon la valeur artistique. De son côté, il ne se compte pas parmi ces spécialistes de l'art, précisant en introduction des *Cadres de l'expérience* le seul intérêt qu'il reconnaît aux œuvres auxquelles il entend se référer dans la suite de son propos :

« Les critiques et les commentateurs se réfèrent aux classiques d'un genre pour déceler l'importance de telle ou telle œuvre et sa nature d'œuvre d'art. Je me sers maladroitement des mêmes matériaux tout simplement parce qu'on a là quelque chose de facilement disponible, une

sorte de fond commun de l'expérience familière que l'auteur partage avec ses lecteurs.<sup>387</sup> »

Si Goffman ne se présente à aucun moment, ni comme un spécialiste, ni comme un sociologue de l'art, on peut néanmoins lui reconnaître d'avoir produit une réflexion particulièrement riche et singulièrement étoilée sur le théâtre, genre artistique qu'il a exploité et analysé plus que n'importe quel autre dans le cadre de sa microsociologie de la vie quotidienne. Quand elle se réfère à ses travaux pour analyser très brièvement le spectacle bauschien, Martine Beydon laisse de côté cet aspect de la sociologie goffmanienne. Quant à moi, le simple fait de l'entrevoir me suffisait. D'un côté, j'envisageai la possibilité d'utiliser ce que Goffman peut dire et penser du théâtre pour développer une analyse plus approfondie de la dramaturgie proposée par Pina Bausch. D'un autre, je pressentais qu'il y avait à trouver dans son théâtre de quoi éprouver les ressources de la microsociologie proposée par Goffman. Les distorsions dramaturgiques distillées par Pina Bausch dans l'ordre de nos sociabilités ordinaires m'apparaissaient comme des anomalies probables pour la pensée goffmanienne, des anomalies qui pouvaient être explorées pour leur capacité à fouiller cette pensée et à la requestionner sous un angle singulier. Si j'avais bon espoir de construire ce chassé-croisé analytique en m'inspirant de ceux que j'avais notamment découverts dans les essais de Jacques Leenhardt, de Florent Gaudez ou de Jean-Olivier Majastre, je sous-estimais en revanche la difficulté à plier une œuvre en mouvement à ce genre d'analyses croisées.

Il n'était pas question d'aborder le théâtre de Pina Bausch comme on ouvre un roman ou comme on étudie un tableau, une installation plastique, une photographie ou un film dont il existe le plus souvent des reproductions papier ou vidéo qu'on peut se procurer et garder sous les yeux. Là se situait une première difficulté : comment étudier une œuvre qui, comme tout spectacle vivant, est en partie déterminée par sa fugacité et qui n'a pas toujours vocation à être fixée sur un support accessible ? La seconde difficulté à laquelle j'allais m'affronter tenait à la spécificité du *mouvement* qui caractérise les pièces de Pina Bausch. Si j'avais été intriguée par le désordre de faits et gestes observable dans le temps de ses pièces, j'étais loin de soupçonner à quel point ce désordre constituait un mouvement difficile à capter et à décrire. Théâtre « sans histoire au sens classique du terme<sup>388</sup> », « masse compacte et ambiguë<sup>389</sup> », « collage à la Schwitters<sup>390</sup> », chaque commentateur a sa formule, sinon son euphémisme, pour

387 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minit, 1991, p. 24.

388 Adolphe J.-M., « Corpus Pina Bausch », in *Pina Bausch, Delahaye*, op. cit., p. 11.

389 Beydon M., *Pina Bausch, analyse d'un univers gestuel*, op. cit., p. 10.

390 Aslan O., « Danse/Théâtre/Pina Bausch II : d'Essen à Wuppertal », in *Théâtre/Public* n° 139,

qualifier le montage déroutant auquel Pina Bausch soumet les sketches qui font la matière de ses spectacles. Avant même de savoir comment entamer l'analyse de ce « théâtre de bribes et de fragments<sup>391</sup> », il me fallait d'abord y avoir accès et en garder une trace. Généralement, cette question se pose quand il s'agit de collecter des informations sur et autour de l'œuvre étudiée : archives, correspondances, interviews de son auteur et/ou des personnes ayant contribué à sa production, à sa diffusion, à sa réception. Dans mon cas, c'est l'œuvre elle-même qui se présentait comme une information à atteindre et à *collecter*. La première de ces deux conditions n'était pas la plus difficile à remplir. Contre toute attente, c'est en présence des pièces archivées que les choses se sont compliquées. Alors mêmes que ces pièces se présentaient comme déjà construites et *finies* en tant qu'objet à étudier, il m'a fallu les *reconstruire* comme telles en apprenant à les regarder d'une part, à les « enregistrer » d'autre part. C'est ce travail de terrain que je me propose de relater dans les chapitres qui suivent, afin de présenter les spécificités du théâtre bauschien non pas détachées, mais bien attachées à l'approche concrète qu'il m'a été donné d'en faire.

---

Janvier-Février 1998, p. 46.

391 Hoghe R., *Pina Bausch. Histoires du théâtre dansé*, Paris, L'Arche, 1987, p. 12.

## **b. Les difficultés inhérentes à l'approche d'une œuvre en mouvement.**

Contrairement à la littérature et aux arts plastiques qui offrent au chercheur la garantie d'un support matériel stable sur lequel travailler, le spectacle vivant est uniquement supporté par son actualisation. Il pourrait être rapproché du cinéma, l'un et l'autre produisant des images en mouvement, à ceci près que l'œuvre cinématographique est fixée sur un support reproductible avec lequel elle se confond : la pellicule. Travailler à l'analyse d'un corpus de films ne demande pas forcément d'être dépendant de leur diffusion en salle. Le film (à l'exception peut-être de quelques cas où il ne peut être transféré sur support vidéo ou numérisé) peut changer de support sans changer de nature. Visionner un film seize millimètre transféré sur VHS ne modifie que de manière relative sa version d'origine (recadrage éventuel de l'image, dégradation de sa qualité, etc.) ; dénaturation mineure au regard de ce que permet le support vidéo quand il s'agit d'analyser une œuvre cinématographique, à savoir la *consulter* à loisir<sup>392</sup>.

Une chorégraphie, une pièce de théâtre, une performance peuvent également être captées et « conservées » sur un support vidéo, mais dans ce cas le transfert signe nécessairement un changement de nature. Ce que l'on regarde n'est que la captation approximative d'un événement, la trace relativement fidèle de quelque chose d'autre. Nous sommes alors dépendants de l'angle de vue adopté par le réalisateur, des variations de cadrage qu'il nous impose (gros plan, plan large, etc.), des mouvements qu'il aura choisis de « suivre » jusqu'au bout et de ceux qu'il aura négligés. Il s'agirait par conséquent d'assister au spectacle, de renouveler cette présence nécessaire aux corps qui le supportent pour en justifier l'analyse rigoureuse. Respecter cette condition, c'est

---

392 François Truffaut met en avant ce bénéfice, dans une citation reprise en exergue sonore de la collection vidéo « les films de ma vie » éditée par « Fil à film » : « Je n'aimerais pas voir un film pour la première fois en vidéo ou à la télévision, on voit d'abord un film en salle. Cinéma et vidéo, c'est la différence entre un livre qu'on lit et un livre qu'on consulte. Pour moi comme cinéophile, la vidéo bouleverse ma vie. Prenez *Sérénade à trois* de Lubitch par exemple. Avant s'il passait quelque part, j'y allais, sachant que je devrais peut-être attendre deux ans avant de pouvoir le revoir. Depuis, il m'arrive de le visionner trois fois dans la même semaine. Avoir un film en vidéo m'en donne une connaissance beaucoup plus intime, en tant que cinéophile je suis un fanatique de la vidéo. ». Truffaut fait ici une différence notable entre voir un film et le *consulter*, cette différence concerne une attitude adoptée à l'égard de l'œuvre cinématographique, sans concerner l'œuvre elle-même. L'attitude peut effectivement varier en fonction du support de diffusion (être tributaire d'une diffusion en salle quand il s'agit d'un format 16 millimètre ou pouvoir bénéficier à loisir d'une diffusion privée quand il s'agit de la vidéo), l'œuvre dans les deux cas ne « varie » pas (ou si peu).

risquer de compromettre l'analyse elle-même. Comment être à ce que l'on voit et être simultanément à ce que l'on veut en dire, en penser ? Pendant le spectacle, aucun arrêt sur image n'est possible, aucun retour sur l'image précédente non plus ; rien ne peut être indexé, comparé, répertorié, réexaminé, ni même décrit. Le souvenir ne peut pas se suffire à lui-même : en tant que souvenir, il est un déferlement d'images sélectionnées par la mémoire. Autrement dit, un spectacle reste impossible, en tant que tel, à *consulter*.

Choisir d'étudier les pièces de Pina Bausch me renvoyait à cette première difficulté, à laquelle une autre venait se rajouter. Le succès dont ces pièces font l'objet depuis une trentaine d'années complique le simple fait d'avoir accès à leurs représentations publiques. Comme le souligne J-M. Adolphe : « Sur le trottoir de la place du Châtelet, côté Théâtre de la Ville, [Juin] est la saison où refleurissent les écriteaux « Recherche place[s] pour Pina Bausch », brandis par des idolâtres imprévoyants qui ne peuvent entrer dans le temple païen du Tanztheater Wuppertal. Car, et c'est ainsi depuis 1983, le culte affiche complet.<sup>393</sup> ». Pour quelqu'un qui n'habite pas Paris et qui n'a pas les moyens de prendre un abonnement annuel au Théâtre de la Ville<sup>394</sup>, voir un nombre significatif de pièces de Pina Bausch reste un authentique tour de force. Même en se donnant les moyens de remplir de telles conditions, le temps dévolu à la recherche dans le cadre d'un doctorat ne m'aurait permis d'assister qu'à un nombre restreint de représentations. Pour avoir un aperçu plus ou moins conséquent de l'œuvre de la chorégraphe, avant même d'envisager la possibilité d'en faire une analyse « en direct », il m'aurait fallu assister à toutes les représentations programmées à travers le monde, des pièces les plus récentes et des pièces de répertoire qui sont régulièrement remontées par la compagnie dans le cadre de ses tournées. Il aurait surtout fallu assister à plusieurs représentations d'une même pièce. Une telle démarche, en partant du principe qu'elle soit réalisable, ne m'aurait pas laissé le choix des pièces qui allaient constituer mon corpus. Cette démarche n'allait pas davantage me laisser le temps d'entrer dans l'épaisseur de l'analyse que j'entendais leur consacrer.

393 Adolphe J-M., « Corpus Pina Bausch », in *Pina Bausch, Delahaye, op. cit.*, p. 9.

394 Rappelons que quelques scènes nationales françaises (TNP de Villeurbanne, Maison de la Culture de Grenoble, Opéra de Lyon...) et quelques festivals (Rencontres chorégraphiques de Nancy, Festival des Arts lyriques d'Aix-en-provence, Festival d'Avignon à plusieurs reprises) ont programmé très ponctuellement des pièces du Tanztheater de Wuppertal. le Théâtre de la Ville est cependant la seule structure culturelle française à programmer chaque saison la création annuelle du Tanztheater, (souvent accompagnée d'une pièce plus ancienne issue de son répertoire), et ce depuis 1978. Par ailleurs, obtenir de manière sûre une place pour une de ces créations, ne serait-ce que la réserver à l'avance, reste un privilège accordé aux seuls abonnés du Théâtre de la ville à l'ouverture de la saison culturelle.



S'il s'agit maintenant de présenter les conditions effectives dans lesquelles j'ai eu accès à l'œuvre de Pina Bausch, je dois avouer que je n'avais assisté, en tout et pour tout, qu'à deux de ses pièces lorsque j'esquissais le travail de fond de cette recherche : *Le laveur de carreaux* (pièce créée en 1997, lors d'une résidence de la compagnie à Hong-Kong, et programmée au Festival d'Avignon en 2000) et *Danzon* (pièce créée en 1995 et redonnée au Théâtre de la Ville en Juin 2001). J'avais par ailleurs eu l'occasion de visionner de nombreux extraits de pièces plus anciennes (issus de créations datant des années soixante-dix et quatre-vingt), glanés ça et là dans de brefs reportages et de plus longs documentaires consacrés à l'œuvre de Pina Bausch ou à l'histoire chorégraphique allemande. À cela s'ajoutait le visionnage de *1980 - Ein Stück von Pina Bausch*, pièce créée en 1980, dont le captage vidéo intégral fut diffusé à l'occasion du Festival « Vidéo Danse » au Centre Georges Pompidou en Février 2001. Face à cette pénurie d'images et de traces, je ne tardais pas à me procurer, via quelques adeptes chevronnés de la chorégraphe, une copie vidéo des captages dont quelques pièces avaient fait l'objet et dont la diffusion télévisée avait été autorisée par Pina Bausch. J'avais ainsi en ma possession, dès l'été 2001, la version intégrale de *Barbe-bleue – En écoutant un enregistrement de l'opéra de Béla Bartok* (créée en 1977) et de *Café Müller* (créée en 1978), ainsi qu'une version incomplète de *Walzer, une pièce de Pina Bausch* (créée en 1982). Je pensais compléter ce corpus de circonstance en sollicitant les différentes institutions françaises ayant la charge d'archiver tout type de documents filmés concernant la danse (section « Vidéo danse » du Centre Georges Pompidou, Centre cinématographique de la danse et de multiples fonds vidéo gérés par certaines médiathèques municipales comme celles de Besançon ou de Grenoble). J'ai rapidement eu l'occasion de constater que je détenais trois des cinq captages vidéos autorisés par Pina Bausch à faire l'objet d'une diffusion publique<sup>395</sup>. Tous les captages existants, couvrant la majeure partie des représentations données à travers le monde de chacune des pièces présentées par le Tanztheater depuis sa création en 1973, était conservés dans les locaux administratifs de la compagnie, à Wuppertal. L'accès à cette manne d'informations dépendait de l'agrément exclusif de Pina Bausch qui se réservait le droit

---

395 Il ne manquait à l'époque que le captage intégral de *1980, Ein Stück von Pina Bausch* que j'avais par ailleurs visionné au Centre Georges Pompidou et celui de *Walzer, une pièce de Pina Bausch*, dans sa version intégrale, également archivé par les services du Centre Georges Pompidou. Depuis 2007, deux autres pièces ont fait l'objet d'une autorisation à être diffusées sous une forme filmée : *Vollmond* (créée en 2006, filmée par Win Wenders et diffusée par Arte en Juin 2013) et *Kontakthof pour dames et messieurs de plus de 65 ans* (créée en 1978, remontée en 2000 avec des amateurs de plus de 65 ans, édité aux éditions de L'Arche en DVD accompagné d'un livre reproduisant les dialogues de la pièce et quelques notes de travail en 2007).

de le refuser, y compris aux responsables des différentes institutions que j'avais sollicités et qui n'avaient pu donner suite à mes requêtes. Cet état de fait aurait pu motiver l'arrêt clair et net de l'orientation que je voulais donner à ma recherche. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, en l'absence de supports vidéo sur lesquels travailler, je me retrouvais, ni plus ni moins, en l'absence de l'œuvre.

Pina Bausch avait la réputation de n'autoriser que les danseurs de sa compagnie et certains de ses amis à consulter ses archives vidéos. Je me décidai néanmoins à tenter une demande auprès d'elle. J'envoyai un e-mail concis à l'adresse internet de sa compagnie, mentionnant en quelques lignes le sujet de ma thèse (encore très imprécis) et la liste des pièces que je souhaitais consulter (couvrant quasi intégralement la liste de ses pièces créées avant 2001). Je ne demandais par ailleurs aucun entretien, aucune entrevue d'aucune sorte à la chorégraphe. J'insistais simplement sur la nécessité d'avoir accès à ce qui constituait la seule trace tangible de son travail. La réponse fut rapide et positive, émanant du service de documentation de la compagnie. Ce n'est qu'une fois sur place que je mesurai l'exception d'un tel accès. À ce jour, je n'ai aucune information sur ce qui a motivé Pina Bausch à me l'accorder. La seule hypothèse que je suis en mesure de formuler à ce sujet m'a été soufflée par Grigori Chakhov, le documentaliste et vidéaste de la compagnie qui était mandaté pour m'assister dans la consultation des archives vidéos. Selon lui, si « Pina avait dit oui », comme il aimait à me le rappeler, c'est peut-être parce que je ne lui avais pas demandé d'entrevue.

La chorégraphe est connue pour sa réticence à parler de ses méthodes, comme des intentions qu'elle investit dans la contenu de ses pièces. Lors de ses interviews avec les journalistes et dans les entretiens plus poussés qu'elle accordait à ses proches collaborateurs, Pina Bausch avait pour habitude de laisser ses interlocuteurs s'avancer d'eux-mêmes sur ces deux terrains, se contentant pour sa part de recadrer ou de compléter de manière laconique, sinon évasive le fruit de leurs spéculations. Un échange entre la chorégraphe et le journaliste Philippe Noisette, datant de 1997, donne un aperçu assez fidèle de cet art de l'esquive :

« P.N : Certains vous accusent d'être féministe, d'autres de donner une piètre image de la femme dans vos pièces.

P.B : Je travaille avec une compagnie, dans laquelle il y a des gens différents qui m'apportent une matière. Jamais il n'y a la volonté d'avilir l'un ou l'autre. Je suis un chercheur, toujours à la poursuite de découvertes chez les individus. Cela m'ouvre des voies, mais il n'y a pas

de solution unique. Je veux comprendre les uns et les autres. Nous sommes ensembles, public et compagnie, pour ressentir, éprouver. Seuls, nous ne sommes rien. Et je ne crois pas que dans mes pièces, il y ait des moments où l'on puisse dire : « Elle a voulu ceci ou cela. » Je ne donne pas d'avis arrêté, je présente mes recherches et mes découvertes.<sup>396</sup> »

En tant que critique ayant suivi et chroniqué le travail de la chorégraphe depuis le milieu des années quatre-vingt, Jean-Marc Adolphe considère cette pudeur étrange comme une dimension déterminante de l'œuvre de Pina Bausch, dimension qu'elle-même a tenu à évoquer au cours d'une conférence de presse qu'Adolphe relate en ces termes : « Un jour, à Budapest, face à un groupe de journalistes qui la questionnaient, Pina Bausch eut cette répartie très éclairante : « Si je vous dis ce que mon œuvre veut dire pour moi, vous me comprendrez moi, pas mon œuvre »<sup>397</sup> ». Ayant consacré mon mémoire de licence à la réception critique de l'œuvre de la chorégraphe dans la presse écrite française de 1978 à 1996, j'avais pris la mesure de cette posture adoptée par Pina Bausch lorsqu'il s'agissait pour elle de livrer aux journalistes français des informations de première main sur ses créations. J'avais envisagé de respecter un tel positionnement au cours de mon travail de doctorat, partant du principe que *faire sans* le discours de la chorégraphe – tout du moins sans celui que j'aurais attendu d'elle au cours d'un éventuel entretien, pouvait être une des conditions à remplir pour aborder son œuvre. Cette condition, que je m'imposais dans l'absolu avant même de commencer ma recherche, est peut-être devenue la condition déterminante qui l'a rendue possible. Pour ne pas déroger à ce principe que je m'étais donné et qui semblait porter ses fruits, j'ai programmé mes séjours à Wuppertal en fonction des dates de tournée de la compagnie, afin de ne pas rencontrer Pina Bausch, même par hasard, tout le temps qu'allait durer le visionnage sélectif de ses archives vidéo.

J'organisai l'exploitation de ces archives en trois sessions d'une semaine, réparties entre Novembre 2001 et Novembre 2002. Il était question de voir le plus grand nombre de captages vidéo dans un temps limité et de soumettre ces captages à un enregistrement qui ne pouvait pas être de même nature, puisqu'il m'était interdit de réclamer la moindre copie des vidéos archivées. L'agrément de Pina Bausch s'accompagnait de cette seule condition. Je pouvais visionner à loisir toute pièce de mon choix, mais sur place, dans un bureau vide où se faisaient face une chaise et une énorme télévision posée sur un meuble. Je me retrouvais donc en situation de pouvoir consulter

---

396 Entretien entre Pina Bausch et Philippe Noisette, in *Pina Bausch*, Paris, Van Dieren Éditeur, 1997, p. 9.

397 Adolphe J-M., « Corpus Pina Bausch », in *Pina Bausch, Delahaye, op. cit.*, p. 19.

de manière illimitée la trace imparfaite d'une œuvre dont il fallait que je garde à mon tour une trace, ce qui supposait de la faire une fois de plus changer de support et de nature.

### **c. Transformer le regard en langage : le problème de la retranscription des pièces.**

Pina Bausch m'avait autorisée à consulter les captages vidéos de la trentaine de pièces créées entre 1975 et 2000 dont je lui avais demandé l'accès, pièces dont la liste suit :

- *Le Sacre du printemps* (1975).
- *Les Sept Péchés capitaux* (1976).
- *Barbe-Bleue – En écoutant un enregistrement de l'opéra de Béla Bartóks « Le Château de Barbe-Bleue »* (1977).
- *Komm, tanz mit mir* (1977).
- *Renate wandert aus* (Renate s'exile) (1977).
- *Il la prend par la main et l'emmène au château, les autres suivent (Projet-Macbeth)* (1978).
- *Café Müller* (1978).
- *Kontakthof* (1978).
- *Arien* (1979).
- *La Légende de la chasteté* (1979).
- *1980 – Une pièce de Pina Bausch* (1980).
- *Bandonéon* (1980).
- *Walzer* (1982).
- *Nelken (Œillets)* (1982).
- *Dans la montagne on entendit des hurlements* (1984).
- *Two Cigarettes in the Dark* (1985).
- *Viktor* (1986).
- *Ahnen* (1987).
- *Palermo Palermo* (1989).
- *Tanzabend II* (1991).
- *La Pièce au bateau* (1993).
- *Ein Trauerspiel* (1994).
- *Danzón* (1995).
- *Nur Du* (1996).
- *Le Laveur de vitres* (1997)
- *Mazurca Fogo* (1998).
- *O Dido* (1999).
- *Wiesenland* (2000).

Lors de leur visionnage, le seul moyen que j'avais d'« enregistrer » ces pièces était de les retranscrire à la main sur une série de carnets. Le support vidéo rendait possible ce travail d'écriture, dans la mesure où il me permettait de suspendre le déroulement de chaque spectacle et de revenir sur ses séquences les plus denses autant de fois que je le voulais. Manier la télécommande était une condition nécessaire, mais pas suffisante pour réussir à « capter » par écrit ce que j'observais sur l'écran mis à ma disposition. Restait à trouver une méthode d'écriture qui parvienne à composer avec les singularités de la dramaturgie bauschienne. J'ai jusqu'ici évoqué rapidement ce en quoi consistait cette dramaturgie, sans préciser les influences qui l'ont façonnées, le type de « montage » qui la sous-tend, ni la manière dont elle s'actualise sur une scène de théâtre. C'est sur ces différents points que j'aimerais revenir, afin d'introduire les tactiques descriptives qu'il m'a fallu développer pour décrire la matière spectaculaire dont je découvrais la complexité au fil de mes visionnages.

À quelques exceptions près, les pièces de Pina Bausch s'étirent sur deux à trois heures de spectacle entrecoupées d'un entracte d'une vingtaine de minutes. Elles sont constituées d'une série de saynètes indépendantes excédant rarement vingt minutes – les plus courtes étant d'une à deux minutes – et s'enchaînant les unes à la suite des autres sans qu'aucun fil narratif n'organise leur succession. Cette caractéristique tient à la manière dont la chorégraphe fait le choix de monter ses pièces depuis 1977. Avant cette année charnière, l'essentiel de sa production relève de ballets qui reposent sur une structure dramatique relativement lisible. Pina Bausch commence à prendre certaines libertés avec cette façon de construire ses pièces à partir de 1973, année où le directeur de l'Opéra de Wuppertal lui offre la direction du Ballet attaché à son institution. En charge de créer une pièce par an pour la compagnie qu'elle a fondée à cette occasion et qui dépend directement de l'Opéra municipal, Pina Bausch diversifie rapidement sa production en expérimentant des formes d'écritures chorégraphiques de moins en moins conventionnelles. À la marge des « opéras-dansés » qu'elle monte les deux premières années de son mandat en s'inspirant de livrets d'opéras classiques<sup>398</sup>, à la marge des

---

398 *Iphigénie en Tauride* et *Orphée et Euridyce* sont les deux « opéras-dansés » que Pina Bausch crée sur des musiques de Gluck, respectivement en 1974 et 1975. Dans le bref commentaire que Nobert Servos consacre à ces deux pièces, il souligne les libertés que la chorégraphe s'ingénie déjà à prendre avec la structure dramatique des livrets dont elle s'inspire pour monter ces deux opéras-dansés : « Pina Bausch ne met pas en danse le livret initial mais utilise différents éléments constitutifs de l'histoire pour déclencher des associations d'idées fructueuses. Alors que d'autres chorégraphes s'efforcent de traduire en mouvement la musique et l'histoire, le théâtre dansé [de Pina Bausch] travaille directement avec les corps et part de leur énergie. Pour lui, l'histoire à raconter est celle des

chorégraphies qu'elle crée dans ce même laps de temps autour du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky<sup>399</sup>, la chorégraphe présente des créations plus difficilement « classables » qu'elle qualifie de « soirées de danse ». *Fritz* (Janvier 1974), *Ich bring dich um die Ecke*<sup>400</sup> (Décembre 1974) et *Les Sept Péchés capitaux*<sup>401</sup> (1976), sont les trois premières de ces « soirées » qui tiennent davantage de la revue que du ballet, comme le souligne Nobert Servos : « [ À partir de *Ich bring dich um die Ecke*] pour la première fois, les danseurs non seulement dansent mais chantent et jouent. L'étiquette « Revue » permet à Pina Bausch d'exprimer le caractère divertissant de son travail mais suscite aussi la curiosité sceptique des critiques.<sup>402</sup> ». Ce travail dérouta plus largement le public d'abonnés de l'Opéra de Wuppertal qui réagit violemment à cette forme « abâtardie » de spectacle vivant enchevêtrant *danse savante* et divertissement populaire. Odette Aslan évoque en ces termes la réception houleuse de ces premières soirées de danse : « Lorsqu'à Wuppertal, Pina Bausch abandonna l'opéra dansé pour échafauder son Tanztheater, des abonnés passèrent leurs cartes à leurs enfants. Non seulement la chorégraphe mécontentait les autorités parce qu'elle employait insuffisamment l'Orchestre symphonique et dérangeait les habitudes des amateurs de ballet classique mais elle dérangeait tout court. On la menaça au téléphone. Un employé de banque, dix-huit mois durant, lui adressa ainsi qu'aux danseurs des lettres d'insultes.<sup>403</sup> ». Jochen Schmidt fait quant à lui mention des agressions physiques que la chorégraphe a personnellement subies pendant cette période : « Face à un groupe d'admirateurs se forme [à Wuppertal] un front de détracteurs affirmés, dont les plus mesquins couvrent Pina Bausch d'insultes, de crachats et lui arrachent les cheveux, les plus excités la harcèlent de coups de téléphone anonymes en pleine nuit et la somment de quitter la ville.<sup>404</sup> »

---

corps : il ne s'agit pas de danser la littérature. ». Servos N., *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001, p. 17.

399 *Le Sacre du printemps* (1975), trois chorégraphies de Pina Bausch d'une durée totale de deux heures environ : *Vent d'ouest* (sur *Cantata* d'Igor Stravinski), *Le Deuxième Printemps* (sur *Trois pièces faciles* d'Igor Stravinski), *Le Sacre du Printemps* (sur *Le Sacre du Printemps – Scènes de la Russie païenne* d'Igor Stravinski).

400 Norbert Servos relève l'ambiguïté de ce titre : « il signifie tout à la fois « Je te tue » et « Je t'accompagne encore un bout de chemin » (N.D.E) ». *Ibid.*, p. 18.

401 Pour cette création, Pina Bausch s'inspire des *Sept Péchés capitaux des petits bourgeois* de Bertolt Brecht sur des musiques de Kurt Weill. Écrite pour une cantatrice, une danseuse et quatre chanteurs, cette pièce de Brecht avait pour vocation initiale d'être un simple intermède dans une chorégraphie de Balanchine, donnée le 7 Juin 1933 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.

402 *Ibid.*, p 18.

403 Aslan O. « Danse / Théâtre / Pina Bausch. II. D'Essen à Wuppertal », in *Théâtre/Public* n° 139, Janvier-Février 1998, p. 66

404 Schmidt J. « De la *Modern Danse* au *Tanztheater* », in *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque.*, Paris, L'Arche, 1995, p. 78.

*Les Sept Péchés capitaux* excitent plus particulièrement les protestations et les heurts jusque dans les rangs des danseurs de la compagnie. Suite à cette crise, Pina Bausch choisit de ne pas modifier les inflexions qu'elle vient de donner à son écriture chorégraphique, préférant infléchir la manière dont elle entend investir ses danseurs dans le montage de ses pièces<sup>405</sup>. À partir de *Barbe-Bleue – En écoutant un enregistrement de l'opéra de Béla Bartok « Le Château de Barbe-Bleue »* (1977), le point de départ de chacune de ses créations va se négocier sur la base d'une recherche par improvisation qui mobilise l'ensemble de sa troupe sur plusieurs semaines. Pina Bausch initie ce travail collectif en soumettant à ses danseurs une suite de mots-clés, de fragments de textes, de consignes, de questions collectés ou inventés par ses soins, et auxquels ses danseurs doivent réagir en donnant une simple réponse à l'oral, puis en improvisant des saynètes, seul ou à plusieurs, en ayant toute liberté dans le choix des accessoires, des costumes, des registres<sup>406</sup>. Face aux propositions que lui livrent ses danseurs, Pina Bausch observe, intervient, suggère, renégocie certains détails ou réoriente leurs suggestions en faisant intervenir des consignes supplémentaires. Dès que ce matériau épars commence à la satisfaire, elle entame un travail de composition

405 Lors d'un entretien avec Leonetta Bentivoglio, Pina Bausch précise la manière dont s'est négocié ce tournant dans sa façon de travailler : « Cela a dû commencer, je crois avec *Barbe-Bleue*. Juste un petit peu. Et puis ça a évolué de plus en plus jusqu'à *Il la prend par la main et l'emmène au château, les autres suivent (Projet-Macbeth)* (1978) [...], à partir de là, nous avons vraiment commencé à travailler selon notre manière actuelle. Le *Barbe-Bleue* avait débuté d'une étrange manière. Pendant la création des *Sept péchés capitaux*, le spectacle précédent, quelque chose s'était passé entre la Compagnie et moi. Pour la première fois, j'avais eu peur de mes danseurs. Ils détestaient ce spectacle, ils ne voulaient ni comprendre, ni accepter... Une fois, à la fin des *Sept péchés capitaux*, je m'en souviens, Vivienne Newport, seule en scène, criait violemment contre moi : « Suffit ! On en peut plus ! Tout ça, on déteste !... ». Je cherchais à me faire comprendre. En vain. Après ce spectacle, j'ai eu une crise terrible, j'ai eu envie d'abandonner, de ne plus jamais travailler. Je décidai de ne plus mettre les pieds au théâtre. Et ainsi, je commençai à travailler un peu au studio de Jan Minarik avec quelques danseurs qui acceptaient encore ma façon de travailler. Peu à peu, quelques uns des autres acteurs nous rejoignirent et, à la fin, nous étions une dizaine, c'est-à-dire, quoi qu'il en soit, moins de la moitié de la compagnie. Nous avons fabriqué une série de scènes utilisées plus tard dans *Barbe-Bleue* et, à un certain point, nous sommes retournés au théâtre en annonçant au reste de la Compagnie : « Eh bien voilà, nous avons des matériaux déjà prêts. » - Mais qu'est-ce qu'ils n'aimaient pas dans ta façon de travailler ? - ils trouvaient qu'ils ne bougeaient pas assez. » Pina Bausch et Leonetta Bentivoglio, in *Pina Bausch*, Paris, Éd. Solin, 1986, p. 9 et 10.

406 Raimund Hodge, dans l'ouvrage qu'il consacre au théâtre de Pina Bausch, reproduit sur plusieurs pages les mots clés et autres expressions que la chorégraphe propose comme point de départ aux improvisations. La citation suivante est tirée d'une des séries qui a servi à la création de Walzer (1982) : « Regardez qui j'ai là / Une chose à propos du temps / Faire fuir quelque chose / Conseils de vos parents / Sautiller en cercle / Dire une phrase tout à fait sérieuse / Quelque chose avec arriver ou partir / Qu'avez-vous de vos parents ? / ce que vous trouvez bien chez vous / Doubter / renoncer / Été / Penser à une phrase très importante et s'imaginer qu'il y a une chute d'eau et qu'on ne pourrait pas entendre les paroles / La façon dont vous vous retenez à quelqu'un lorsque vous avez peur / Quelque chose de vivant / Se dissimuler / Reproches parce qu'on se sent marginal / Ce qu'on ne fait que seul / Égayer Pina / Ah, cela pourrait être si bien / Se remettre sur pied ou bien s'encourager soi-même / Un poème d'amour / Quelque chose d'extra-ordinaire / Quelque chose de respectueux / Voici un ours et vous devez le faire rire / Petit, plus petit, le plus petit / Caresser/ [...] / Faites quelque chose avec votre nostalgie [...]. » Hodge R., Pina Bausch, *Histoire du théâtre dansé*, op. cit., p. 88.



qu'Odette Aslan rapproche du montage cinématographique. Selon elle, Pina Bausch se charge d'agencer ces « micro-cellules autonomes [...] par affinité ou par contraste, sans logique particulière ni rapports de causalité, associées comme dans les rêves [...], puis elle tente de les assembler différemment et compare le résultat avec la première tentative. [...]. La résultante du montage n'est qu'un choix parmi d'autres, la chorégraphe pourrait bien constituer un montage différent en remontant diversement les mêmes éléments. Des bouleversements peuvent encore intervenir la veille de la première. Parfois des séquences éliminées trouvent place dans un spectacle ultérieur.<sup>407</sup>».

Ce montage est le fruit d'un tâtonnement qui se rejoue pour chaque création et qui semble effacer sur son passage la logique « collective » qui l'a guidé : « Rétrospectivement, les danseurs de Wuppertal ont oublié comment se sont opérés les assemblages [précise Odette Aslan]. Les agrégats cousus main donnent à Helga Finter l'impression « d'une pièce elle-même rapiécée par fragments », Suzanne Schlicher y voit plutôt une progressive composition polyphonique<sup>408</sup> ». Pina Bausch décrit quant à elle ce mode opératoire en laissant dans l'ombre les intentions qui l'animent : « D'abord, tout est séparé ; puis je rapproche deux choses entre elles, et le tout avec d'autres qui puissent être collées ensemble. J'obtiens un ensemble plus grand. Puis je cherche ailleurs et je constitue un autre ensemble.<sup>409</sup> ». Pina Bausch avoue par ailleurs et non sans une certaine ironie : « Personne ne sait ce que je cherche exactement ; autrement mes danseurs n'arriveraient pas à ce que je veux.<sup>410</sup> ». Quant à moi, je devais arriver à décrire au plus près ce montage sans trop chercher non plus à en fouiller la logique, au risque de la perdre ou de la pervertir dans l'écriture. J'aurai l'occasion de revenir sur ce point qui a été un des plus épineux avec lesquels il m'a fallu composer durant mon travail de retranscription. Dans l'immédiat, j'aimerais aborder une autre caractéristique essentielle des pièces de Pina Bausch, caractéristique que je n'ai fait que brièvement introduire et qui a largement conditionné mon travail d'écriture devant l'écran.

Si les pièces de Pina Bausch sont dites chorégraphiques, la plupart relèvent d'une forme de mise en scène à situer entre le théâtre, la danse et le spectacle de variétés. Le nom de la compagnie en porte la marque. Le Tanztheater (littéralement : danse-théâtre) de Wuppertal s'inscrit dans une tradition chorégraphique allemande dont un des représentants le plus emblématiques, Kurt Jooss, fut l'enseignant de Pina Bausch et l'un

407 Aslan O. « Danse / Théâtre / Pina Bausch. II. D'Essen à Wuppertal », *op. cit.*, p 45.

408 *Ibidem.*

409 *Ibidem.*

410 Propos recueillis par Mériquand B., « La ménagerie humaine », in *Télérama* n° 1983, 8 Avril 1987.

des premiers chorégraphes à l'employer dans sa compagnie. Dès les années vingt, Jooss travaille à la conception d'un « théâtre de danse » qui s'inspire et se distingue tout à la fois des expérimentations chorégraphiques menées à la même époque, Outre-Rhin, par des chorégraphes comme Mary Wigman et des théoriciens du mouvement comme Rudolf Von Laban. Ces différents précurseurs cherchent à développer une nouvelle danse dégagée du carcan classique, redonnant au corps sa liberté d'expression et valorisant plus particulièrement l'expressivité du *performer* (acteur/dansacteur), exprimant sur scène une théâtralité du corps et du mouvement affranchie du joug de la fable. Kurt Jooss reste quant à lui attaché à l'argument dramatique et revendique la possibilité de créer une synthèse des arts de la scène qui ne privilégie ni la danse pure, ni la pure théâtralité. Il développe et théorise son propre *Tanztheater*, aussi qualifié « drame dansé », dont il définit les principes en ces termes :

« Dans le cas du drame dansé, l'œuvre d'art naît simultanément d'impulsions chorégraphiques et dramatiques ; on ne voit plus si le développement de l'œuvre est déterminé par les lois formelles de la danse ou par la nécessité d'une action qui se développe : les intentions de la chorégraphie donnent sa forme au drame et celui-ci de son côté confère à la chorégraphie son contenu.<sup>411</sup> »

Empruntant à la nouvelle danse ses techniques et à son vocabulaire, Kurt Jooss les met au service de livrets écrits par ses soins autour des thématiques socio-politiques qui agitent l'Allemagne de l'entre-deux guerre : malaise des métropoles qui atomisent les individus et accentuent l'écart entre classes sociales, traumatisme de la première guerre et de celle qui s'annonce de manière latente, etc. Odette Aslan offre une description éclairante de ce nouveau genre spectaculaire défendu par Jooss :

« [Dans les pièces de Jooss] le thème socio-politique et métaphysique est traité dans une

---

411 Propos tirés de l'exposé de Kurt Jooss au Deuxième Congrès de Danse allemand de Essen tenu le 22 Juin 1928, traduits par Odette Aslan, « Danse / Théâtre / Pina Bausch. II. D'Essen à Wuppertal », *op. cit.*, p. 10. Odette Aslan éclaire d'une manière efficace ce que peut signifier le drame dansé au sens où le définit Kurt Jooss, en s'appuyant sur une analyse détaillée de *La table verte*, pièce créée en 1932 par le chorégraphe et conçue comme un manifeste du genre : « La table verte est une fable racontée au moyen des corps. [...]. La gestuelle est induite à tout moment par le contenu, elle ne procède pas d'un vocabulaire codé. Tout en se référant à des actions vraies, le geste signifiant est dénué de tout réalisme, il est dansé, stylisé, immédiatement déchiffrable. [...]. On peut rattacher *La table verte* au *Theatertanz* (danse pour le théâtre) et aux ballets fondés sur un argument. On voit cependant que Jooss tend vers ce *Tanztheater* auquel il aspire. Lui-même invente la fable, son compositeur absorbe les gestes, les tempi, la structure entière du chorégraphe avant d'écrire la partition musicale, et la forme de la danse élaborée par le chorégraphe assume le drame. ». *Ibid.*, p 15.

structure théâtrale (récit sur le modèle du drame de stations expressionniste avec personnages, actions et expression des émotions) [...]. Sans souci d'une ordonnance chorégraphique orthodoxe qui ménagerait des entrées, des numéros de solistes puis ceux du corps de ballet, Jooss développe un argument dramatique où les danseurs apparaissent en tant qu'acteurs chargés d'exprimer par leur gestuelle stylisée des significations et des émotions.<sup>412</sup>».

Élève de 1955 à 1959 à la Folkwangschule de Essen dont Kurt Jooss dirige le département danse, puis soliste et collaboratrice de Jooss de 1962 à 1968 au sein de sa compagnie, le Folkwang-Ballet, Pina Bausch est très clairement influencée par le Tanztheater porté et théorisé par son professeur. Elle franchit toutefois un cap que Jooss s'est gardé de passer, en introduisant dans ses propres pièces un jeu d'acteur qui n'est plus de l'ordre de la « pantomime » ou du geste stylisé. Sur scène, ses danseurs parlent et jouent comme le ferait tout comédien professionnel. Le Tanztheater de Pina Bausch relève par ailleurs d'une forme spectaculaire qui n'est plus assimilable à un drame dansé à proprement parler. Elisa Vaccarino propose une formule pour qualifier la singularité de son Tanztheater : « ni danse, ni théâtre : morceau.<sup>413</sup> ». Le jeu d'acteurs déployé sur scène par les danseurs de Pina Bausch ne sert en effet qu'une suite de sketches qui ne déroule aucune intrigue sur la durée de la pièce. Quant à la danse, elle subit la même fragmentation. Elle n'apparaît plus que de manière épisodique et sur un mode résolument hétéroclite. Danse classique, danse contemporaine, danses de salon ou danses folkloriques sont indistinctement livrées sur scène sous la forme d'intermèdes parodiques ou de morceaux de bravoure hybrides, associant aux figures et aux vocabulaires chorégraphiques les plus « nobles », des gestes et des attitudes tirés de la vie quotidienne. Si l'on a longtemps reproché à Pina Bausch « que ça ne dansait pas assez » dans le temps ses pièces, cette tendance est plus particulièrement palpable dans les spectacles créés entre 1977 et 1991. Les pièces qu'elle monte à partir du milieu des années quatre-vingt-dix redonnent une place croissante à la danse. Les dix dernières créations signées par la chorégraphe avant sa disparition en Juin 2009, continuent quant à elles d'enchaîner des saynètes sur le mode de la revue, mais la majorité de ces « morceaux » sont désormais dédiés à des solos, à des duos et à de plus rares mouvements d'ensemble intégralement chorégraphiés. Dans ses dernières pièces, les sketches qui sollicitent encore les talents de comédiens des danseurs de la compagnie, relèvent tout au plus d'une sorte de théâtre visuel de moins en moins soutenu par la parole.

---

412 *Ibid.*, p 11.

413 Vaccarino E., « Bausch, un monde, un langage, tant de questions », in *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*, Paris, L'Arche, 1995, p. 18.

Les pièces que je demandais à visionner lors de mes séjours à Wuppertal recouvraient en bonne partie ces trois périodes du Tanztheater bauschien. La consultation des spectacles créées après 1995 compliquait toutefois mon travail de retranscription. Plus la danse gagnait du terrain dans les pièces que je visionnais, moins je parvenais à décrire ce qui défilait à l'écran. Dans ce cas, j'abandonnais la partie assez vite et me contentais de regarder jusqu'au bout la pièce consultée. Ce renoncement me faisait gagner un temps précieux que je réinvestissais dans la consultation répétée des spectacles appartenant à la première période, la plus « hybride », du Tanztheater. Les sketches que j'observais dans les pièces créées entre 1977 et 1995 respectaient, pour la plupart, cette singulière « écriture du geste » que Michèle Lefebvre identifie comme la signature de la dramaturgie bauschienne dans un ouvrage qu'elle publie en 1995, année charnière à partir de laquelle cette signature va progressivement s'effacer :

« [...] tous les gestes, les attitudes, les postures et les déplacements utilisés [dans les pièces de Pina Bausch] relèvent d'une gestion corporelle normale, [...], rendus dans la plus pure tradition du jeu de l'acteur ; jeu d'acteur tissé de l'habitus corporel propre à chacun des interprètes. Quand les couples s'enlacent, se malmènent ou se touchent il le font « comme dans la vie » restituant à ces moments la « crédibilité » - pour reprendre le terme même de Bausch - et le réalisme troublants d'une intimité reconstruite. [...]. La gestualité dans la majorité des œuvres de Bausch porte l'empreinte des comportements utilitaires et psycho-sociaux extérieurs à la scène, [...] et, s'ils sont « travaillés », c'est sur le mode de la restauration, allant souvent vers un hyper-réalisme teinté de grotesque tragique.<sup>414</sup>».

L'hyper-réalisme des actions que je rencontrais dans les pièces de la première période me permettait de les décrire en utilisant le langage courant, avantage non négligeable au regard de l'enregistrement que je devais en faire. Saisir le sens de ces actions était par contre une autre affaire. Prenons à titre d'exemple un enchaînement d'actions tiré d'une séquence de *Walzer* (1982). On y voit une femme assise sur une chaise coller le chewing-gum qu'elle a dans la bouche sur son coup de pied et déchausser son escarpin pour piquer le chewing-gum avec le talon et se le remettre dans la bouche. Ce geste intervient de manière inopinée dans le bref *one man show* que cette femme donne sur scène. Il a quelque chose de décalé, de gratuit au moment où elle le fait avant de passer à autre chose. Si sa signification reste à cet égard difficile à démêler, sa description ne pose quant à elle aucun problème. La plupart des actions que je devais retranscrire étaient de cet ordre-là : bizarres, parfois incompréhensibles, mais assez faciles à décrire. Les pièces de la première période me demandaient également

---

414 Febvre M., *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, Coll. Art Nomade, p. 79.

d'*enregistrer* par écrit des mouvements dansés, autrement dit de demander au langage de saisir des gestes déployés dans l'espace sans autre intention que celle de produire une série de mouvements coordonnés en rythme ou en décalage (ce qui est rare chez Pina Bausch) avec une musique diffusée simultanément en fond sonore. Dans un tel cas de figure, la description écrite se compliquait sans toutefois devenir impraticable. Les mouvements dansés que je visionnais avaient cette particularité d'emprunter à la danse classique son vocabulaire de figures imposées, correspondant à un lexique spécifique de termes et d'expressions langagières. Ces mouvements chorégraphiés renvoyaient également au vocabulaire des danses de salon, répertoire gestuel que je pouvais décrire sans quitter la terminologie du langage courant. En dehors de ces registres chorégraphiques ciblés, la plupart des mouvements dansés que je devais enregistrer empruntaient à la vie quotidienne des gestes simples, suffisamment stéréotypés pour être *qualifiables*, comme se frotter les mains, essuyer des larmes qui n'ont pas coulé, réajuster l'élastique d'un sous-vêtement, croiser les bras, lisser ses cheveux en arrière. Je devais parfois en passer par un découpage « mot à mot » de mouvements qui ne renvoyaient qu'à eux-mêmes. À titre d'exemple : lever le bras droit au dessus de la tête, le garder tendu avant de laisser retomber le plat de la main sur le haut du crâne et faire avec la même main des mouvements circulaires dans la chevelure sans quitter son partenaire des yeux. S'il s'agissait alors de décrire une succession de gestes enchaînés les uns aux autres, il était surtout question de *rendre* le mouvement, c'est-à-dire ne pas le hacher verbalement au point d'en perdre la dynamique visuelle. Trop de détails, trop de mots pouvaient paradoxalement compromettre l'exactitude de la description de certaines séquences dansées.

Une autre particularité des pièces de Pina Bausch tient à la situation dans laquelle se retrouve le public sur la durée d'une représentation. Comme pour tout spectacle, en fonction de la place occupée, un angle de vue sera forcément imposé à chaque spectateur, angle de vue plus ou moins optimal sur l'espace scénique et sur les actions qui s'y déroulent. S'agissant de la représentation d'une pièce de Pina Bausch, les premiers rangs font bénéficier leurs occupants d'un point de vue à la fois limité et privilégié sur les faits et gestes des interprètes. Comme le souligne Brigitte Gauthier : « [Chez Pina Bausch], la tradition du proscenium éclate, les danseurs traversent le quatrième mur, celui qui les séparent du public.<sup>415</sup> ». Il n'est pas rare en effet que les danseurs aillent au contact des spectateurs des premiers rangs, pour les solliciter sur des

---

415 Gauthier B., *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, op. cit., p. 67.

modes dont ce public « bien placé » sera le seul à percevoir tous les détails. Par exemple, dans *Le laveur de carreaux* (1997), plusieurs danseurs s'agenouillent en bord de scène pour montrer leurs propres photos de famille à quelques spectateurs, photos qu'ils leur commentent à voix basse. Dans *1980 – Ein Stück von Pina Bausch* (1980), une danseuse en bikini fait quant à elle des avances à deux trois hommes assis à sa hauteur, leur donne son numéro de téléphone et va jusqu'à embrasser l'un d'eux sur la bouche. Dans *Kontakthof* (1978) plusieurs danseuses viennent poliment demander au public le plus proche des pièces de monnaie pour activer un cheval à bascule motorisé installé sur scène. Dans *La légende de la chasteté* (1979), les membres de la compagnie jettent des bonbons en direction des premiers rangs et y font circuler un téléphone de mains en mains.

Si, pour une pièce de Pina Bausch, être *aux premiers rangs* signifie à juste titre être au contact de tout ce qui peut être adressé au public depuis la scène, cela signifie surtout entendre tout ce qui se dit. Il faut préciser qu'au cours d'un spectacle du Tanztheater, certains dialogues ou monologues, certaines adresses publiques restent souvent inaudibles pour les spectateurs occupant les sièges les plus éloignés de l'espace scénique. Dans la plupart des pièces, des micros montés sur pieds, ou tenus à la main par les danseurs, servent à amplifier les mots, les chants, les gémissements ou la respiration de ceux qui parlent, chantent, gémissent ou respirent sur scène. En l'absence de micro, ce qui est exprimé peut être proféré suffisamment fort pour que toute la salle en profite, ou rester confidentiel. Seuls les premiers rangs en saisissent dans ce cas le contenu. À cela s'ajoute une autre singularité qui, elle, concerne tous les spectateurs assistant à la représentation. La compagnie du Tanztheater, depuis sa création en 1973, est composée d'interprètes de différentes nationalités. Si Pina Bausch demande à ses danseurs de traduire leurs textes et de savoir l'articuler dans la langue parlée par chaque public face auquel ils jouent lors des tournées mondiales de la compagnie, il arrive souvent que certains monologues soient prononcés dans la langue d'origine de celui qui en a l'initiative sur scène, ou que les danseurs parlent très momentanément une langue différente du pays qui accueille le spectacle. Dans le livre qui accompagne le DVD de *Kontakthof pour dames et messieurs de plus de 65 ans*, la légende suivante est associée au *fac-simile* d'un texte en allemand traduit en russe à la main : « Il arrive qu'un texte soit prononcé au cours de la pièce dans une langue que l'on souhaite ne surtout pas voir comprise par les spectateurs. Voici un passage de *Kontakthof* en russe, destiné à une

représentation en Allemagne et en Italie.<sup>416</sup> ». Assister à une pièce de Pina Bausch signifie par conséquent ne pas toujours tout comprendre de ce qui peut être dit depuis la scène, soit que les acteurs parlent à l'oreille des premiers rangs, soit qu'ils s'expriment dans une langue qui n'est pas nécessairement maîtrisée par le public en présence.

J'avais à composer avec cette condition là, non pas face à la scène mais face à un écran de télévision, entièrement dépendante des choix de réalisation privilégiés par les auteurs des différents captages vidéos que je consultais. Dans un tel cas de figure, certains mots savaient m'échapper, même si je demandais à voir plusieurs captages correspondant à différentes représentations d'une même pièce, dans l'espoir de bénéficier de plans plus serrés ou d'une meilleure prise de son. Les captages variaient en fonction des conditions de tournage. Certaines salles de spectacle permettaient au réalisateur d'installer des caméras au plus près de la scène, quand d'autres offraient comme seule solution une prise de vue depuis le poste de régie (c'est le cas pour le Théâtre de la Ville). Aussi m'arrivait-il de visionner une pièce dont le captage bénéficiait d'un montage parfaitement adapté à la complexité de la mise en scène et à la variation sonore des prises de parole, sans toutefois comprendre quoique ce soit à ce que les danseurs pouvaient dire, le captage ayant été réalisé lors d'une représentation donnée dans un pays dont je ne comprenais pas la langue. *A contrario*, quand je réclamaï à M. Chakhov de consulter des captages réalisés au Théâtre de la Ville, ce qui me garantissait de voir la pièce en français, j'étais déçue de constater que les conditions mêmes de tournage m'interdisaient d'entendre ce qui pouvait être dit sur scène en dehors de l'utilisation des micros. J'étais finalement tributaire des mêmes aléas qu'un spectateur ayant obtenu une place trop éloignée de la scène, ou ayant eu la possibilité de voir la pièce au premier rang mais à l'étranger.

Dès mon premier séjour à Wuppertal, le travail de retranscription des pièces visionnées se présentait comme une tâche à la fois praticable et soumise à d'incessants aléas. Le support vidéo constituait l'avantage et l'inconvénient majeur d'une telle initiative. Le recroisement systématique des archives du Tanztheater me renvoyait à l'impossibilité d'obtenir une vision intégrale, exhaustive des pièces consultées. Les imperfections inhérentes à la captation vidéo m'obligeaient progressivement à considérer le regard que je portais sur ce que j'observais. J'étais obligée d'admettre que ce regard ne serait jamais panoptique, ce qui prenait à revers la manière dont j'avais

---

416 *Kontakthof pour dames et messieurs de plus de 65 ans*, Paris, L'Arche, 2007, p. 134.

envisagé le travail d'écriture auquel j'étais contrainte. Le premier jour de ma première résidence à Wuppertal, j'osais croire que ce travail de retranscription allait *faire varier* la nature de l'œuvre bauschienne, mais saurait à cette condition m'en fournir une trace tangible. Il suffisait d'avoir accès à ce contenu. Le décrire ne serait alors qu'une simple formalité, un décalque patient et rigoureux de tout ce que j'allais regarder. Je considérais en somme la retranscription, avant de la pratiquer, comme un simple et strict *enregistrement*. Je ne m'attendais pas à ce que ce travail devienne une façon de voir, tout du moins une forme de regard porté sur les pièces elles-mêmes. Plus mon observation devenait problématique, plus elle attirait mon attention sur la dimension non moins problématique de la description que je devais faire des pièces observées. Il ne suffisait pas de raconter ce que je voyais, mais de formaliser les spécificités d'un regard écrit qui *ne voyait pas tout* et qui devait néanmoins trouver la meilleure manière d'en parler. À cet égard, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, j'étais confrontée aux mêmes exigences que celles que recensent François Laplantine concernant la description ethnographique :

« La description ethnographique, en tant qu'écriture du visible, met non seulement en jeu l'attention du chercheur (attention orientée et aussi attention flottante) mais aussi un souci tout particulier de vigilance à l'égard du langage, puisqu'il s'agit de faire voir avec des mots, lesquels ne peuvent être interchangeables, tout particulièrement lorsque l'on se fixe pour objectif de rendre compte de la manière la plus minutieuse de la spécificité des situations, chaque fois inédites, à laquelle on est confronté.<sup>417</sup>».

Dans le bureau vide mis à ma disposition, je me posais la question de cette « écriture du visible » évoquée par Laplantine. Il va de soi qu'à la différence de l'ethnographe, je n'avais pas à capter en situation les singularités d'une culture qu'il s'agit de *fréquenter* dans le temps. Je n'avais pas non plus à opérer un tri spécifique dans ce que je voyais. Chaque pièce se présentait comme une réalité déjà organisée, une réalité « finie » à décrire dans son intégralité. Mais comme l'ethnographe, je devais manœuvrer l'attention que je portais à ce que je voyais, en développant simultanément une vigilance à l'égard du langage que j'utilisais pour rendre compte de la spécificité des situations, chaque fois inédites, auxquelles me confrontaient les pièces de Pina Bausch. Il fallait en somme fonder les conditions de possibilité et d'exercice d'une « transformation du

---

417 Laplantine F., *La description ethnographique*, Paris, Nathan, 1996, p 8.



regard en langage<sup>418</sup>», caractéristique selon Laplantine de la description ethnographique, cette transformation devant trouver, dans mon cas, sa propre logique face à un écran de télévision.

---

418 *Ibid.*, p 8.

#### **d. Décrire l'événement baudouin, une façon de se faire à sa complexité.**

Dans l'absolu, il fallait capter par écrit tout mouvement, toute parole, toute variation de décor, de lumière, d'ambiance sonore qui faisaient la matière même de chacune des pièces visionnées. En réalité, il s'est agi de retranscrire les singularités des mises en scène de Pina Bausch. Cet exercice demandait de transiger avec deux procédures discursives antagonistes : d'un côté décrire ce que je voyais, d'un autre le raconter. Pour Laplantine, ces deux procédures s'opposent lorsqu'il est question de description ethnographique. Encore une fois le parallèle entre les exigences liées à ce travail descriptif et celles qui s'imposaient à moi peut ici être éclairant :

« La description entre en conflit permanent avec la narration dont elle arrête le cours. Alors que cette dernière est dynamisme, temps, mouvement, développement d'une intrigue au sein de laquelle évolue des personnages, la description s'attarde, procède à des arrêts sur image, concentre son attention sur un moment donné, sur un lieu précis, sur un épisode décisif. La description est, comme le dit Gérard Genette, une « pause dans le récit ». Elle fixe le temps dans un présent définitif et immobilise la vision dans l'espace. <sup>419</sup>».

Dans mon cas de figure, ce conflit battait son plein. D'un côté, je devais m'attarder sur tout ce qui se jouait dans l'espace-temps d'une même séquence. Attitudes, mimiques, objets manipulés, paroles prononcées devaient être saisis et décrits au présent, dans leur apparition simultanée, ce qui me demandait de procéder à des arrêts sur images face à l'écran et dans l'écriture elle-même. D'un autre côté, je devais rester dans le mouvement, suivre les trajectoires, les péripéties, les démêlés, sinon de personnages clairement construits, au moins d'individus en action et en relation incessante les uns avec les autres. Laplantine reconnaît que si la description relève d'une « vision immobilisée dans l'espace », elle ne peut se dégager d'un rapport au temps qu'il faut faire passer dans l'écriture d'une manière spécifique :

« Ainsi que l'écrit Gérard Genette, « la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace ». Ce qui suppose bien une forme de récit. [...] on ne voit pas comment la description pourrait échapper au temps. Ayant un caractère authentiquement syntaxique, et non seulement lexicographique, elle se construit à travers un « jeu

---

419 *Ibid.*, p 32.

rythmique de la surface et du fond, du flux et du reflux, du trait et du retrait, de l'apparition et de la disparition. ». <sup>420</sup>».

Face à ce qui avait lieu sur scène et qui défilait sur l'écran, il s'agissait pour moi de construire une *forme de récit* à même de faire défiler les actions visionnées au rythme de leur apparition et de leur disparition, tout en restant fidèle à la manière dont elles se suivaient, pouvaient durer en tant que telles et/ou se superposer dans le temps à d'autres actions. Je devais surtout veiller à les enchaîner dans l'écriture comme autant de fragments qui n'étaient reliés entre eux par aucune configuration *intrigante* au sens ricœurien du terme. Dans le premier tome de *Temps et récit*, Ricœur décrit comme suit le type de médiations qui caractérise la mise en intrigue, médiations que Pina Bausch escamote à bien des égards sur la durée de ses pièces :

« D'abord, [l'intrigue] fait médiation entre des *événements* ou des incidents individuels, et une *histoire* prise comme un tout. À cet égard, on peut dire équivalement qu'elle tire une histoire sensée *de* – un divers d'événements ou d'incidents [...] ; ou qu'elle transforme les événements ou incidents *en* – une histoire. [...]. En conséquence, un événement doit être *plus* qu'une occurrence singulière. Il reçoit sa définition de sa contribution au développement de l'intrigue. Une histoire, d'autre part, doit être *plus* qu'une énumération d'événements dans un ordre sériel, elle doit les organiser dans une totalité intelligible, de telle sorte qu'on puisse toujours demander ce qu'est le « thème » de l'histoire. Bref, la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration. <sup>421</sup> »

Ce sont ces différents *plus* que Pina Bausch retranche de ses spectacles et que je ne devais pas rajouter dans la description que j'en faisais. Ses pièces se présentaient à l'écran comme un « divers » d'actions, de réactions, d'incidents qui était certes la résultante d'un montage, mais d'un montage assez peu intrigant, en ce sens qu'il n'organisait pas, qu'il ne *configurait* pas cette diversité d'occurrences en un tout, intelligible comme tel. S'il s'agissait de voir des individus agir et souffrir dans un temps fini, si leurs actions et leurs réactions avaient des effets sur les situations qui les réunissaient momentanément, ces effets n'étaient pas systématiques et restaient marqués par une réversibilité qui ne connaissait aucune exception. À chaque instant, il était question de voir ces hommes et ces femmes remettre leurs compteurs interactionnels à zéro et aller au devant de nouvelles actions, ou de nouvelles interactions, sans jamais faire retour sur celles qui les avaient animés l'instant d'avant. À ce titre, leurs

---

420 *Ibid.*, p 88.

421 Ricœur P., *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 127. C'est nous qui soulignons les « plus ».

comportements étaient plus ou moins intelligibles pris isolément. Pris ensembles, ils ne faisaient le jeu d'aucune totalité sensée et ceci se vérifiait dans l'absence de « conclusion » qui marquait les pièces visionnées. Ricœur insiste sur ce point : si une histoire se dessine chaque fois qu'une intrigue fait le lien entre des occurrences dispersées, l'histoire à proprement parler n'apparaît que dans la conclusion qui lui est donnée :

« Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. [...]. [Cette conclusion] donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit un point de vue d'où l'histoire peut être perçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés.<sup>422</sup> »

Pina Bausch nous prive de cette compréhension en concluant ses pièces sur une dernière séquence qui n'est qu'une séquence parmi d'autres. Avant le salut final, les acteurs présents sur scène se livrent à un mouvement d'ensemble déjà vu au cours du spectacle, ou se laissent aller à des comportements plus calmes, plus apaisés que ceux qui les ont agités jusque-là. Leurs derniers tours de piste n'offrent à ce titre aucun éclairage rétrospectif sur ce qui a pu les agiter dans les séquences précédentes ; ils n'élucident pas non plus la raison pour laquelle cette agitation conduit finalement à la conclusion qui nous est donnée. De ce point de vue, l'écriture dramaturgique de Pina Bausch témoigne d'une forme d'innovation dans le champ narratif, innovation que Ricœur lui-même identifie comme une des possibilités que fournit les règles de la mise en intrigue. Si ces règles ont su modeler notre tradition narrative au point d'en constituer un des paradigmes dominants, Ricœur souligne que « ces [mêmes] règles changent sous la pression de nouvelles inventions, mais elles changent lentement et même résistent au changement [...].<sup>423</sup> ». Je devais pour ma part contourner ces « résistances » dans l'écriture, afin de retranscrire du mieux possible l'invention narrative initiée par Pina Bausch dans le domaine du spectacle. Plus concrètement, il fallait que j'évite de

---

422 *Ibid.*, p. 130

423 Il souligne à cet égard que « l'acte de mise en intrigue combine dans des proportions variables deux dimensions temporelles, l'une chronologique, l'autre non-chronologique. La première constitue la dimension épisodique du récit : elle caractérise l'histoire en tant que faite d'événements. La seconde est la dimension configurante proprement dite, grâce à laquelle l'intrigue transforme les événements *en* histoire. Cet acte configurant consiste à « prendre-ensemble » les actions de détails ou ce que nous avons appelé les incidents de l'histoire ; de ce divers d'événements, il tire l'unité d'une totalité temporelle. ». *Ibid.*, p. 128, 129.

recomposer une histoire *sensée* à partir d'un enchaînement d'occurrences présentées entre un levé de rideau et un salut final. Les mots et leur syntaxe avaient ici leur importance. Ils devaient être agencés dans l'idée de faire prévaloir la pure succession sur le lien causal, tout en faisant apparaître le « jeu rythmique du flux et du reflux, du trait et du retrait, de l'apparition et de la disparition » dont parle Laplantine dans le sillage de Genette. Cela me demandait *d'énumérer* une variété de faits et gestes dans un ordre sériel, d'enchaîner des séquences en marquant le passage de l'une à l'autre par un simple retour à la ligne, de décrire des actions qui pouvaient se juxtaposer et/ou s'enchaîner dans le temps en sollicitant le moins possible les formules syntaxiques renvoyant à des rapports de cause à effet. Je devais leur en substituer d'autres, plus sèches, plus incongrues dans le domaine du récit, celles qui indiquent simplement la simultanéité ou la succession : « dans le même temps », « puis », « suite à », « telle action prend fin », « telle autre commence ». Là se jouait un des aspects décisifs du conditionnement d'un *regard écrit* qui, s'il ne pouvait prétendre saisir l'exhaustivité du contenu d'une pièce, savait à la longue en éprouver les singularités. J'apprenais à discerner en quoi le théâtre de Pina Bausch pouvait être défini comme un théâtre « sans histoire » à travers le récit heurté, fragmenté, mal fichu que je devais en faire et qui m'obligeait à malmener les transitions que le « réflexe » narratif appelle dans l'écriture.

Ce type de récit me demandait par ailleurs de conquérir une certaine *naïveté* devant l'écran. Il fallait que j'*admetsse* tout ce que je voyais. La rigueur de la description en dépendait : les mots utilisés ne devaient pas juger de la vraisemblance ou de l'in vraisemblance des actions observées. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner, les registres gestuels mobilisés par les danseurs dans la totalité des pièces visionnées avaient l'avantage de renvoyer à des faits et gestes identifiables, ce qui en facilitait la description. Néanmoins, il arrivait souvent que je sois capable de décrire certains gestes sans réussir à assigner à leur agencement un comportement « qualifiable ». L'impossibilité de faire correspondre à une action un qualificatif fourni par le langage courant, m'obligeait à prendre la mesure d'un comportement que je voyais en quelque sorte *pour la première fois*. À cet égard, je devais rester vigilante et ne pas convertir l'ignorance du regard en ineptie apparente de l'action à décrire. Ici encore, je rencontrais dans les propos de Laplantine de quoi orienter mes choix de retranscription. Pour lui, le travail descriptif auquel l'ethnographe est assigné a pour pendant « l'acceptation inconditionnée de la réalité telle qu'elle apparaît. [La description ethnographique]

procède d'une attitude que j'appellerais volontiers la *naïveté*, la suspension du savoir et du jugement [...] : faisons comme si nous ne savions rien.<sup>424</sup>». Laplantine étaye son propos par la citation suivante : « « Un précepte de l'anthropologie britannique – le seul peut-être au nom de quoi je puisse me dire ethnographe », écrit Jeanne Favret-Saada, « veut que l'indigène ait toujours raison. »<sup>425</sup>». Afin de décrire le plus précisément possible les actions montées par Pina Bausch, il fallait que je souscrive à un précepte équivalent. Je devais partir du principe que les hommes et les femmes qui animaient l'espace scénique avaient eux aussi *toujours raison*. De ce point de vue, l'évidence de certains gestes demandait à être traitée de la même manière que l'étrangeté de certains autres, avec la même *naïveté* descriptive.

Enfin, devoir retranscrire ce que j'observais à l'écran me demandait d'accepter d'avoir une visibilité partielle de chacune des pièces visionnées. Je devais considérer les points aveugles que généraient les captages vidéo comme des éléments à décrire. La retranscription de chacune des pièces devait ainsi mentionner ses propres approximations, ses manques, sans pour autant les « distinguer » de ce qui pouvait être perçu et décrit. Sur ce point, il s'agissait moins de pratiquer une description « trouée », faite d'omissions successives, que d'élaborer une description « rythmée » par son impuissance ponctuelle à inventorier la totalité de ce qui avait lieu sur scène. Ce travail d'écriture était mené sur place, en prise avec les aléas que je rencontrais au cours de mes visionnages successifs. Mais sa part la plus active était différée dans le temps. De retour en France, je reprenais mes carnets et la retranscription s'élaborait lentement, selon les conditions précédemment énumérées : décrire l'absence d'intrigue, décrire *naïvement* les comportements observés, décrire le degré de perceptibilité et d'imperceptibilité des faits, des gestes et des prises de paroles émis depuis l'espace scénique. Ce travail d'écriture était caractérisé par une intensité remarquable quand il s'agissait de « prendre le regard en note ». Il était marqué par une patience prolongée quand il fallait dépouiller les premiers jets de ce regard écrit. Laplantine souligne l'importance de cette *réécriture* dans le travail ethnographique : « La signification de ce que je m'efforce de décrire est dans sa différence et notamment, [...], dans une écriture différée, la description ethnographique n'étant pas une description « en direct » du présent, mais redescription, c'est-à-dire recomposition d'une présence devenue, au moment où j'écris, du passé.<sup>426</sup> ».

---

424 Laplantine F., *op. cit.*, p. 84.

425 *Ibid.*, p 84.

426 Laplantine F., *La description ethnographique, op. cit.*, p 104.

Concernant mon propre travail de retranscription, il s'agissait dans une même mesure de « redécrire » une présence qui, en tant que telle, était par deux fois « devenue du passé ». Celle des comportements et des prises de parole qui étaient une première fois advenus sous l'œil d'une caméra dans une diversité d'espaces scéniques. Celle de ces mêmes occurrences advenues une seconde fois dans mes prise de notes. Redécrire cette présence au retour de mes séjours à Wuppertal me permettait d'y être confrontée durablement, d'apprendre à les *regarder* en différé et, par ce biais, d'en saisir la complexité selon des modalités nouvelles. Ralentir patiemment le flux des images prises en note afin de trouver les mots justes et les tournures syntaxiques appropriées à leur redescription, me donnait l'occasion de déceler, mieux que je n'avais su le faire jusque-là, les indices des tensions et des continuités que je cherchais à mettre à jour entre les pièces de Pina Bausch et certaines dimensions de la microsociologie goffmanienne.

## ***2. Une œuvre qui épouse et questionne les spécificités d'une sociologie.***

La question qui m'a taraudée durant le travail de *redescription* que j'ai consacré au pièces visionnées à Wuppertal était celle de savoir par quel bout j'allais pouvoir en débiter l'analyse. J'avais eu affaire devant l'écran et je continuais d'avoir affaire dans l'écriture à un univers littéralement *saturé* d'actions confrontant des hommes et des femmes endimanchés, évoluant dans des décors reproduisant de manière minimale l'atmosphère de lieux de rencontre<sup>427</sup>, ou évoquant à l'inverse toute une série de paysages naturels<sup>428</sup>. Ce à quoi se livraient les individus présents sur scène connaissait des variations remarquables que je pouvais néanmoins ramener à un thème identifiable : les différents types d'approches qu'on réserve à l'autre en société. Ce thème récurrent faisait l'objet d'un montage qu' Odette Aslan évoque en ces termes : « Ni narratif, ni expressif, ni idéologique mais plutôt associatif ou alterné, [le montage bauschien] est empirique, intuitif, souple.<sup>429</sup> ». Si j'avais pris toute la mesure de cette souplesse en la redécrivant, le travail d'écriture m'avait également permis de relever quelques traits plus « consistants » propre au montage bauschien. Ce que la chorégraphe monte d'une manière « empirique, intuitive, souple » peut s'apparenter à une série de face à face : face à face entre hommes et femmes, face à face entre spectateurs et comédiens. Pina Bausch redouble ce premier montage en amalgamant constamment les artifices du spectacle à ceux de la vie quotidienne, expérimentant toutes sortes de chevauchements et de continuités entre les prouesses d'un acteur en scène et les « manières » d'un individu qui s'essaye au contact. Ces quelques traits me renvoyaient sans trop de difficultés à certains aspects non moins consistants de la microsociologie goffmanienne, Goffman étant connu pour explorer la trame normative de nos face à face ordinaires en jetant toutes sortes de ponts analytiques entre vie et théâtre. Il s'agissait néanmoins de préciser cette coïncidence en prenant le temps de l'interroger. À elle seule, elle n'était somme toute qu'une *simple* coïncidence qui pouvait dissimuler différentes pistes de recherche comme n'en cacher

---

427 À titre d'exemple, on peut ici citer pèle-mêle la salle de bal de *Kontakthof* (1978) avec son parquet et ses murs dénudés troués de larges fenêtres, la grande pelouse de gazon naturel taillé au cordeau de *1980...* (1980) renvoyant à un parc public ou privé, l'étrange salle polyvalente noyée sous plusieurs centimètres d'eau d'*Arien* (1979).

428 Citons là encore à titre d'exemple, le champ d'œillets de *Nelken* (1982), le champ de terre labourée de *Sur la montagne on entendit des hurlements* (1984), la plage de sable fin de *La pièce au bateau* (1993), l'espace enneigé de *Tanzabend II* (1991), la coulée de lave de *Mazurka fogo* (1998), etc.

429 Aslan O., « Danse/Théâtre/Pina Bausch II : d'Essen à Wuppertal », *op. cit.*, p. 46.



aucune.

### **a. Mettre en rapport les thèses de Goffman et les pièces de Pina Bausch : une évidence problématique.**

Les deux chercheuses qui à ce jour, et à ma connaissance, ont tenté d'aborder sous un angle sociologique l'œuvre de Pina Bausch, ont toutes deux convoqué les textes de Goffman pour y parvenir, et ce sans éprouver le besoin de multiplier les arguments pour justifier la pertinence d'un tel emprunt. Ce qui varie toutefois entre l'une à l'autre de leurs deux tentatives, ce sont les pistes et les impasses rencontrées, ou seulement suggérées, lorsqu'il s'agit de faire dialoguer une sociologie et une dramaturgie qui semblent à première vue se faire écho. Suivre ces deux chercheuses dans leurs arguments respectifs peut être un intéressant liminaire au problème qui va m'intéresser dans les pages qui suivent, problème qui concerne moins les coïncidences décelables entre l'œuvre de Goffman et celle de Pina Bausch que la traduction analytique qu'il s'agit de leur donner.

Comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner, Martine Beydon est la première à tenter un rapprochement entre la dramaturgie bauschienne et la sociologie goffmanienne, dans l'étude qu'elle consacre à l'univers gestuel de la chorégraphe. Selon elle, cet univers renvoie à celui, très concret, de l'échange interactionnel : « La situation de départ des spectacles de Pina Bausch est souvent une mise en « face à face » des individus [...]. C'est ainsi qu'on retrouve les formes spatiales conventionnelles des réunions de groupe. Tous ces espaces scéniques initiaux codés inscrivent la représentation dans le “ social ” et dans le “ réel ”<sup>430</sup> ». Ce premier constat permet à Martine Beydon d'en introduire un autre : les face-à-face observables dans les pièces de Pina Bausch sont rythmés par « un perpétuel battement entre le code et sa violation<sup>431</sup> ». Elle n'a aucun mal à cerner le code qu'elle évoque : « Ces infractions se font par rapport à un système déterminé : ce sont des transgressions du code social auquel tout groupe est soumis.<sup>432</sup> ». Pour Martine Beydon, examiner de plus près la manière dont Pina Bausch manœuvre ce *code commun* demande de puiser aux ressources de la sociologie, et plus particulièrement à celles de la sociologie goffmanienne, Goffman ayant étudié la

---

430 Beydon M., *Pina Bausch, analyse d'un univers gestuel*, op. cit., p. 18.

431 *Ibid.*, p. 19.

432 *Ibidem*.

logique codifiée de nos rites de sociabilité et les transgressions courantes ou plus exceptionnelles dont ils peuvent faire l'objet. Elle expose comme suit les tenants de ce pari analytique :

« Les modes de violation, chez Pina Bausch, sont multiples. Pour en faciliter l'analyse, on peut reprendre la classification des modes de violation du code d'Erving Goffman, si l'on prend le parti (temporaire) de considérer les spectacles de Pina Bausch *d'un point de vue sociologique* comme la représentation d'un morceau de notre structure sociale, puisque le thème essentiel en est l'individu et les rapports qu'il entretient avec le groupe. On "appliquerait" alors aux diverses transgressions observées sur scène les constats que fait Goffman à l'égard de tout groupe social.<sup>433</sup> ».

Comme en témoigne son emploi du conditionnel, Martine Beydon n'est pas tout à fait dupe des raccourcis qui sous-tendent l'analyse qu'elle veut développer. Appliquer à des comportements présentés sur une scène de théâtre les constats que Goffman réserve à des interactions observables dans la vie courante, c'est mettre en rapport deux régimes de réalité qui n'ont pas nécessairement vocation à se recouper. Elle teste néanmoins cette application au premier degré sur quelques pages, le temps de mesurer l'écart entre les constats que fait Goffman à l'égard de tout groupe social et les comportements de groupe étrangement « déréglés » que Pina Bausch choisit de mettre en scène. Martine Beydon en conclut rapidement, trop rapidement peut-être : « L'analyse « sociologique » des spectacles de Pina Bausch n'est-elle pas un piège ? En effet Pina Bausch s'inspire des formes du quotidien pour monter ses spectacles, mais l'analogie « sociologique » s'arrête là, son théâtre ne passe pas par le réalisme théâtral.<sup>434</sup> ». Martine Beydon désavoue ici le réalisme qu'elle prêtait à tort aux pièces de Pina Bausch et l'intérêt de les analyser en usant des outils de la sociologie. Cantonnant cette science du social à l'exploration exclusive des formes du quotidien que la chorégraphe « sabote » d'une manière poétique, Martine Beydon estime que ce sabotage ne peut devenir qu'un objet aporétique pour la sociologie, celle de Goffman ne faisant pas ici exception. Elle laissera donc ce filon analytique de côté et s'en remettra aux outils de la poétique et de la psychanalyse pour tenter d'éclairer « cette " expérience fictive " qui fait éclater les codes<sup>435</sup> », expérience qui, de son point de vue, définit à elle seule la singulière puissance de frappe du théâtre bauschien.

Dans l'étude qu'elle consacre elle aussi à ce théâtre et à sa force d'évocation, Brigitte Gauthier voit *a contrario* se jouer de troublantes continuités entre l'approche de

---

433 *Ibidem.*

434 *Ibid.*, p. 23.

435 *Ibid.*, p. 48.

la vie quotidienne défendue par Goffman et celle que Pina Bausch distille dans le temps de ses pièces. Brigitte Gauthier déduit ces continuités d'une coïncidence que Martine Beydon n'a pas soulevée et sur laquelle elle insiste en soulignant au préalable ce qu'elle lui doit :

« Mon travail est parti du souvenir des textes d'Erving Goffman sur la dramatisation de l'expérience quotidienne. C'est donc un intérêt pour une vision sociologique du travail de Pina Bausch qui est à l'origine de cette étude. [...]. Le regard que porte Pina Bausch sur la société contemporaine est vraiment proche de l'attitude prônée par Goffman. Dans sa préface à *La mise en scène de la vie quotidienne*, celui-ci se donne les objectifs suivants : « J'examinerai de quelle façon une personne, dans les situations les plus banales, se présente elle-même et présente son activité aux autres, par quels moyens elle oriente et gouverne l'impression qu'elle produit sur eux, et quelles sortes de choses elle peut ou ne pas se permettre au cours de sa représentation ». Pina Bausch a étudié le degré de théâtralité des actes intimes et sociaux de notre vie quotidienne. Elle a observé les interactions, écouté les divergences entre l'attitude et la parole, et elle s'est attachée à reproduire les moments d'incohérence de l'être [...]. Comme Erving Goffman, la chorégraphe traque les écarts entre l'image que l'on cherche à donner de soi et la personne que l'on est.<sup>436</sup> »

Pour Brigitte Gauthier, il est moins question de soumettre les mises en scène de Pina Bausch aux dispositifs analytiques de Goffman, que de souligner le fait que le sociologue et la chorégraphe partagent le même objet et l'aborde potentiellement de la même manière. Bien qu'elle fasse la part belle à cette intuition dans la préface de son ouvrage, Brigitte Gauthier n'en fera plus aucune mention dans le reste du livre. Comparer les partis pris de Pina Bausch à ceux de Goffman semble tout au plus lui permettre de cautionner la dimension sociologique qu'elle prête aux pièces de la chorégraphe, dimension qu'elle continuera de sonder jusqu'au terme de son ouvrage sans plus solliciter, ni même évoquer les propos du sociologue américain.

Si Martine Beydon et Brigitte Gauthier défendent ici deux points de vue radicalement différents sur les rapports qui peuvent se tisser entre la microsociologie goffmanienne et la dramaturgie bauschienne, elles sont néanmoins tentées par la même possibilité. Ces deux chercheuses s'efforcent de faire dialoguer, sur le mode de l'analyse ou sur celui de la comparaison, une certaine approche de l'interaction et une étrange manière de la mettre en scène. Ni l'une, ni l'autre n'est cependant disposée à prolonger ce dialogue au regard des nuances qu'il semble réclamer et des complications qu'il laisse supposer. Face à mes cahiers, j'étais peu ou prou renvoyée aux mêmes intuitions. Je n'avais aucune peine à déceler des coïncidences entre l'approche que Goffman consacre aux situations d'interactions et la mise en scène que Pina Bausch en propose. Chacune

---

436 Gauthier B., *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, op. cit., p. 8 et 9.

de ces coïncidences évoquait néanmoins son lot de raccourcis trompeurs et de complications probables. La seule coïncidence qui me paraissait suffisamment tangible pour être interrogée relevait d'un détail sur lequel ne s'attardent ni Martine Beydon, ni Brigitte Gauthier. Si les face-à-face mis en scène par Pina Bausch n'étaient pas comparables à ceux que Goffman étudie, pas plus que ne l'étaient leurs « regards » portés sur ce type d'événements, je rencontrais toutefois chez le sociologue et chez la chorégraphe une même façon de *découper* l'interaction, que ce soit pour la penser sociologiquement ou pour la donner en spectacle. Approfondir la manière dont ces deux parti pris se font écho demande de revenir sur leurs singularités respectives, afin de considérer les pistes analytiques que j'ai finalement suivies dans le sillage de leur coïncidence.

## **b. Aborder l'interaction sous l'angle de son instantanéité, un point commun entre le sociologue et la chorégraphe.**

Dans les premières pages de l'essai qu'il lui consacre, Isaac Joseph résume en ces termes la singularité de la démarche goffmanienne : « En se moquant des chercheurs de paradigmes, Goffman s'est constitué, en marge de la sociologie des structures, un lexique descriptif et analytique centré sur un principe : ne pas négliger la situation, ne pas la traiter comme “la cousine de province” de la sociologie.<sup>437</sup> ». Faisant ici référence au titre d'un célèbre article de Goffman « La situation négligée », Joseph pointe ce qui n'a cessé de motiver le sociologue américain : donner à la situation d'interaction une juste place parmi les objets que la sociologie se doit de traiter. À cet égard, Goffman s'est attaché à explorer la situation d'interaction en prenant un soin particulier à ne lui accorder ni *trop peu*, ni *trop* d'importance sur le plan sociologique, jugeant ces deux postures aussi réductrices l'une que l'autre. Il fustige très clairement la première dans la préface d'un de ses ouvrages, *Les Relations en public* :

« Il existe un champ d'activité qui n'a jamais été suffisamment traité comme un sujet d'étude de plein droit : c'est celui qu'engendrent les interactions en face à face et que structurent des normes de conjonction. [...]. En fait, on en a souvent abusé. Chaque fois qu'il a fallu illustrer concrètement une institution sociale ou un morceau de structure sociale, on y a introduit quelques interactions pour les décorer de faits de la vie et, incidemment, pour ne pas oublier qu'il y a des gens qui s'y agitent. Ainsi, on a utilisé des interactions pratiques pour éclairer d'autres faits, mais en les traitant comme s'il n'y avait pas besoin de les définir ou comme si elles ne valaient pas la peine qu'on les définît. Pourtant, on ne peut en faire meilleur usage qu'en expliquant leur caractère générique propre.<sup>438</sup> »

Le renversement de perspective que Goffman défend dans cet extrait peut faire écho à celui que Georg Simmel, en pionnier de la microsociologie, a su plébisciter au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Simmel est lui aussi partisan d'une étude approfondie de ce qu'il nomme « les actions réciproques et les relations “de médiocre importance” entre les gens<sup>439</sup> », actions et relations qui, à son époque déjà, sont reléguées à l'arrière plan des phénomènes macrosociaux auxquels les sociologues accordent une attention prédominante. Simmel oppose à cette négligence l'argument suivant :

---

437 Joseph I., *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF, 1998, p. 12. c'est nous qui soulignons.

438 Goffman E., *La mise en scène de la vie quotidienne ; tome II : Les relations en public*, Paris, Minuit, 1973, p. 11.

439 Simmel G., *Sociologie et Épistémologie*, Paris, PUF, 1981, p. 90.

« En dehors de ces phénomènes très largement visibles, qui s'imposent à l'attention dans tous les domaines par leur étendue et leur importance extérieure, il y a une quantité infinie de formes relationnelles et d'actions réciproques humaines plus petites qui dans les cas particuliers peuvent paraître négligeables, mais dont ces cas particuliers présentent un nombre tout à fait incalculable ; et en s'insinuant en quelque sorte entre les formations sociales plus larges, officielles pourrait-on dire, ce sont elles qui produisent la société telle que nous la connaissons. [...]. La raison de la difficulté d'établir scientifiquement ces formes sociales peu voyantes est aussi ce qui les rend infiniment importantes pour une compréhension plus approfondie de la société : en général elles ne sont pas encore figées en structures solides, supra-individuelles, mais elles montrent la société pour ainsi dire à son *status nascens* – naturellement pas à son tout premier commencement impossible à étudier historiquement, mais dans celui qui se passe chaque jour et à tout moment [...].<sup>440</sup> »

Comme le souligne Pierre Macherey, Simmel réfute plus fondamentalement la thèse selon laquelle « la société existe à la manière d'une chose tenant debout toute seule par sa vertu propre une fois qu'elle a été constituée : car, en réalité, c'est à tout moment et sous les formes les plus diverses, que se poursuivent des actes de socialisation qui, réellement, font société<sup>441</sup> ». Tirer tous les enseignements de ces actes infimes et incessants, comprendre à partir d'eux ce qui fonde l'équilibre fluctuant de « cette vie sociale si claire et pourtant si énigmatique<sup>442</sup> », voilà ce que Simmel défend en proposant de « soumettre à l'observation formelle, à côté des processus et des formations plus hauts et plus complexes, ces processus tout à fait primaires qui font du matériau immédiat et individuel une société.<sup>443</sup> ». Goffman adhère à cette proposition en se gardant toutefois de statuer sur le caractère « primaire » des *formes sociales peu voyantes* qu'il entend lui-même étudier dans le sillage de Simmel<sup>444</sup>.

C'est sur ce point qu'il se démarque également (et plus franchement peut-être) de la tradition à laquelle il a été formé : l'interactionnisme de l'École de Chicago. S'il s'intéresse à l'épaisseur sociologique que les représentants de ce mouvement ont su donner aux « relations de médiocres importance entre les gens » que Simmel encourageait ses pairs à étudier, Goffman accueille avec plus de scepticisme les ambitions qu'ils ont investies dans l'approche d'un tel objet. Déterminés à prendre le contre pied d'une sociologie hypothético-déductive qui explique les comportements individuels en ne prenant en compte que ce qui les dépasse, les pères fondateurs de l'interactionnisme symbolique ont défendu une approche empirique et pragmatiste de la vie sociale basée sur l'idée que nos comportements se déterminent avant tout dans

---

440 Simmel G., *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999, p. 55.

441 Macherey P., *Petits riens. Ornières et dérives du quotidien*, Paris, Éd. Le bord de l'eau, 2009, p. 143.

442 Simmel G., *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, *op. cit.* p. 55.

443 *Ibid.*, p. 56.

444 Concernant la manière dont la pensée de Georg Simmel a influencé Goffman et les continuités repérable entre la sociologie « formelle » du premier et la microsociologie du second, cf. Manning P., *Erving Goffman and Modern Sociology*, Cambridge, Polity Press, 1992, p. 18 à 27.

l'action et en particulier dans l'action réciproque<sup>445</sup>. Comme le rappelle Louis Quéré, la posture « antiréificatrice » revendiquée par les interactionnistes a pour corollaire de faire de la situation d'interaction la clé de voûte d'une nouvelle perspective générale d'analyse des phénomènes sociaux :

« [Cette perspective] est antiréificatrice dans la mesure où elle considère qu'on doit pouvoir rendre compte d'une bonne part de la réalité sociale et culturelle sans postuler autre chose que la mutualité des membres d'une collectivité qui se rapportent les uns aux autres selon la modalité de la relation sujet-sujet, et les opérations qu'ils font les uns par rapports aux autres. Elle vise donc à réduire la réalité, la stabilité, l'objectivité des institutions et des entités collectives de toutes sortes, à des opérations que font les uns par rapport aux autres, dans leurs interactions courantes, les membres d'une collectivité <sup>446</sup>».

Pour Goffman, cette approche du social a le mérite de ne plus traiter l'interaction par défaut. Qu'elle propose, à l'inverse, d'envisager l'interaction comme le milieu et l'observatoire privilégié de la construction du social relève à ses yeux d'un autre réductionnisme. Il juge en l'occurrence « réductionniste [le point de vue] selon lequel les éléments macroscopiques de la société, comme la société elle-même, seraient des composés, existant de manière intermittente, de ce qui peut être repéré dans la réalité des rencontres.<sup>447</sup> ». Goffman avoue accorder peu de crédit à ces opinions : « Entre autre choses, elles confondent le cadre de l'interaction où s'expriment les mots et les gestes avec le sens de ces mots et de ces gestes, elles confondent ce qui relève *de* la situation et ce qui est *en* situation.<sup>448</sup> ». À ses yeux, bien des processus sociaux peuvent faire l'objet

---

445 David Le Breton résume en ces termes les grands axes de ce changement de perspective façonné au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle par George Herbert Mead, John Anthony Burgess, Louis Wirth, Robert Ezra Park, Herbert Blumer entre autres théoriciens, chercheurs et enseignants ayant officié à l'Université de Chicago : « Pour l'interactionnisme l'individu est un acteur interagissant avec les éléments sociaux [à commencer par autrui] et non l'agent passif subissant de plein fouet les structures sociales à cause de son habitus ou de la « force » d'un système ou de sa culture d'appartenance. Il construit son univers de sens non à partir d'attributs psychologiques ou d'une imposition extérieure, mais à travers une activité délibérée de donations de sens. À l'encontre des sociologies structuralistes ou fonctionnalistes traitant l'individu comme un agent interchangeable de la reproduction sociale, l'interactionnisme valorise les ressources de sens dont il dispose, sa capacité d'interprétation qui lui permet de tirer son épingle du jeu face aux normes et aux règles. Ces dernières sont dès lors des fils conducteur, et non des principes rigides de conditionnement des conduites. [...]. L'acteur n'est plus la marionnette d'un système social dont il ne possède nulle conscience. Doté d'une capacité réflexive, il est libre de ses décisions dans un contexte qui n'est pas sans l'influencer. La condition humaine est faite d'autant d'imprévisible que d'inéluctable. Elle est la résultante d'une multitude infinie de transactions. [...]. Le social et l'acteur se mêlent dans une réinvention sans relâche de la scène collective. La société est un chantier sans fin, un processus qui se fait et se défait selon les significations et les débats que les acteurs mettent en branle. ». Le Breton D., *L'interactionnisme symbolique*, Paris, PUF, 2004, p. 46-48.

446 Quéré L., « Sociabilité et interactions sociales », *Réseaux*, Année 1988, Vol. 6, n° 29, p. 87.

447 Goffman E., « L'ordre de l'interaction », (son texte d'intronisation à la présidence de l'*American Sociological Association* lors de son congrès annuel de 1982), texte publié in *Les moments et leurs hommes*, textes recueillis et présentés par Winkin Y, Paris, Éd. Seuil/Minuit, 1988, p. 208.

448 *Ibidem*.

d'une éventuelle saisie *en situation*. Le tout est de ne pas confondre leurs manifestations situées avec ce qui relève *de* la situation elle-même. Considérer cet événement comme l'élément générateur de ce que l'on nomme « société » est, selon lui, une manière comme une autre de lui dénier une fois encore son caractère générique propre. Isaac Joseph précise en ces termes les motivations de Goffman à défendre cette césure avec l'interactionnisme de Chicago : « Goffman refusait d'assumer les prétentions fondatrices de la microsociologie et ce n'est pas sans raison. Comment en effet faire l'hypothèse que ce sont “des processus interactifs et organisés qui transforment des micro-événements en structures macro-sociales” [...] sans perdre de vue l'éclat, l' “à-propos” d'une situation? »<sup>449</sup> .

Si, pour appréhender cet éclat spécifique, Goffman avoue s'inspirer du fonctionnalisme d'Émile Durkheim et de Radcliffe Brown, choisissant dans leur sillage de traiter la matière à étudier « comme un système en soi et de plein droit<sup>450</sup> », il reste dans le même temps attaché à la conception simmélienne de la situation d'interaction. Isaac Joseph évoque cette conception par une formule assez belle : « Un événement microsociologique c'est toujours une aventure, dirait Simmel, quelque chose à la limite de l'essentiel et de l'accidentel<sup>451</sup> ». Goffman considère à son tour qu'une interaction se présente, pour ceux qui la vivent, comme une aventure à la fois triviale et délicate qui réclame de gérer l'accidentel de la situation (la singularité de ses circonstances et de ses aléas), tout en affrontant ce problème essentiel qui consiste à « savoir manipuler la tension même qu'engendre les rapports sociaux.<sup>452</sup> ». Cette tension tient au fait d'agir sous le regard d'autrui et de composer avec sa présence physique. Toute situation d'interaction demande de soutenir concrètement cet état de co-présence, de le *supporter* le temps qu'il dure, et ce en évitant les impairs, les écarts, les inconvenances langagières et gestuelles qui pourraient le faire dégénérer. Comme le note Louis Quéré, sur ce point « [Goffman] fait sienne la définition que Ross donne de l'ordre social : “ Les membres d'une communauté ordonnée ne s'écartent pas de leur route pour s'agresser mutuellement. Chaque fois que leurs trajectoires interfèrent, ils font les ajustements nécessaires pour échapper à la collision, et ils le font selon une certaine règle

---

449 Joseph I., *Le passant considérable*, *op. cit.*, p. 58.

450 Goffman E., « A reply to Denzin and Keller », *Contemporary Sociology*, n°10, 1981, p. 60-68 ; publié en français sous le titre « Réplique à Denzin et Keller », in *Le parler frais d'Erving Goffman*, *op. cit.*, p. 305.

451 Joseph I., *Le passant considérable*, *op. cit.*, p.54.

452 Goffman cité par Isaac Joseph, *ibid.*, p. 95.



conventionnelle <sup>453</sup> ». Pour Goffman, une microsociologie qui cherche à rendre raison de ce qui relève *de* la situation d'interaction, doit porter au jour ce type spécifique de règles conventionnelles sans perdre de vue la manière dont les individus les négocient selon la tonalité du moment. Isaac Joseph insiste sur ce point crucial de la microsociologie goffmanienne :

« L'important pour Goffman n'est pas de dire que les objets de la microsociologie – usages, arrangements, procédures – sont déterminés ou déterminants, mais qu'ils sont constamment *émergents* : les régularités et les obligations sur lesquelles portent l'analyse (discipline du regard et salutations, souci de se montrer présentable, actes de présence à toutes fins utiles) demande qu'on les *réactive* constamment, qu'on les re-présente pour autrui et pour soi. <sup>454</sup> ».

Goffman part du principe que toute interaction se présente comme une situation nouvelle pour les individus qui s'y engagent. Certes, il n'est pas question pour eux d'agir d'une façon tout à fait nouvelle chaque fois qu'ils se trouvent mutuellement en présence. Chacun réactive dans ce cas tout un lot de gestes et de formules ritualisées pour donner le change à l'autre. Ces rengaines n'en restent pas moins soumises à l'usage que les individus en font dans l'instant, usage plus ou moins pertinent au regard du tour que prend le face-à-face qui les réunit momentanément. C'est ce jeu négocié sur le vif dont Goffman veut pister les règles implicites, et ce en accordant une importance décisive à la vivacité problématique qui caractérise l'interaction en face à face. Cette importance affleure dans la définition qu'il en donne en introduction des *Rites d'interaction* :

« En quelque sorte, en quelque sorte seulement, [le domaine des interactions sociales en face-à-face] implique une durée brève et une étendue restreinte et se limite aux événements qui, une fois commencés, doivent se poursuivre jusqu'à leur fin. [...]. Il s'agit de cette classe d'événements qui ont lieu lors d'une présence conjointe et en vertu de cette présence conjointe. Le matériel comportemental ultime est fait des regards, des gestes, des postures et des énoncés verbaux que chacun ne cesse d'injecter, intentionnellement ou non, dans la situation où il se trouve. <sup>455</sup> ».

Goffman décrit plus loin le type de sociologie qu'il veut consacrer à cet objet : « Nous en appelons ici à une sociologie des circonstances. L'organisation sociale en est le thème central, mais la matière organisée est faite de conjonctions de personnes et des interactions temporaires qui peuvent y prendre naissance. Il y a bien une structure stabilisée par des normes, une « réunion sociale », mais il s'agit d'une entité mouvante,

453 Quéré L., « “La vie sociale est une scène”. Goffman relu et corrigé par Garkinkel », in *Le parler frais d'Erving Goffman*, Paris, Minuit/ Colloques de Cerisy, 1989, p. 53. Le citation que fait Louis Quéré est tiré d'un ouvrage de Goffman *Les relations en public* (p. 21).

454 Joseph I., *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF, 1998, p. 8.

455 Goffman E., *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1998, p. 7.

nécessairement évanescence, créée par les arrivées et supprimées par les départs.<sup>456</sup> ». Si l'interaction est à considérer comme une réunion sociale, Goffman insiste sur le fait que cette réunion n'est pas vouée à durer éternellement. Elle est au contraire caractérisée par sa fugacité. Les individus qui la vivent doivent composer avec l'instabilité de son « timing », tendu entre ce que créent les arrivées et ce que les départs suppriment. Goffman veut pister les régularités et les vulnérabilités de ces instants de co-présence en prenant le parti d'inverser les termes d'une équation usuelle en sociologie : « non pas les hommes et leurs moments, mais plutôt des moments et leurs hommes <sup>457</sup> ». Albert Ogien souligne ce que cette formule signifie plus concrètement pour lui : « Goffman considère exclusivement la temporalité de la situation : l'interaction en face à face ne se rapporte pas aux événements du passé, n'engage en rien ceux du futur. En ce sens, la situation n'est pas un présent : elle est l'instantanéité même.<sup>458</sup> ».

Goffman choisit, à cet effet, de redécouper les situations qu'il étudie selon des contours précis. Quelle que soit la nature de la situation analysée, il ne prend en compte que les causes et les conséquences immédiates des arrangements réciproques que les individus engagent dans son déroulement. Leur biographie, leur appartenance à une classe sociale, leur âge, leur sexe, leurs origines, leur profession, leur liens de parenté ou de subordination ne sont considérés par Goffman que dans la mesure où ils *deviennent* déterminants dans le cours de la situation étudiée. Il n'évacue jamais ces marqueurs sociaux de l'analyse, mais il tient à les « aligner » sur le caractère fugace et instantané qu'il attribue à la situation d'interaction. À ce titre, si c'est en sociologue qu'il choisit d'interroger les moments de la vie quotidienne, l'attention qu'il porte au *momentané* n'entre dans aucun rapport métonymique avec les structures sociales décrites et analysées par d'autres pans de la sociologie. Encore une fois, Goffman ne considère pas la situation d'interaction comme une partie qui vaudrait pour le tout et qui refléterait à l'échelle « microscopique » une organisation macro-sociale des relations interpersonnelles, ou une émanation interactionnelle d'un quelconque processus social de plus grande ampleur. Il se charge au contraire de découper et de penser l'interaction comme un phénomène autonome, « un système social en miniature<sup>459</sup> » selon son expression, système qui a son ordre propre. Goffman défend ce parti pris en avançant

---

456 *Ibid.*, p. 8.

457 Goffman E., *Les rites d'interaction*, *op.cit.*, p 8.

458 Ogien A., « La décomposition du sujet », in *Le parler frais d'Erving Goffman*, Paris, Minuit, 1989, p. 102.

459 Goffman E., *La mise en scène de la vie quotidienne I. La présentation de soi*, (1973), Paris, Minuit, 1992, p. 229.

des arguments qui peuvent varier d'un ouvrage à l'autre<sup>460</sup>, mais qui soulignent à chaque fois sa détermination à rendre justice à une dimension négligée de la vie sociale, à la fois incessante et fragmentée, celle des multiples moments qui en constituent l'expérience immédiate. Il affirme à cet égard, dans la réplique qu'il adresse aux détracteurs de *Frame Analysis (Les Cadres de l'expérience)*, l'un de ses plus importants ouvrages :

« Je ne crois pas qu'il y ait lieu de présenter des excuses pour la manière dont *Frame Analysis* se contente de traiter d'une vue rigidifiée, instantanée, de l'existence sociale. [...]. Ce dont ce livre témoigne, ce n'est pas seulement du fait que le travail de face à face constitue mon champ d'intérêt ou que l'organisation d'une telle activité fait naître ses propres problèmes de cadrage ; j'ai voulu montrer que la compréhension de nos relations à long terme et de nos propres engagements, comme celle des appareils institutionnels de notre société, sera confirmée ou remise en cause durant ces occasions. La plupart du temps, ces contingences auront peu d'incidence sur la structure sociale ; elles influenceront par contre sur la manière dont nous nous maîtrisons nous-mêmes et dont nous sommes traités durant des épisodes d'interaction en face à face... Mon approche procède sans doute par instantanés ; mais c'est parce que notre manière d'être déposés dans la vie a pour une part ce caractère instantané.<sup>461</sup>».

Ces instantanés que Goffman découpe dans la matière meuble de la vie sociale pour en revendiquer l'existence sociologique, peuvent ici faire écho à ceux que Pina Bausch cherche à faire exister sur une scène de théâtre. Dans la majeure partie de ses pièces, la chorégraphe s'attache elle aussi à découper et à monter ensemble une série d'interactions qui ont pour trait commun d'être *sans suite* à l'échelle du spectacle. Bien qu'elles se suivent dans le temps, ces interactions ne s'emboîtent pas, ne se répondent pas non plus. Elles sont autant de morceaux qui jouissent d'une autonomie bizarre, délimitant des échanges à court terme soutenus par des individus qui, comme le souligne Odette Aslan, restent aussi difficiles à cerner que les raisons qui les

---

460 La manière dont Goffman argumente un tel parti pris dans le texte qu'il rédige en 1982 pour son intronisation à la présidence de l'*American Sociological Association*, reste sans doute de loin la plus éloquente : « Un rituel social mineur n'est pas l'expression de quelques arrangements structurels au sens simple ; au mieux, c'est une expression choisie *par rapport* à ces arrangements. Les structures sociales ne « déterminent » pas culturellement des manifestations standard, elles ne font qu'aider à sélectionner parmi le répertoire disponible de ces manifestations. Les expressions elle-mêmes, telles que la priorité à être servi, la préséance devant une porte, la préférence accordée aux places assises situées au centre, les modes d'accès aux différents lieux publics, les droits sélectifs d'interruption de la parole [...], sont interactionnelles dans leur substance et leur caractère ; au mieux, elles ne risquent d'avoir que des relations de couplage flou avec toute structure sociale pouvant leur être associée. Elles sont des véhicules de signes fabriqués à partir de matériaux iconiques disponibles et ce dont elles passent pour être le « reflet » reste nécessairement une question ouverte. » (Goffman E., « L'ordre de l'interaction », in Winkin Y., *Les moments et leurs hommes*, *op. cit.*, p. 214).

Les relations de couplage flou dont parle Goffman, entre ce qui relève de l'ordre de l'interaction et ce qui relève de l'ordre social, sont en quelque sorte des relations de couplage sur le vif à réinterroger sans cesse, selon les configurations qu'elles prennent en situation.

461 Goffman E., « Réplique à Denzin et Keller », in *Le parler frais d'Erving Goffman*, *op. cit.*, p. 318, 319.

rapprochent et qui les éloignent momentanément :

« Les êtres que nous voyons dans les pièces de Pina Bausch n'ont pas de statut de personnages dramatiques. Ils n'ont ni identité, ni âge, ni condition précise. Ils n'ont entre eux aucune parenté, aucun lien familial, marital ni ethnique décelable. Ils ont seulement un genre, masculin ou féminin [...]. C'est en parcourant l'espace, en s'approchant, en se touchant, en agissant qu'ils peuvent donner l'impression momentanée d'être accouplés, ou en relation amoureuse ou amicale. Ils se meuvent, se comporte au nom de cette relation provisoirement postulée, [...] ; très vite ils changent de partenaires. Aucune situation ne s'installe, mais seulement des rapports entre sexes aussitôt détruits sans qu'aucun drame ne soit joué. De brèves rencontres entre deux moments de solitudes. <sup>462</sup>».

Les hommes et les femmes qui se présentent sur scène s'appliquent en effet à modifier leurs rapports en mettant un soin particulier à ne leur donner ni passé, ni à venir. On peut voir les mêmes protagonistes se croiser dans une séquence et agir comme s'ils se rencontraient pour la première fois, puis, dans une autre, se comporter comme deux étrangers, et dans une autre encore échanger des familiarités dignes d'un vieux couple d'amis ou d'amants. Un même défaut de continuité marque les interactions qu'ils engagent épisodiquement avec le public. Ils peuvent à son égard alterner les politesses, les hostilités, les jeux de séduction, les prises de paroles complices ou compassées, en abordant chaque contact dans l'ignorance ou l'indifférence du précédent. S'ils ne vivent pas toutes ces tentatives comme la première, ils font en sorte d'ouvrir et de refermer chacune d'elles sur une même tension attachée à un impératif qu'ils conjuguent au présent : donner le change à autrui, trouver quelque chose à faire, à dire, à « performer » face à lui, immédiatement. Pina Bausch s'attache en cela à cloisonner les face-à-face qu'elle met en scène, obligeant le spectateur à appréhender les interactions qu'il observe, et qui parfois le concernent, comme des objets spectaculaires à part entière, finis dans le temps et dans les occasions qu'ils proposent. De ce point de vue, on peut dire que la chorégraphe procède elle aussi par instantanés. Elle n'hésite pas, en tout cas, à bousculer certaines conventions de la narration théâtrale pour mettre en relief l'instant de coprésence et faire des tensions qu'il implique (sur le plan charnel, comportemental, conversationnel) un spectacle en soi. Envisagés sous cet angle, les face-à-face que Pina Bausch aligne dans ses pièces ont tendance à épouser le découpage que Goffman applique aux situations d'interactions qu'il étudie. On pourrait presque les regarder comme des occurrences *pré-découpées* pour faire l'objet de ses analyses. Reste que les instantanés bauschiens sont de purs artefacts spectaculaires, ce qui n'aurait pas manqué

---

462 Aslan O., « Danse/Théâtre/Pina Bausch II : d'Essen à Wuppertal », *op. cit.*, p. 30.

d'intéresser Goffman, mais pour de toutes autres raisons.

La coprésence étant son objet de prédilection, Goffman ne pouvait pas rester indifférent aux arts de la scène en général, au théâtre en particulier. Rien ne repose en effet autant qu'une représentation théâtrale sur l'instantanéité et la fragilité d'un moment de coprésence. Par voie de conséquence, aucun événement n'est à ce point réglé pour échapper à tout ce que la coprésence implique en matière de pressions, d'aléas et de ratés. Dès son premier ouvrage, Goffman considère cette exception comme un élément à exploiter pour analyser les situations interactionnelles les plus courantes. Comme il le souligne en introduction de *La Présentation de soi* : « Les questions qui touchent à la mise en scène et à la pratique théâtrale sont parfois banales, mais elles sont très générales ; elles semblent se poser partout dans la vie sociale et fournissent un schéma précis pour une analyse sociologique.<sup>463</sup> ». Goffman pointe ici ce qui l'intéresse plus particulièrement au théâtre, à savoir les conventions et les fragilités de sa pratique, ce par quoi la performance d'un comédien, dans le temps sans rupture d'une représentation, gagne ou perd l'adhésion du public. Considérant que toute situation d'interaction demande d'entretenir certaines apparences face à autrui, Goffman met en rapport sous des angles variés le jeu d'un acteur en scène et celui, plus fugace, moins réglé, mais pas moins fragile qu'un individu est amené à soutenir chaque fois que l'occasion lui est donnée de gagner d'adhésion d'un public de circonstance, ou de la perdre à ses dépens. C'est dans le but d'approfondir cette analogie entre vie et théâtre que Goffman fouille de plus près tout ce qui a trait à la scène. La réflexion qu'il consacre à ce cadre à part reste, en cela, tributaire de ce qu'il cherche à comprendre et à faire comprendre à travers elle. Ce tribut variant d'un ouvrage à l'autre, Goffman ne livre au final qu'une réflexion en pointillé sur les réalités et les fictions propres au monde du spectacle. Étant par ailleurs impossible à désolidariser de celle qu'il consacre à la vie quotidienne, son approche du théâtre relève d'un montage analytique qui ne permet aucune demi-mesure. Soit on l'embrasse dans son entier, soit on y renonce complètement.

Ce montage singulier, Martine Beydon ne l'évoque pas, ne le convoque pas non plus lorsqu'elle tente une analyse goffmanienne des instantanés qu'elle rencontre dans les pièces de Pina Bausch. Brigitte Gauthier y fait quant à elle une brève allusion, mais sans non plus chercher à mettre ce montage à profit de l'étude qu'elle consacre à l'œuvre de la chorégraphe. Elle mentionne tout au plus les rapprochements que Goffman

---

463 Goffman E., *La mise en scène de la vie quotidienne I. La présentation de soi*, op. cit., p. 23.

construit entre vie et théâtre, et ce dans le seul but de comparer ce parti pris avec celui que Pina Bausch laisse entrevoir dans le temps de pièces. À ses yeux, la chorégraphe partage avec le sociologue un même intérêt pour « le degré de théâtralité des actes intimes et sociaux de notre vie quotidienne<sup>464</sup> ». Évoquant à grands traits la manière dont Goffman traduit cet intérêt sur le plan sociologique, Brigitte Gauthier cerne toutefois avec moins d'aisance la façon dont Pina Bausch le traduit sur une scène de théâtre, et laisse finalement cette comparaison en suspens. Sur ce point, en effet, les montages de la chorégraphe ne sont pas aussi explicites que ceux du sociologue. On ne peut pas dire de ses mises en scène qu'elles servent une comparaison ou une analogie claires entre le monde du spectacle et celui de la vie quotidienne. Dans ses pièces, Pina Bausch met davantage en tension des performances qui empruntent indifféremment au registre de « nos actes intimes et sociaux », comme aux conventions du spectacle le plus pur. Ces tensions se manifestent chaque fois que les comédiens du Tanztheater accomplissent d'authentiques prouesses face au public, avant de soutenir sur le même mode un simple échange de sourires, de politesses ou de banalités en direction d'un partenaire ou d'un spectateur. Dans les deux cas, il s'agit pour eux de livrer une performance dans laquelle ils s'investissent avec plus ou moins d'éclat ou de maladresse, performance qu'il peuvent alternativement aborder en y mettant les formes ou en choisissant de rompre avec les conventions qu'elle implique.

Pina Bausch s'arrange ainsi pour mettre en scène des face-à-face qui balancent entre les deux registres que Goffman cherche à comparer, celui des artifices et des fragilités de la pratique théâtrale d'une part, celui des conventions et des vulnérabilités de l'échange interactionnel d'autre part. Si je n'avais aucune peine à envisager que ce spectacle ambigu puisse intéresser la manière dont Goffman rapproche vie et théâtre sur le terrain des idées, la question que je me posais était celle de savoir comment engager plus concrètement le dialogue entre ces deux manières, l'une théâtrale, l'autre sociologique, de mettre en rapport ce qui se joue sur une scène et ce qui a lieu sur la durée d'une simple interaction. Pour répondre à cette question, il me fallait au préalable rassembler les pièces et les morceaux de la réflexion que Goffman consacre au monde du spectacle, l'intérêt qu'il lui porte et la manière dont il conçoit, appréhende et découpe les moments qu'il emprunte à la scène. Cette réflexion connaît deux temps forts dans sa production, correspondant à deux livres en particulier : *La Présentation de soi* et *Les Cadres de l'expérience*. Bien que dix-huit ans séparent la publication de ces deux

464 Gauthier B., *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, op. cit., p. 9.

ouvrages, Goffman semble avoir écrit le second pour reprendre et aiguïser la pertinence des montages heuristiques qu'il ébauche dans le premier. Les parcourir successivement peut, à ce titre, offrir un point de vue ramassé sur la manière dont Goffman utilise dans un premier temps le théâtre sans nécessairement l'interroger, et l'interroge dans un second temps pour redéployer sa manière d'en faire usage. Si ce parcours demande de pratiquer un léger décrochage dans une réflexion qui s'intéresse pour l'essentiel à l'œuvre de Pina Bausch – je n'y ferai plus référence dans les deux chapitres qui suivent – il s'impose néanmoins là où l'œuvre de Goffman, au même titre que celle de la chorégraphe, ne livre pas aussi facilement qu'on le souhaiterait, les clés susceptibles d'en éclairer la lecture.

### **c. Le théâtre sous la plume de Goffman, du référent analytique à l'objet dissimulé.**

Dans le court hommage qu'il rend à Goffman, quelques jours après sa mort, Bourdieu choisit d'évoquer la singularité de sa microsociologie en prenant un certain plaisir à filer la métaphore à laquelle son œuvre se voit généralement associée :

« À travers les indices les plus subtils et les plus fugaces des interactions sociales, Goffman saisit la logique du travail de représentation ; c'est-à-dire l'ensemble des stratégies par lesquelles les individus sociaux s'efforcent de construire leur *identité*, de façonner leur image sociale, en un mot de *se produire* : les sujets sociaux sont aussi des acteurs qui se donnent en spectacle et qui, par un effort plus ou moins soutenu de mise en scène, visent à se mettre en valeur, à produire la “ meilleure impression ”, bref à se faire voir et à se faire valoir. <sup>465</sup>».

Si Bourdieu ne fait pas ici explicitement référence à *La Présentation de soi*, on peut néanmoins lire en filigrane de son propos l'argument que Goffman développe plus particulièrement dans cet ouvrage. Publié en 1959 aux États-Unis, *The Presentation of the Self in the Everyday Life* est sans aucun doute son livre le plus connu. Best-seller retentissant à l'époque de sa parution, il continue encore aujourd'hui d'intéresser un lectorat qui dépasse de loin les seules sphères universitaires. S'il ne s'agit pas ici d'en expliquer le succès, on peut néanmoins l'associer, de près ou de loin, à la manière dont Goffman s'y emploie sur près de deux cent cinquante pages à rafraîchir la vieille métaphore « all the world's a stage » en la mettant au service d'une analyse dramaturgique de la vie sociale, analyse dont est-il le premier à ne pas revendiquer la paternité bien qu'on la lui prête souvent<sup>466</sup>. Son projet consiste en l'occurrence à

---

465 Bourdieu P., "La mort du sociologue Erving Goffman. Le découvreur de infiniment petit." in *Le Monde* du 04 Décembre 1982.

466 Dans sa biographie de Goffman, Yves Winkin nous éclaire sur ce « malentendu » lorsqu'il décrit la singulière trajectoire éditoriale de *La Présentation de soi* : « En 1956, Goffman publie de manière quasi confidentielle une première version de *La Présentation de soi*. L'éditeur en est le Centre de recherches en sciences sociales de l'université d'Édimbourg, qui est certainement loin d'être une maison commerciale. Mais quelques exemplaires sont envoyés aux États-Unis, où ils commencent à assurer, par leur rareté même, une aura quelque peu mystérieuse à Goffman. L'ouvrage est loin d'être une simple réécriture de [sa] thèse. [...]. Un nouvel « échafaudage » conceptuel organise ce puzzle : c'est le fameux langage du théâtre (« mise en scène », « représentation », « rôle », etc.) qui rendra célèbre Goffman – et lui vaudra l'appellation, commode pour les auteurs de manuels, de premier représentant de « l'analyse dramaturgique ». Goffman n'a en fait rien inventé du tout, et ne revendique aucune paternité. Il reprend explicitement le « modèle dramatique » de Kenneth Burke, le philosophe rigolard qui l'amusait beaucoup à Chicago. [...]. En 1959, *Presentation of Self in Everyday Life* paraît aux États-Unis dans la célèbre collection



exploiter les principes de la représentation théâtrale pour étudier la manière dont tout individu, dans les situations d'interaction les plus banales, se présente à autrui et lui donne le change en essayant au mieux de gouverner, voire d'orienter les impressions qu'il lui renvoie. Goffman introduit la nécessité de ce « travail de représentation » en évoquant le problème qui se pose chaque fois qu'une interaction s'engage entre des personnes qui se rencontrent pour la première fois ou qui se fréquentent sans forcément « se connaître » :

« Lorsqu'un individu est mis en présence d'autres personnes, celles-ci cherchent à obtenir des informations à son sujet ou bien elles mobilisent des informations dont elles disposent déjà. Elles s'inquiètent de son statut socio-économique, de l'idée qu'il se fait de lui-même, de ses dispositions à leur égard, de sa compétence, de son honnêteté, etc. Cette information n'est pas recherchée seulement pour elle-même, mais aussi pour des raisons très pratiques : elle contribue à définir la situation en permettant aux autres de prévoir ce que leur partenaire attend d'eux et corrélativement ce qu'ils peuvent en attendre.<sup>467</sup> »

Goffman se charge ici d'inscrire dans l'instant un problème qui fait écho à celui que Georg Simmel se proposait en son temps de traiter en le rapportant à une autre durée, celle de la relation. Pour Simmel : « Toutes les relations entre les hommes reposent, cela va de soi, sur le fait qu'ils savent des choses les uns sur les autres. [...]. Il peut y avoir dans cette connaissance une part d'erreur et de pur et simple préjugé – peu importe. [...]. Savoir à *qui* l'on a affaire, telle est la condition première pour avoir affaire avec quelqu'un<sup>468</sup> ». Simmel reconnaît que ce savoir n'est jamais entier et que la condition première qu'il évoque renvoie à la possibilité de construire « une unité de la personne à partir des fragments qui seuls nous permettent d'avoir accès à l'autre : cette unité dépend donc de la partie de lui que notre point de vue permet d'apercevoir.<sup>469</sup> ». Pour Goffman, cet *aperçu* est d'autant plus difficile à construire dans le temps d'une interaction, les informations qui permettent aux individus co-présents de savoir à *qui* ils ont affaire étant plus que jamais fragmentaires si on les rapporte à la durée de leur face-à-face. Dans ce cas, le rapport à l'autre repose sur des conjectures que chacun se doit de

---

« Anchor Books » de l'éditeur Doubleday. Le livre sort très vite des cercles d'initiés, au sein duquel il restait confiné jusqu'alors, et se répand dans les masses estudiantines, qui sont pour leur part de plus en plus nombreuses, puisque les enfants du baby boom de l'immédiat après-guerre commencent à entrer à l'université. S'il est un livre que tout étudiant américain en sciences sociales aura en main au cours de ses études, c'est *La Présentation de soi*, même s'il ne le lit que pour les anecdotes. » Winkin Y. « Portrait du sociologue en jeune homme », in Goffman E., *Des moments et leurs hommes*, textes recueillis et présentés par Y. Winkin, Paris, Seuil/Minuit, 1988, p. 86 à 88.

467 Goffman E., *La mise en scène de la vie quotidienne I. La présentation de soi*, op. cit., p. 11.

468 Simmel G., *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999, p. 347.

469 *Ibid.*, p. 348.

faciliter.

Partant de ce principe, Goffman choisit de ne plus seulement parler d'individus mais d'acteurs, considérant qu'un face-à-face oblige ses participants à respecter le même impératif que celui qui s'impose à tout comédien qui entre en scène : rendre son comportement suffisamment *expressif* pour donner à un public l'occasion d'en retirer une *impression*. Au levé de rideau, un comédien doit introduire son personnage et la situation dans laquelle il est pris par le seul jeu de son attitude et de ses prises de paroles. En situation d'interaction, chaque individu doit définir en quelques gestes, en quelques mots, l'orientation de la situation qui s'ébauche et le rôle qu'il entend y jouer. Goffman rappelle néanmoins que sur la scène interactionnelle, l'individu ne peut tabler sur aucun scénario sorti de l'imagination d'un dramaturge. Il ne se projette dans la situation et ne la définit qu'en se faisant le spectateur de l'autre, fouillant le jeu de son interlocuteur pour y trouver des indications susceptibles d'orienter le sien. Goffman précise que ce tâtonnement reste le plus souvent imperceptible, un « consensus temporaire » s'établissant rapidement entre les définitions projetées par les individus en présence. Loin d'un accord idéal correspondant aux aspirations spontanées de chacun, ce consensus figure un « niveau d'accord » négocié sur la base d'hypothèses implicitement partagées : « Le maintien de cet accord de surface, de cette apparence de consensus, se trouve facilité par le fait que chacun des participants cache ses désirs personnels derrière des déclarations qui font référence à des valeurs auxquelles toutes les personnes présentes se sentent tenues de rendre hommages.<sup>470</sup> ». Selon Goffman, ce sont ces mêmes valeurs que chaque acteur va vouloir *s'attacher* dans le temps de l'échange. C'est en tout cas l'hypothèse qu'il défend lorsqu'il aborde l'enjeu du spectacle donné par les acteurs co-présents : « quand un acteur se trouve en présence d'un public, sa représentation tend à s'incorporer et à illustrer les valeurs sociales officiellement reconnues, bien plus, en fait, que n'y tend d'ordinaire l'ensemble de son comportement.<sup>471</sup> ». Goffman reconnaît que cette tension correspond à une prétention partagée par tous les acteurs de l'interaction : celle de faire sur autrui la meilleure impression possible durant l'échange. Se faire bien voir n'est pas recherché pour la simple satisfaction que l'acteur peut en retirer, mais pour les droits que cette projection lui ouvre. Revoir à la hausse ce qu'il prétend être est une façon de s'assurer d'une plus grande considération de la part de ses interlocuteurs, ceux-ci étant moralement obligés

---

470 Goffman E., *La mise en scène de la vie quotidienne I. La présentation de soi*, op. cit., p. 18.

471 *Ibid.*, p. 41.

de lui accorder les égards dus aux attributs qu'il met en avant. Cette prétention a pour contre-partie d'obliger l'acteur au moins autant que son public. Le premier se doit de ne pas contre-dire les apparences qu'il revendique, au risque de mettre le second en situation de ne plus savoir comment le traiter. C'est sur ce point que l'instant peut reprendre ses droits sur les projections de chacun. Certains aléas indépendants de la volonté de l'acteur ou une simple maladresse de sa part sont toujours susceptibles de jeter le doute sur les apparences qu'il soutient. Goffman constate que ces ruptures de ton, souvent mineures, peuvent avoir des répercussions d'une autre ampleur sur l'interaction en cours :

« Lorsque ces ruptures se produisent, l'interaction elle-même peut prendre fin dans la confusion et la gêne. Certaines des hypothèses sur lesquelles les participants avaient fondé leurs réponses devenant insoutenables, les participants se trouvent pris dans une interaction où la situation, d'abord définie de façon incorrecte, n'est désormais plus définie du tout. La personne dont on a ainsi discrédité la présentation peut en ressentir de la honte, tandis que ses partenaires éprouvent quant à eux un sentiment d'hostilité ; finalement tous les participants peuvent se sentir mal à l'aise, déconcertés, décontenancés, embarrassés, et tendent à éprouver cette sorte d'anomie qui se produit quand s'effondre ce système social en miniature que constitue l'interaction en face à face.<sup>472</sup> »

Parce qu'une simple contradiction dans le jeu d'un acteur peut faire voler en éclat le consensus temporaire sur lequel s'aligne tous les participants d'un face-à-face, chacun prend généralement ses précautions pour éviter de provoquer et/ou de subir les conséquences d'un tel malaise. Ce sont ces multiples précautions qui vont intéresser Goffman dans *La Présentation de soi*. En faire l'inventaire n'est pas sa préoccupation première. Il cherche plutôt à mettre en évidence les problèmes dynamiques que ces précautions soulèvent. Le langage du théâtre va l'aider dans cette tâche. Goffman table en effet sur la capacité de son lecteur à identifier les paradoxes qui caractérisent la pratique théâtrale pour lui faire comprendre que sauver les apparences en situation sociale repose également sur une série de paradoxes. Il rappelle ainsi qu'un acteur qui accorde trop d'attention à la justesse de son jeu ne fait qu'attirer l'attention de son public sur le fait qu'il en joue un. *A contrario*, plus un acteur investit spontanément le rôle qu'il soutient, plus il risque de négliger l'attention qu'il doit accorder aux aléas de la situation en cours. Trop pris dans son jeu, il peut « rater des coches » dans l'échange, ne pas anticiper certains faux-pas ou être simplement en décalage avec ce qui se joue autour de lui. Sur une scène de théâtre comme sur la scène interactionnelle, la crédibilité est une

---

472 *Ibid.*, p. 21.

affaire délicate qui demande de prendre vis-à-vis d'elle ni trop, ni trop peu de précautions.

Goffman explore ces problèmes dramaturgiques en prenant le temps de déployer complètement l'espace de jeu de l'acteur social. Filant sa métaphore, il rappelle qu'un face-à-face délimite autour de lui un espace de représentation dont la périphérie peut à tout moment tenir lieu de coulisses. Quel que soit le périmètre dans lequel un acteur évolue, il y a toujours un espace « hors-champ », un *back stage* qu'il peut rejoindre pour abandonner son rôle un moment, arranger son allure ou la relâcher en se laissant aller à des comportements incompatibles avec les apparences qu'il soutient *on stage* et qui renvoient le plus souvent à des expressions de bonne tenue, de politesse et d'affabilité. Cette possibilité de repli permet à l'acteur de jouer de l'espace pour négocier, dans le temps, la cohérence de sa ligne de conduite. Goffman précise néanmoins que cette possibilité ne résout pas le problème central auquel l'acteur s'affronte en situation. Si ses va-et-vient entre scène et coulisses peuvent l'aider à « gérer » certains détails de sa représentation, l'acteur n'échappe jamais à la nécessité de s'exposer, pour jouer son rôle, aux risques de mal le jouer. *On stage*, face à son public, l'acteur n'est jamais à l'abri de laisser échapper un signe d'inconvenance, d'incompétence ou d'irrespect à corriger sur le champ. Dans ce cas, il peut sauver les apparences en utilisant certaines parades défensives : continuer le spectacle en faisant comme si de rien n'était, redéfinir l'impair en s'efforçant de l'atténuer par la plaisanterie, ou s'en excuser en tablant sur la capacité de son public à faire preuve de tact face à sa propre incapacité à jouer un jeu irréprochable.

L'analyse dramaturgique développée dans *La Présentation de soi* est plus fine que les quelques aspects que j'en évoque, j'aurai l'occasion d'y revenir d'une manière plus approfondie (*infra* Partie III, chap. I). Ce qui m'intéresse ici, c'est de pister les avantages que Goffman en retire. Le premier est sans aucun doute la souplesse qu'il parvient à imprimer à son approche sociologique de la vie quotidienne. Avoir recours au langage du théâtre lui permet, dès *La Présentation de soi*, de jeter les bases d'un travail descriptif qu'il ne cessera d'affiner dans ses ouvrages ultérieurs, travail qu'Yves Winkin assimile à un vaste montage cinématographique consistant à « [rendre] la vie quotidienne sous forme de scènes, de gros plan sur un détail, de jeux de champs/contre champ entre observateur et observé<sup>473</sup> ». Dans *La Présentation de soi*, Goffman initie ce

---

473 Winkin Y., « Portrait du sociologue en jeune homme », in *Les moments et leurs hommes*, *op. cit.*, p. 20.

travail de montage en utilisant sa perspective dramaturgique pour décrire des moments de malaise ou d'euphorie interactionnels depuis le point de vue de l'acteur, depuis celui de son public, suivant en coulisse et en scène la variété des « *ready made* expressifs » que les individus sont capables de mobiliser pour sauver les apparences, et avec elles la situation qui les réunit. Cette description dramaturgique de la vie quotidienne lui permet surtout d'introduire par étapes et de rendre de plus en plus vivace une question qui lui est chère : quelle place accorder au dualisme sincérité/simulation dans une approche des situations d'interaction en face à face ? Goffman consacre à cette question un chapitre à part qui marque un point d'orgue dans son ouvrage et qu'il ouvre sur ce constat :

« Dans la culture anglo-américaine, il semble que l'on conçoive le comportement d'après deux modèles communément admis : la représentation véritable, sincère, honnête ; et la représentation mensongère que les faussaires consommés agencent à l'intention d'un public, qu'elle soit destinée à ne pas être prise au sérieux comme c'est le cas pour le travail des comédiens, ou au contraire à être prise au sérieux comme c'est le cas pour les escrocs. On a tendance à regarder les représentations véritables comme quelque chose de totalement inintentionnel, qui serait le produit involontaire d'une réponse spontanée de l'acteur à la situation. Quant aux représentations simulées, on tend à les regarder comme un assemblage minutieux d'éléments faux [...]. Il convient maintenant de remarquer que cette conception dualiste peut servir d'idéologie aux acteurs honnêtes et donner de la vigueur à leur spectacle, mais qu'elle constitue une piètre analyse.<sup>474</sup> »

Pour Goffman, considérer que l'acteur spontané ne simule pas et que celui qui simule ne peut pas le faire en toute sincérité, est une conception qui offre une belle occasion de passer à côté du ressort essentiel de nos comportements interactionnels ordinaires. À ses yeux, il est plus judicieux d'envisager la sincérité, la spontanéité, l'authenticité comme des impressions que chaque interactant doit inspirer à ses interlocuteurs pour garantir la réussite de sa représentation individuelle, et de l'interaction dans son ensemble. En situation de co-présence, chacun se doit d'injecter une dose de « naturel » dans les conduites qu'il adopte, ce dosage leur demandant de porter une attention plus ou moins flottante, plus ou moins soutenue à ce qu'il fait ou dit face à ses interlocuteurs du moment. Cette attention peut être envisagée comme une forme de simulation. Dans ce cas, la simulation n'est plus à considérer comme l'antithèse, mais bien comme la composante de la sincérité que les individus engagent dans leurs échanges quotidiens. Goffman estime qu'il en va de même pour tous les attributs qu'un acteur fait valoir en situation, de ceux auxquels il prétend dans l'instant et selon les exigences du moment à ceux qu'il « possède » *a priori*. Il faut dans les deux

---

474 *Ibid.*, p. 71, 72.

cas donner à ces attributs une réalité, une actualité en présence d'autrui. L'acteur doit à cette fin les *représenter* en y mettant les formes, du moins certaines formes culturellement admises. Goffman affirme sur ce point :

« C'est un lieu commun de dire que des groupes sociaux différents expriment de façon différentes des attributs tels que l'âge, le sexe, la résidence et le statut de classe, et que dans chaque cas ces attributs constituent un matériau brut qui est ensuite façonné par la constellation complexe des différents modes de comportements, propre à chaque culture. Dans ces conditions, *être réellement* un certain type de personne, ce n'est pas se borner à posséder les attributs requis, c'est aussi adopter les normes de la conduite et de l'apparence que le groupe social y associe. La facilité avec laquelle les acteurs mènent à bien, sans avoir besoin d'y réfléchir, et, malgré tout, de façon conséquente, ces routines conformes aux normes, signifie non pas qu'il n'y a pas eu de représentation mais tout simplement que les participants ne se sont pas rendus compte qu'il y en avait une.<sup>475</sup> ».

Goffman achève ici d'inscrire la simulation au registre de nos comportements ordinaires. Il y parvient au prix d'une suggestion qui pousse dans ses retranchements son analogie entre vie et théâtre. Dans cet extrait, il ne présente plus la vie sociale *comme* un théâtre, il laisse entendre qu'elle en *est* un. Sous sa plume, la différence entre les représentations que cette vie nous impose et celles que des comédiens donnent sur une scène, semble tenir au seul fait que les premières restent le plus souvent inaperçues des individus qui les jouent comme de ceux qui les observent. Goffman ne va jamais jusqu'à faire de cette suggestion une affirmation. Il ne la contredit jamais non plus. Il préfère parasiter son texte de cette ambiguïté, ambiguïté qu'il ne laisse affleurer que dans les rares passages où il revient sur sa comparaison entre vie et théâtre. L'extrait suivant, qui précède de quelques pages celui que je viens de citer, peut à lui seul témoigner du tour que prend son argumentation dans ce genre de cas :

« Cela demande un réel talent, un long apprentissage et un grand sens psychologique, de devenir comédien de théâtre. Mais ce fait ne doit pas nous empêcher d'en voir un autre, à savoir que presque n'importe qui est capable d'apprendre rapidement le texte d'un rôle, assez bien pour donner à un public bienveillant le sentiment que ce que l'on est en train de simuler devant lui est réel. Et il en est ainsi, semble-t-il, parce que les relations sociales ordinaires sont elles-mêmes combinées à la façon d'un spectacle théâtral, par l'échange d'actions, de réactions et de répliques théâtralement accentuées. Un scénario, même si on le confie à des acteurs inexpérimentés, peut prendre vie parce que la vie elle-même est quelque chose qui se déroule de façon théâtrale. Le monde entier, cela va de soi, n'est pas un théâtre, mais il n'est pas facile de désigner ce par quoi il s'en distingue.<sup>476</sup> ».

---

475 *Ibid.*, p. 75, 76.

476 *Ibid.*, p. 73.

Goffman n'est pas dupe du fait que son analogie reste une analogie. Il tient néanmoins à garder incertaines les frontières qui séparent clairement vie et théâtre jusque dans la conclusion qu'il donne à son analyse dramaturgique de la vie quotidienne, comme s'il s'agissait pour lui d'en exploiter les limites au même titre que les formes acceptables. Ainsi, dans les dernières pages de *La Présentation de soi*, il reprend de la hauteur vis-à-vis de cette analogie, hauteur qui semble lui donner un élan suffisant pour la retourner :

« Une action mise en scène dans un théâtre est une illusion relativement fabriquée et c'est une illusion avouée ; à la différence de la vie ordinaire, rien de réel et d'effectif ne peut arriver aux personnages de théâtre [...]. C'est pourquoi il faut abandonner ici le langage et le masque du théâtre. Les échafaudages, après tout, ne servent qu'à construire d'autres choses, et on devrait les dresser dans l'intention de les démolir. [...]. [L]' objet propre [de cet exposé] n'est autre que la structure des rencontres sociales – ces entités de la vie sociale qui s'engendrent chaque fois que des individus se trouvent immédiatement en présence les uns des autres. Le facteur décisif de cette structure est constitué par le maintien d'une définition de la situation, définition que l'on doit exprimer et dont on doit maintenir l'expression en dépit d'une foule de ruptures possibles.

Un personnage représenté dans un théâtre n'est pas réel, mais son action n'a pas non plus le même type de conséquences réelles que le personnage fabriqué de toutes pièces par un escroc ; la mise en scène *réussie* de ces deux types de figures fictives implique l'usage de techniques *réelles* – les techniques au moyen desquelles les gens maintiennent ordinairement leurs positions sociales réelles dans la vie quotidienne. Les personnes qui participent à une interaction face à face sur une scène de théâtre ne peuvent pas échapper à l'exigence fondamentale qui caractérise les situations réelles ; elles doivent soutenir sur le plan de l'expression une définition de la situation : mais elles le font dans des conditions qui leur ont permis de développer une terminologie adéquate aux tâches interactionnelles qui sont le lot commun. <sup>477</sup>».

Si une différence subsiste bel et bien entre les deux performances d'acteurs auxquelles Goffman fait une dernière fois référence, elle semble uniquement résider dans le degré de préméditation dont bénéficie la première (théâtrale) par rapport à la seconde (quotidienne). Pour le reste, Goffman affirme sans détour que l'acteur de théâtre s'aligne sur les mêmes obligations que celles qu'affrontent n'importe quel individu en société. *In extremis*, il suggère en somme que la structuration des interactions ordinaires peut servir de référent analytique pour penser la manière dont les questions de mises en scène se posent au théâtre. Ce renversement n'ouvre sur rien. Il permet simplement à Goffman de ne pas refermer derrière lui la question de savoir ce qui distingue, en dernière analyse, le jeu de jambe que doit maîtriser un comédien et celui que n'importe quel individu doit reconduire sur toutes les scènes qu'il fréquente au quotidien. Cette question qu'il garde ouverte sera à nouveau au cœur de l'argumentation qu'il va déployer

---

477 *Ibid.*, p. 240.

dans *Les Cadres de l'expérience*, ouvrage qu'il méditera pendant près de dix ans et qu'il publiera en 1974. Dans ce livre, Goffman ne remontera pas l'échafaudage qui a soutenu *La Présentation de soi*. Au principe de l'analogie, il substituera une autre forme de mise en regard entre vie et théâtre, plus fouillée, plus complexe, faisant cette fois la part belle aux singularités respectives de ces deux réalités et au laboratoire que la seconde lui offre pour penser la première.



#### **d. La scène, outil et objet de l'analyse goffmanienne des cadres de l'expérience.**

Dans *La Présentation de soi*, Goffman s'intéresse moins à la définition que nous donnons d'une situation qu'à ce que nous engageons en termes d'efforts et de précautions pour la soutenir. Dans *Les Cadres de l'expérience*, il renverse cette perspective, décidé à reprendre du début les questions et les problèmes que peut soulever toute *définition de la situation*. Il rappelle que notre condition d'être humain repose sur la possibilité d'attribuer aux événements différents degrés de réalité qui influent sur nos propres degrés d'engagement dans ce qui est en train d'avoir lieu. À chaque instant, cette possibilité se rejoue et nous oblige à cerner rapidement le sens de ce que nous vivons pour répondre correctement aux sollicitations de la situation en cours. Dans *Les Cadres de l'expérience*, Goffman entend interroger ce qui nous permet de construire cette réponse, autrement dit ce qui informe notre discernement et oriente l'intensité de nos engagements face à la diversité des réalités dont nous pouvons faire l'expérience. « Mon idée de départ est la suivante : une chose qui dans certaines circonstances peut se présenter comme la réalité peut en fait être une plaisanterie, un rêve, un accident, un malentendu, une illusion, une représentation théâtrale, etc. J'aimerais attirer l'attention sur le sens des circonstances et sur ce qui le soumet à des relectures multiples. <sup>478</sup>».

Dès l'introduction des *Cadres*, Goffman affiche clairement son désir de prendre enfin la mesure d'un pluriel qui intéresse depuis longtemps son objet : « non plus les hommes et leurs moments ; mais plutôt *des* moments et leurs hommes<sup>479</sup> ». Si dans ses précédents ouvrages, il n'excluait jamais d'explorer parmi tous ces moments, ceux qui sortaient clairement de l'ordinaire (supercherries, faits d'espionnages, représentations théâtrales...), il les intégrait à son analyse dans le seul but d'informer ou de relancer ce qu'il pouvait décrire et penser des situations prises dans le cours ordinaire du monde. En choisissant d'étudier notre expérience de la réalité, Goffman peut cette fois traiter de tous ces moments sans distinction, la seule question qu'il se pose désormais étant celle de savoir ce qui nous permet de faire une différence significative entre les uns et les

---

478 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991, p. 18.

479 Goffman E., *Les rites d'interaction*, *op.cit.*, p. 8. C'est nous qui soulignons.

autres. Conscient de ne pas être le premier à poser cette question, Goffman s'associe d'entrée de jeu à la manière dont William James a su la retourner dans un célèbre article paru en 1869 « La perception de la réalité » :

« Plutôt que de s'interroger sur la nature du réel, James procède à un renversement phénoménologique et pose de manière subversive la question suivante : « Dans quelles circonstances pensons-nous que les choses sont réelles ? » Lorsqu'il est question de réalité, ce qui importe, dit-il, c'est la conviction qu'elle entraîne sur sa qualité particulière, conviction qui contraste avec le sentiment que certaines choses sont privées de cette qualité. On peut alors se demander quelles sont les conditions dans lesquelles se produit une telle impression, et cette question est liée à un problème précis qui tient non pas à ce que l'appareil prend en photo mais à l'appareil lui-même.<sup>480</sup> »

En considérant que la réalité tire sa consistance de l'attention qu'on lui porte et de l'impression qu'elle nous fait, James ouvre la voie à une approche du réel qui donne la priorité à celui qui regarde plutôt qu'à ce qui est regardé. Si ce regard varie en fonction des circonstances, James considère qu'il se modifie également et plus radicalement selon l'intérêt que nous accordons à des « mondes » délimités culturellement ayant chacun un « style d'existence » susceptible d'emporter momentanément nos convictions (le monde du rêve, des objets scientifiques, des mythes ou du surnaturel, entre autres). Goffman reconnaît à Alfred Schütz d'avoir prolongé cette réflexion en interrogeant cette fois la manière dont notre attention peut basculer d'un « monde » dans un autre, Schütz préférant parler dans ce cas de *régions limitées de signification* pour bien insister sur le fait que « c'est le sens de notre expérience et non la structure ontologique des objets qui constitue la réalité<sup>481</sup> ». Si Goffman s'intéresse à l'apport de ces deux auteurs, il leur reproche toutefois de ne pas abandonner l'idée qu'un « monde » en particulier, celui des sens pour James, celui de la vie quotidienne ou « des réalités pratiques de l'état de veille<sup>482</sup> » pour Schütz, puisse garder un statut privilégié parmi tous les « sous-univers » ou les « régions limitées de signification » qu'ils recensent respectivement. Sur ce point, il marque une réserve qui introduit le parti pris qu'il va défendre d'un bout à l'autre des *Cadres* : « Si nous sommes disposés à suivre James et Schütz lorsqu'ils affirment que le « monde » des rêves n'est pas organisé comme le monde de la vie quotidienne, nous ne sommes pas sûrs de savoir mieux qu'eux combien il existe de ces différents « mondes » et s'il faut considérer la vie

---

480 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, op. cit., p. 10, 11.

481 Alfred Schutz cité par Goffman, *ibid.*, p. 12.

482 *Ibid.*, p. 35.

ordinaire, celle de l'état de veille, comme un seul et même ordre d'existence régi par des règles, si tant est qu'un tel ordre puisse exister.<sup>483</sup> ». Pour Goffman, s'intéresser aux multiples réalités qui peuvent nous absorber suppose de ne pas faire de distinctions trop péremptoires entre les unes et les autres, au risque de rater la manière dont elles se répondent, s'imbriquent et peuvent parfois se confondre du point de vue de ceux qui en font concrètement l'expérience. Plutôt que d'associer un « monde » à chacune de ces réalités, mieux vaut, selon lui, partir du principe que toute réalité est susceptible d'admettre des changements de « mode ».

C'est à Gregory Bateson, et à la réflexion qu'il développe dans son article « Une théorie du jeu et du fantasme », que Goffman se réfère pour introduire cette autre façon de poser le problème. En traitant de la distinction entre le sérieux et la plaisanterie, Bateson pointe le fait que le sens d'une activité peut changer de registre sans que l'activité elle-même change radicalement de nature. C'est ce qui se passe quand deux individus jouent à se battre et qu'ils échangent des coups dont ils atténuent simplement la portée. Dans ce cas, nous admettons avec eux que leur combat n'est pas sérieux sans pour autant exclure l'éventualité qu'il le devienne. Il suffit que les amis ne mesurent plus leur force pour que l'altercation ludique vire à l'altercation franche. Aux yeux de Goffman, c'est ce type de nuances entre la version littérale d'une activité et les changements de modes dont elle peut faire l'objet qui structure le plus sûrement notre perception de la réalité et qui la complique selon les circonstances. Dans le sillage de Bateson, il parlera de « cadres » pour désigner les schèmes interprétatifs qui nous permettent d'identifier les contours d'une activité franche, non-transformée. Partant de là, il se proposera « d'une part d'isoler quelques cadres fondamentaux qui, dans notre société, nous permettent de comprendre les événements et d'autre part, d'analyser les vulnérabilités particulières de ces cadres de référence<sup>484</sup> ».

Si Goffman part du principe que toute expérience du réel repose sur un incessant travail de cadrage, ce qui va l'intéresser est de comprendre comment ce travail s'effectue quand la situation à cadrer implique le facteur humain, moteur essentiel des changements de mode et des ambiguïtés qui sollicitent et peuvent parfois mettre à mal notre aptitude à cerner ce qui est en train d'avoir lieu. Il défend en cela, non pas une phénoménologie, mais bien une sociologie de l'expérience, son ambition étant d'étudier l'expérience de la réalité sous l'angle des négociations, des tensions, des malentendus

---

483 *Ibid.*, p. 14.

484 *Ibid.*, p. 18.

qu'elle peut à tout moment soulever ou répercuter dans le cours de nos échanges interactionnels. Pour faire progresser les tenants de cette réflexion, Goffman va là encore se donner le droit d'explorer tout un lot d'histoires à sensations, de machinations, d'escroqueries et de fictions empruntées à tous les genres. Si ces faits et ces récits font maintenant partis de son objet, il entend les utiliser à des fins qui recourent les raisons pour lesquelles ses lecteurs s'y intéressent. Selon lui, l'attention exceptionnelle que nous portons à ces simulacres, réels ou fictifs, tient au fait qu'ils savent pousser aux limites notre capacité ou notre malaise à cadrer le sens d'un événement. C'est ce *flirt* avec la limite que Goffman veut mettre à profit de son analyse des cadres, estimant que ce qui éprouve à coup sûr notre entendement offre des prises analytiques sur ce qui a le don de nous échapper : ses ressorts et ses vulnérabilités ordinaires. Dans ce montage, il accordera à l'expérience théâtrale une attention particulière qui ne sera précédée d'aucun effet d'annonce, contrairement à ce qu'il revendiquait à son égard dans *La Présentation de soi*<sup>485</sup>. Cette manœuvre lui laissera une plus grande latitude pour pousser dans de nouveaux retranchements ce que cette expérience lui inspire.

Comprendre comment Goffman aborde et utilise le théâtre dans *Les Cadres de l'expérience* demande de parcourir les trois chapitres qui ouvrent le livre et qui posent les bases conceptuelles de son analyse. Il consacre le premier à nos cadres de référence qu'il qualifie de « primaires » pour une raison simple : « est primaire un cadre qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de significations.<sup>486</sup> ». Impossible de répertorier de manière exhaustive ces schèmes interprétatifs qui, pris ensemble, constituent l'élément central de la culture d'un peuple ou d'un groupe social. Goffman remarquera simplement que ceux qui ont cours dans nos sociétés occidentales varient en fonction de leur degré de

---

485 Goffman se charge en l'occurrence de ne pas désolidariser l'approche qu'il entend faire du théâtre de celle qu'il réserve à toute autre fiction scénarisée. Cette approche, il la présente d'une manière particulièrement rapide, en la gardant à bien des égards énigmatique. Il l'introduit en rappelant le fait que son objet d'étude porte sur « l'organisation de l'expérience, réelle ou fictive » (*Ibid.*, p 24). Il annonce dans la foulée qu'il va donc avoir recours, pour le traiter, « aux bandes dessinées, au roman, au cinéma et au théâtre » (*Ibidem*). Une fois cette condition posée, Goffman souligne que son intérêt pour les genres fictionnels qu'il vient d'énumérer « a quelque chose de particulier » (*Ibidem*). Il précise cette particularité d'une manière toute relative en insistant sur le fait qu'il n'établira « aucune hiérarchie de valeur entre un bon et un mauvais roman, entre une pièce contemporaine et un drame antique, entre une bande dessinée et un opéra » (*Ibidem*), tous ces matériaux fictionnels étant, de son point de vue, « également utiles pour mettre au jour les caractéristiques d'un fragment d'expérience » (*Ibidem*). Il leur reconnaît par ailleurs l'avantage d'être « quelque chose d'aisément disponible, une sorte de fond commun de l'expérience familière que l'auteur partage avec ses lecteurs » (*Ibidem*), sans en dire plus sur la manière dont il va plus spécifiquement utiliser la disponibilité de ce fond culturel dans l'analyse qu'il entend consacrer aux différents types d'expériences qui vont l'intéresser.

486 *Ibid.*, p. 30.

structuration. Certains relèvent d'un ensemble cohérent de règles et de postulats. D'autres, plus nombreux, se présentent comme de simples perspectives culturellement admises sur le cours des choses. Goffman marque entre eux une autre différence, tenant cette fois aux occurrences que ces cadres primaires permettent de « localiser ». Les « cadres naturels » circonscrivent les événements purement « physiques », les « cadres sociaux » permettent d'identifier les actions pilotées ou orientées par un facteur humain. Au-delà de ces quelques points de définition, Goffman en vient au principe essentiel d'un cadre primaire, à savoir que sa mise en pratique sait se faire oublier, principe qu'il vérifie par une anecdote :

« [...] nous ne cessons de projeter nos cadres de référence sur ce qui nous entoure, mais nous ne nous en apercevons pas, dans la mesure où les faits viennent les confirmer et le cours régulier des activités recouvrir nos conjectures. Une femme impeccablement vêtue qui, après avoir examiné attentivement le cadre d'un miroir dans une salle des ventes, se recule pour en contrôler la qualité de réflexion n'attirera probablement pas l'attention des personnes présentes. Par contre, si elle commence à ajuster son chapeau, ceux qui l'observent comprendront qu'elle ne s'intéressait en réalité depuis le début qu'à une sorte d'apparence et que l'objet accroché au mur n'était pas tant un miroir à vendre qu'un miroir tout court.<sup>487</sup>».

Comme Goffman l'illustre habilement avec cette anecdote, la plupart du temps nous faisons ce que nous avons à faire en conformant l'activité qui nous occupe aux cadres primaires qui permettent aux autres et à nous-même de la comprendre. Si cette compréhension demande parfois de réajuster nos cadrages en situation, nous nous retournons dans ce cas sur l'événement qui appelle l'ajustement, non sur l'ajustement lui-même, trop bref pour attirer l'attention. Goffman n'épiloguera pas davantage sur ces recadrages inconscients, préférant consacrer un deuxième chapitre à tous ceux qui savent par définition capter notre attention lors d'un changement de mode. « Par mode, [précise-t-il] j'entends un ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour modèle mais que les participants considèrent comme sensiblement différente.<sup>488</sup> ». Aborder une situation sur le mode du jeu ou de la plaisanterie, c'est signaler à soi-même et à autrui qu'on va en atténuer ou en transformer le sens pour quelques minutes ou quelques heures. Goffman insiste sur le fait qu'« il s'agit là d'autre chose que de simples changements de mise au point<sup>489</sup> ». Un changement

---

487 *Ibid.*, p. 47, 48.

488 *Ibid.*, p. 52.

489 *Ibid.*, p. 54.

de mode peut parfois ne presque rien changer au déroulement d'une activité. Il en transformera toutefois la définition et la portée d'une manière radicale. C'est ce qui se passe quand on « fait semblant » dans le cadre d'une répétition, d'un jeu ou d'une fiction scénarisée, cette *modalisation* suspendant automatiquement les conséquences que nos actions sont censées avoir en situation réelle. D'autres altérations sont plus nettes. Goffman rappelle notamment que les formalités qui marquent le déroulement de compétitions sportives et de cérémonies solennelles transforment en tout point le modèle du combat sur lequel reposent les premières, les gestes et les formules dont se nourrissent les secondes. Pour lui, le plus important à souligner concernant les modalisations, quelles qu'en soit les règles ou les libertés, c'est le fait qu'elles ont des limites franches dans l'espace et dans le temps. Autrement dit, le cadre d'une modalisation se voit, se signifie par différents indices conventionnels et retient l'attention pour cette raison-là :

« [...] quand quelqu'un indique qu'il va faire quelque chose pour faire-semblant ou simplement pour s'amuser, cette définition prend le pas sur les autres ; même s'il ne parvient pas à convaincre son entourage que ce qu'il propose est amusant ou à lui prouver qu'il est sans arrière-pensée, il l'aura contraint à voir dans son acte quelque chose qui n'est pas à prendre au pied de la lettre.<sup>490</sup> »

Constatant que ces changements de mode rythment une part considérable de nos activités sociales, Goffman en conclut que « le réel ou l'effectif sont des catégories hybrides, composées à la fois d'événements perçus dans un cadre primaire et d'événements transformés, identifiés comme tels par chacun.<sup>491</sup> ». Parce que ces événements transformés peuvent eux-mêmes admettre des retransformations (comme quand on répète avant l'heure les étapes d'une cérémonie, celles d'un mariage par exemple) Goffman prolonge son entreprise descriptive en considérant que « chaque transformation ajoute une *couche* ou une *strate* supplémentaire à l'activité [en cours]<sup>492</sup> » et introduit là l'idée centrale de son analyse des cadres, à savoir que toute réalité sociale est une épaisseur événementielle à laquelle nous ne cessons d'ajouter ou de retrancher

---

490 *Ibid.*, p. 57.

491 *Ibid.*, p. 56.

492 *Ibid.*, p. 91. Goffman note que l'activité en question reste quant à elle identifiée à la frange du cadre qui en désigne le statut le moins transformé. Il dira que la couche la plus profonde de la répétition d'un mariage est la cérémonie elle-même. La répétition en constitue la strate externe. Elle délimite la frange du cadre auquel l'ensemble des participants se réfèrent. Cette référence leur permet, le cas échéant, de s'entendre sur le fait que le mariage qu'ils sont en train de « célébrer » avant le jour J, ne lie pas encore pour l'éternité le couple qui échange ses vœux devant l'hôtel.

des strates selon son degré de transformation. Il conçoit dans le même mouvement que la stratification d'un événement peut parfois nous échapper et explore cette hypothèse en consacrant le troisième chapitre des *Cadres* à tous les « faire-semblant » qui ne s'affichent pas.

Contrairement à une modalisation qui « par définition, est une transformation qui ne se cache pas<sup>493</sup> », Goffman parle de *fabrication* pour désigner des transformations façonnées pour passer inaperçues. Ceux qui fabriquent ces trompe-l'œil encouragent tout ou partie de leur entourage à prendre au sérieux des allusions, des comportements, des écritures dont ils sont les seuls à saisir le degré de plaisanterie ou de fausseté. Cette différence de point de vue est déterminante pour signer la réussite d'un bon canular, d'une escroquerie ou d'une machination plus sophistiquée. Elle a néanmoins pour revers de jeter un discrédit variable sur le farceur, l'imposteur ou l'escroc quand ses victimes prennent finalement conscience du leurre dont elles ont fait les frais. Analyser ces faux-semblants et les risques qu'ils impliquent permet à Goffman d'attirer progressivement l'attention de son lecteur sur les fabrications bénignes qui entrent en jeu dans nos interactions quotidiennes. Resurgit à cette occasion la réflexion qu'il avait amorcée dans *La Présentation de soi* autour de la sincérité, de la simulation et de leur inévitable enchevêtrement en situation sociale. Il regarde à présent cet enchevêtrement sous un autre angle. S'il continue d'interroger les malaises que suscitent nos bluffs ordinaires quand ils sont découverts, il s'arrange désormais pour pister à travers eux les deux types de malaises qui menacent plus fondamentalement notre perception de la réalité :

« La façade qu'un individu présente à son entourage autorise celui-ci à formuler certaines hypothèses sur sa valeur sociale et sa probité [...]. Si l'une de ces hypothèses se révèle fautive, la position à laquelle il prétendait paraître fallacieuse et son entourage aura le sentiment d'avoir vécu jusque-là dans un monde en trompe-l'œil, dans la mesure où l'image qu'il avait mis en circulation était partie intégrante de leur monde. Autrement dit, nul besoin d'organiser une machination, nul besoin d'agir : il suffit de ne pas pouvoir incarner les attributs et les règles de conduites auxquelles s'attendait notre entourage. [...]. Il suffit que certains de nos agissements aient un « effet-de-secret » pour qu'ils conduisent l'entourage à estimer qu'il a été roulé, même si telle n'était pas notre intention.<sup>494</sup> ». « Tout cela nous amène au concept important de *suspicion*. On parle de suspicion lorsqu'on commence à penser, à tort ou à raison, que l'activité dans laquelle on s'est engagée est en réalité une machination globale faite pour qu'on ne comprenne rien à ce qui se passe. Il faut distinguer la suspicion du doute, lequel naît non pas du sentiment d'être victime d'une machination mais de la difficulté éprouvée, dans certaines activités complexes, à déterminer le cadre ou le mode en vigueur.<sup>495</sup> »

---

493 *Ibid.*, p. 283.

494 *Ibid.*, p. 119, 120.

495 *Ibid.*, p. 130.

Après avoir évoqué ces deux *malaises dans le cadrage* que sont le doute et la suspicion Goffman choisit, contre toute attente, de s'intéresser à une activité dont le degré de transformation n'échappe à personne. Il a vis-à-vis d'elle une dette à honorer et entend le faire dans un quatrième chapitre qu'il ouvre sur un aveu : « Parce que le cadre théâtral a été constamment présent dans la sociologie qui a inspiré ce travail, il vaut la peine de reprendre du début la question de la scène, d'autant plus que toutes sortes de difficultés nous y attendent.<sup>496</sup> ». Pour Goffman, ces difficultés tiennent à la scène elle-même et au dédoublement qu'elle fait vivre aux individus qu'elle distribue dans l'espace :

« Celui qui vient jouer sur une scène de théâtre se dédouble : il devient autre que soi, à la fois comédien (qui espère que le souffleur l'aidera, que les autres comédiens seront suffisamment coopérants, que le public réagira favorablement) et personnage mis en scène. [...]. Quelqu'un qui va au théâtre est également autre que soi. Participant par procuration, il vibre aux côtés des personnages et se donne tout entier au spectacle. Il entre dans l'univers du dramaturge, appréciant des allusions qui lui échappent en partie, des situations conjugales qu'il trouverait difficilement soutenables, des façons de vivre qu'il préfère laisser aux autres et un art de la répartition auquel il refuserait de souscrire dans la vie courante.<sup>497</sup> ».

Se donner *en* spectacle côté scène, *au* spectacle côté salle, est une expérience qui, pour tenir des deux côtés, doit respecter des conventions de cadrage qui n'appartiennent qu'à elle. Les passer en revue permet à Goffman de revenir sur toutes les différences qu'il avait omis de souligner, dix-huit ans plus tôt, entre les termes de l'analogie qu'il défendait dans *La Présentation de soi*. Il remarque désormais qu'au théâtre, contrairement à ce qui se joue en situation sociale, les comédiens acceptent d'être observés d'une manière prolongée sans en être offensés, qu'ils s'arrangent également pour que le spectateur entende tout ce qu'ils ont à dire, à se dire entre eux, voire à eux-mêmes (le soliloque ayant cette fonction quand l'intrigue le réclame). Il reconnaît plus fondamentalement que « l'action mise en scène est délibérément ralentie, dépliée et cadrée pour rendre la position du spectateur aussi confortable que possible.<sup>498</sup> ». En retour, le spectateur démontre à chaque instant « une aptitude remarquable à se laisser absorber par une modalisation radicalement différente du modèle qu'on pourrait lui trouver dans la vie ordinaire<sup>499</sup> ». Si le spectateur fait peu de cas de cette bizarrerie, c'est pour profiter de ce que la scène lui promet et qui signe une autre différence entre vie et théâtre, différence plus radicale que celle que Goffman

---

496 *Ibid.*, p. 132.

497 *Ibid.*, p. 137, 138.

498 *Ibid.*, p. 225.

499 *Ibid.*, p. 150.



vient de mentionner et qu'il choisit d'évoquer en s'appuyant sur une citation éclairante de Suzanne K. Langer :

« [Au théâtre] nous n'avons pas besoin de déterminer ce qui est significatif : la sélection a été faite (est significatif tout ce qui nous est donné à voir) et rien n'est superflu. Chaque personnage nous apparaît comme un tout cohérent et il en va des situations comme des personnages : à la différence de ce qui se passe dans le monde réel, tout devient sur scène visible, transparent, intégral.<sup>500</sup>».

La scène n'est pas le seul cadre à rendre cette transparence effective. Comme Goffman en convient, la littérature, le cinéma, les fictions radiophoniques, la bande dessinée offrent à leurs publics respectifs la même garantie. Il reste qu'au théâtre, l'assurance donnée au spectateur de comprendre tôt ou tard les événements auxquels il assiste repose sur une tension de cadre qu'il ne rencontre nulle part ailleurs, tension entre le déroulement d'une fiction en temps réel et les aléas de sa mise en scène. Goffman reviendra sur cette tension spécifique ; il entend pour l'instant s'intéresser à ce que la scène rend possible. Si elle offre au spectateur la certitude « qu'il disposera en temps voulu de tout ce qui est nécessaire pour comprendre ce que la fiction aura bien voulu qu'il comprenne<sup>501</sup> », elle offre en retour au dramaturge le droit de jouer de toutes les transformations et retransformations imaginables pour donner un prix à cette issue courue d'avance. Goffman en déduit qu'« en général la plus grande stratification s'observe dans le domaine de la fiction, qu'il s'agisse du roman, du théâtre ou du cinéma<sup>502</sup> » et saisit là l'occasion d'approfondir son analyse des fabrications qui peuvent ordinairement ou plus exceptionnellement compliquer le cours d'un face-à-face<sup>503</sup>. Le *Hamlet* de Shakespeare comme les comédies populaires issues de la production hollywoodienne de son époque vont ici jouer un rôle ambivalent dans le développement de sa pensée. À la croisée de l'objet d'étude, du cas limite et du révélateur, les imbroglios qu'il rencontre dans ces fictions scénarisées l'aident à établir des repères et à affiner ses questions concernant la profondeur transformationnelle qu'une situation « réelle » peut supporter.

---

500 *Ibidem*.

501 *Ibid.*, p. 155.

502 *Ibid.*, p. 187.

503 Goffman s'intéresse en l'occurrence aux tromperies de second degré construites dans le but de confondre l'auteur d'une fabrication. Selon lui, se croire ou se savoir trompé est une impression qui nous encourage à surveiller la personne qui semble se jouer de nous. Cette suspicion nous ouvre une sorte de droit à fabriquer à notre tour des trompes l'œil pour piéger l'éventuel manipulateur et l'obliger à se découvrir. *Faire comme si de rien n'était* quand on flaire une supercherie est le premier de ces trompe l'œil. D'autres peuvent suivre, pièges plus sophistiqués pour confondre la personne soupçonnée, donnant lieu à des situations d'une rare complexité en terme de tromperies mutuelles et de transformations superposées.

Ayant poussé sa réflexion jusque-là, Goffman revient sur ses pas dans la suite des *Cadres*. Les premiers chapitres du livre lui auront avant tout servi à définir ses concepts et à confirmer l'intérêt d'utiliser l'exception pour questionner la règle. Il veut désormais mettre ce rodage analytique à profit pour aborder plus finement les tensions de cadre et les problèmes d'engagement que soulèvent nos activités ordinaires. Sans l'évoquer spécialement au moment de ce tournant, Goffman est loin d'en avoir fini avec « la question de la scène ». Il ne s'est pas encore attaqué à ce qui alimentait l'essentiel de son analogie dans *La Présentation de soi*, à savoir l'envers de l'expérience théâtrale, ses exigences et ses vulnérabilités spécifiques. Il y vient au moment de traiter d'un autre contre-champ, indissociable celui-ci des situations qui nous mettent en présence d'autrui. Pour Goffman, si notre expérience de la réalité n'est jamais univoque, elle l'est encore moins en situation sociale. Quelle que soit l'activité qui nous occupe et qui intéresse notre entourage, nous restons attentifs à des événements ou à des préoccupations qui se jouent sur d'autres canaux situationnels. On doit soulager une envie pressante, on se soucie d'un coup de fil à donner, on se laisse distraire par les agissements d'un passant, on se perd dans nos pensées... « S'absenter » momentanément de ce qui se passe signifie dans ce cas un engagement latéral que notre entourage sait tolérer mais qui peut rapidement devenir inconvenant si l'on s'y consacre trop franchement. Toute situation de co-présence est marquée par cette tension de cadre, tension inévitable entre l'activité qui nous implique « officiellement » et les à-côtés qui parasitent en permanence ce foyer ratifié de participation. Pour interroger cette tension, Goffman propose de « s'en faire une idée en considérant quelques cas extrêmes<sup>504</sup> ». La scène lui en offre un qui va lui permettre de revenir sur la tension de cadre qui la caractérise plus spécifiquement. Il rappelle qu'au théâtre, le spectateur a payé pour s'absorber dans une fiction dont les situations et les personnages sont campés en temps réel par des comédiens physiquement présents. Pour que cette illusion tienne et devienne captivante, aucun aléas ne doit perturber le bon déroulement de sa mise en scène. C'est pourquoi les pauses que les comédiens peuvent s'autoriser dans l'action sont soigneusement définies. Ils savent par avance à quel moment ils pourront rejoindre les coulisses. Le reste du temps, seul le personnage qu'ils incarnent sur scène a le droit de se relâcher selon des indications elles aussi inscrites au scénario de la pièce. À l'exception de ces deux échappées, un acteur ne peut jamais « s'absenter » de ce qu'il est en train de jouer. S'il le fait, c'est au risque d'introduire un hiatus dans l'enchaînement

---

504 *Ibid.*, p. 202.

minuté des réactions que ses partenaires attendent de lui et d'attirer l'attention du public sur ce cafouillage, son absence, même brève, ayant ainsi des chances d'ouvrir une brèche difficile à refermer dans l'univers fictionnel censé embarquer toutes les parties en présence. Goffman s'appuie sur ce cas limite pour affirmer qu'« il n'y a guère d'activités non théâtrales où l'on ne puisse se permettre quelques engagements hors-cadre<sup>505</sup> ». Au quotidien, nos engagements n'ont pas en effet à être aussi réglés que sur une scène de théâtre. Ils doivent au contraire s'adapter aux aléas attachés par définition aux situations non-écrites que nous partageons avec autrui. Si nous devons à chacune d'elles une certaine attention, Goffman rappelle que nous avons également à témoigner face à l'autre de notre spontanéité dans l'action et dans l'échange. Cette spontanéité, qui n'est souvent qu'apparence, passe selon lui par une série de petits relâchements, d'engagements latéraux, d'ajustements et de préoccupations qui nous appellent momentanément sur d'autres scènes sans toutefois nous éloigner très longtemps de celle sur laquelle autrui nous attend. Si Goffman analyse minutieusement cette gestion clignotante de nos modes d'engagement en situation sociale, c'est pour mieux revenir sur les ruptures de cadre qu'ils sont capables de provoquer :

« Un engagement est une obligation socialisante. Que l'un de nous ne parvienne pas, dans une situation donnée, à soutenir l'attention exigée et l'on verra forcément son entourage s'en apercevoir : on s'occupera de lui, bon gré mal gré, on voudra interpréter ce défaut d'attention et savoir comment y remédier. Ce *deuxième* engagement conduira donc les autres participants à négliger celui auquel ils sont tenus. Ainsi, l'inconvenance d'un seul peut engendrer l'inconvenance de tous. Que l'engagement d'un individu soit insuffisant ou excessif, il lui faudra en gérer les manifestations et en minimiser les effets perturbateurs sur l'entourage.<sup>506</sup> »

Rompre le cadre, ce n'est pas seulement s'absenter de ce qui se passe mais en sortir plus brutalement en se rendant coupable d'un excès ou d'un défaut d'engagement : on se vexe d'une plaisanterie sans gravité, on pouffe de rire alors que la situation est à la concentration ou au recueillement, le trac nous paralyse au moment de prendre la parole. Pour Goffman, celui qui rompt le cadre rate généralement une de ses strates : soit il « sous-modalise » la situation en prenant trop à cœur ce qu'elle implique, soit il la « surmodalise » en négligeant le sérieux qu'elle exige. Quelle qu'en soit la raison, son comportement est si franchement décalé, sort à ce point du cadre, qu'il oblige autrui à ne plus faire attention qu'à ça.

---

505 *Ibid.*, p. 219.

506 *Ibid.*, p. 339.

Si Goffman considère que ces dérapages peuvent affecter tout type de situations sociales, il note que plus une rencontre est formalisée, plus son cadre y est vulnérable. Ce constat va lui permettre de tisser, une fois encore, des liens, des transitions, des comparaisons subtiles entre les ruptures de cadre qu'il observe au quotidien et celles qu'il va chercher sur une scène de théâtre. Il l'avoue, celles-là ont quelque chose d'exemplaire. Il s'en explique en rappelant que la première formalité que la scène impose aux individus est de les encourager à sous-modaliser la représentation qui les réunit. Dès le lever de rideau, les comédiens doivent se donner entièrement à leurs personnages, le public se laisser emporter par la fiction, au point d'en oublier le dispositif somme toute assez grossier qui soutient l'illusion destinée à les ravir les uns et les autres. Une telle formalité augmente d'autant les probabilités de voir certains individus oublier complètement ce dispositif et pousser leur implication dans la fiction un cran trop loin. C'est le cas de l'acteur qui, trop pris dans son jeu, assomme réellement la partenaire qu'il gifle, ou fait tomber une partie du décor en fermant trop violemment une porte derrière lui. Un spectateur qui vit sans aucun recul l'intrigue présentée sur scène, qui rit ou pleure trop bruyamment à chaque retournement de situation, saura également perturber l'attention que chacun doit à ces retournements successifs. Goffman hésite toutefois à considérer ces engagements démesurés comme de véritables ruptures de cadre. En dehors d'un théâtre, ils ont toute chance de déstabiliser la situation ; dans ses limites la chose est moins évidente. Son hésitation change de camp lorsqu'il aborde les dégâts qu'à l'inverse un défaut d'engagement peut provoquer. S'il reconnaît que prendre trop à la légère tel ou tel aspect d'une rencontre peut créer un malaise regrettable dans son déroulement, ce malaise est plus net et plus dévastateur lorsqu'il survient dans le temps d'une représentation en public. Qu'un chanteur lyrique n'arrive pas à entamer son récital à cause d'un fou-rire qu'il doit à sa partenaire<sup>507</sup> ou que des spectateurs chahutent dans la salle au point de faire sortir de leur réserve les comédiens

507 Le récit de cet incident, que Goffman tire d'un article du *San Francisco Chronicle* daté du 8 Novembre 1964, est suffisamment savoureux pour que je le cite à mon tour dans son intégralité :

« Le Bach Aria Group, composé du ténor Jan Peerce, de la soprano Eilenne Farrell, de deux autres bons chanteurs et d'un orchestre de chambre, donne des récitals calmes, voire austères. Tout le monde y est vêtu de noir, assis sagement et sur des chaises droites, et toujours très, très digne, comme il sied à Bach. Avant un récital, Peerce se trouvait en coulisse, et échauffait ses remarquables cordes vocales, atteignant contre-ut sur contre-ut. Émerveillée, Miss Farrel finit par lui demander : « Comment fais-tu, Jan, pour chanter ces notes aiguës si facilement ? » - « Facile, Eileen, lui répondit Jan Peerce en souriant : j'imagine qu'on m'enfoncé un cornet de crème glacée dans l'arrière-train ! » Quelques instants plus tard, le Bach Aria Group entre sur scène – toujours sérieux et distingué – et s'assoit. Alors que Peerce se lève pour donner son premier solo, Miss Farrell lui chuchote quelque chose à l'oreille, sur quoi il retombe sur son siège, secoué d'un fou-rire irrésistible. Le spectacle ne retrouva pas cette fois-ci son ambiance délicate. Miss Farrell avait juste demandé : « Quel parfum ? ». *Ibid.* p. 344.

qui jouent sur scène, dans ce cas le désengagement qui se manifeste côté scène ou côté salle signe à coup sûr l'interruption du spectacle en atteignant le nerf même de ce qui le fait tenir : sa capacité à embarquer sans distinction tous ceux qui se proposent de le vivre.

Goffman insiste sur cette vulnérabilité proprement théâtrale avant de la relativiser. Comme il le soulignait au moment de « reprendre du début la question de la scène », la scène elle-même incarne « ce lieu par excellence où tout est susceptible de transformation<sup>508</sup> ». À ses yeux, la scène a effectivement le pouvoir de tout transformer en spectacle, y compris les ruptures de cadre qui menacent l'équilibre précaire de ses représentations. Il évoque cette possibilité pour en introduire une autre qui concerne plus directement nos situations de rencontre. Après avoir traité des ruptures de cadre causées par un engagement mal maîtrisé, Goffman veut s'intéresser à celles que l'on provoque en toute conscience pour faire dégénérer le cours d'une simple interaction ou celui d'un événement plus formalisé. De son point de vue, la scène jette un éclairage intéressant sur ces « expériences négatives » initiées par certains individus, expériences qui consistent à transgresser les limites du cadre pour jouer sur les nerfs d'autrui et l'amener à perdre pied dans la situation. Au théâtre, cette transgression est le fruit d'une longue tradition qui va de pair avec l'extrême formalisation de ses fictions. Les dramaturges ont ainsi très tôt joué avec les attentes et les engagements du spectateur en mettant en abîme le spectacle qu'il venait chercher sur scène, que ce soit en lui dévoilant les coulisses de la représentation, en la perturbant par l'intervention décalée d'un spectateur complice, ou en confiant aux comédiens le soin de sortir constamment de leurs rôles pour commenter le déroulement de l'intrigue ou en critiquer la mise en scène. Si Goffman remarque que ces « ruptures de cadre réflexives<sup>509</sup> » ont fait les beaux jours du théâtre de l'absurde, il souligne que les happenings qui se sont développés aux États-Unis dans le courant des années soixante en ont repoussé les limites un peu plus loin. Au-delà de mettre en abîme la fiction théâtrale, ces happenings ont cherché à en critiquer le fondement en encourageant les acteurs à sortir de scène et les spectateurs à les suivre dans les comportements transgressifs qu'ils prolongeaient parfois jusque dans la rue. Certaines performances consistaient quant à elles à convoquer le public à un spectacle conventionnel et à le piéger en lui en servant un autre, aux antipodes du programme annoncé. Pour Goffman, « des représentations de ce genre réussissent

---

508 *Ibid.*, p. 140.

509 *Ibid.*, p. 388.

indiscutablement à jeter le doute dans l'assistance, qui passe par des hauts et des bas sans savoir comment interpréter ce qui lui arrive. Elles sont autant d'expérimentations naturelles de ce qui peut arriver à un spectacle privé de son jeu, à une situation sociale vidée de l'activité qu'elle est censée induire.<sup>510</sup> S'il semble ici accorder à ces expérimentations une portée réflexive qui excède le cadre théâtral, Goffman tient néanmoins à rappeler que leurs effets de désorganisation réels n'ont pas de prolongements au-delà de la scène : « En dépit du grand déshabillage participatif que les époux Beck et le Living Theater ont imposé au public, le cadre théâtral est toujours là [...].<sup>511</sup> ». Il l'est d'autant plus que les organisateurs de ces performances cherchent généralement à garder la main sur la situation transgressive qu'ils font vivre à leur public. S'ils donnent l'impression de vouloir casser les codes de la scène, ils sont les premiers à s'inquiéter quand des individus prennent cette invitation au sérieux et interviennent librement dans le déroulement scénarisé de leur propre spectacle<sup>512</sup>. Goffman en déduit que les plus brillants perturbateurs ne se recrutent jamais parmi les responsables d'une représentation ou d'une quelconque ligne d'action. Si ceux-là peuvent rompre le cadre pour donner du piquant à la situation qu'ils supervisent, ils ne pousseront jamais l'expérience jusqu'à la faire *littéralement* dégénérer.

Une fois cette équation posée, Goffman va néanmoins continuer de s'intéresser aux expérimentations qu'il rencontre sur les scènes artistiques de son époque. Il y revient comme à une sorte de symptôme de ce qu'il observe autour de lui et qui

---

510 *Ibid.*, p. 400.

511 *Ibid.*, p. 410.

512 Pour étayer son propos, Goffman fait valoir un exemple particulièrement savoureux en citant un article paru dans le *Life* du 22 Novembre 1968 intitulé « The Man Who Dared to Enter Paradise » : « Les acteurs sont entrés en scène juste avant le lever de rideau – sauf qu'il n'y avait pas de rideau. Dans la mesure où l'Académie of Music de Brooklyn était pleine, certains spectateurs furent autorisés à rejoindre les acteurs au bord de la scène – sauf qu'il n'y avait pas de scène. [...] *Paradise Now* a commencé quand, un par un, les 37 acteurs sont descendus dans les rangs, s'arrêtant devant les spectateurs en chantant : « Je n'ai pas le droit de voyager sans passeport. » Puis ils ont entonné : « On ne peut pas vivre sans argent ». Je suis retourné à ma place au moment où ils commençaient un nouveau chant : « Je n'ai pas le droit de me déshabiller », et ils ont commencé à se déshabiller. À ce stade, j'estimais m'être acquitté de mes devoirs mais je me suis quand même tourné vers mon ami Richard Schechner, rédacteur en chef et critique de *Drama Review*, qui était assis en face de moi et je fis le geste de desserrer la cravate. Cela l'enthousiasma manifestement : « D'accord, on se déshabille ? » dit-il en souriant sous sa grosse moustache. Et, avec une rapidité et une détermination digne d'un guerrier en campagne, il fit valser tous ses vêtements, sans exception, caleçons, chaussures et mêmes ses chaussettes. Trop lâche pour le suivre, je le regardais éberlué, comme quelques centaines de spectateurs autour de nous. Schechner était maintenant dans son plus simple appareil. Il fit un salut rapide au public et se rassit dans son fauteuil. Sa fiancée posa une main protectrice sur son genou. Si Schechner s'était avisé d'agir ainsi dans des circonstances ordinaires – ce qu'il n'aurait sans doute pas fait –, il aurait scandalisé le public et aurait été arrêté pour attentat à la pudeur. Mais, pendant *Paradise Now*, c'était la chose la plus appréciée et la plus fraternelle à faire. Pourtant, je constatai avec surprise que les acteurs, en slip et porte-jarretelles, lui lançaient des regards inquiets et même, on peut dire, hostiles. » *Ibid.*, p. 425, 426.

constitue de son propre aveu « une évolution originale et générale, un mouvement de mode qui se traduit par toute une série de pratiques<sup>513</sup> ». Il voit cette évolution transparaître dans les shows télévisés qui se développent dans les années soixante, à travers l'importance croissante que prennent les *offs* et les dérapages maîtrisés dans ces spectacles grand public<sup>514</sup>. Elle est également palpable dans les provocations que Goffman observe chez les adolescents, provocations qui interpellent des autorités de plus en plus éloignées du strict cercle familial. Cette évolution s'affirme enfin dans les sabotages situationnels qui visent toutes sortes d'institutions et qui se multiplient au moment où il rédige *Les Cadres de l'expérience*. Il en piste les manifestations chez des activistes politiques comme chez certains artistes qui préfèrent improviser leurs performances iconoclastes dans l'espace public, plutôt que d'en maîtriser le déroulement dans une galerie d'art ou sur une scène de théâtre<sup>515</sup>. Ayant lui-même déserté ce cadre auquel il n'a cessé de faire référence, Goffman y reviendra pour étayer les différentes formes de méditations, de synthèses et d'ouvertures par lesquelles il conclura son ouvrage.

---

513 *Ibid.*, p. 412.

514 Goffman remarque que « C'est de cette époque que date la popularité de la comédie des insultes, de la télévision des animateurs, toujours plus compliquée, avec des références toujours plus explicites aux coulisses du spectacle [...]. C'est de ces années-là que date cette façon de prendre à la plaisanterie les erreurs de minutages ou les lapsus, comme si l'on tenait précisément à ébranler les règles de la représentation. C'est à cette époque qu'on a encouragé les acteurs à se laisser aller sur scène et qu'on a exploité ce filon. [...] En somme, tout le monde est d'accord aujourd'hui pour introduire plus de jeu dans les dispositifs de mise en scène d'un personnage ou d'un rôle. ». *Ibid.*, p. 412 et 413.

515 Goffman reconnaît qu'il ne dispose d'aucune analyse structurée sur ce type de sabotages, « simplement de brillantes idées qu'[il] découvre au petit bonheur la chance. » (*Ibid.*, p. 418). Il en tire certaines d'anecdotes relatées par Abbie Hoffman, célèbre activiste américain, sur les actions qu'il mène dans l'espace public. Il va en chercher d'autres dans les pages du *Times* et s'attarde notamment sur un article qui relate l'inauguration mouvementée de la fontaine de l'Embarcadero Plaza de San Francisco :

« Le soleil brillait, un groupe de rock jouait et les dignitaires prenaient place en haut de la fontaine. (...) Une foule de plusieurs centaines de personnes s'étaient rassemblées sur la place. Soudain, il y eut un clapotis, un mouvement, et tout le monde se précipita vers le bassin : là, plongé dans l'eau jusqu'à la ceinture, on découvrit le vandale de la veille : pull noir et barbe, des cheveux bruns descendant plus bas que les épaules et un pot de peinture rouge neuf avec lequel il inscrivait un autre « Québec libre » sur sa fontaine. En fait s'était l'artiste lui-même, Armand Vaillancourt. Sur la tribune, Thomas Hoving et les élus municipaux débitaient leurs platitudes habituelles pendant que Vaillancourt pataugeait à leurs pieds, inscrivant partout d'autres « Québec libre ! » sur sa fontaine. De temps en temps, il s'approchait des micros et des caméras autour du bassin et expliquait en mauvais anglais pourquoi il était indigné des compromis que l'architecte paysagiste Halprin et l'Agence du développement lui avait imposés. Dégradations ? « Je ne dégrade pas ma sculpture ». Est-ce qu'il la reniait ? « Non, non. C'est une joie de pouvoir s'exprimer librement. Cette fontaine est dédiée à toutes les libertés. Québec libre ! Pakistan libre !, Vietnam libre ! Un monde libre ! » « Si notre artiste est parmi les spectateurs, dit en matière de plaisanterie Herman, directeur exécutif de l'Agence de développement, « qu'il lève la main pour que nous puissions l'applaudir ». Assis sur le bord du bassin, les pieds encore dans l'eau, le maestro porta sa main à sa bouche et lança un assourdissant cri de guerre indien. » *Ibid.*, p. 423.

Des textes de Shakespeare à l'*agit prop* sans scénario de performers militants, en passant par les pièces de Brecht, de Pirandello, du Living Theater, Goffman se sera ainsi arrangé, d'un bout à l'autre des *Cadres*, pour parcourir une certaine histoire du théâtre sans jamais négliger ses exigences et ses fragilités ordinaires, sans jamais non plus faire de l'expérience théâtrale un objet comme un autre. Sur près de six cent pages, il n'aura cessé de mettre cette expérience en rapport avec tout ce qui structure, anime et menace notre expérience individuelle de la vie sociale. Dire que la scène constitue de ce point de vue un laboratoire remarquable pour son analyse des cadres conviendrait peut-être à qualifier ce que Goffman y cherche. Néanmoins, dans la durée de cette analyse, la réflexion qu'il consacre au théâtre est parfois si peu dissociée de celle qu'il destine à la vie quotidienne, qu'il n'est pas toujours possible de discerner laquelle de ces deux réflexions est finalement le laboratoire de l'autre.

Ainsi, dans un chapitre qu'il consacre aux « défaillances ordinaires » qui peuvent dérouter notre lecture du réel (ambiguïtés, erreurs de cadrage, malentendus), Goffman fait certains constats qui intéressent et éclairent son analyse des fictions scénarisées en général, des fictions théâtrales en particulier. Selon lui, chaque fois qu'une situation ambiguë nous laisse dans l'expectative ou fait bégayer nos engagements, nous cherchons immédiatement à « épurer le cadre <sup>516</sup> ». Nous tentons de sortir de notre embarras en clarifiant les faits, en complétant notre lecture de la situation, en nous expliquant à nous-même et à autrui les raisons de notre méprise. En un mot, nous cherchons par tous les moyens à remettre les choses en place et la situation sur ses rails. Si ces explications échouent ou que rien ne participe à épurer l'ambiguïté qui a momentanément induit nos engagements en erreur, la confusion peut gagner toute les parties en présence et signer un malaise général. Goffman tient néanmoins à rappeler qu'une telle confusion reste exceptionnelle : « Ce qui nous sauve, c'est notre aptitude remarquable à percevoir les différences, mais aussi le soin que prennent nos interlocuteurs à se comporter de manière précise. <sup>517</sup> ». Cette équation simple, Goffman la reconduit sur le terrain de la fiction. S'il reconnaît que de nombreux écrivains et dramaturges mettent à l'épreuve la capacité de leur public à « percevoir les différences » en l'induisant régulièrement en erreur pour lui faire mordre à l'intrigue, il rappelle que ces auteurs doivent en retour

---

516 Goffman emploie ce terme à différents endroits du livre, consacrant un sous-chapitre à cette manœuvre qui consiste, face à un malentendu, une supercherie, un comportement incongru, à épurer le cadre de la situation en se confondant en excuse, en réclamant des explications ou en les cherchant par nous-mêmes dans la suite des événements.

517 *Ibid.*, p 336.



fournir au spectateur ou au lecteur des indications qui lui permettront d'épurer, tôt ou tard, les cadres affectés à son intention. C'est à ce prix que Goffman estime qu'une intrigue reste captivante et c'est en sociologue qu'il formule quelques mises en garde aux auteurs qui l'auraient oublié :

« Voyez les libertés que savent prendre les romanciers et les auteurs dramatiques en matière de modes et de construction. On dirait qu'ils ne se refusent aucun truc, aucune embrouille, qu'ils adorent les ruses de cadres. Ce n'est pas étonnant. Une fois qu'on a décrit une séquence d'activité, rien n'empêche d'ajouter une ligne ou deux pour modifier les frontières de l'expérience [...]. Si l'auteur a tout à gagner à remodeler ce qu'il a rassemblé par une simple torsion, le prix à payer quand on se livre à ce jeu, c'est de ne pas en abuser. <sup>518</sup>».

Ailleurs, Goffman réitère sa mise en garde en précisant cette fois le risque encouru lorsqu'un auteur procède à une stratification excessive de la réalité, à commencer par celle qu'il entend déplier sur une scène de théâtre : « Dès lors qu'on se préoccupe du public, qu'on tient à ce qu'il puisse suivre les rebondissements et prendre plaisir à la complexité cognitive des transformations, on doit se poser des questions sur le nombre de strates et sur les limites au-delà desquelles on ne pourra que susciter la confusion générale. <sup>519</sup>». Selon Goffman, la fiction admet toutes les transformations et les distorsions du réel sauf une, celle de la confusion et de l'incohérence généralisée. À cet égard, si l'auteur d'un scénario a toute liberté de « dégrader le monde », il doit néanmoins s'efforcer de le dégrader *de manière précise*, au risque de désorienter le spectateur et de faire défaillir son engagement en direct. Dans la vie de tous les jours comme sur une scène de théâtre, une situation profondément confuse devra d'une manière ou d'une autre être épurée, ou devenir rapidement *insoutenable* pour tous ceux qui en font l'expérience. Goffman se charge ainsi de ramener cette différence-là, comme toutes celles qu'il repère entre vie et théâtre d'un bout à l'autre des *Cadres*, à de simples variations sur un même thème. Qu'une situation soit présentée sur une scène ou qu'elle s'inscrive dans le cours du monde, la réalité qu'elle déploie est toujours plus ou moins stratifiée, vulnérable à des tensions de cadres, à des ambiguïtés, à certaines ruptures flagrantes que nous cherchons la plupart du temps à éviter sans jamais renoncer à les provoquer pour une raison ou pour une autre, ruptures que nous prenons néanmoins le soin d'épurer quand elles menacent trop franchement la définition des événements qui nous réunissent. Sur ces différents points, Goffman apporte généralement quelques

---

518 *Ibid.*, p. 476.

519 *Ibid.*, p. 186.

nuances lorsqu'il traite de l'événement théâtral. Ces nuances, il les exploite comme autant d'éléments de compréhension lui permettant d'affiner l'analyse qu'il consacre aux situations de la vie quotidienne. Il reste que, sous sa plume, ce qui se joue sur une scène de théâtre ne semble jamais faire complètement exception aux règles structurales qu'il construit pour rendre compte de ce qui régit socialement nos façons de lire, de vivre, de faire évoluer les cadres qui dominent notre expérience immédiate de la réalité.

### **e. Une comparaison infinie entre vie et théâtre à l'épreuve du « et » rencontré dans les pièces de Pina Bausch.**

De *La Présentation de soi aux Cadres de l'expérience*, Goffman cherche et trouve dans tout ce qui a trait au monde du spectacle (son langage, sa pratique, ses vulnérabilités, la nature de ses fictions) de quoi alimenter sa compréhension sociologique de la vie quotidienne. Ceci, je peux l'affirmer sans difficulté, Goffman lui-même ne s'en cache pas. Là où les difficultés se multiplient et s'accroissent, c'est quand il faut clarifier l'étendue de cette comparaison. Sur ce point, on peut se demander jusqu'où Goffman entend rapprocher ce qui se joue sur scène et ce qui anime la réalité de nos interactions ordinaires. C'est au moment de conclure *Les Cadres de l'expérience* qu'il se résout à aborder frontalement cette question, offrant à cette occasion un éclairage déterminant sur la manière dont il choisit de mettre en regard des réalités que d'autres chercheurs s'emploient généralement à renvoyer dos à dos :

« Il est facile et tentant, lorsqu'on analyse des séquences d'activité quotidienne qui impliquent des individus en chair et en os traitant l'un avec l'autre et en situation de face-à-face, de les opposer aux reproductions de ces séquences qui s'inscriraient dans le domaine ontologique de la fiction. On considérerait que ces reproductions sont de simples transformations d'un original et tout ce qu'on découvrirait de l'organisation des scènes fictives s'appliquerait aux copies et non au monde réel. [...]. C'est peut-être l'approche la plus attrayante, mais ce n'est pas la plus féconde. L'opposition n'est pas si simple entre le réel et l'irréel (le rêve par exemple). L'activité réelle s'oppose aussi au sport, au jeu, au rituel, à l'expérimentation, à l'apprentissage, à l'imposture, et toutes ces activités ne sont pas tellement extravagantes. Chacune de ces alternatives se distingue des autres à sa manière, sans compter que l'activité quotidienne est faite de cadres qui se modifient rapidement et donnent naissance à des événements forts éloignés de ce que l'on pourrait qualifier de littéral. [...]. Les séquences d'activité et les figures qui les peuplent devraient donc être traitées comme appartenant à un seul et même champ d'analyse, qui aurait pour objet véritable l'ensemble des différents domaines d'existence et dans lequel la vie quotidienne ne serait pas un domaine opposé à tous les autres, mais un domaine parmi d'autres. Les domaines et les agencements qui ne relèvent pas de l'ordinaire peuvent bien constituer un sujet d'intérêt en soi, il est clair qu'ici nous leur avons fait jouer un autre rôle. L'analyse sociale doit d'abord porter, à mon sens, sur les comportements réels et ordinaires, sur leur structure et leur organisation. Mais les chercheurs, comme les sujets qu'ils étudient, ont tendance à tenir le cadre de la vie quotidienne pour acquis sans se rendre compte de ce qui oriente leurs activités. L'analyse comparée des plans d'existence est un moyen de troubler cette assurance. Les domaines d'existence qui coexistent ou s'articulent à celui de la vie quotidienne sont autant d'expérimentations naturelles dans lesquelles certaines propriétés de l'activité ordinaire se manifestent, s'éclaircissent et se différencient plus nettement. La construction d'ensemble de l'activité quotidienne est perceptible comme une variation sur un thème, comme une manière de faire parmi d'autres. Percevoir ces différences (et ces similitudes), c'est tout simplement percevoir, c'est-à-dire défaire, débrouiller, révéler ce qui est implicite ou dissimulé.<sup>520</sup>».

---

520 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, op. cit., p 555, 556.

Si Goffman ne remet pas ici en cause le fait qu'un face-à-face pris dans le cours ordinaire du monde puisse se différencier d'un autre transposé sur une scène de théâtre, il considère en revanche que cette différence est trop souvent ramenée à un clivage simpliste opposant un événement réel à une situation fictive. C'est ce clivage qu'il entend dépasser. Pour lui, on ne peut pas penser la vie quotidienne en la résumant à sa part de réalité et en la distinguant de toutes les activités qui affirment une part de fiction, à moins de négliger la complexité de ses propres agencements et de ceux qui se jouent sur les différents plans d'existence qui s'articulent au sien. Toute séquence d'activité agence à des degrés variables des événements réels et des séquences transformées. Goffman laisse à d'autres le soin de reconduire un quelconque clivage « ontologique » entre tous ces moments. De son côté, il choisit de ne faire valoir entre eux qu'une simple distinction analytique. Il avoue que ce sont les agencements ordinaires qui l'intéressent en priorité. Quant à ceux qu'il puise dans d'autres domaines d'existence, il les aborde comme autant d'« expérimentations naturelles » susceptibles d'éclairer ce qui organise implicitement la réalité qu'il étudie. En marquant cette seule distinction entre les uns et les autres, Goffman s'offre la possibilité, sinon le droit, de les soumettre à une comparaison qui ne connaît aucune limite claire. Et de fait, parcourir ses textes c'est ne rencontrer qu'une succession de plans sur lesquels il compare les situations dont il nous parle, mais jamais aucun seuil au-delà duquel ces mêmes situations deviennent, sous sa plume, incomparables. Ceci vaut en particulier lorsqu'il met en regard les agencements qu'il tire de la vie quotidienne et ceux qu'il va chercher sur une scène de théâtre.

Dans les deux ouvrages où il fouille et fait durer cette comparaison, sa manière de l'étirer est sensiblement la même. Goffman commence par ne donner que quelques indications rapides sur l'intérêt qu'il voit, dans un cas à utiliser le langage du théâtre pour « étudier la vie sociale<sup>521</sup> », dans un autre à exploiter ses « matériaux<sup>522</sup> » pour « mettre au jour un fragment d'expérience<sup>523</sup> ». Il demande par ailleurs au lecteur de garder à l'esprit les limites évidentes de l'analogie dramaturgique qu'il s'apprête à développer dans *La Présentation de soi*, et de l'excuser de ne pas considérer la *nature d'œuvres d'art*<sup>524</sup> de toutes les pièces dramatiques, de grande ou de médiocre importance, qu'il va à la fois étudier et utiliser au cours de son analyse des cadres. Dans les deux cas, Goffman ne s'attarde pas sur le bien-fondé du parti pris analytique qu'il

521 Goffman E., *La Présentation de soi*, op. cit., p. 9

522 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, op. cit., p. 24

523 *Ibidem*.

524 *Ibidem*.

expose au lecteur, préférant le mettre directement en application pour en démontrer la pertinence chemin faisant. Ce cheminement, il le construit par la suite d'une manière assez libre, étirant à loisir les règles de son analogie et la souplesse non spécifiée de ses comparaisons, en multipliant les raisons et les occasions de rapprocher vie et théâtre. Goffman ne néglige jamais pour autant ce qui distingue ces deux registres existentiels. Il redonne au contraire une consistance régulière ou plus épisodique à ces distinctions, s'appuyant dans ce cas sur chacune d'elles pour « sauter » des unes aux autres et trouver par ce biais un moyen de n'en rendre aucune infranchissable.

Le dernier chapitre des *Cadres* offre ici un exemple intéressant à explorer concernant la manière dont il négocie ces franchissements dans l'écriture. Goffman choisit de consacrer cet ultime chapitre à la conversation informelle. S'il s'attarde sur cette situation mineure au moment de conclure son analyse fleuve des cadres de l'expérience, c'est parce qu'il estime que « la conversation est une sorte de dépôt d'ordure de la structure, une décharge où l'on retrouve les restes et les fins de série des activités de cadrages de notre culture<sup>525</sup> ». Comme il le souligne, la conversation informelle « ne semble pas vraiment en prise avec des projets sociaux d'envergure<sup>526</sup> ». Elle consiste seulement à « passer le temps », ce qui en fait un moment suffisamment détaché du monde pour assouplir les attentes et les engagements qui sont en jeu dans d'autres situations plus formalisées. Goffman choisit d'illustrer cette souplesse en remarquant à titre d'exemple : « contrairement aux interactions scénarisées du théâtre, il est rare, dans une conversation « naturelle », que la bonne réponse soit donnée sur le champ, il est rare que les réparties intelligentes fusent, même si l'on s'y emploie.<sup>527</sup> ». Il n'insistera pas davantage sur la différence qu'il introduit, comme en passant, entre ces deux types de situations. Goffman préfère s'intéresser sans transition à la nature des paroles échangées dans le cadre d'une conversation. Selon lui « [dans ce cadre informel] nous sommes loin d'occuper notre temps de parole à exprimer des états d'âmes, pas plus qu'à donner des ordres, annoncer des décisions, décliner des requêtes<sup>528</sup> ». De son point de vue, tout l'intérêt et le nerf d'une conversation repose au contraire sur le rapport *indirect* qu'elle nous permet d'entretenir avec des événements vécus ou à vivre, réels ou fictifs, tirés de notre expérience personnelle :

---

525 *Ibid.*, p. 489.

526 *Ibid.*, p. 491.

527 *Ibid.*, p. 491, 492.

528 *Ibid.*, p. 493.

« En général, que fait un locuteur, sinon raconter à ceux qui l'écoutent une version de ce qui lui est arrivé ? En un sens, même s'il s'impose de présenter les faits bruts tels qu'il les voit, sa manière de les présenter est de part en part théâtrale, non pas qu'il exagère ou qu'il suit un script, mais parce qu'il s'engage dans un processus de dramatisation, c'est à dire une technique qui lui est propre et qui lui permet de reproduire une scène, de la rejouer.<sup>529</sup> »

Goffman reconvoque ici la distinction qu'il avait évoquée plus haut, distinction entre le caractère improvisé de ce qui se raconte dans une conversation et le caractère pré-écrit, « scénarisé » de ce qui se dit sur une scène de théâtre. Il se charge toutefois de faire jouer à cette distinction un nouveau rôle. Il l'utilise à présent pour relativiser ce qu'il avait avancé par son entremise deux pages avant. Goffman pointe en l'occurrence le fait qu'une prise de parole dans une conversation n'est pas moins théâtrale que celle qui est proférée sur une scène. La *seule* différence (qui faisait plus haut *toute* la différence) entre ces deux énonciations est que la seconde respecte un script alors que la première n'en suit aucun. Toutes deux reposent en revanche sur un processus de dramatisation que Goffman ne prend pas le temps d'associer à la seconde, théâtrale, tant cette évidence semble pouvoir être immédiatement comprise par son lecteur. Il va, à partir de là, déplier l'analyse qu'il destine aux récits improvisés et aux scènes rejouées qui tissent la trame de nos conversations, en faisant constamment bouger les lignes de la comparaison qu'il vient de poser. Il explore ainsi les partis pris que le locuteur peut adopter pour donner forme à son récit et les différentes « figures » qu'il peut animer dans son déroulement, en comparant tour à tour ce travail de composition à celui du dramaturge, et à celui de l'acteur en scène. Goffman saisit ces différentes occasions de rapprocher modalisations informelles et modalisations théâtrales, pour préciser des distinctions qu'il n'avait pas aperçues ou qu'il n'avait pas suffisamment fouillées entre les unes et les autres dans les chapitres précédents du livre. Ceci lui permet de renégocier autrement, en leur apportant « des raffinements supplémentaires », les comparaisons qu'il avait développées entre des ruptures de cadre réflexives insérées dans un échange avec autrui et celles qui peuvent émailler le cours d'une pièce dramatique. Chaque plan sur lequel Goffman déplace cette comparaison lui donne l'occasion de la modifier et de trouver par là un autre plan sur laquelle la faire basculer. Il la développe ainsi sur près de cinquante pages avant de proposer au lecteur, sur les huit dernières pages du chapitre, de faire un point sur ce qui rapproche et sépare fondamentalement le cadre théâtral de celui de la conversation informelle. À cette

---

529 *Ibid.*, p. 494.

occasion, il propose contre toute attente, non pas de revenir sur les points de comparaison et de distinctions entre ce qui se dit, se vit, se rejoue sur une scène de théâtre d'un côté, dans le temps d'une conversation d'un autre, mais « de revenir sur le contenu d'une pièce de théâtre pour le comparer à ce qui se passe dans la vie réelle<sup>530</sup> ». Cette manière de rouvrir une autre comparaison entre vie et théâtre, plus large et plus imprécise que toutes celles qu'il a développées jusque-là, permet à Goffman d'en faire une occasion inattendue de s'interroger sur la différence fondamentale qui sépare la fiction théâtrale de la réalité la plus immédiatement vécue. Il s'attache alors à rappeler que les situations présentées sur scène ont une « texture dramatique singulière<sup>531</sup> », texture que les situations courantes n'ont pas et qui signe selon lui l'irréalité des premières (Goffman identifiant cette irréalité au fait que « les planches ploient sous un amas d'événements décisifs tout à fait improbables au cours de deux heures de vie réelle<sup>532</sup> »). Bien qu'il la présente comme telle, il ne fait pas de cette différence un seuil au-delà duquel vie et théâtre deviennent incomparables. Il l'utilise seulement pour souligner une autre différence qui marque *a contrario* l'écart entre l'immédiateté de la vie quotidienne et ce qu'on en raconte dans nos conversations informelles, récits qui se rapprochent selon lui davantage d'un drame que de la réalité des faits racontés. Goffman laisse toutefois le champ ouvert à la possibilité de relativiser une fois encore cette ultime distinction avant de refermer le chapitre sur elle. Cette dernière séquence mérite à cet égard d'être citée dans son intégralité. À elle seule, elle illustre les incessants rebonds que Goffman construit dans l'écriture pour étirer indéfiniment ses comparaisons entre vie et théâtre :

« Mettre en scène une pièce de théâtre, c'est savoir présenter innocemment ce qui bientôt apparaîtra comme un préliminaire. Et écrire la fin d'une pièce, c'est montrer que tout ce qui précède conduisait à ce dénouement.

Ceci étant, la vie ordinaire – particulièrement la vie urbaine – ne s'organise pas ainsi. Des personnages nouveaux et des forces nouvelles font constamment leur entrée dans l'intrigue sans que les moments antérieurs aient été conçus pour les accueillir. Les tournants décisifs arrivent sans s'annoncer et les conséquences d'une action sont souvent disproportionnées. Au lieu de développements orchestrés, on se trouve face à un mouvement brownien. Dans la conversation informelle, les récits d'expériences ont tendances à s'organiser dès le départ comme des annonces de ce qui se produira à la fin. Ce qui s'y déploie semble résulter entièrement du jeu des figures entre elles et ce jeu suffit à ce déploiement. Les récits comme les drames mettent en lumière une interdépendance significative de l'action humaine et du destin, qui est typique des jeux de stratégie mais ne correspond pas nécessairement à la vie.

En résumé, même si nos projets et nos initiatives ont une réalité littéraire, les récits que nous en faisons s'apparentent plus aux drames qu'à la réalité des faits. Et, dans la mesure où les

---

530 *Ibid.*, p. 542.

531 *Ibid.*, p. 544.

532 *Ibid.*, p. 547.

figures naturelles ne disposent pas d'une distribution d'acteurs professionnels, ni du temps nécessaire pour travailler un script, dans la mesure où elles ne peuvent prétendre être autre chose que des amateurs racontant une expérience, on ne peut hésiter longtemps sur le point de savoir ce qui se rapproche le plus de la vie : la scène ou ce qu'une personne privée raconte à qui veut bien l'écouter.<sup>533</sup> »

Sur la durée d'un ouvrage ou d'un simple chapitre, Goffman construit des parcours heuristiques qui passent par une diversité de points de comparaison entre vie et théâtre sans jamais se boucler sur aucun. Si ces parcours mènent bel et bien quelque part, ce n'est ni à la conclusion, ni au savant démontage de la comparaison dont ils s'alimentent. Au moment de refermer les deux ouvrages où il l'exploite le plus clairement, Goffman s'arrange pour relancer cette comparaison *in extremis*, ou pour la diluer plus discrètement dans d'autres questions. Il s'attache ainsi à garder cette comparaison vivace, et dans une certaine mesure imprévisible, ouverte en tout cas à d'autres usages que ceux qu'il aura lui-même choisi d'en faire à tel ou tel moment de sa réflexion.

On peut reconnaître à Pina Bausch de développer des combinaisons entre vie et théâtre qu'elle n'a jamais, elle non plus, le goût de conclure. Si elle les monte à sa manière dans ses pièces, ce montage repose sur une exploration aussi ouverte que celle que défend Goffman, exploration des points de tangence et de tension entre la trivialité de certaines situations et la théâtralité de certaines autres. Trois pièces parmi celles que j'ai visionnées et retranscrites, créées entre 1978 et 1982, poussent cette exploration dans des retranchements que d'autres pièces plus récentes ne mettent pas en scène d'une manière aussi nette. *Kontakthof* (1978), *1980, une pièce de Pina Bausch* (1980) et *Walzer* (1982) sont des spectacles qui ont pour trait commun de nous plonger dans une même ambiance, celle d'une soirée entre adultes transposée dans trois décors différents : la salle de bal, le cadre bucolique d'une garden-party et celui plus dénudé d'une réception chic. On retrouve là le type de décors et d'occasions qui, comme le souligne Isaac Joseph dans *Le passant considérable*, intéresse le discours interactionniste en général, celui de Goffman en particulier : « Le discours interactionniste a un décor privilégié : la grande ville ; une situation type : la situation de rencontre ; et il a sa scène

---

533 *Ibid.*, p. 550.



primitive.<sup>534</sup> ». Joseph identifie cette scène au « malaise dans l'interaction<sup>535</sup> » et considère qu' « elle grave sur la peau du social les caractères de la tension et de la précarité.<sup>536</sup> ». Si Goffman aborde cette « scène primitive » sous des angles différents d'un ouvrage à l'autre, il aime en particulier interroger la précarité dont elle témoigne en s'en remettant aux « expérimentations naturelles » que peuvent en offrir quelques acteurs en scène, à travers la précarité de leurs propres performances scéniques. Pina Bausch lance un même jeu de piste dans *Walzer, 1980* et *Kontakthof*, le mettant quant à elle au service d'une proposition théâtrale qui enchevêtre les deux types de performances que Goffman rapproche de son côté.

Sur la durée de ces trois pièces, des hommes et des femmes se jaugent, entrent en contact, osent la rencontre en passant en revue toutes sortes de parades interactionnelles qui font régulièrement l'objet d'une performance en soi, livrée dans ce cas au public d'une manière plus frontale. Si cette oscillation marque la majorité des pièces de la chorégraphe, une autre vient la redoubler dans les trois pièces qui m'intéressent. Que les acteurs en scène se donnent le change ou qu'ils se donnent plus clairement en spectacle, on les voit par moment porter une attention tatillonne à sécuriser leur performance pour qu'elle échappe au malaise, et à d'autres la fragiliser pour qu'elle le précipite. Quand la situation bascule de ce côté-là, ils enchaînent des réactions dont le script ne suit pas toujours celui que Goffman établit comme le plus probable quand un face-à-face dégénère ou qu'un spectacle connaît des ratés. Pina Bausch fait l'économie du « ou » dans ces différents cas de figure, privilégiant le « et » lorsqu'elle croise les deux situations-type que Goffman met généralement en regard : le malaise dans l'interaction et la rupture de ton dans la performance scénique. Sur la scène de *Walzer, de 1980* et de *Kontakthof*, on peut voir ses acteurs faire preuve de tenue *et* d'incorrection dans l'échange interactionnel, garder *et* perdre la face sous le regard d'autrui tout en soutenant *et* en ruinant le numéro qu'ils livrent au spectateur. Pina Bausch parvient à entretenir cette étrange conjonction en exploitant toutes les « ruses de cadre » que la scène lui autorise, jouant ici du théâtre pour pousser ce qu'il rend possible jusqu'aux limites de ce qu'il peut admettre en matière de transformations superposées.

Le spectacle qui en résulte fait valoir, de ce point vue, un autre *et*. En tant que tel, il se présente comme une proposition qui peut aussi bien se prêter *et* se soustraire à

---

534 Joseph I., *Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984, p. 93.

535 *Ibidem*.

536 *Ibidem*.

une analyse goffmanienne. À première vue, les montages que Pina Bausch applique aux performances et aux malaises que Goffman compare de son côté, donnent lieu à des situations susceptibles de dérouter en plus d'un point la logique de ses comparaisons, de s'en écarter tout du moins suffisamment pour ne pas en faire l'objet. La manière dont la chorégraphe construit ces montages sur un plan dramaturgique offre, elle, une prise évidente aux analyses de cadre que Goffman consacre aux propositions plus ou moins transgressives qu'il va chercher dans les textes de dramaturges du XXème siècle comme dans les spectacles donnés par les collectifs et les « performers » de son époque.

Ce *et*, il s'agit ici de le « trancher » en considérant la seconde éventualité que je viens d'évoquer comme l'opportunité de préciser, sinon de retourner la première. Aborder sous un angle strictement dramaturgique les montages observables dans *Walzer, 1980* et *Kontakthof*, c'est me donner la possibilité d'analyser la profondeur transformationnelle sur laquelle ils reposent, d'identifier en l'occurrence les transformations et les retransformations que Pina Bausch fait subir à toutes sortes de séquences d'activité pour réussir à les combiner comme elle le fait. C'est aussi identifier les ruptures de cadres qui soutiennent cette logique combinatoire, logique qui, avant de dérouter les comparaisons goffmaniennes, bouscule en premier lieu le type de spectacles, de récits et d'actions attendus sur une scène de théâtre. En soumettant les montages bauschiens à une analyse de cadre, j'accepte d'orienter l'approche que je vais en faire dans cette direction-là, autrement dit de privilégier la question de savoir ce qu'ils font au théâtre, plutôt qu'à la sociologie goffmanienne. Pour construire cette analyse, je vais néanmoins exploiter les montages de Goffman, et plus particulièrement la singularité de ses comparaisons entre vie et théâtre. Ceci peut constituer une première occasion de rapprocher, certes par la bande, les agencements spectaculaires de la chorégraphe et les constructions conceptuelles et discursives du sociologue. Si ce rapprochement est sans surprise dès lors qu'il consiste à faire de trois spectacles l'objet d'une sociologie qui s'intéresse précisément au théâtre, rappelons que Goffman ne se soucie la plupart du temps d'un tel objet que pour en faire un outil susceptible de l'aider à penser autre chose. Pratiquer une analyse de *Walzer*, de *Kontakthof*, de *1980* qui s'inspire de celle que Goffman consacre aux pièces de Brecht ou de Pirandello, ne me garantit à aucun moment le fait de pouvoir transformer ces pièces en outil, encore moins de faire d'elles un outil d'intellection qui vise directement la sociologie goffmanienne. Je laisse pour l'instant cette question en suspens. Goffman lui-même ne se formalise pas pour différer les réponses qu'il doit aux questions qu'il ouvre et dont certaines ne se

referment parfois sur rien. Je me garderais donc de répondre trop vite à celle que je viens de formuler. Je me contenterai, pour l'instant, de poser aux instantanés montés par Pina Bausch les questions que Goffman pose aux situations qu'il va chercher sur scène. Dans *Les Cadres de l'expérience*, ces questions sont identiques à celles qu'il destine aux situations les plus quotidiennes : que se passe-t-il ici ? À quels événements a-t-on affaire ? Comment les individus en présence s'engagent-ils dans la situation qui les impliquent ? Aussi élémentaires soient-elles, ces questions de départ en recourent une autre, plus élémentaire encore : à quel genre de spectacle a-t-on affaire dans *Kontakthof*, dans *1980* et dans *Walzer* ? C'est à mon sens de cette question qu'il faut partir pour que les autres puissent se poser.

## ***II. L'expérience négative selon Pina Bausch.***

### ***1. Un spectacle incertain.***

Lorsqu'il s'agit de qualifier les spectacles de Pina Bausch, les « catégories » ont tendance à s'accumuler. Aucune d'elles ne parvient cependant à rendre la complexité de la forme spectaculaire présentée sur scène, comme en témoignent les articles parus dans les principaux quotidiens français au sujet des trois pièces auxquelles je vais plus particulièrement m'intéresser. Marcelle Michel, chroniqueuse au *Monde*, présente *1980* comme « à l'avant-garde de la danse <sup>537</sup> ». Elle précise dans le même article que Pina Bausch « a choisi pour cette pièce un style théâtral éclaté <sup>538</sup> » avant de décrire ce qui se joue sur scène en faisant référence à d'autres types de spectacles : « C'est une sorte de film au ralenti (référence malicieuse aux comédies musicales américaines) avec des sketches qui s'enchaînent, des gags cocasses, mais aussi quelques temps morts. <sup>539</sup> ». La même chroniqueuse parlera de *Kontakthof* en faisant référence à « une danse qui déconcerte et qui divise », soulignant que Pina Bausch « organise son « théâtre du mouvement », mêlant chant, musique, geste et parole, et s'inspire dans sa mise en scène tantôt de la revue, tantôt du cinéma. <sup>540</sup> ». « Un genre qui n'est ni du théâtre, ni de la danse mais qui tient un peu des deux et dont les principales vertus sont la lenteur, le misérabilisme, la dérision et la provocation <sup>541</sup> » écrit de son côté René Sirvin dans les pages culturelles du *Figaro* concernant *Walzer*, revenant à la charge dans un autre article paru la même semaine et consacré à la même pièce : « On assiste à une série de sketches sans liens les uns avec les autres, trois heures et demi de fantasmes, d'enfantillages et de babillages inconsistants. [...]. Tout en mimiques et parlottes ce spectacle ne relève en aucun cas de la danse ou du théâtre, tout au plus du café-théâtre à très gros moyen. <sup>542</sup> ». Jacqueline Cartier pour *France soir* partage le même agacement lorsqu'elle doit rendre compte de *Walzer* : « Il convient d'avertir le spectateur attiré au Théâtre de la Ville par

---

537 Michel M., « Un moment dans la vie de Pina Bausch », in *Le Monde* du 26-27 Juillet 1981.

538 *Ibidem*.

539 *Ibidem*.

540 Michel M., « Gerbige et Kontakthof », in *Le Monde* du 22-23 Mai 1987.

541 Sirvin R., « Les « délices » de Bausch », in *Le Figaro* du 9 Avril 1985.

542 Sirvin R., « Insignifiant », in *Le Figaro* du 12 Avril 1985.

le label « Danse ». Il verra bien peu danser, beaucoup parler, encore plus se coucher, se traîner par-terre et même courir. [...]. Le spectacle qui dure trois heures est un assemblage d'idées reçues, entre la comptine et le radotage.<sup>543</sup>». Si certains critiques considèrent que le spectacle bauschien relève, et de la danse, et du théâtre, si d'autres estiment qu'il n'appartient ni à l'un, ni à l'autre de ces deux genres, tous le décrivent comme un *assemblage* spectaculaire non-conventionnel. C'est cet assemblage que je me propose d'analyser dans les pages qui suivent, en l'abordant sous l'angle des conventions de cadrage que Pina Bausch respecte *et* transgresse pour lui donner forme sur une scène de théâtre.

### **a. Des performances qui oscillent entre le remarquable et l'insignifiant.**

Parce qu'il faut bien donner un point de départ à la description du spectacle bauschien, je partirai de celui qui semble mettre d'accord les critiques que j'ai cités plus haut. Tous s'entendent sur le fait que les pièces de Pina Bausch se présentent comme un enchaînement de numéros et de sketches rappelant tantôt la revue de music-hall, tantôt le spectacle de café-théâtre. Pour se faire une idée plus précise de ce que les critiques désignent par le vocable de « sketch », attardons-nous sur les séquences qui ouvrent *1980* [Annexe 2, 1980, Séquences 1-5] :

La scène est entièrement recouverte d'un gazon naturel au milieu duquel une estrade est disposée, on y accède par quelques marches en bois, elle ne supporte qu'un micro sur pied. Entre un jeune homme en costume simple, sans cravate, il avance lentement, transportant une chaise par le dossier et tenant contre lui une soupière sans couvercle. Il monte les trois marches, installe sa chaise face au public, s'assied, dépose la soupière à ses pieds, descend le pied du micro pour l'avoir à hauteur de bouche, reprend la soupière, la met sur ses genoux et la regarde fixement, la tête rentrée dans les épaules. Il en sort une cuillère pleine de bouillie qu'il porte lentement à sa bouche, après avoir regardé le public d'un air grave et annoncé sur un ton sans émotion : « Une cuillère pour maman. » Il recommence en dédiant à chaque fois sa cuillerée à une personne différente : « Une cuillère pour papa. Une cuillère pour pépère. Une cuillère pour Tante Magalie. »

Un air instrumental rappelant la variété des années cinquante est diffusé en fond sonore. Côté jardin apparaît le reste de la compagnie. Hommes et femmes se suivent en file indienne, vêtus de smokings et de longues robes de soirée colorées, ils longent le côté de la scène pour descendre dans le public en répétant de manière parfaitement synchronisée, en rythme avec la musique, une suite de petits gestes d'apprêt associés à une marche cadencée. Chacun redessine avec la paume des mains le contour de la poitrine, du buste, des hanches, comme s'il suivait la couture d'un corset, se cambre, torse en avant mains sur la taille, ouvre les bras puis les ramènent à hauteur de poitrine, joint les mains d'un geste vif (les coudes et les avant-bras se touchent, les mains sont croisées de manière distinguée puis refermées et déposées une seconde sous le menton), chacun reprend, pour finir, une gestuelle de jerk désuète (les mains parallèles vont et viennent d'avant en arrière en descendant le long du buste). Tout en répétant cette phrase en boucle, chacun regarde le public en affichant un sourire appuyé, immuable. Cette litanie dure le

---

543 Cartier J., « Walzer : Pina Baudruche. », in *France soir* du 15 Avril 1985.

temps que prennent les danseurs pour circuler entre le premier et le second rang, repasser devant le premier rang et rejoindre la scène avant de disparaître côté jardin. Pendant ce temps, des techniciens viennent pour déménager l'estrade, l'homme à la soupière est obligé de la quitter. On lui enlève le micro sur pied, il se redresse alors mollement, lâche sa cuillère, reprend sa soupière contre lui et sa chaise par le dossier, descend les marches. La musique s'arrête.

Entre une femme avec une chaise, elle porte une longue robe de voile rose. Elle s'assied face au public, pose un paquet de bonbons sur ses genoux, en sort un, le mange puis se met à chanter sans enthousiasme : "Happy birthday too me" allume le briquet qu'elle a dans la main et souffle sur la flamme, puis décompte : "one". Elle recommence : manger, chanter, souffler, décompter, six fois de suite.

Entre temps, deux autres femmes sont entrées sur scène. La première, en déshabillé noir les pieds nus et les cheveux défaits, "s'allonge" à la verticale contre le mur de scène côté jardin, coince un oreiller sous sa tête et tient une couverture contre elle. Elle fait mine de dormir debout, remue de temps en temps. Une autre, en robe de soirée blanche, satinée, une fleur dans les cheveux vient se placer à la droite de la femme au briquet et s'adresse au public. Elle lui raconte le déroulement d'une fête où elle était la seule invitée. La femme au briquet se lève, emporte sa chaise et disparaît. "Aujourd'hui, j'étais à une toute petite fête où il n'y avait que *moi, moi-même* et *je*. *Je* a mangé tout le pudding, *moi* a bu tout le thé et c'est toujours *moi-même* qui me passait les petits fours." L'adresse publique se fait sur le ton d'une récitation maladroite et sans enthousiasme. L'homme à la soupière réapparaît, il vient poser sa chaise en devant de scène et se remet à manger sa bouillie face au public. La femme en blanc quitte la scène. Une autre s'est assise discrètement sur une chaise en fond de scène, elle chante une complainte en allemand, très concentrée.

Une femme arrive côté cour, elle est pieds nus, en robe légère et débraillée, montée sur les épaules d'un homme qui court en cravate et bras de chemise. Il décrit des cercles, comme dans un manège équestre. Elle le fait avancer en le narguant avec un bâton au bout duquel sont suspendues des feuilles de salade. Elle lui donne des ordres auquel il obéit en modifiant sa cadence : "Au trot !", "Au galop !". Régulièrement elle rabat sa robe sur le visage de l'homme en criant : "C'est la nuit. Il faut dormir". L'homme s'arrête. Elle relève sa robe "Il fait jour, on se lève !" et l'homme repart. Ils enchaînent comme ça deux tours de scène et s'en vont.

Ces premières séquences sont faites d'actions frontales qui respectent les conventions de cadrages régissant ce que Goffman range sous la catégorie des représentations les plus « pures », à entendre ici comme les représentations les plus clairement et les plus directement destinées à un public : « Sont pures les représentations théâtrales, les spectacles de cabaret, les numéros personnels, les ballets et la plupart des concerts.<sup>544</sup> ». Dans *Les Cadres de l'expérience*, Goffman ne fait pas de distinctions plus précises entre ces différents spectacles et ne dit rien des conventions de cadrage qui organisent chacun d'eux en particulier. Roland Barthes, dans *Mythologies*, fait quant à lui une focale sur ce qui distingue la *variété* de la représentation théâtrale, distinction qui peut ici intéresser la description des actions mises en scène par Pina Bausch :

« Le temps du théâtre, quel qu'il soit, est toujours lié. Celui du music-hall est, par définition, interrompu : c'est un temps immédiat. Et c'est là le sens de la *variété* : que le temps scénique soit un temps juste, réel, sidéral, le temps de la chose elle-même, non celui de sa prévision (tragédie) ou de sa révision (épopée). L'avantage de ce temps littéral, c'est que c'est le

---

544 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, op. cit., p 133.

meilleur qui puisse servir le geste, car il est bien évident que le geste n'existe comme spectacle qu'à partir du moment où le temps est coupé [...].<sup>545</sup>».

Dans les pièces de Pina Bausch, les individus respectent ce *tempo* de la variété sans pour autant livrer le spectacle qu'il suppose. Dans les premières minutes de *1980*, l'homme qui monte sur l'estrade et ajuste un micro à sa hauteur laisse présager un monologue qui se réduit à l'absorption appliquée d'une bouillie. La femme en tenue de soirée qui vient manger ses bonbons et souffler la flamme de son briquet en se souhaitant un joyeux anniversaire, adresse au public une litanie gestuelle qui ne fait le jeu d'aucune prouesse. Une autre « dort debout » puis s'en va. Une troisième raconte une histoire sans conviction avant de quitter la scène. Le couple qui se livre à quelques tours de pistes semble, quant à lui, singer pour son seul plaisir un numéro d'adresse équestre qui ne dure pas suffisamment longtemps pour installer le ressort comique qu'il ébauche de manière ambiguë. Dans la même veine, la file de danseurs endimanchés qui franchit la limite scénique évoque sans peine la revue de music-hall. Les sourires figés adressés au public, la synchronisation des gestes qui suit le rythme de la musique sont autant de signes qui suggèrent la revue, tout en la transfigurant par le manque d'amplitude et la trivialité des mouvements exécutés. Dans tous ces numéros, les artifices du spectacle sont mobilisés pour mettre en lumière des compétences qu'on salue chez l'enfant mais qui ne sont pas celles d'un adulte, ou pour faire valoir des actions qui peuvent occuper les temps vifs comme les temps morts de la vie quotidienne mais qui ne témoignent en revanche d'aucun effort significativement spectaculaire, autant d'actions qui contredisent à leur manière ce que Roland Barthes considère comme la condition même de la variété :

« Sortir le geste de sa pulpe douceâtre de durée, le présenter dans un état superlatif, définitif, lui donner le caractère d'une visualité pure, le dégager de toute cause, l'épuiser comme spectacle et non comme signification, telle est l'esthétique originelle du music-hall.[...]. Chaque numéro s'y présente soit comme l'exercice, soit comme le produit d'un labeur : tantôt l'acte (celui du jongleur, de l'acrobate, du mime) apparaît comme la somme finale d'une longue nuit d'entraînement, tantôt le travail (dessinateurs, sculpteurs, humoristes) est recréé complètement devant le public *ab origine*. De toute façon, c'est un événement neuf qui se produit, et cet événement est constitué par la perfection fragile d'un effort. Ou plutôt, artifice plus subtil, l'effort est saisi à son sommet, à ce moment presque impossible où il va s'engloutir dans la perfection de son accomplissement, sans avoir pourtant tout à fait abandonné le risque de son échec. Au music-hall, tout est *presque* acquis ; mais c'est précisément ce presque qui constitue le spectacle, et lui garde, en dépit de son apprêt, sa vertu de travail.<sup>546</sup>».

---

545 Barthes, R. *Mythologies*, Paris, Seuil, 2003 (1957), coll. Points, p 176, 177.

546 *Ibid.*, p. 177, 178.

Les séquences mises en scènes par Pina Bausch renouvellent à chaque césure cette promesse d'un événement neuf, présenté dans un état superlatif, offert comme le fruit d'un effort à la fois perceptible et transfiguré, une performance sublimant le travail qui la rend possible et la fait advenir. De chaque séquence se dégagent des gestes, des comportements neufs, exécutés pour la plupart sur le mode de l'exercice poussé dans ses retranchements sans pour autant atteindre un sommet, comme en témoigne cette autre séquence tirée de *1980* [Annexe 2, 1980, Séquence 13] :

Un couple entre en scène, l'homme (complet sombre) et la femme (robe simple) viennent calmement se placer en face à face, présentant leurs profils au public. La femme tient dans une main un tube de rouge qu'elle passe sur ses lèvres méthodiquement avant d'appliquer quelques baisers pudiques sur la joue gauche de son partenaire qui reste impassible face à elle, les bras le long du corps. En silence, la femme repasse du rouge sur ses lèvres avant d'embrasser la joue droite de l'homme, puis son front. Elle continue ce manège jusqu'à ce que le visage de son partenaire soit entièrement recouvert de traces de baiser, puis ils quittent la scène ensemble sans être sortis de leur mutisme.

Bien que la performance à laquelle on assiste offre ici une « visualité pure » à un geste qui est épuisé comme spectacle et non comme signification, cette visualité n'est le résultat d'aucune prise de risque. La femme qui embrasse le visage de son partenaire enchaîne ses baisers en respectant une constance dans l'effort dispensé. Elle ne laisse apparaître aucune fragilité, ni du geste, ni des émotions qui pourraient l'accompagner. Le premier baiser qu'elle donne pourrait annoncer un supplice langoureux auquel son partenaire masculin se proposerait de résister en prouvant son impassibilité face au public. On assisterait alors à une performance décalée qui saurait néanmoins distiller son propre suspense. Au contraire, cette femme ne fait pas monter en puissance le caractère scabreux de sa tâche. Elle ne met pas non plus à l'épreuve le sang-froid de l'homme qui l'accompagne en faisant varier le registre des sollicitations qu'elle lui destine. Elle s'en tient simplement à se servir de son visage comme d'une surface insensible dont elle éprouve le relief en laissant derrière elle la marque de son passage.

Ce type de contre-performances scande de nombreuses séquences de *1980*, de *Walzer*, de *Kontakthof* sans toutefois constituer la seule offre spectaculaire proposée dans le temps de ces trois pièces. Parfois, les acteurs changent de registre et livrent sur scène des prouesses plus convenues, qui signent très momentanément la perfection fragile d'un effort saisi à son sommet. Ce clignotement est perceptible dans deux séquences enchaînées de *Walzer* qui montrent deux femmes soulever leurs jupes à tour



de rôle, l'une sans en faire de cas, l'autre en y mettant les formes. La première entre en scène en titubant alors que le reste de la troupe rejoint les coulisses après avoir exécuté un mouvement d'ensemble. Elle tient dans une main un paquet de cigarette, dans l'autre un verre à pied et une bouteille de vin. Elle s'allonge sur les planches, les jambes appuyées contre un pan du décor, sa robe de soirée retroussée sur son abdomen. Dans cette position, elle s'allume une cigarette, se sert un verre et s'adresse au public en lui servant un monologue sans queue ni tête, qu'elle interrompt épisodiquement pour réclamer à un interlocuteur fantôme qu'il lui laisse boire un dernier verre et fumer une dernière cigarette. Elle se relève au bout de quelques minutes et sort de scène à pas lents en se retournant pour lancer des sourires à la salle par dessus son épaule. Dans son sillage, une autre femme entre en scène pour exécuter une série de roues sur les mains parfaitement maîtrisées, les tours de pistes qu'elle enchaîne faisant retomber sur son visage sa longue robe de crinoline. Elle réitère cet effort sans l'accélérer pendant plusieurs minutes, avant de s'effondrer d'épuisement dans ses voiles et rester au sol alors qu'une autre femme entre en scène à son tour.

Si, au cours d'une même pièce, les acteurs peuvent se relayer sur scène pour faire varier de manière aléatoire le spectacle qu'on attend d'eux, une seule séquence peut parfois devenir le théâtre de ce clignotement. Quand la troupe est au complet, hommes et femmes semblent plus enclins à sortir de leur réserve pour se lancer dans des actions désordonnées qui font accessoirement l'objet d'authentiques tours de force. Parmi les trois pièces étudiées, *1980* est celle qui propose le plus de scènes collectives où se télescopent une variété de performances qui oscillent entre le jeu d'adresse, le jeu de rôle et le jeu d'enfant. La séquence suivante en donne un aperçu [Annexe 2, 1980, Séquence 41] :

Après que certains danseurs se soient livrés dans la pénombre à une partie de chaise musicale sur un air de violon, c'est à nouveau la pleine lumière sur scène. La musique change, un morceau particulièrement rythmé des Comédian Harmonist sature l'espace sonore. On couche les chaises qui ont servi à jouer. Un homme avec un bas sur la tête et un revolver apparaît, court et tombe au ralenti sur une table comme s'il avait été touché par une balle. Le reste de la compagnie s'agite : un homme assis dans l'herbe met une cigarette dans la bouche d'une femme assise à côté de lui, l'allume et la fait fumer en lui retirant la cigarette pour qu'elle recrache une bouffée puis la lui replace entre les lèvres. Certains mangent de la gelée anglaise, assis sur une couverture. On voit réapparaître le jeune homme à la soupière qui mange debout en regardant l'agitation environnante et en jouant avec sa bouillie. Un couple se tripote, allongé sur la pelouse. Une femme arrive sur scène en peignoir de soie et talons hauts, elle jauge le public, s'avance en proscénium et ouvre son déshabillé. Elle porte un bikini et commence à aguicher les spectateurs du premier rang. Elle prend une chaise, s'assied et adopte différentes poses de pin-up face à l'un d'eux. Une femme se met à jongler avec des morceaux compacts de gelée, à genoux sur la pelouse. Une autre, en robe blanche, assise par terre, boit des sodas à la paille, une gorgée dans chaque verre en carton disposé autour d'elle, s'adonnant à des comparaisons qui

n'intéressent qu'elle. Des hommes et des femmes se remettent à jouer à la chaise musicale en fond de scène. D'autres jouent au loup. L'aguicheuse se penche depuis la rampe, fait signe à un spectateur de s'approcher et l'embrasse sur la bouche. Des régisseurs dressent une table avec une nappe en dentelle et un service à thé. Un couple très élégant s'y installe. Les autres danseurs quittent la scène.

La *variété* qui est de mise dans le temps de cette séquence relève avant tout d'une variété d'actions qui redéploie l'éventail des clichés du music-hall tout en les détournant. Sketch comique, numéro de jonglage, strip-tease restent ici indiscernables des flirts, des jeux et autres formes de lâcher-prise qui font l'animation d'une garden-party un peu trop arrosée. Si comme Barthes le suggère « au music hall tout est *presque* acquis<sup>547</sup> », chez Pina Bausch, ce n'est pas tant l'issue de la performance spectaculaire que la performance elle-même qui est concernée par ce *presque*. Dans ses pièces, on ne sait jamais à quel moment une prouesse va marquer le déroulement du spectacle. Et quand certains signes l'annoncent, d'autres en brouillent la lecture, la danse ne faisant pas exception dans ce jeu de roulette russe proprement bauschien.

Nombres de critiques et de spectateurs ont longtemps reproché à la chorégraphe que « ça ne dansait pas » dans ses pièces ou pas assez, celles auxquelles je me réfère ayant particulièrement attisé ce genre de critiques. En tant que telle, la danse est en effet absente de la plupart des séquences qui se succèdent d'un bout à l'autre de ces trois pièces et son surgissement reste imprévisible dans les séquences où elle continue d'apparaître. Ce fait est d'autant plus déroutant que la majeure partie des séquences sont accompagnées d'une bande musicale qui emprunte tout autant aux grands airs de la musique classique et de l'opéra, qu'à des airs de fanfares, de jazz, de valse ou de tango, sans oublier toute une série de standards d'une variété « hors d'âge » renvoyant à une période difficile à situer marquant indistinctement l'avant et l'après seconde guerre mondiale. Cette bande musicale appelle la danse, elle la laisse présager au détour de chaque séquence. Quand elle anime enfin les corps des acteurs en présence, son « instabilité » persiste sous d'autres formes. Certaines séquences peuvent intégrer des phrases chorégraphiées, mobilisant les danseurs le temps d'un mouvement d'ensemble qui peut durer ou se désagréger rapidement tout en étant susceptible d'être repris et répété plus tard dans la pièce. La danse peut resurgir à d'autres moments sous la forme d'un solo occupant à lui seul une séquence toute entière ou apparaissant de manière discrète, effacée, arrière plan négligeable d'une autre action mise en lumière.

---

547 *Ibid.*, p. 178.

Ce qui reste plus troublant dans les chorégraphies qui sont présentées sur scène, est le genre auquel elles renvoient et la manière dont les danseurs le servent ou le dénaturent. Des figures de la danse classique peuvent être exécutées avec une certaine virtuosité ou pastichées de manière grotesque. L'ampleur de certains mouvements, essentiellement ceux qui concernent le haut du corps (bras et buste) rappelle parfois le vocabulaire tourmenté de la danse expressionniste allemande développée dès les années trente par Mary Wigman, ou encore la pantomime dansée rendue célèbre par Kurt Joos et à laquelle Pina Bausch et certains de ses danseurs de l'époque ont été formés. Ces clins d'œil sont furtifs. Dans la majorité des séquences où elle apparaît, la danse ne s'impose que dans la stricte mesure où elle prolonge les gestes d'apprêts, les modes d'approches et de séduction, les jeux solitaires ou collectifs, les cérémonies silencieuses ou les mouvements de panique qui occupent les acteurs. Dans cette mesure, si les phrases chorégraphiées restent identifiables comme telles, elles sont parfois si peu dissociables de la simple valse ou des gestes de tendresse qu'un couple s'échange, qu'on ne sait plus où commence et où finit la danse. Elle peut être considérée comme cette forme mineure qui n'apparaît que de manière erratique dans un spectacle qui se joue sur d'autres registres, ou être envisagée comme ce qui traverse de manière permanente tous les faits et gestes exécutés, sans plus aucune distinction entre ceux qui relèvent de l'ordinaire et ceux qui renvoient à une tradition chorégraphique identifiable.

Plus fondamentalement, les performances déployées sur scène empruntent aux gestes les plus courants une trame à reproduire ou à pousser dans des retranchements qui ne sont qu'accessoirement ceux de l'effort et de l'épuisement. Si Barthes rappelle que le principe même de la variété est « d'épuiser [le geste] comme spectacle et non comme signification <sup>548</sup>», les gestes montés par Pina Bausch semblent être exécutés dans le seul but d'épuiser et le spectacle, et la signification dont ils pourraient faire l'objet sur une scène de théâtre. Il reste que cet épuisement n'est pas systématique. Il est contredit chaque fois que les acteurs quittent le cadre de la performance frontale pour investir celui de l'interaction. Dans ce cas, c'est la variété des rapports qu'ils composent entre eux qui devient l'enjeu d'un spectacle plus investi, mais pas moins ambigu.

---

548 *Ibid.*, p. 177.

## **b. Des drames qui ne se dénouent pas toujours.**

Si la forme du numéro colle aux situations qui s'enchaînent d'un bout à l'autre de chaque pièce étudiée, les individus qui défilent sur scène peuvent à tout moment suspendre leur face-à-face avec le public pour s'absorber dans des face-à-face qui les concernent exclusivement. Les premières séquences de *Kontakhof* illustrent la manière dont se joue cette alternance [Annexe 1, *Kontakhof*, Séquences 1-8] :

La lumière se fait sur une grande salle de bal, parquet au sol et hauts plafonds. On devine, en fond de scène, à un mètre du sol, le rebord d'une seconde scène dissimulée par un lourd rideau noir qui cache un écran de cinéma (on ne le découvrira que dans la seconde moitié de la pièce). Toute une rangée de chaise est appuyée contre ce fond de scène. À droite de cette rangée, une porte fermée. Côté jardin, une large fenêtre diffuse une lumière qui rappelle celle du jour. Côté cour, on distingue un mur blanc le long duquel sont disposés quelques chaises et quelques micros sur pieds, une autre porte est visible à proximité du proscenium. Un piano droit est calé en fond de scène, côté cour, aux abords de la première porte. En fond sonore, une chanson de variété allemande d'avant-guerre, sorte de valse à trois temps sur laquelle chante une voix masculine. Les danseurs, en costumes sobres et robes de soirée des années cinquante (robes étroites, ourlets au dessus du genou, décolletés pudiques, tissus satinés de couleurs unies) sont assis face au public sur les chaises placées en fond de scène ; d'autres occupent les assises côté cour. Hommes et femmes regardent devant eux, fixement, leurs visages sont sans expression.

Une femme se lève, va jusqu'en milieu de scène d'un pas déterminé, s'arrête, marque un temps de face, les bras le long du corps, puis se retourne, marque un temps de dos, puis fait à nouveau face au public. Elle lisse ses cheveux en arrière, garde les mains posées sur les tempes et le haut du front, dégageant son visage pour qu'on puisse le voir distinctement. Elle redescend les bras le long du corps et ouvre la bouche en serrant les mâchoires pour montrer sa dentition. Elle referme la bouche, se met de profil, bombe le torse. Puis elle refait face au public, tend les mains dans sa direction, paumes vers le sol, comme pour témoigner de la propreté de ses ongles, marque un temps d'arrêt dans cette position puis retourne ses mains, paumes face au ciel, marque encore un temps. Elle redescend les bras le long du corps sans jamais cesser de fixer le public, avance la jambe et met en évidence l'intérieur de son coup de pied, pointe tendue. Elle se retourne, reste à l'arrêt. Trois autres femmes se lèvent et la rejoignent ; quand elles arrivent à sa hauteur, la première femme regagne sa place. Les trois suivantes, alignées face au public, répètent de manière synchrone la même série de gestes que la première. Elles sont à leur tour relayées par un homme qui entame le même manège. Un geste diffère dans sa litanie. Au lieu de tendre le coup de pied, il tire sur les jambes de son pantalon sans quitter le public des yeux, comme pour lui donner à apprécier l'élégance de ses souliers. Un autre homme le relaye, reprend les mêmes gestes avant d'être lui-même relayé par tous les hommes présents sur scène. La chanson de variété se termine, une autre commence dans le même registre musical, interprétée par le même chanteur, comme si on avait laissé tourné le trente-trois tours. Dans l'intervalle entre les deux morceaux, les hommes ont poursuivi leur litanie gestuelle sans s'interrompre. Puis c'est au tour de toutes les femmes de les rejoindre et de les relayer, en entamant la même série de gestes pendant que les hommes retournent à leur place d'un pas régulier. Les femmes enchaînent une dernière fois les poses exécutées, puis se retournent, marquent un temps plus long que dans les manèges précédents avant de rejoindre leur chaise. Une femme reste face au public et lui lance : « Bonsoir, je viens de Paris ». Elle se détourne pour regagner sa place. Une autre lance à son tour : « Moi, je viens de Hambourg et je suis mariée. », puis elle rejoint le reste des femmes assises en fond de scène. Une troisième femme est plus lente à revenir à sa place ; tout en traînant le pas elle se retourne nonchalamment pour regarder le public d'un air aguicheur puis termine sa progression jusqu'à sa chaise et se rassied. La chanson s'achève.

Il y a un temps d'immobilité et de silence puis une femme se lève sans empressement et vient se placer en milieu de scène, suivie de près par le reste de la troupe qui forme derrière elle des lignes de trois, puis quatre, puis six, puis huit danseurs. Tous regardent en direction du public, le visage fermé. Une musique de cirque démarre, un air de fanfare célèbre. Toute la compagnie s'engage alors dans une marche synchronisée jusqu'en devant de scène. La phrase est simple, exécutée comme une marche militaire : debout, pieds joints, les bras le long du corps, chacun dégage la jambe gauche sur le côté puis ramène l'autre jambe contre la première, fléchit légèrement les genoux, croise la jambe droite sur la gauche (les bras n'aident pas au mouvement, ils restent ballants le long du corps), donne un coup de hanche disgracieux comme s'il s'agissait pour chaque danseur de s'asseoir dans le vide et de se rattraper sur la jambe droite que chacun garde croisée jusqu'à ce que le pied droit ait touché le sol. Chacun se redresse alors, ramène la jambe gauche contre la droite et, debout, pieds à nouveau joints, reprend la phrase à son point de départ. Les chaussures des hommes et les escarpins des femmes frappent en rythme le parquet, redoublant la fanfare d'une mélodie plus sèche. Quand la femme de tête arrive en devant de scène, elle se fige et tout le monde se fige avec elle. Le silence se fait.

Une femme en robe noire et cheveux lâchés, au milieu de la formation à l'arrêt, se met à rire en remuant la tête de manière de plus en plus frénétique. Personne ne bouge ni ne la regarde, les yeux de chaque danseur restent rivés sur le public. La femme s'écroule d'un coup. Un homme se met à fredonner doucement l'air de fanfare qui a rythmé le mouvement d'ensemble. Tous pivotent doucement sur eux-mêmes et repartent comme ils sont venus, adoptant la même démarche synchrone tout en chantonnant en chœur de plus en plus fort. La femme qui s'était mise à rire reste au sol, sans réaction, ses partenaires l'enjambent sans la regarder. Arrivés en fond de scène, hommes et femmes se rasseyaient en silence, un homme fredonne encore quelques instants l'air que tout le monde a entonné puis se tait.

Un homme se lève et se dirige vers une femme en robe bleue assise à quelques chaises de lui. Il sort de sa poche une dépouille de souris (en caoutchouc?) et l'agite sous son nez, dans un rire. La femme hurle et s'enfuit, l'homme la poursuit dans la dispersion générale. Tout le monde court et s'échappe par les portes et les ouvertures côté cour et côté jardin. La femme restée au sol se relève et part en courant, pendant que la femme traquée par l'homme à la souris monte sur des chaises, pousse des cris de stupeur, tente de lui échapper en grimant sur le rebord de la scène indiscernable, le longe en hurlant toujours, rattrapée par celui qui la suit en continuant de l'effrayer avec sa souris. Elle traverse la scène, il jette la souris dans ses jambes. La femme s'enfuit par la porte côté cour, l'homme sort à son tour par la même porte qu'il claque derrière lui.

La scène reste vide et silencieuse un court instant. Réapparaît la femme de tête qui avait mené le mouvement d'ensemble dans la séquence précédente. Elle entre par la porte du fond et entame une diagonale heurtée sur une musique instrumentale (air d'opérette très rythmé). Ses chaussures sont mal ajustées, semblent trop grandes ou trop étroites et la déséquilibrent. Elle s'arrête à chaque pas qu'elle fait, réajuste ses escarpins sans s'aider de ses mains en frappant soit la pointe, soit le talon au sol, grimace, se déhanche, tente de reprendre sa diagonale, tord sa cheville et se déséquilibre à nouveau. Quatre autres femmes entrent par la même porte et lui emboîtent le pas, également espacées les unes des autres. Chacune reprend la diagonale tracée par la première, en ayant les mêmes difficultés à avancer sur talons hauts. La femme qui ferme la marche est la femme traquée de la séquence précédente. Alors que cette farandole exclusivement féminine quitte la scène tant bien que mal par une ouverture côté jardin, la femme traquée, arrivée en milieu de scène, quitte des yeux ses escarpins et se retourne pour constater dans un cri que l'homme qui la poursuivait marche derrière elle, sans se presser, prenant le temps qu'il faut pour la considérer de dos. Elle traverse la scène en courant, l'homme est sur ses talons, ils quittent le plateau par la même porte que dans la séquence précédente. La musique s'arrête.

Silence. La "femme de tête" entre à nouveau sur scène par la porte du fond, elle porte une robe de soirée noire à bretelle, étriquée. Elle quitte ses escarpins, les place sous le piano positionné à côté de la porte, s'appuie sur le rebord de l'instrument puis soulève le couvercle du clavier et, hissée sur la pointe des pieds, se met à pousser de grands "ouah!" après avoir actionné une touche du piano, comme pour se donner la note. Ses "ouah!" sont très aigus ou très graves mais toujours marqués par un basculement de tête en arrière et une cambrure des reins qui dessinent des postures de vampe. Apparaît par la même porte la femme traquée, elle est vêtue de la même robe noire que la première et ne porte pas de chaussures. Sans faire attention à la femme

appuyée au piano, elle se met à marcher sur la pointe des pieds en dessinant un premier tour de piste qui occupe tout le milieu de la scène. Son pas est rythmé par un air de tango diffusé en fond sonore. Tout en marchant, elle réajuste ses bretelles, remet l'armature de son soutien-gorge en la pinçant à travers le tissu de son décolleté, remonte la fermeture Éclair de sa robe en se contorsionnant pour l'atteindre, grimace, réajuste l'élastique de sa culotte et recommence : bretelles, soutien-gorge, fermeture Éclair, culotte sans arrêter de tourner en rond. La femme de tête la rejoint, marchant devant elle sur la pointe des pieds et reprenant, comme elle, son "chemin des sangles".

Un homme entre par la porte du fond, va s'asseoir sur une chaise en fond de scène et les regarde tourner l'une derrière l'autre, en rythme. Au troisième tour de piste, la "femme traquée" sort de sa ronde et vient s'asseoir sur les genoux de l'homme. Puis, elle se relève et se met à se déhancher devant lui en chantonnant frénétiquement l'air de la Cucaracha. L'autre femme tourne toujours sans se soucier d'eux. L'homme se lève pour partir, la "femme traquée" l'arrête en se mettant devant lui, prend ses mains et les pose sur ses hanches. Elle continue de se déhancher en chantant son petit air, tenant ferme les mains de l'homme sur ses hanches et essayant de l'entraîner dans sa danse. L'homme reste sans rien faire, elle se retourne, toujours en gardant les mains de l'homme dans les siennes et l'emmène d'un pas cadencé côté cour, à proximité d'un micro sur pied. Elle tente de l'étreindre contre le mur, il se dégage et fait mine de refaire son lacet de chaussure pour échapper à une autre de ses étreintes. Elle se tourne en direction du public (et du micro) tout en passant ses mains sur le torse de l'homme qui s'est relevé, elle dit d'une voix chaude : "Oh ! il est très beau ! Tu es très fort. Oh! Quelle classe !" L'homme se dégage, traverse la scène, la femme le suit de près, elle sautille et frappe dans ses mains comme une petite fille à la fois enthousiaste et impatiente. Il marche sans la regarder, elle finit par s'en rendre compte et renonce au flirt pour rejoindre la femme qui tourne toujours et reprend une dernière fois, en rythme avec elle, le "chemin des sangles".

L'homme qui la traquait dans une précédente séquence est entré par la porte du fond, il marche sans but, avec un grand registre ouvert dans les mains. Il finit par s'appuyer sur le rebord de la scène indiscernable, s'allume une cigarette et prend des notes. Une femme est entrée côté cour et rejoint le milieu de scène suivi de près par un homme. Ils croisent les deux femmes qui tournent en rythme sans leur accorder d'attention particulière. Le silence se fait, la femme qui vient d'entrer en scène fait face à l'homme qui la suivait et qui l'a rejointe, les deux autres vont s'asseoir en fond de scène, sans se soucier de l'homme au registre qui circule dans leurs parages. L'homme et la femme qui se font face commencent à échanger des caresses pudiques à tour de rôle, chacun suivant le contour des épaules puis du visage de l'autre. Les deux femmes assises se mettent à commenter ce manège, s'étant saisi d'un micro sur pied pour amplifier leurs bavardages : "Regarde, il a l'air d'une grenouille ! - Oui et ses yeux... globuleux. - Oui et ses cheveux filasses. Elle perd ses cheveux probablement. Et je trouve que la robe pourrait... - Comme un têtard, une grenouille. - Oui et ce nez, comme un chou-fleur. Il y en a deux en un. - Oui, et ses oreilles, et maintenant il la touche." Le couple reste indifférent à leurs commentaires, absorbé par les caresses que chacun destine à l'autre, lui caressant le front, puis la joue. Un homme, puis une femme traversent la scène et repartent, l'homme au registre compte à haute voix les entrées et sorties. Les deux femmes assises en fond de scène continuent de faire à demi-mots leurs remarques assassines sur le couple qui poursuit ses caresses sur l'air de tango monté en boucle : "Les petites jambes et le gros corps. Et sa féminité agressive. - Tu crois qu'enfant elle était déjà si laide ? - Sûrement. Et elle a aussi les cheveux filasses. " Les deux femmes finissent par se taire, se lèvent et quittent la scène par la porte du fond. L'homme au registre ramène en fond de scène un micro disposé côté cour et décompte à haute voix, en allemand et en le notant sur son registre, les gens présents sur scène : l'homme qui a refusé de flirter et qui est réapparu, assis à présent côté jardin, l'homme et la femme qui se caressent à quelques mètres de lui.

Dans ces premières séquences de *Kontakthof*, comme dans celles qui ouvrent 1980, la plupart des actions empruntent encore à la « variété » son tempo. Les acteurs présents sur scène restent toutefois versatiles dans la manière dont ils servent ce temps coupé du music-hall. Entre deux numéros ou dans le temps d'une « performance » en

cours, ils se laissent aller à des comportements moins balisés et, à cette occasion, redonnent une réalité à la salle de bal qu'ils parcourent en solitaires, en couple ou entre amis. Modalisant de manière assez fidèle des interactions empruntées à la vie quotidienne, leurs faits et gestes n'ont aucun mal à nous replonger dans l'univers calibré de la fiction théâtrale. Au gré de leurs tentatives pour s'approcher, se soumettre à des plaisanteries douteuses, se moquer d'un tiers ou le draguer sans ménagement, des personnages s'ébauchent, des intrigues prennent forme, des figures deviennent plus centrales que d'autres. Ainsi, les deux femmes que j'ai appelé respectivement « femme de tête » et « femme traquée » se retrouveront associées à plusieurs reprises au fil de la pièce, que ce soit pour donner en spectacle quelques duos, se livrer ensemble à d'autres commentaires sur ce qui se joue sur scène, se dégager des avances appuyées de certains hommes ou se consoler d'une déconvenue que l'une ou l'autre a endurée. Quant à l'homme qui a manipulé la dépouille d'une souris au début de la pièce et qui manipulera davantage son registre dans les séquences suivantes, il reprendra de temps à autre sa traque en direction de la femme visée par sa plaisanterie.

Dans *Kontakthof*, la fréquence des interactions qui se tissent entre ces trois figures, tenant lieu de « premiers rôles », ne donne pas pour autant de consistance à une intrigue au long cours. Si cet homme et ces deux femmes entrent en rapport à différents moments de la pièce, ils recomposent ces rapports comme s'ils avaient déjà ou comme s'ils n'avaient jamais vécu les précédents. Ceci vaut pour l'ensemble des interactions que les individus présents sur scène entretiennent momentanément. D'une séquence à l'autre, la nature des contacts qu'ils ont noués, les proximités ou les hostilités qu'ils ont alimentées continuent de marquer leurs face-à-face ou n'ont plus aucune incidence sur la manière dont ils entrent de nouveau en contact. Toute tentative pour reconstituer une continuité narrative à partir de ces fragments de scénario reste en tant que telle hasardeuse. Ce qui peut encore être tenté est de considérer les rapports que composent ces hommes et ces femmes en les cantonnant à leur instantanéité, autrement dit en les suivant comme des drames de courte durée ayant respectivement un début et une fin coïncidant aux parenthèses d'ouverture et de clôture dont semble bénéficier chaque séquence. Si certaines séquences servent clairement ce découpage en cadrant une suite cohérentes d'actions soutenues par des personnages brossés à la hâte, ces drames en miniature peuvent néanmoins subir à tout moment des interruptions qui laissent leur dénouement en suspens. Dans certains cas, les acteurs se dégagent brusquement de la situation dramatique qu'ils ont participé à ébaucher en quittant la scène sans motif

apparent. Dans d'autres cas, ils abandonnent la partie en s'engageant simplement dans des actions qui n'ont plus grand chose à voir avec la ligne de conduite qu'ils adoptaient jusque-là. Parmi les trois pièces étudiées, *Kontakhof* est celle où se répètent le plus souvent ce genre d'interruptions inopinées. Les séquences suivantes peuvent en témoigner. Je n'en livre ici qu'un simple résumé, j'aurai l'occasion de revenir sur cet extrait et d'en approfondir à la fois la description et l'analyse dans un prochain chapitre [Annexe 1, *Kontakhof*, Séquences 13-18] :

Après que toute la troupe ait enchaîné, au rythme d'un boogie-woogie, une série de portés de danse classique sur un mode parodique et désordonné, les femmes ont disparu en coulisses pour quitter leur tutu, laissant les hommes seuls en scène. Elles les rejoignent au pas de course après avoir ré-endossé leurs robes de soirée. Un air de jazz succède au boogie-woggie. Les couples se reforment et se mettent cette fois à exécuter un pas de tango dont ils découpent le mouvement en trois poses qu'ils reprennent en boucle. Au bout d'une minute de ce manège, une femme quitte son partenaire pour rejoindre un micro sur pied en milieu de scène, et s'adresser à quelqu'un qu'elle semble connaître dans la salle. Deux hommes se détachent à leur tour pour rejoindre un autre micro et fredonner l'air de jazz qui passe en fond sonore, tout en claquant dans leurs doigts d'un air enjoué. La femme de tête, qui s'était détachée du groupe à la fin de la séquence des portés pour rejoindre un homme resté quant à lui côté jardin, homme qui l'a aidée à lui ôter le tutu de crinoline qu'elle portait et à enfiler une longue robe de soirée, cette femme s'amuse à présent à longer le bord de scène en jouant avec le vide. Elle mange une pomme en mettant un pied devant l'autre, indifférente au reste des danseurs qui s'activent sur scène. Une fois arrivée côté cour, elle revient sur ses pas avec la même nonchalance et retrouve l'homme qui l'a aidée à changer de costume et qui l'assiste à nouveau pour passer cette fois une autre robe de soirée plus étriquée. Pendant que les deux hommes au micro terminent leur duo chantant et que les couples abandonnent le registre des étreintes mécaniques pour celui de gestes plus informels, rejoignant bras-dessus, bras-dessous les chaises dispersées en fond de scène et côté cour, l'homme qui aide la femme de tête à se rhabiller resserre son étreinte sur elle. Elle sort de sa torpeur, hurle, se débat, la musique s'arrête. Les couples dispersés sur toute la scène discutent de manière détendue sans accorder d'importance à l'agression. La femme traquée qui porte encore le tutu rose de la séquence précédente, traverse le plateau en courant pour venir en aide à sa partenaire. L'homme qui pelotait sans ménagement la femme de tête, s'en détourne pour prendre en chasse la femme traquée en sortant de sa poche la dépouille de souris avec laquelle il l'avait effrayée une première fois en début de spectacle. Elle traverse la scène en hurlant poursuivie par celui qui lui jette à nouveau cette dépouille dans les pieds.

Pendant ce temps, deux hommes ont disposé côté jardin un cheval mécanique pour enfant qui se met en marche avec des pièces de monnaie. Ils repartent en fond de scène où plusieurs hommes se sont assis, d'autres restent debout à discuter, la plupart des femmes ont disparu. La femme traquée monte sur le rebord de la scène indiscernable et longe en hurlant le rideau qui la dissimule pour échapper aux assauts de l'homme qui la poursuit. Les hommes présents dans ses parages continuent de discuter sans accorder d'attention à ses cris. La femme de tête s'est reprise et traverse la scène sans empressement tout en mangeant sa pomme. Son agresseur la dépasse sans y faire attention, elle reste quant à elle indifférente au supplice qu'il fait subir à la femme traquée. Elle va prendre un homme à partie pendant que cette femme disparaît par la porte du fond, poursuivie par son assaillant qui quitte la scène avec elle. La femme de tête demande à celui qu'elle a sorti du rang : « Montre-moi ce que tu as appris. Le pas avec les hanches que tu as appris. ». L'homme se place face au public, un peu emprunté, joint ses deux pieds et commence à faire des mouvements circulaires avec le bassin.

Dans ces quelques séquences, il est question d'assister à des drames qui restent suspendus à la manière dont les acteurs les ajournent. L'agression que subit la « femme



de tête » est certes interrompue par une intervention qui lui offre un dénouement et qui permet à l'intrigue ébauchée de se déplacer. La poursuite puérile que « l'homme au registre » réserve à sa seconde proie contraste toutefois avec les attouchements moins « naïfs » qu'il destinait à sa première victime, ce hiatus perturbant l'enchaînement de ces deux scènes sans pour autant le démentir. Le fait que la « femme de tête », dans l'instant qui suit, n'accorde plus aucune attention, ni à son agresseur qui vient la frôler dans la même indifférence, ni à celle qui lui est venue en aide et qui se retrouve à son tour assaillie, achève cette fois de jeter le doute sur la continuité qui semblait jusque-là marquer cette suite d'événements.

Dans les pièces de Pina Bausch, les situations, au même titre que les définitions que l'on est tenté de leur donner, ne meurent pas toutes de « morts naturelles<sup>549</sup> » comme Goffman aime à le dire de la plupart des définitions que l'on peut attribuer aux situations courantes et à bien des situations qui se déroulent sur une scène de théâtre. Il souligne à ce sujet dans *Les Cadres de l'expérience* :

« On constate que les définitions de situations se succèdent les unes aux autres et que nous pouvons dire par exemple de deux individus qu'ils viennent de terminer une partie d'échecs et qu'ils se sont mis à tondre la pelouse. Autrement dit, les définitions connaissent des morts naturelles. Quant aux situations, il arrive qu'elles soient violemment perturbées, et par exemple, qu'on mette un terme à une partie d'échecs pour courir éteindre un incendie [...]. [...] Mais, que les situations finissent naturellement ou de manière imprévisible, la capacité des acteurs [entendons ici des individus] à les rejouer ultérieurement reste généralement intacte. La définition ordinaire de la situation est interrompue, mais la possibilité pour les participants de l'utiliser à nouveau demeure.<sup>550</sup>».

Dans l'extrait de *Kontakthof* mentionné plus haut, la question qui se pose est celle de savoir comment définir la teneur d'une situation, quand les participants eux-mêmes choisissent de ne pas en réutiliser la définition. En passant ensemble à autre chose sans plus se témoigner la moindre considération, ni le désir, ni la crainte d'en découdre à nouveau, les deux acteurs qui ont momentanément livré le spectacle d'une étreinte non-consentie donnent finalement à cette situation le caractère flottant d'un non-événement. Ils s'attachent en tout cas à ne pas en confirmer la dimension dramatique, après l'avoir affirmée d'une manière aussi franche que fugace. On peut remarquer que le gros de la troupe n'a pas non plus offert une confirmation à ce drame en miniature. Si l'on excepte l'intervention de la « femme traquée », aucune réaction ne s'est lue sur le

---

549 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, op. cit., p. 95.

550 *Ibid.*, p. 95, 96.

visage, ni dans le comportement des autres individus présents sur le plateau à ce moment-là. Détachés, ils donnaient alors l'impression, non pas tant d'ignorer la brutalité de l'échange qui se jouait dans leurs parages que de faire une pause dans leur propre jeu de scène, laissant le soin aux premiers rôles d'assurer le spectacle le temps de cette relâche. Le fait que la « femme de tête » interrompe ce climat de détente en demandant à un homme de répéter un pas de danse qu'elle lui fera reprendre en perdant rapidement patience devant ses approximations, confirme l'impression qu'un décrochage est bel et bien en train d'affecter le spectacle en cours. À moins que ce ne soient les conditions de sa mise en scène qui fassent momentanément l'objet d'un nouveau drame.

On touche là à une dimension significative de la dramaturgie développée par Pina Bausch. Si la chorégraphe ponctue ses pièces de séquences théâtralisées qui peuvent tourner court, ces micro-drames peuvent aussi bien retourner le cours de la représentation en se jouant sur une autre strate du cadre théâtral. Dans les trois pièces étudiées, voir les acteurs sortir de leurs rôles est le seul fil rouge qui semble courir sur la durée du spectacle qu'ils soutiennent. Il reste que Pina Bausch investit ce trait de mise en scène – assimilable à une forme de théâtre dans le théâtre – sans respecter tous les poncifs qu'il suppose. C'est cette énième ambiguïté qu'il s'agit à présent d'interroger.

### **c. Des ruptures de cadres qui ne sont pas épurées.**

Empruntant à la variété son tempo, au théâtre certaines de ses conventions de cadrage, puisant aux vocabulaires de la danse classique, de la danse contemporaine et des danses populaires, Pina Bausch opère un montage entre tous ces registres spectaculaires qui n'en laisse aucun intact. Dans ses pièces, le « temps interrompu » de la variété perturbe d'entrée de jeu le « temps lié » de la fiction théâtrale ou celui du ballet. Le théâtre reprend néanmoins ses droits chaque fois que les acteurs tournent le dos à la salle pour interagir entre eux. L'hyper-réalisme de leurs échanges esquisse dans ce cas le début d'une intrigue qui n'a qu'une brève espérance de vie, le surgissement imprévisible de la danse venant à tout moment accélérer, court-circuiter ou rejouer sur un autre mode les contacts qui se négocient ponctuellement entre hommes et femmes. La danse n'a pas à faire irruption pour que ces interactions tournent court ou versent à nouveau dans le spectacle de variétés. Il suffit que les acteurs reforment les rangs face au public ou qu'ils s'adressent à lui avec ou sans micro pour que le tempo du music-hall reprenne le dessus et s'impose.

Le spectacle qui se joue sur scène reste en cela profondément ambigu au sens où Goffman définit l'ambiguïté, cette notion lui permettant de désigner deux types de situations : « celles où l'on s'interroge sur ce qui peut bien se passer et celles où l'on fait face à deux possibles plus ou moins clairs. Cela pour distinguer le vague de l'incertain. <sup>551</sup> ». Face à la plupart des séquences de *Walzer*, de 1980 et de *Kontakthof*, ces deux interrogations sont souvent de mise simultanément. Dans une des premières séquences de 1980, le manège répétitif d'une femme en robe légère montée sur les épaules d'un homme en bras de chemise peut à la fois renvoyer à une parodie de numéro de cirque, comme au jeu érotique d'un couple qui n'a pas pris le temps de se présenter. Si leur manège ne suggère aucun mouvement dansé, la femme qui « monte » son partenaire réapparaîtra dans d'autres séquences pour exécuter les solos chorégraphiques les plus marquants de la pièce. N'est-elle pas, à ce titre, en train de danser son seul duo, son partenaire l'aidant à détourner sur le mode du pastiche les tenants d'un porté qui dure ?

Les situations montées par Pina Bausch donnent régulièrement l'occasion de

---

551 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, op. cit., p. 295.

s'interroger sur ce qui peut bien se passer et/ou d'hésiter, comme pour celle que je viens d'évoquer, entre plusieurs définitions possibles et plus ou moins claires de l'action présentée sur scène. Cette ambiguïté tient souvent à la manière dont les acteurs « décrochent » de ce qu'ils sont en train de faire, que ce soit pour arranger leur tenue ou en revêtir une autre, se maquiller à vue, reprendre du début la trame de leur numéro ou critiquer l'incurie d'un partenaire. Leurs incessantes sorties de scène gardent à cet égard quelque chose d'énigmatique, tout ce que ces acteurs devraient faire en coulisses rejaillissant sur les prestations ou sur les échanges interactionnels qu'ils donnent en spectacle. Martine Beydon considère que ce trait de mise en scène témoigne chez Pina Bausch d'une volonté de « déjouer le piège de l'illusion en affichant le théâtre par tous les moyens de la théâtralisation<sup>552</sup> ». On peut également considérer que la chorégraphe puise ici à une référence spectaculaire supplémentaire qui ne relève pas d'un « genre » précis, mais plutôt d'une tendance marquante du théâtre occidental contemporain. Cette tendance, Goffman lui fait la part belle dans *Les Cadres de l'expérience* en évoquant un « théâtre des cadres » et en soulignant à son propos : « les metteurs en scène un peu sophistiqués se servent largement du modèle brechtien qui attire périodiquement l'attention du public sur le caractère fictif de la représentation, lui interdisant ainsi de s'installer trop longtemps sur une strate du cadre<sup>553</sup> ».

Si Pina Bausch joue de ce modèle et de ses ruses, il est cependant difficile de statuer sur ce qu'elle cherche à mettre en abîme lorsqu'elle l'utilise. Attirer l'attention du public sur le caractère fictif d'une représentation suppose de l'avoir au préalable installé dans le déroulement d'une fiction précise et de lui avoir laissé le temps d'y adhérer. Dans ce cas, rabattre sur scène les coulisses du spectacle oblige le spectateur à reprendre de la distance vis-à-vis de la fiction qu'il suivait, à admettre l'emboîtement de celle-là dans une autre et à rester vigilant aux jeux de bascule qui ont toute chance de se poursuivre entre ces deux fictions enchâssées. Dans les pièces de Pina Bausch, les fictions s'enchaînent et se multiplient sans signifier clairement la manière dont elles s'emboîtent. Quand les acteurs en scène lèvent le voile sur les ressorts du spectacle qu'ils servent à la salle, ils attirent l'attention du public sur un *background* qui est sans aucun doute l'envers d'une fiction. La question qui se pose alors est celle de savoir à quel « endroit » fictionnel renvoie cet envers. La première séquence de *Walzer* peut à elle seule susciter des questionnements de ce genre (cette séquence étant particulièrement longue, sa

---

552 Beydon M., *Pina Bausch, analyse d'un univers gestuel*, op. cit., p. 45.

553 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, op. cit., p. 395.

redescription comporte ici certaines césures ) [Annexe 3, Walzer, Séquences 1-3] :

La scène est dégagée, des rangées de fauteuils dans lesquels sont assis des spectateurs sont réparties latéralement côté cour et côté jardin (trois rangées de chaque côté), le reste du public est assis dans la salle. De grandes gerbes de fleurs, tenues debout par des socles en plastique, sont disposées aux quatre angles de la scène. En fond de scène, on distingue une estrade qui court sur toute la largeur du plateau et sur laquelle s'écrase un rideau de gros velours noir. Les danseurs, en costumes trois pièces et robes de gala des années cinquante, se tiennent debout côté cour et côté jardin. Ils traversent la scène latéralement, d'un pas lent, concentré, cérémonieux, avec chacun un petit bateau en papier dans la paume de la main. Arrivés à l'autre extrémité du plateau, ils font demi-tour et repartent en sens inverse. Ils vont et viennent sans se déconcentrer. Les premières notes d'un mouvement de fanfare assourdissant servent de préambule à une annonce faite en voix off (voix d'homme) : "Bienvenue à Hambourg. Mesdames, messieurs, nous venons de fêter la bienvenue au Prince Hamelet, un ferry de haute mer, pour passagers et véhicules. Ce bâtiment de la Prince Ligne, construit dans le chantier naval de (ville allemande), mis à flot en 1973, a une jauge brute de 5830 tonnes. De 119 m de long et de 19 m de large. Le bâtiment peut transporter environ 1100 passagers." Tout le temps de cette première séquence (environ vingt minutes) ces annonces vont s'enchaîner entre deux intermèdes en fanfare ; chaque descriptif de bateau, énoncés dans la langue qui correspond à sa provenance (allemand, français, anglais, japonais) est suivi de l'hymne "écourtée" de son pays d'origine.

Un homme en smoking pose son embarcation, va chercher un micro sur pied côté cour, revient en devant de scène, le positionne à sa hauteur, tire sur sa veste, s'éclaircit la voix, puis il sort de sa poche un carnet, l'ouvre et se met à en lire le contenu très sérieusement : "Alors Pina a voulu savoir ce qu'on fait pour se donner du courage ; alors j'ai fait : "À la tienne !" Il lève un verre absent en regardant le public, fait semblant de boire... "Puis j'ai fait ça." Il se gratte sous les bras, coude plié, chaque main grattant l'aisselle qui lui correspond. Il arrête. "Puis j'ai dit : non, non, non." Il pointe son index vers le haut et le fait tourner sur lui-même, dressé. Il recommence deux fois en répétant ses "non, non, non" sur un ton exagérément aigu. Il retourne à son carnet : "Puis Pina a demandé quelques attitudes de soumission, alors j'ai fait comme ça." Il s'allonge au sol, se met sur le dos, tient ses bras et ses jambes fléchis, en l'air, regarde le public avec une expression de désœuvrement, comme s'il simulait une chute à l'arrêt. Il se relève, tire à nouveau sur les pans de sa veste pour la réajuster, réajuste également son nœud papillon et reprend : "Puis j'ai fait ça". Il se met à sautiller sur place en s'appuyant sur une jambe puis sur l'autre, raide, sans plier les genoux. Il hausse les épaules en même temps, ce qui lui donne une attitude poltronne de pantin désarticulé. Il se reprend, range son carnet dans sa poche, se saisit de son petit bateau resté par-terre et entame une traversée parmi les autres danseurs qui ne cessent d'aller et venir au même rythme. On entend toujours distinctement les préludes en fanfare aux annonces de bienvenue du port de Hambourg.

Le même homme, au bout d'un aller et retour, quitte à nouveau le groupe d'hommes et de femmes endimanchés et revient à son micro sans empressement. Il ressort son petit carnet et s'adresse au public : "Pina a demandé ce qu'on ferait pour symboliser la paix." Il se livre encore à quelques démonstrations. Dans son dos, les danseurs se sont progressivement assis par terre et chacun commence à édifier en solitaire un port d'attache pour son bateau avec ce qu'il a sous la main ou ce qu'il va chercher côté cour et côté jardin ( livres, bouts de papier, bougie, vêtements, branches d'arbre...). L'ambiance se relâche un peu. L'homme au micro ouvre à nouveau son carnet et lit : "Pina a demandé une phrase qui exprimait la fête. j'ai dit : "Que c'est beau, Noël !" Puis Pina a demandé ce que je trouvais beau en moi. J'ai répondu le cou (il le montre au public en levant le menton), mes yeux (il les ouvrent en grand) et mon derrière." Pendant ce temps, les annonces de bienvenues se résument à "Bienvenue à Hambourg", elles ne sont plus suivies de descriptifs de ferrys, elles scandent les airs de fanfares. Chaque danseur étend l'édification de son port dans son coin, rares sont ceux qui circulent encore latéralement avec son bateau dans la main. "Pina a voulu savoir ce qu'étaient nos plans concrètement. J'ai répondu que je voulais être grand et fort comme les autres, que je voulais être un inventeur ou un espion, que je ne voulais plus jamais travailler dans un grand théâtre et n'avoir plus jamais à subir d'intrigues de théâtre. C'est pourquoi je suis venu à Wuppertal." L'homme lit son carnet devant le micro, il marque son adresse publique par un jeu de regard : un va et vient régulier entre le carnet ouvert qu'il tient des deux mains et les spectateurs qu'il a en face de lui. "Pina a demandé une phrase sur King Kong et j'ai répondu : "Lui aussi est un étranger." Les airs de fanfares se font toujours entendre,

par intermittence, les danseurs peuvent maintenant jouer avec leur bateau dans les ports individuels qu'ils ont construits avec application. Certains ont attaché une ficelle à leur embarcation et, debout, la guide dans l'enceinte du port ; d'autres fument des cigarettes et recrachent la fumée pour produire une brume épaisse autour de leur bateau. L'homme au micro poursuit son monologue [...].

La fanfare et les annonces de bienvenues accompagnées à nouveau de descriptifs de ferrys se succèdent dans un ordre et un rythme qui est devenu prévisible. Certains danseurs continuent d'aller et venir, la plupart jouent silencieusement, chacun dans son aire de jeu privée. De temps à autre, ils se rejoignent pour former, en s'allongeant les uns à côté des autres, une configuration au sol, suivant un motif pyramidal agrémenté d'arabesques ou d'autres figures géométriques. L'homme au micro a repris son bateau en main et traversé la scène dans un sens puis dans l'autre, avant de revenir au micro et de s'adresser au public, son carnet en main : "Pina voulait encore quelque chose avec les fleurs, alors j'ai fait ça ." Il ramasse une fleur et l'agite de bas en haut, au rythme de la fanfare comme une baguette de chef d'orchestre." Il finit par jeter sa fleur, dégainer son carnet et reprendre : "Après, il fallait essayer de mettre quelqu'un de bonne humeur. Alors j'ai dit : " Dis-donc, tu ne veux pas m'aider à boire quelques petites mousses ?" Alors Pina a voulu savoir qu'est-ce qu'on avait comme habitudes et rituels que les autres devraient respecter ou accepter. J'ai répondu : avoir le nez arqué, avoir le droit de faire des blagues idiotes, manger de l'œil et regarder la télé tout en lisant, mangeant et écoutant de la musique." Une grande configuration de danseurs se dessine dans le dos de l'homme au micro. "Puis Pina a voulu que je fasse quelque chose avec un mouchoir blanc. Alors j'ai fait comme ça." Il sort un mouchoir de sa poche et l'agite comme pour dire au revoir. "Puis j'ai fait comme ça." Il s'en va, laisse tomber négligemment son mouchoir puis se retourne et revient au micro sans le ramasser. "Alors Pina a demandé qu'on imagine quatre ou cinq règles pour deux, alors j'ai dit : "les deux doivent avoir beaucoup de persévérance. Il ne faut pas chercher à changer son partenaire. Il faut s'aimer soi-même et aimer son partenaire. Il ne faut pas seulement discuter, il faut s'entraîner et il faut jouir de la vie." L'homme au micro ferme son carnet, le remet dans la poche de son veston et rejoint le groupe des danseurs qui, au complet maintenant, forment une configuration de grande envergure qui ressemble à un blason en forme de losange ajouré. Personne ne bouge, une annonce de bienvenue et un descriptif défile en japonais, suivi de l'hymne national du Japon. Le silence revient, tout le monde se relève, remet de l'ordre dans sa coiffure, dans ses vêtements, échange des sourires et des regards, légèrement amusés par la situation.

Quand Goffman évoque les procédés dont se servent les dramaturges pour compliquer l'expérience théâtrale, il insiste sur le fait suivant : « ce qu'on attaque, ce sont toutes les passerelles – lumières, prologue, préface, accord des instruments – par lesquelles on s'installe dans l'univers du spectacle. Ces passerelles sont en quelque sorte rabattues sur le plateau au nez d'une assistance qui ne sait plus à quoi s'en tenir.<sup>554</sup>». La séquence inaugurale de *Walzer* multiplie ce genre d'attaques contre les parenthèses d'ouverture qui ont cours au théâtre. Les jeux solitaires qui occupent les acteurs pendant près d'un quart d'heure donnent l'impression qu'ils sont concentrés sur toute autre chose que sur le spectacle qu'ils sont censés introduire. Leurs configurations au sol contredisent ponctuellement cette indifférence supposée, sans pour autant dessiner les contours d'un univers fictionnel susceptible d'« embarquer » l'attention du spectateur. Les adresses publiques de l'homme en costume adoptent quant à elles la forme protocolaire d'un préambule qui ne délivre aucune information claire sur le spectacle en

---

554 *Ibid.*, p. 391.

cours, et qui n'éclaire que d'une manière elliptique les tenants de son éventuelle confection. Les bribes de questions/réponses que cet homme relate au micro ménagent par contre une trouée sur un *hors-champ* plus intime, celui de ses ressources et de ses disponibilités d'homme de théâtre prêt à toutes les bouffonneries pour s'épargner, à l'avenir, le fait de « subir des intrigues de théâtre ». Si cette entrée en matière ouvre une brèche dans l'illusion théâtrale, elle ne semble pas avoir pour but de rendre cette illusion plus consistante ou plus factice. Elle déporte simplement l'attention du spectateur sur la diversité des formes d'implications que les acteurs qui lui font face se proposent et/ou se refusent déjà d'endosser en sa présence.

Pina Bausch joue à loisir de cette rupture de cadre que Goffman assimile à un « dédoublement rôle-personnage<sup>555</sup> », rupture qu'il décrit dans son principe en quelques mots : « Un acteur interprète un rôle et au nom du personnage qu'il interprète, s'adresse à lui-même des commentaires sur le rôle ou sur celui que jouent d'autres acteurs. On attire ainsi l'attention sur ce qu'en principe on devrait dissimuler, le dédoublement rôle-personnage. En somme, on procède à une rupture de cadre réflexive, on mélange des niveaux ontologiques. <sup>556</sup> ». Goffman souligne par ailleurs que ces ruptures de cadres sont devenues si courantes dans les expérimentations théâtrales des années 60, comme dans les shows télévisés qui se sont développés à la même époque, qu'elles ont fini par donner lieu à une nouvelle convention de cadrage :

« C'est de cette époque que date la comédie des insultes, de la télévision d'animateurs, toujours plus compliquée, avec des références toujours plus explicites aux coulisses du spectacle [...]. C'est à cette époque qu'on a commencé à encourager les acteurs à se laisser aller sur scène et qu'on a exploité ce filon. [...]. En somme, tout le monde est d'accord aujourd'hui pour introduire plus de jeu dans les dispositifs de mise en scène d'un personnage ou d'un rôle.<sup>557</sup> ».

Si Pina Bausch exploite cette convention, c'est au détriment d'une autre qui continue de valoir sur une scène de théâtre et que Goffman évoque en ces termes :

« [Au théâtre], la magie du spectacle s'évanouirait instantanément si les personnages décidaient de s'adresser aux spectateurs comme à des personnes auxquelles il faut s'ajuster : leurs

---

555 *Ibid.*, p. 388.

556 *Ibidem*. Pour illustrer ce type de ruptures de cadre, Goffman fait appel à une réplique particulièrement éclairante, qu'il tire d'une pièce de Joseph Heller : « Starkey (*au public*) : - Bien sûr, rien de tout cela ne se passe vraiment. C'est un spectacle, une pièce de théâtre et je ne suis pas capitaine. Je suis acteur [...]. Je suis (il prononce son vrai prénom), vous le savez tous. Vous croyez que moi, (il répète son prénom), je laisserais mon fils s'en aller à la guerre pour se faire tuer [...] et que je resterais là, debout, à vous parler sans rien faire ? [...] » *Ibid.*, p. 391.

557 *Ibid.*, p. 412 et 413.

donnant certains détails, en taisant d'autres, etc. Les personnages ne pourraient alors se dire que ce qu'ils seraient en mesure de dire à une salle pleine d'étrangers ; ce qui fait que le public ne serait jamais tenu dans le secret de quoi que ce soit. Mais il faut néanmoins que le public ait accès à quelques données essentielles, sous peine de ne rien comprendre à l'intrigue. Pour ce faire, les interactions sont conçues de telle sorte que l'information nécessaire sera donnée indirectement [...]. (Les apartés, les soliloques, les longues tirades dans lesquelles on s'interroge, les confessions, les confidences, sont autant de façons indirectes d'obtenir l'information nécessaire.)<sup>558</sup> »

Quand un acteur consacre les apartés dont parle Goffman à des détails qui ne concernent plus ce que le public devrait savoir, mais ce qu'il devrait au contraire ignorer (les coulisses du spectacle en cours), il lui livre en un sens plus d'informations qu'il ne devrait. Il lui en a généralement fourni assez, avant de lui en donner trop, pour que le public soit en mesure de suivre l'intrigue que l'acteur vient compliquer en jouant de ces commentaires décalés. Cette précaution toute théâtrale, les acteurs du Tanztheater ne la prennent jamais vis-à-vis du spectateur. Quand ils s'adressent à la salle ou qu'ils échangent entre eux quelques mots, ils ne se soucient pas de divulguer les informations suffisantes pour établir et/ou prolonger le développement d'une intrigue. Dans ce cas, ils se comportent davantage comme s'ils devaient s'ajuster à une salle pleine d'étrangers, s'attardant sur certains détails, en taisant d'autres, s'arrangeant parfois pour que leurs apartés restent inaudibles au-delà des premiers rangs, n'allant pas toujours au bout de leur tirade ou de la conversation entamée. Lorsqu'ils se laissent aller sur scène à quelques ruptures réflexives, cette donne reste la même à quelques nuances près. On les voit dans ce cas s'interpeller mutuellement par leurs vrais prénoms, évoquer les relations qu'ils entretiennent avec « Pina » ou trahir les familiarités qu'ils partagent au sein de la compagnie en s'adressant cette fois aux spectateurs comme à un public familier qui détiendrait suffisamment d'informations sur cette vie de coulisses pour comprendre à demi-mots les allusions qu'ils font à son sujet. S'ils semblent tenir pour acquis ce degré de familiarité dans certaines séquences, dans d'autres ils se mobilisent pour le faire progresser d'un cran. Ils s'arrangent alors pour tomber un masque de plus et mettre le spectateur dans la confiance d'un *hors-champ* qui n'a plus grand chose à voir avec leur condition d'acteur en scène.

Dans *Walzer*, on assiste ainsi à une séquence où les membres de la compagnie se mettent en ligne face au public pour lui présenter à tour de rôle un objet personnel qu'ils ont hérité d'un aïeul. Chacun décline par la suite, sur le même mode, son prénom, second prénom et surnom avant de passer en revue les métiers qu'il voulait faire enfant

---

558 *Ibid.*, p. 148.



et les conseils que lui donnaient ses parents pour devenir un individu respectable. Dans *1980*, c'est d'une manière plus désordonnée qu'ils se déshabillent pour montrer leurs cicatrices aux spectateurs des premiers rangs. Chacun accompagne cette mise à nue d'un commentaire empressé sur les circonstances qui ont occasionnées telle ou telle blessure. Leur cohue pour passer aux aveux face à un seul micro sur pied planté en devant de scène, hache ou occulte certains détails de leurs récits personnels. Dans *Kontakthof*, assis en rang face au public, ils le mettent cette fois dans la confiance d'un épisode tiré de leur vie sentimentale, un homme debout derrière eux, un micro à la main, passe d'une bouche à l'autre pour amplifier les anecdotes racontées, le déplaçant méthodiquement avant que celui qui parle ait donné l'issue ou le fin mot de son histoire.

Dans tous ces cas de figure, les acteurs en disent trop sans en avoir dit assez. Ils lèvent le voile sur des fragments de vie privée qui ne font pas progresser la compréhension des comportements qu'ils alignent sur scène, ni de leurs prises de parole passées ou à venir. Une fois ces confidences débitées dans le calme ou la précipitation, ils repartent à l'assaut d'une performance ou d'une situation aussi énigmatique que la précédente, regagnant au passage un mutisme qui peut durer ou laisser à nouveau filtrer quelques mots sans rapport avec les aveux dont ils se sont fendus quelques minutes plus tôt. Ils ne reviennent jamais sur ce genre de « trouées » passagères, ne prenant ni le temps ni la peine, soit de creuser, soit d'épurer les ruptures de cadres réflexives qu'ils font subir au spectacle qu'ils soutiennent. Ils passent simplement à autre chose, laissant au public le loisir, si c'en est un, de trouver lui-même un sens à cette profondeur transformationnelle qui n'ouvre sur aucune perspective claire.

Comme Goffman le rappelle, toute entreprise théâtrale suppose d'entretenir une forme d'ignorance chez le spectateur, voire de le maintenir dans une certaine confusion quant aux événements qui se déroulent sous ses yeux. Le cadre théâtral lui offre en revanche la garantie que « cette ignorance fait partie du jeu et qu'il disposera en temps voulu de tout ce qui est nécessaire pour comprendre ce que la fiction aura bien voulu qu'il comprenne.<sup>559</sup> ». Pina Bausch semble vouloir déroger à cette ultime convention de cadrage en ne donnant à ses spectacles aucun fin mot. La dernière séquence des trois pièces étudiées a beau rassembler l'ensemble des acteurs qui sont apparus sur scène, la situation qui les réunit pour la dernière fois n'offre aucun éclairage rétrospectif sur ce qui les a agité pendant deux à trois heures. Il s'agit seulement d'assister à une situation de plus, qui souvent reprend la trame d'une situation antérieure. Cette ultime rupture de

---

559 *Ibid.*, p. 155.

cadre, jouant sur les parenthèses de clôture du spectacle, peut être mise au compte de toutes celles qui ont déjà compliqué le déroulement de la pièce. Il reste que cette dernière rupture, parce qu'elle ne permet pas d'épurer les précédentes, ne fait que renforcer la confusion que les unes et les autres ont su créer concernant le statut des événements présentés sur scène et du spectacle dans son ensemble. À ce titre, on peut se demander si Pina Bausch n'est pas déterminée à franchir la limite que Goffman désigne comme celle au-delà de laquelle un dramaturge ne doit pas aller au risque de ne susciter que la confusion généralisée et d'y sacrifier l'engagement du spectateur. Si la manière dont elle choisit de « dégrader le monde », et notamment le monde du spectacle, flirte avec cette limite, on ne peut en revanche dénier le fait que ses pièces, aussi ambiguës soient-elles, continuent d'être tramées « d'action ». Bien que cette action soit éprouvante pour l'attention qu'on cherche à lui porter, elle garde un caractère captivant là où elle ne cesse de mettre en tension le type d'action qu'on vient chercher sur une scène de théâtre et celle, plus diffuse, qui est le pendant de certaines soirées entre adultes. C'est cette tension que j'aimerais à présent interroger, et ce en reprenant sous un autre angle l'analyse goffmanienne que je viens de consacrer aux instantanés bauschiens.

## ***2. L'action telle que Goffman la définit et telle que Pina Bausch la met en scène.***

Interroger le type d'action qui ressort d'un spectacle de Pina Bausch, me renvoie ici à deux textes de Goffman : le dernier chapitre des *Cadres de l'expérience* et l'article qui conclut un autre de ses ouvrages, *Les Rites d'interaction*. Dans ces deux textes, mais de manière sensiblement différente, Goffman questionne l'action que la scène donne à *consommer* de manière prévisible, et que la vie sociale propose d'expérimenter sur un mode qui l'est moins. La manière dont il pose cette question dans un sens et dans un autre, offre deux voies d'approches et deux pistes à suivre pour cerner la forme à la fois composite et singulièrement déceptive que Pina Bausch donne à l'action, forme qui aurait à plus d'un titre intéressé Goffman et qui va, dans l'immédiat, intéresser quelques unes de ses comparaisons entre vie et théâtre.

### ***a. Contre-faire toute action dramatique, une gageure bauschienne ?***

Quand Goffman, dans l'ultime chapitre des *Cadres de l'expérience*, se pose la question des actions qui ont ou non droit de cité sur une scène de théâtre, il rappelle la chose suivante :

« Si la première propriété de l'action théâtrale, c'est de ne pas être réelle, la deuxième, c'est que sa non-réalité a une texture dramatique singulière. Après tout un auteur dramatique pourrait occuper la scène avec une simulation reproduisant tout ce qui occupe la vie quotidienne ; or même si cette simulation pouvait passer pour expérimentale ou canularisque et acceptable comme telle pendant un premier temps, elle ne le serait que précisément parce que *ce n'est pas* du théâtre. Ce qui est théâtral donc, dans ce qui se passe sur scène, ce n'est pas – ce n'est pas seulement – son irréalité, mais le *type* d'irréalité qui nous est présentée.<sup>560</sup>».

Cette irréalité propre au théâtre, Goffman la débusque dans le type de fatalité qui imprègne les événements présentés sur une scène :

« Le théâtre ne traite pas de la fatalité en général, mais d'un tournant précis et directement perceptible, d'un point culminant et critique qui peut rester dans les limites de l'espace-temps dramatique. [...]. Le suspens propre au jeu, la nécessité d'être attentif au moment présent et d'anticiper sur ce qui va se passer, bref, le caractère événementiel d'une compétition, se trouvent

---

560 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p 544.

[au théâtre] associés aux situations de la vie. Il aura fallu camper les personnages et avoir présenté leur passé, leurs projets, leurs personnalités, mais de manière indirecte, et ce ne sera jamais que la base de l'action, les cartes à jouer ou celles que les joueurs ont entre les mains, et non la partie. L'élément *dramatique*, c'est la partie, la forme présentable du destin.<sup>561</sup> ».

Pour Goffman, ce qui arrive sur une scène de théâtre aux figures qui la parcourent, ce sont des événements fatidiques ayant pour but de les affecter directement, des tournants critiques avec lesquels ces figures doivent composer dans l'instant et qui auront des conséquences qui pourront être suivies et appréciées par le public à mesure qu'elles permettent à l'intrigue de progresser et de s'intensifier. Goffman file à ce titre la métaphore de la partie de cartes pour accentuer la manière dont l'action dramatique *se joue* de part et d'autre de la scène :

« Une série de personnages font leur apparition au début de la pièce, comme autant de sources d'information sur la suite et, comme dans une partie de cartes, le public pourra observer le jeu des ressources entre elles et ce qu'il en adviendra. En ce sens, le public a le sentiment d'être le témoin privilégié de l'intégralité de l'univers scénique, comme s'il était face à une énigme et qu'il pouvait, au moins en principe, déduire la succession des événements à partir du champ de figures et de forces qu'on lui propose. Et, comme dans une partie d'échecs, l'importance de telle ou telle interaction apparemment anodine ne se découvrira qu'ultérieurement dans la manière dont elle se concrétisera. Enfin, comme dans un jeu, l'action d'un personnage est liée étroitement et non de manière incidente à ce que font les autres personnages. [...]. Mettre en scène une pièce de théâtre, c'est savoir présenter innocemment ce qui bientôt apparaîtra comme un préliminaire. Et écrire la fin d'une pièce, c'est montrer que tout ce qui précède conduisait à ce dénouement.<sup>562</sup>».

L'action observable dans *Walzer*, *Kontakthof* et *1980...* ne donne que très rarement l'impression de jouer par procuration le genre de partie décrite ici par Goffman. Si des figures font bel et bien leur apparition au début de chaque pièce, les sources d'informations qu'elles représentent, ce qu'elles communiquent au public indirectement via leurs comportements et plus directement via leurs prises de parole, n'aident pas à anticiper les événements qui vont les affecter. On peut observer le jeu de ces ressources entre elles et ce qu'il en advient sur le champ. En revanche, on ne peut jamais en inférer ce qu'il adviendra de ces ressources dans la séquence suivante. Le spectateur a beau être « le témoin privilégié de l'intégralité de l'univers scénique », la seule « énigme » à laquelle il fait face dans les pièces de Pina Bausch n'est pas celle dont parle Goffman. Rapidement, il ne s'agit plus de s'interroger sur la manière dont telle ou telle interaction apparemment anodine peut devenir décisive à l'échelle de la pièce, mais de s'étonner qu'aucune interaction ne le devienne, y compris celles qui

---

561 *Ibid.*, p 547.

562 *Ibid.*, p 549, 550.

devraient légitimement porter à conséquence. Aucune situation ne fait plus qu'une autre figure de préliminaire. Aucune n'apparaît non plus comme un dénouement recevable. Aucun enjeu crucial ne vient dominer ce qui se joue d'une séquence à l'autre. On ne peut pourtant nier le fait d'avoir affaire à un « champ de figures et de forces » qui se redéploie dans chaque séquence, donnant lieu à des situations ayant des conséquences à court terme sur les rapports que les individus entretiennent entre deux sorties de scène. Ces rapports erratiques ont la capacité d'être absorbants le temps qu'ils durent. Néanmoins, la manière dont ce « champ de figures et de forces » se désagrège et se reforme en dehors de toute logique narrative conventionnelle donne l'impression qu'à chaque séquence, pour reprendre les termes de la métaphore goffmanienne, les cartes sont rebattues et redistribuées arbitrairement alors même que la partie est en cours.

À ce titre, tout porte à croire que le type d'action mise en scène par Pina Bausch n'a pas vocation à produire cette irréalité proprement théâtrale qui veut que « les planches ploient sous un amas d'événements décisifs tout à fait improbables au cours de deux heures de vie réelle<sup>563</sup> ». L'irréalité perceptible dans ses pièces tient plutôt à la manière dont les moments auxquels on assiste restent à la fois improbables au cours de deux heures de vie réelle, tout en empruntant à la vie réelle le mouvement qui la caractérise, mouvement que Goffman décrit en ces termes, par opposition à celui qu'il observe sur une scène de théâtre :

« [Dans la vie ordinaire, et particulièrement la vie urbaine] des personnages nouveaux et des forces nouvelles font constamment leur entrée dans une intrigue sans que les moments antérieurs aient été conçus pour les accueillir. Les tournants décisifs arrivent sans s'annoncer et les conséquences d'une action sont souvent disproportionnées. Au lieu de développements orchestrés, on se trouve face à un mouvement brownien. <sup>564</sup> ».

Il n'est pas question de dire que Pina Bausch transpose tel quel ce mouvement brownien dans un cadre théâtral. L'action qu'on perçoit dans ses pièces est le fruit d'une orchestration. À travers elle, la chorégraphe tend néanmoins à tirer l'action dramatique vers les linéaments incertains qui, aux yeux de Goffman, définissent le type d'animation qui se joue et se rejoue au quotidien entre des forces constamment nouvelles. Questionner ce que l'action bauschienne partage avec celle que Goffman voit à l'œuvre dans le *continuum* de la vie sociale, demande ici de quitter le point de vue qu'il développe sur l'action dramatique dans *Les Cadres de l'expérience*, pour aborder celui

---

563 *Ibid.*, p 547.

564 *Ibid.*, p 550.

qu'il projette sur l'action sous tous ses angles dans l'ultime chapitre des *Rites d'interaction*.

### ***b. L'action interpersonnelle, une autre approche de la fatalité chez Goffman et chez Pina Bausch.***

Dans *Les lieux de l'action*, article conclusif des *Rites d'interaction*, Goffman cherche à comprendre en quoi consiste l'action dans nos sociétés occidentales. Il introduit cette réflexion en évoquant une situation concrète : « deux enfants trouvent une pièce de monnaie et décident de la jouer à pile ou face<sup>565</sup> ». Selon lui, cette situation est problématique au sens où elle confronte les deux joueurs à un choix dont l'issue reste ouverte tant que la pièce de monnaie n'est pas lancée, choix qui devient fatal une fois la pièce retombée. Aussi problématique qu'elle soit, cette situation n'a ici qu'une conséquence dérisoire. Son enjeu se résume au gain ou à la perte de la mise, en l'occurrence la pièce de monnaie trouvée par les deux enfants. De ce point de vue, leur jeu formalise clairement l'occasion et le risque qu'il implique. Il offre l'opportunité de gagner une pièce qui n'appartient à personne, et le risque de perdre quelque chose qu'aucun des deux joueurs n'a eu le temps de détenir. Goffman s'appuie sur cette brève anecdote pour rappeler que « dans la vie quotidienne, les risques et les occasions surgissent le plus souvent en même temps et combinés de toutes les façons<sup>566</sup> », combinaisons qui sont soumises à l'évaluation subjective de l'individu qui s'y affronte et qui a généralement à y gagner ou à y perdre plus qu'une pièce de monnaie trouvée par hasard. Comme Goffman en convient, évaluer à chaque instant la part de risques et d'occasions que la vie charrie paralyserait la capacité de tout individu à se projeter dans l'instant suivant. Selon lui, c'est une partition plus pragmatique qui nous occupe au quotidien : celle qui consiste à appréhender dans le cours ordinaire de nos vies les situations qui relèvent soit d'un temps mort, soit d'un temps plein. Goffman associe le premier à des situations problématiques mais sans conséquences directes. Ces situations sollicitent notre libre arbitre pour faire un choix rapide entre des alternatives dénuées de fatalité : choisir entre telle ou telle tenue au levé du lit, tel ou tel menu au moment du déjeuner, tel ou tel magazine dans la salle d'attente d'un médecin, etc. Les temps pleins ont quant à eux pour principe de porter à conséquence, mais ne se signifient pas comme des événements problématiques. Goffman les rapporte aux moments qui occupent notre force de travail sans nécessairement engager notre libre arbitre :

---

565 Goffman G, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974, p. 121.

566 *Ibid.*, p. 123.

« À l'opposé du temps mort, on trouve le temps plein, le monde du travail sérieux et collectivement organisé, où les efforts de chacun s'engrènent à la demande des autres, qui attendent les fournitures, les équipements et les services dont ils ont besoin pour remplir leur propre obligations. La production y est enregistrée, et des sanctions viennent frapper ceux qui négligent de s'en acquitter. Bref, la division du travail et l'organisation de la chaîne productive relient de façon très conséquente le présent de chaque individu à l'avenir proche d'autres personnes.

Pourtant, il est rare que l'on prête attention à la gravité de ce fait. Certes les résultats sont plus ou moins inscrits à l'avance, mais la probabilité de les voir se produire est si élevée qu'il n'est pas nécessaire d'y veiller. Il n'y a rien à peser, à décider ni à définir ; nulle alternative n'est à envisager. Une telle activité tire bien à conséquence, mais étant bien dirigée, elle n'a rien de problématique.<sup>567</sup> ».

Entre ces temps morts et ces temps pleins s'insinuent l'éventualité de vivre quelques temps forts, ceux qui ont justement quelque chose à voir avec l'action et que Goffman décrit en reconvoquant le jeu d'enfant qui a introduit sa réflexion :

« [...] la condition humaine est telle que l'aventure est toujours possible, surtout en situation sociale. Mais d'ordinaire, l'individu organise son temps de façon à l'éviter. [...]. Pourtant, il est sûr qu'il existe dans la vie sociale des moments extraordinaires où l'activité est si nettement problématique, et tire tant à conséquence, que celui qui y est engagé adopte une attitude prospective vis-à-vis de la fatalité, et la perçoit comme telle. C'est alors que les situations fatales subissent une transformation subtile, une réorganisation consciente du fait de ceux qui les endurent. C'est alors que le cadre de référence qu'utilisaient les deux enfants est sérieusement mis en œuvre par des gens sérieux. Face à la nécessité pratique de poursuivre une action au succès problématique, et d'en attendre passivement l'issue, il suffit de découvrir une autre voie, si périlleuse soit-elle, pour s'affirmer ensuite comme ayant librement choisi entre une certitude déplaisante et l'incertitude qui régnait. Choix contraint et forcé, certes, mais qui suffit à redonner à la situation l'aspect du libre arbitre. N'attendons pas le destin, allons à sa rencontre. [...]. Les situations fatales se transforment en entreprises hasardeuses, et l'incertitude subie devient coup de dés décidé.<sup>568</sup> ». « Quand je parle *d'action*, [renchérit plus loin Goffman], je désigne ces activités qui tirent à conséquence, qui sont problématiques, et que l'on entreprend estime-t-on, pour elles-mêmes.<sup>569</sup> ».

Pour Goffman, l'action n'est pas quelque chose *qui arrive*. Elle relève au contraire d'une prise de position face à une situation problématique qui laisse entrevoir des conséquences que nous ne pouvons ni ignorer, ni contourner. Dans ce cas précis, se lancer dans l'action, c'est accepter de prendre les risques auxquels la situation nous expose en ayant vis-à-vis d'eux une attitude prospective, autrement dit en pariant sur la suite des événements, à la manière d'un pile ou face, ce qu'on devrait simplement chercher à préserver ou à sauver : sa réputation, son argent, son intégrité physique, sa dignité, son statut social. On peut clairement parler d'action quand le résultat d'un tel pari ne se fait pas attendre et que le gain ou la perte de la mise se vit et se paye sur le

---

567 *Ibid.*, p. 133.

568 *Ibid.*, p. 140, 141.

569 *Ibid.*, p. 152.



champ.

Si Goffman tient là une définition, il préfère laisser de côté les passages à l'acte dont on s'acquitte exceptionnellement pour s'intéresser, selon son expression, « aux dispositifs sociaux effectifs grâce auxquels l'action se fait présente et accessible<sup>570</sup> ». Ces dispositifs répondent à la velléité de certains individus d'aller chercher l'action là où ils ont une chance de la trouver, sinon de la provoquer. Goffman évoque dans cette veine les métiers qui exposent à des risques prévisibles : les professions physiquement ou financièrement dangereuses (traders, mineurs, soldats, policiers, etc.), les sports extrêmes, les activités criminelles. Il cite également les vocations de politicien, d'acteur ou d'amuseur public, considérant que ces professionnels « doivent s'efforcer de gagner et de retenir un public, en dépit de nombreux hasards qui risquent de gâcher le spectacle et d'entamer leur réputation<sup>571</sup> ». Goffman se charge enfin de donner à cet inventaire des limites moins franches lorsqu'il avance que « c'est la restructuration de l'activité quotidienne dans le sens d'une poussée vers la limite qui fait de la routine un champ d'action<sup>572</sup> ». Il range sous cette étiquette les lieux et les dispositifs qui ont pour vocation d'organiser cette « poussée » en vue de la mettre à la portée de n'importe qui. Les jeux d'argent pratiqués dans les casinos, les duels organisés ou improvisés sur des terrains prévus à cet effet, des salles de Bowling aux bouges mal famés, les avances adressées à un ressortissant de l'autre sexe dans des lieux encourageant la promiscuité des corps, sont autant de paris qui peuvent se tenter dans des environnements qui existent pour les rendre possibles.

Certes, le criminel, l'homme politique, le joueur de black jack, le dragueur ne s'affrontent pas aux mêmes dangers. Goffman considère néanmoins que dans chaque cas la mise est identique – il s'agit pour eux d'« hasarder quelque chose de valeur<sup>573</sup> ». Le sont également les qualités dont ils doivent faire preuve pour triompher de la situation. Chacun doit en l'occurrence garder son *sang-froid* quand il se jette dans l'action, qualité que Goffman associe à « la maîtrise de soi, la possession de ses moyens, l'assurance<sup>574</sup> » et dont il décline les aspects comportementaux et affectifs comme suit : « [le sang-froid] traduit la capacité d'accomplir des tâches physiques (requérant typiquement un contrôle musculaire fin) dans des circonstances fatales, d'une façon réfléchie, souple et

---

570 *Ibid.*, p. 163.

571 *Ibid.*, p. 142.

572 *Ibid.*, p. 166.

573 *Ibid.*, p. 153.

574 *Ibid.*, p. 182.

maîtrisée.<sup>575</sup>». Le sang-froid recouvre également « la capacité de faire face à un brutal revers de fortune, chez soi et, par extension, chez les autres, sans perdre la maîtrise de ses émotions, sans être ébranlé. D'un point de vue corporel, le sang-froid, éventuellement nommé dignité, consiste à savoir préserver la bien-séance de ses attitudes quoi qu'il en coûte [...].<sup>576</sup>». « Un dernier aspect du sang-froid est le *naturel*, la capacité d'apparaître devant un public sans embarras ni panique.<sup>577</sup>». Le sang-froid est en ce sens l'attribut qui permet aux individus d'oser l'action. Mais c'est aussi cette preuve de caractère et toutes les qualités qui lui sont associées que les individus vont chercher dans l'action et qu'ils en retirent quand ils triomphent de la situation problématique à laquelle ils se sont affrontés. Goffman rappelle à cet égard :

« Il est clair, que c'est pendant l'action que l'individu a l'occasion, dangereuse, de faire voir, à lui-même et parfois à autrui, comment il se conduit quand les dés sont jetés. Le caractère est la mise : un seul essai réussi peut suffire, et l'échec n'est pas aisé à justifier ni à réparer. Exprimer son caractère, faible ou fort, c'est faire naître le caractère. C'est en d'autres mots, une recreation volontaire du moi.<sup>578</sup>». « Ainsi, à chaque événements, les protagonistes ont de nouveau une petite chance de faire quelque chose d'eux-mêmes.<sup>579</sup>».

Envisagée sous cet angle, l'action est singulièrement présente dans les pièces de Pina Bausch et plus particulièrement dans les trois pièces auxquelles je m'attache. Les décors (la salle de bal de *Kontakthof* et de *Walzer*, la pelouse taillée au cordeau de *1980...*), les costumes endossés par les acteurs (complets vestons pour les hommes, robes de soirée et talons hauts pour les femmes) nous projettent d'entrée de jeu sur les lieux de l'action galante, là où chacun vient chercher une occasion, toujours prévisible, de draguer ou de se faire draguer. Goffman dit lui-même quelques mots de ces occasions et des dispositifs qui les excitent : « Dans notre société, il existe des lieux et des moments particulièrement propices à la conquête : les réceptions, les bars, les bals, les stations, les parcs, les salles de cours, les églises, les cantines et les rues mal famées. [...] la conquête elle-même prend deux formes selon qu'elle se fait parmi des connaissances ou au milieu d'inconnus. Dans le premier cas, on trouve des conversations galantes et les débuts de liaisons ; dans le second, les échanges de signes d'intérêt et de dragage.<sup>580</sup> ». Ces deux formes de conquête sont en jeu dans les trois pièces étudiées, hommes et femmes donnant l'impression de passer en revue tout un

575 *Ibid.*, p. 183.

576 *Ibid.*, p 185.

577 *Ibid.*, p 186.

578 *Ibid.*, p 196.

579 *Ibid.*, p 197.

580 *Ibid.*, p 171.

nuancier d'approches, des plus circonspectes aux plus familières, dont l'objet est toujours l'attention, voire le corps de l'autre. Ces approches peuvent se décliner sur un mode répétitif, comme s'il s'agissait de souscrire à la reconduction sans saveur de certains rituels galants, ou faire le jeu d'assauts plus vulgaires faisant souvent dégénérer le contact sans toujours le compromettre.

Ces simples avances, ces approches joueuses, taquines viennent dans ce cas flirter avec quelque chose qui excède le cadre de l'action galante pour rejoindre celui de l'action interpersonnelle, catégorie qui inclut la conquête sexuelle sans s'y borner et que Goffman identifie à tous ces moments où l'individu, pour faire montre de caractère, n'hésite pas à pousser l'effort de zèle ou de provocation aux limites de ce que tolèrent les convenances interactionnelles. Il souligne : « L'effort pour nouer des relations que l'on espère sexuelles n'est, bien entendu, que l'un des aspects de l'action interpersonnelle. L'individu peut également servir de champ d'action en vertu de son aptitude à recevoir et à infliger des blessures physiques et verbales.<sup>581</sup> ». Goffman précise quelques pages plus loin : « Lorsque [l'action interpersonnelle] surgit le caractère, non content d'être en jeu, l'est encore d'une façon telle que l'autre à cet égard constitue une fatalité. Chacun est pour le moins incidemment intéressé à faire preuve de force de caractère, et dans les conditions ainsi posées, il ne le peut qu'aux dépens du caractère des autres. L'expression de l'un devient le champ d'exercice de l'autre.<sup>582</sup> ». L'action interpersonnelle est en cela à la fois une chance et un risque délibéré, celui de se donner au moment présent et de faire dans cette durée quelque chose de soi, y compris si cela doit conduire à faire brusquement trop ou trop peu de chose de l'autre.

Goffman accorde à ce type d'actions une attention plus aiguë qu'à aucune autre dans le chapitre qu'il consacre à cette catégorie d'événements. Pina Bausch y accorde une attention comparable dans *Walzer, 1980...* et *Kontakthof. Faire de l'autre un champ d'action* est le seul qu'elle explore clairement dans chacune de ces trois pièces, utilisant le temps coupé qu'elle emprunte à la variété pour le mettre au service de ces moments furtifs où les individus lancent les dés que leur tend la situation et jouent le contact interactionnel sur le mode du pari, cherchant à faire quelque chose d'eux-mêmes en présence d'autrui et vis-à-vis de lui, sans savoir s'ils vont y gagner ou y perdre quelque chose. Dans *1980...*, *Walzer* et *Kontakthof*, chaque séquence offre aux hommes et aux femmes présents sur scène une occasion de renouveler cette mise et la manière de la

---

581 *Ibid.*, p 173.

582 *Ibid.*, p 198.

jouer. Si l'on assiste de leur part à quelques lancés de dés surprenants, faisant d'un coup monter la tension entre deux échanges de sourires ou de banalités, la plupart des séquences sont le théâtre d'une autre poussée, plus confondante peut-être, celle qui consiste à faire de ces mêmes échanges, apparemment dérisoires, un défi inopiné, une sorte de prospective décalée où le cran est investi dans le simple fait de soutenir une conversation ou de se montrer présentable lors d'une soirée entre adultes. On pourrait considérer qu'à ce titre l'action mise en scène par Pina Bausch rejoint l'animation erratique que Goffman associe aux lieux où les individus viennent chercher un peu de fantaisie, lieux où l'action interpersonnelle peut se manifester sous des formes variées, des plus timorées aux plus agressives, mais où l'action à proprement parler ne se dégage le plus souvent que « sous une forme diffuse, un parfum d'action pour ainsi dire, aussi peu fatale soit-elle. <sup>583</sup> ». Si Pina Bausch fait planer ce parfum d'action d'un bout à l'autre de ses pièces, elle s'arrange surtout pour suspendre la fatalité qui devrait s'abattre sur ses acteurs chaque fois qu'ils se lancent le défi d'atteindre autrui ou de simplement retenir son attention le temps d'un contact furtif. Que l'interaction s'anime et dégénère ou qu'elle en reste au stade des circonvolutions d'usages, sa conséquence est la même : il faut la rejouer ou en négocier une autre sur le champ. Dans *1980...*, *Walzer* et *Kontakthof*, les dés sont jetés sans gain ni perte puisqu'ils sont immédiatement relancés par les acteurs en présence. Si cette relance obstinée brouille la portée et l'issue de leurs défis d'interactants, elle met par contre en lumière leur acharnement de comédiens à occuper la scène et à y miser toutes leurs ressources pour tenter de retenir l'attention du spectateur. On ne sait jamais, avec eux, si c'est le personnage endimanché ou l'acteur en scène qui joue tous ces contacts à pile ou face. Pina Bausch fait de cette ambiguïté le pont qu'elle jette entre vie et théâtre. Goffman offre de son côté une occasion de le parcourir en jetant lui-même, au terme de son chapitre sur l'action, un pont entre deux scènes : celle de l'action vécue et celle de l'action par procuration que le monde du spectacle offre à consommer au spectateur.

---

583 *Ibid.*, p 161.

### ***c. Quand le théâtre baudelairien déjoue les attentes du spectateur et rejoue celles du sociologue.***

Pour Goffman, un acteur qui part à l'assaut de son public et un individu qui ose l'action interpersonnelle ont beau ne pas prendre le même genre de risques, ils partagent tous deux le fait d'affronter une situation hasardeuse et de parier leur condition à venir sur le tour qu'elle prendra. Le comédien comme l'individu audacieux dans son rapport à l'autre – et plus particulièrement à l'autre sexe, doivent tous deux faire preuve de cran et se doter d'une assurance comparable pour conquérir le public ou la proie du moment. Ils doivent par ailleurs garder leur sang-froid chaque fois que des aléas font basculer la situation à leurs dépens. Au-delà de ces quelques points de comparaison, Goffman suggère une autre continuité entre la figure du comédien et celle de l'individu qui se jette dans l'action. Cette continuité peut se lire en creux de l'argument qui boucle son chapitre sur « Les lieux de l'action ». De son point de vue, si les individus peuvent trouver dans les situations les plus hasardeuses une chance irremplaçable d'exprimer et de confirmer certains signes de caractères, ils laissent le plus souvent passer cette chance et s'esquivent quand l'occasion se présente, estimant qu'ils ont trop de choses à perdre à mettre leur condition en balance quand la situation devient ouvertement problématique. Cette prudence a son revers : elle leur fait perdre l'opportunité de témoigner de certaines qualités renommées. Goffman remarque cependant, et non sans ironie, que la société offre une solution substitutive à tous ceux qui « souhaitent accroître leur caractère sans le payer cher <sup>584</sup> » : aller chercher dans les théâtres et les cinémas la possibilité de vivre par procuration les risques que d'autres prennent à leur place. « À examiner le contenu de ces expériences *par procuration*, on leur trouve une uniformité saisissante. Elles sont faites d'action, de paris, d'assauts de caractères, qui peuvent être chimériques, tirés d'une biographie, ou dus au spectacle d'une personne en train de se livrer à une activité fatale <sup>585</sup>. » Goffman renchérit quelques pages plus loin :

« Quelles que soient les raisons qui nous font consommer de la fatalité par procuration, la fonction de ce phénomène est claire. On met à notre disposition en toute sécurité des personnes honorables présentées sur scène où la fatalité les assaille, pour que nous nous identifions à elles, à chaque fois que nous délaissions notre réalité. Grâce à cette identification, il est possible de clarifier et de réaffirmer le code de conduite des activités fatales, code trop coûteux ou bien trop difficile

---

584 *Ibid.*, p 218.

585 *Ibid.*, p 218.

pour prévaloir dans la vie quotidienne. On s'assure ainsi d'un cadre de référence pour juger les actes de tous les jours, sans avoir à en subir les sanctions <sup>586</sup>. »

Si Goffman livre ici une définition de l'action dramatique qui préfigure celle qu'il en fera de manière moins désabusée dans *Les Cadres de l'expérience*, il pointe à travers elle la fonction sociale du personnage de fiction et, de manière plus allusive, celle du comédien qui endosse le rôle. Au regard d'une telle définition, les personnages de fiction sont à considérer comme de simples *succédanés* exposés à toutes les fatalités pour qu'un public puisse participer à loisir et sans danger aux risques que ces figures prennent pour lui. La part qui revient au comédien dans cette expérience par procuration est d'affronter la fatalité qui l'attend sur une scène de théâtre, pour donner à consommer la fatalité qui assaille le personnage qu'il y incarne.

C'est cette répartition des rôles que les acteurs du Tanztheater semblent remettre en jeu dans *1980...*, *Walzer* et *Kontakthof*. S'ils sont prêts à oser sur scène quelques paris ouvertement spectaculaires, ils s'en tiennent la plupart du temps à tester la modeste *poussée vers la limite* que propose l'animation flottante d'un cocktail mondain, d'une soirée dansante ou d'une garden-party. Quel que soit le tour qu'ils donnent à cette poussée, ils y rajoutent quelque chose qui détourne inmanquablement l'attention. Les risques manifestes ou dérisoires qu'ils prennent les uns vis-à-vis des autres au cours de ces réunions festives sont parasités par la tension qu'ils investissent dans leur jeu de scène d'une part, dans leur face-à-face avec le spectateur d'autre part.

Ils signifient le plus souvent cette tension en faisant preuve d'un sang-froid excessif investi dans des gestes et des figures qui n'en réclament pas autant. Avec eux, un baiser, une valse, une façon de se présenter peuvent faire l'objet d'une concentration démesurée, la maîtrise technique de ces rituels d'accès l'emportant sur l'émotion, même feinte, qu'ils devraient leur imprimer. À d'autres moments, ils rendent palpable la tension qui pèse sur leur jeu de scène en la relâchant brusquement. Ils abordent alors avec une décontraction soudaine l'exécution d'un de leurs numéros interactionnels, que ce soit en se laissant aller, entre eux, à des rapports de coulisses, ou en affichant simplement leur manque de conviction à soutenir plus avant la performance qui les occupe. Entre ce tout et ce rien, ils insinuent régulièrement de plus subtils décrochages. Ils cherchent dans ce cas le public du regard avant d'aller au contact d'un partenaire, ou ils font remarquer à la salle qu'ils osent ce contact dans le seul but de le faire jouir du spectacle. Une séquence de *Kontakthof* donne un aperçu significatif du tour ambigu que

---

586 *Ibid.*, p 222.

prennent ces décrochages [Annexe 1, Kontakhof, Séquence 40] :

Sur scène, hommes et femmes se rejoignent pour entamer ensemble une série de slows. Une femme restée à l'écart vient s'asseoir en devant de scène, jetant alternativement des regards en direction du public et d'un homme posté côté jardin. Puis, souriante, elle s'adresse aux spectateurs des premiers rangs : "Mesdames, messieurs, je dois vous avouer, ce n'est pas toujours facile de se réconcilier comme on vient de le faire. C'est presque impossible et incroyable. Je me tourne vers lui prudemment pour voir s'il me regarde aussi. (Elle accompagne ce qu'elle vient de dire du geste correspondant). Vous serez surpris, il me regarde sûrement. Vous avez vu, c'est ce qu'il fait. (Elle tente de garder une certaine discrétion, on la sent troublée). Il essaie de rétablir le contact, comme le font toujours les hommes. Les hommes et les femmes jouent toujours les mêmes rôles. (Elle jette un coup d'œil rapide en direction de l'homme dont elle parle puis reprend son monologue.) Vous voyez, il me regarde de nouveau. Vous serez surpris de ce qui va se passer. Il arrive. Je suis sûre qu'il approche. (L'homme se dirige en effet dans sa direction, hésite, avance d'un pas timide) D'ailleurs, on s'est si souvent disputés. On a eu tant de désaccords. Quand on est un peu diplomate, on ne peut que l'encourager. (Elle n'est plus vraiment à ce qu'elle dit, concentrée à jeter des coups d'œil hâtifs en direction de l'homme qui se rapproche et à faire celle qui n'a rien vu). Car il viendra, il arrive déjà, vous voyez. Je trouve ça adorable." L'homme est à sa hauteur, elle a un sourire figé sur les lèvres, regarde une dernière fois le public avec un air complice et répond positivement à l'invitation à danser que l'homme vient de lui faire. Ils s'enlacent, elle lui dit, joyeuse : "C'est gentil de m'inviter à danser." Il acquiesce d'un mouvement de tête un peu emprunté. Elle enchaîne, toujours souriante : "On doit le faire pour le public." Ils s'éloignent en dansant joue contre joue.

Tôt ou tard l'engagement que les acteurs du Tanztheater manifestent vis-à-vis du spectateur devient, comme ici, plus palpable que celui qu'ils investissent dans leurs interactions réciproques. Qu'ils en témoignent par excès ou par défaut, cet engagement se voit et, à ce titre, éclipse celui qu'un public vient généralement consommer sur une scène de théâtre, à savoir l'engagement dans l'action de personnages de fiction suffisamment incarnés pour faire oublier l'engagement du comédien. Comme le rappellera Goffman dans *Les Cadres de l'Expérience*, suivre l'acteur dans sa manière de jouer et de déjouer la performance qu'il soutient peut devenir un spectacle en soi. Le théâtre de l'absurde comme les expérimentations dramaturgiques des années 60 ont fini par imposer ce type de mises en abîme à un public qui y trouve désormais son compte. Si les acteurs du Tanztheater semblent par moments servir ce « théâtre dans le théâtre » en confrontant le spectateur à leurs seuls paris de comédiens (paris qui consistent à éviter les ratés ou à prendre le risque de saboter leur performance pour faire le jeu d'une rupture réflexive), ils sont néanmoins disposés à tenter sur scène des paris moins prévisibles. On les voit dans ce cas miser quelques unes de leurs ressources personnelles dans des contacts hasardeux qu'ils cherchent, cette fois, à nouer plus directement avec le public. C'est en leur nom qu'ils essayent alors de faire quelque chose d'eux-mêmes face à lui. Ils minaudent, se confient, jouent d'assauts provocateurs ou d'une impudeur

suffisante pour attirer et retenir l'attention du spectateur. Dans ces moments-là, ils donnent surtout l'impression de prendre inopinément au sérieux le pari qu'ils font d'une manière plus détachée et plus anonyme le reste du temps, celui de pousser la performance spectaculaire jusqu'aux confins de celle que réclament nos interactions quotidiennes.

Quelle que soit leur façon d'aborder ce pari, le seul fait de vouloir le relever sur une scène de théâtre suffit à bousculer l'expérience par procuration que Goffman associe à la « vie substitutive par l'intermédiaire du spectacle ». En reconduisant ce pari de séquences en séquence, les acteurs du Tanztheater renversent la hiérarchie sur laquelle repose cette expérience. Ils délivrent au compte-goutte les paris spectaculaires attendus par un public de théâtre en les dépouillant au passage de leur caractère édifiant, et s'obstinent dans le même temps à loger la prise de risque là où le spectateur n'irait pas la chercher : dans la simple galanterie, l'échange de regard, la plaisanterie douteuse, l'entame d'une conversation. Ce qui est plus déroutant, c'est qu'aucune figure de substitution ne prend ces risques dérisoires à sa charge. Ce sont les comédiens eux-mêmes qui les assument en les combinant, voire en les confondant, avec les risques qu'ils acceptent de prendre en montant sur les planches. De ce point de vue, ils livrent en guise de spectacle une simple et troublante velléité : éprouver sur une scène de théâtre ce qu'ils valent sur la scène interactionnelle, en jetant dans cette bataille aussi bien leurs ressources de comédiens que toutes celles qu'ils peuvent puiser à la source de leur propre socialisation. Si cette velléité a des chances de dérouter les attentes d'un public de théâtre telles que Goffman les décrit, on peut se demander jusqu'où il y aurait trouvé une proposition spectaculaire à la hauteur de ses propres attentes.

Ce qu'il va chercher au théâtre n'a qu'indirectement à voir avec le genre d'action qu'il est sûr d'y trouver. Sans jamais perdre de vue ce qui peut arriver d'exceptionnel aux personnages de fiction qu'il regarde s'agiter sur scène, Goffman s'intéresse au moins autant, sinon plus à l'agitation des comédiens qui donnent corps à cette exception. C'est leur travail qu'il vient observer, leur manière de composer avec les aléas de la représentation, de rattraper un raté dans leur jeu, de prendre certains risques pour retenir l'attention du public. Dans *Walzer, 1980* et *Kontakthof*, c'est précisément ce travail qui occupe le devant de la scène, ce qui n'aurait pas déplu au sociologue. Il aurait sans doute accueilli avec autant d'intérêt et de curiosité le fait de voir sur la durée de ces trois pièces des comédiens tourner en spectacle les tâches interactionnelles qu'il a coutume de décrire comme autant de performances à soutenir sous le regard d'autrui. Que des



acteurs professionnels choisissent de les livrer comme telles face à un public de théâtre l'aurait certainement intéressé. Aurait-il pour autant considéré cette proposition spectaculaire comme une fidèle illustration de certains de ses énoncés ? Rien n'est moins sûr. Goffman est le premier à l'affirmer : « la scène est ce lieu par excellence où tout est susceptible de transformation<sup>587</sup> ». C'est sous cet angle qu'il aurait sans doute pris le temps d'approfondir son approche du spectacle baudelairien, intrigué, qui sait, par l'éventualité d'y déceler des transformations susceptibles d'intéresser plus ou moins directement ses propres comparaisons entre vie et théâtre.

J'ai quant à moi choisi d'aborder cette question en cherchant, dans un premier temps, à identifier les transformations que le spectacle baudelairien faisait subir d'une manière plus claire et plus facile à trancher, aux différents types de performance, de récit et d'action attendus sur une scène de théâtre. Après les avoir abordées selon deux points de vue analytiques successifs, je peux dire que ces transformations tiennent non seulement à l'absence de *tournants critiques* que ce spectacle revêt, mais aussi et surtout à la *tour infiniment problématique* que les acteurs donnent à ce spectacle chaque fois qu'ils entrent en scène. Pour Goffman, une situation devient problématique quand elle demande à ses participants de trancher rapidement entre plusieurs alternatives possibles, choix qui se résume parfois à un pile ou face sur lequel ils misent leur condition à venir. Les acteurs du Tanztheater semblent constamment aborder sous cet angle la représentation qu'ils livrent sur scène. Ils se comportent comme s'ils avaient un choix à faire vis-à-vis d'elle : soit miser dans son déroulement leur condition de comédien professionnel, soit la vivre en y risquant leur condition d'acteur socialisé, plus intime et de fait plus déplacée sur une scène de théâtre. C'est souvent l'une *et* l'autre de ces deux conditions qu'ils engagent d'une manière irrésolue dans des performances qu'ils gardent indéfiniment tangentes entre le numéro d'adresse et la simple initiative interactionnelle, le seul vrai tour de force qu'ils parviennent à réaliser face au public étant celui-là : ne jamais faire retomber sur pile ou sur face la pièce qu'ils lancent en l'air à chacune de leurs entrées en scène.

Cette irrésolution représente peut-être la transformation la plus franche que ces acteurs font subir, sans le vouloir, à la manière dont Goffman compare vie et théâtre sur la scène de son propre discours. À travers elle, ils parviennent pendant quelques heures à faire flotter les distinctions que Goffman ne peut pas ne pas prendre en compte quand il compare la performance d'un acteur en scène et celle d'un individu en société. Si

---

587 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, op. cit., p. 140.

Goffman ne peut ignorer ces distinctions, la complexité de ses comparaisons repose toutefois sur la manière dont il en joue. Comme j'ai eu l'occasion de le souligner, il multiplie ces distinctions et les redistribue dans toutes les directions qu'il fait prendre à son analyse de la vie quotidienne sans jamais les nier, ni les dépasser. À mon sens, c'est sur ce point que les agissements des acteurs du Tanztheater et les montages du sociologue ont quelque chose en commun.

Les premiers donnent en l'occurrence une visibilité spectaculaire à des tensions qui concernent à deux titres les agencements goffmaniens. Certaines de ces tensions renvoient à celles que Goffman cherche à décrire dans la plupart de ses ouvrages (tensions, dans nos échanges interactionnels ordinaires, entre parades d'accès et d'évitement, distances et familiarités, implication et désengagement...). D'autres se rapportent aux comparaisons, aux analogies, aux métaphores que Goffman développe pour nourrir cette tentative de description (tensions entre performance spectaculaire et interactionnelles, entre les ressources du comédien en représentation et celles de l'individu en situation, pour ne citer que celles-là). Si les acteurs du Tanztheater actualisent toutes ces tensions en imprimant à leur déploiement une logique qui n'est pas celle que Goffman donne à ses descriptions et à ses jeux de langage, leurs agissements et ses agencements ont toutefois en commun d'aborder avec la même liberté la logique qu'ils défendent, que ce soit en la poussant dans d'étranges retranchements ou en jouant de ses ressorts d'une manière ouverte. À cet égard, Goffman aurait peut-être abordé les comportements observables dans les pièces de Pina Bausch comme une proposition spectaculaire plus intéressante à *décrire* qu'à analyser, et ce pour le seul plaisir de mettre à cette occasion au défi, à la fois la logique et la liberté de ses agencements discursifs. Si je n'ai aucun moyen de vérifier une telle hypothèse, je peux néanmoins la reprendre à mon compte.

La prose goffmanienne a souvent été commentée, que ce soit pour en souligner la force d'évocation ou pour en critiquer la désinvolture. Jean Nizet et Nathalie Rigaux, dans l'ouvrage de synthèse qu'ils consacrent à la sociologie d'Erving Goffman, évoquent en ces termes les reproches les plus récurrents adressés à la nature de ses exposés : « telle notion ou telle métaphore est à peine définie, puis est immédiatement mise en œuvre dans tel ouvrage ou article, elle est abandonnée dans les productions suivantes, sans explication aucune. Les données se limitent à illustrer les notions avancées, et ne contribuent en rien à vérifier ou à infirmer des hypothèses de recherche.<sup>588</sup> ». Isaac

---

588 Nizet J., Rigaux N., *La sociologie de Erving Goffman*, Paris, La Découverte, 2005, p. 83, 84.

Joseph, dans *Le passant considérable*, décrit tout autrement cette apparente désinvolture du texte goffmanien, désignant tour à tour les deux tendances entre lesquelles il oscille. Joseph reconnaît d'un côté qu' « il suffirait de peu de chose pour que l'œuvre de Goffman soit perçue comme un immense discours protocolaire, comme une lecture superficielle des aménagements ordinaires auxquelles se livrent les classes « moyennes » ou la « société américaine » pour supporter le quotidien.<sup>589</sup> ». D'un autre, Joseph assimile l'écriture goffmanienne à une « tâche infinie, [celle] d'une sociologie des circonstances qui s'épuise à suivre la prolifération des types et des situations<sup>590</sup> ». Cet épuisement passe selon lui par une accumulation d'observations et par une production inlassable de distinctions, allant de pair avec un usage de la métaphore qui renvoie à « une précarité dans la pensée<sup>591</sup> » correspondant « à un manque dans la langue disponible<sup>592</sup> », manque qui vise plus particulièrement les catégories explicatives de la sociologie de son époque. Ulf Hannerz partage la même intuition et l'étaye en mentionnant un commentaire de John Lofland, celui-ci considérant Goffman comme « « l'inventeur champion du mini-concept » en réaction au paysage conceptuel de la sociologie qu'il avait trouvée à Chicago<sup>593</sup> », Lofland reprenant à son compte pour illustrer cette appréciation une remarque ironique selon laquelle « Goffman a plus de concepts qu'il n'y a de référents.<sup>594</sup> ».

En bref, le texte goffmanien semble s'attacher les aspects d'un discours protocolaire qui, en sous-main, fonctionne comme une machine sémantique plus complexe. Isaac Joseph identifie cette machine à « un dispositif de fuite, une manière de se dégager de trois impossibilités : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire dans la langue dominante, impossibilité d'écrire autrement.<sup>595</sup> ». C'est cette ambivalence, cette liberté du texte goffmanien que j'aimerais interroger de plus près en exploitant l'opportunité que m'offrent les agissements des acteurs du Tanztheater. Ce dont ces acteurs se rendent capables sur une scène de théâtre peut en l'occurrence me permettre d'interroger les trouvailles dont Goffman se rend lui-même capable lorsqu'il cherche à rendre raison de la complexité sous-estimée de nos comportements interactionnels ordinaires. Je développerai ce travail d'analyse en me concentrant sur trois ouvrages en

---

589 Joseph I., *Le passant considérable*, op. cit., p. 56.

590 *Ibid.*, p. 71.

591 *Ibid.*, p. 61.

592 *Ibid.*, p. 62.

593 John F. Lofland cité par Ulf Hannerz dans *Explorer la ville, éléments d'anthropologie urbaine*, op. cit., p. 263.

594 *Ibidem*.

595 Joseph I., *Le passant considérable*, op. cit., p. 63.

particulier : *La Présentation de soi* (1959), *Les Rites d'interaction* (1967) et *Les Relations en public* (1971). Dans ces trois ouvrages, Goffman a recours à trois ressorts métaphoriques distincts pour étudier les situations d'interactions en face à face observables dans la sphère privée comme dans la sphère publique. Il exploite l'univers de la scène dans *La Présentation de soi*, celui des rites religieux dans *Les Rites d'interaction* et s'inspire de l'éthologie dans *Les Relations en public* pour décliner différentes images métaphoriques autour des « territoires » d'un individu et des « parades » qui entrent en jeu dans leur défense comme dans leur pénétration. Il s'agira d'aborder ces trois textes en mettant en évidence, dans un premier temps, leur dimension « protocolaire ». Je m'intéresserai pour ce faire à la manière dont Goffman présente ses métaphores, en fait un vocabulaire conceptuel et le met en application. Une fois cette logique identifiée, il s'agira de l'éprouver comme un modèle descriptif applicable aux comportements irrésolus que les acteurs du Tanztheater déploient sur la scène de *Walzer*, de 1980 et de *Kontakthof*. Tenter de décrire leurs comportements en usant de ce modèle sera l'occasion de l'éprouver, si ce n'est de l'épuiser, jusqu'à atteindre la prose qui le soutient et de l'analyser en mettant à jour les ressources et les ressorts de la machine sémantique goffmanienne.

***Partie III.***  
***Interroger les ressources du texte  
goffmanien au prisme des exceptions  
que Pina Bausch met en scène.***

*« on pourra soumettre mes interprétations  
– certaines plus que d'autres – à questions.  
Je crois cependant que la spéculation relâchée  
vaut mieux que la cécité absolue<sup>596</sup> ».*  
*Erving Goffman.*

---

596 Goffman E., *Comment se produire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, Paris, Éd. Economica, 2013, p. 6.

## *Préambule*

Dans l'ouvrage qu'il lui consacre en 2006, Greg Smith présente Goffman comme l'un des rares sociologues américains, sinon le seul, à avoir provoqué autour de ses textes un tel engouement public et une telle perplexité critique. Si les sujets qu'il a traité au cours de sa carrière ont une part à prendre dans le succès que ses livres ont connu outre-Atlantique, Smith rappelle que c'est son « style » qui a surtout attiré l'attention et l'adhésion du grand public, faisant de sa sociologie une pièce à part dans la production scientifique de son époque :

« De toute évidence, le succès de Goffman tenait tout autant à ses talents d'observateur, à son intelligence et à son élégance d'écrivain qu'aux propositions concrètes que ses textes délivraient au lecteur. Son écriture savait brillamment marier une attention de romancier pour les détails et les singularités du comportement humain et une volonté de systématisation propre au chercheur en sciences sociales. [...]. La manière tout à fait singulière que Goffman avait de penser la vie sociale se manifestait en particulier dans son usage à la fois subtil et savant d'une série de métaphores (convoquant tour à tour le registre du théâtre, du rituel, de la théorie du jeu, de l'éthologie), dans son flair indéniable pour le mot d'esprit, dans l'ironie de ses observations. Elle s'exprimait également dans le regard très personnel qui teinte de nombreuses pages de ses livres. Goffman n'hésitait pas à illustrer ses idées par des citations tirées de ses lectures romanesques, par des considérations à la première personne et par des articles glanés dans les journaux. Goffman n'en était pas pour autant un simple vulgarisateur. Il était aussi un lecteur impressionnant ; en témoigne la prolifération des notes de bas de pages que l'on rencontre dans ses ouvrages, notes qui étayaient ses analyses en les appuyant sur des sources tirées de différentes littératures spécialisées.<sup>597</sup> »

Si ce mélange des genres a séduit un vaste lectorat, il a durablement intrigué, voire irrité les commentateurs américains qui cherchaient à en rendre compte. Smith rappelle que la plupart d'entre eux ont salué la finesse des analyses de Goffman tout en s'avouant désarçonnés par l'hétérogénéité des données et des références qu'il mobilisait pour les étayer. Cela aurait pu faire l'objet de simples réserves adressées à son mode opératoire si Goffman avait daigné l'expliquer davantage. Le fait qu'il soit resté laconique sur la manière dont il construisait ses analyses signe une autre singularité de son écriture sociologique, singularité qui a obligé ses commentateurs à interpréter, sinon à remplir le vide qu'elle laissait derrière elle. Certains y ont vu une étrange réticence de l'auteur à partager sa démarche, d'autres une façon plutôt habile d'en masquer les faiblesses :

« Goffman en disait effectivement assez peu à ses lecteurs sur la manière dont il

---

597 Smith G., *Erving Goffman*, New York, Routledge, 2006, p. 2 et 3.

collectait ses données et dont il sélectionnait les exemples qui illustraient ses analyses. Ainsi, questions et reproches se sont accumulés autour des sources disparates que l'on rencontrait dans ses travaux et de l'absence de procédures fiables en matière d'analyse de l'interaction. À titre d'exemple, William Gamson applaudit la perspicacité et l'inventivité de la pratique sociologique développée par Goffman tout en s'inquiétant qu'elle ne puisse pas être enseignée à des étudiants. Dans une toute autre perspective, Emanuel Schegloff affirme que Goffman réussit à donner l'illusion de travailler d'une manière résolument empirique sans jamais produire les détails ethnographiques susceptibles de justifier ses interprétations. Schegloff suggère que cette « sociology by epitome » [sociologie reposant sur une série d'abrégés] compte en somme sur son lecteur pour compléter de lui-même ces détails manquants en allant puiser dans ses connaissances culturelles et dans son sens commun.<sup>598</sup> »

Smith voit un même malaise s'exprimer chez les commentateurs qui se sont enquis des théories de Goffman. Ne rencontrant dans ses textes aucune ligne théorique clairement définie, ni clairement défendue, de nombreux chercheurs en sciences sociales ont interprété ce défaut de clarté comme une manière soit étrange, soit frondeuse d'aller à l'encontre « des critères admis de l'affirmation théorique et de l'explication hypothético-déductive caractéristiques des sciences sociales ». Si dans les deux cas, il a été reproché à Goffman de ne pas réussir ou de ne pas chercher « à faire de ses idées un ensemble de propositions interdépendantes susceptibles d'offrir une explication causale des phénomènes sociaux<sup>599</sup> », Smith rappelle que Bernard Meltzer et ses collègues, dignes représentants de cette approche critique, ont toutefois reconnu « certaines qualités aux alternatives qu'ils rencontraient sous la plume du sociologue<sup>600</sup> ». Tel que Smith résume ses positions, Frank Cioffi juge ces mêmes alternatives d'une manière moins amène, considérant de son côté « que la sociologie de Goffman ne propose aucune découverte réelle, tout au plus un réarrangement de ce que chacun sait déjà, exposé au moyen d'une terminologie embrouillée qui répond à ce besoin tout humain d'avoir une vue synoptique des difficultés les plus insignifiantes de la vie<sup>601</sup> ». Smith ne cherche quant à lui ni à démentir ces interprétations, ni à les départager. Il s'en tient à constater un rendez-vous manqué entre ce que Goffman proposait par le biais de ses textes et ce que beaucoup de ses commentateurs en ont perçu :

---

598 *Ibid.*, p. 110, 111.

599 *Ibid.*, p. 111.

600 Smith rend cette oscillation palpable à travers la citation suivante, tirée d'un ouvrage de Meltzer, Petras et Reynolds paru en 1975 et intitulé *Symbolic Interactionism : Genesis, varieties and Criticism* : « Nous ne trouvons dans les travaux de Goffman aucune théorie explicite, mais à chaque fois un cadre de référence organisé d'une manière plausible quoi qu'assez libre ; peu d'intérêt pour les schémas explicatifs, mais des analyses descriptives magistrales ; pratiquement aucune preuve accumulée, mais une série d'allusions, d'impressions, d'anecdotes, d'illustrations particulièrement éclairantes ; peu de propositions qui puissent être testées empiriquement, mais d'innombrables visions aussi provocatrices que séduisantes. In fine, nous ne pouvons que constater un manque de réserves et de doutes, les limites de ses généralisations ne nous étant pas indiquées. » *Ibid.*, p. 111.

601 *Ibidem*.

« Toutes ces critiques entretiennent vis-à-vis de son œuvre des attentes qui excèdent les ambitions relativement modestes que son auteur lui destinait. Ce qu'elles lui réclament divergent de la conception que lui-même se faisait de sa tâche analytique. Goffman concevait son travail comme une entreprise essentiellement exploratoire, un préliminaire, et non une alternative ou un substitut aux formes d'investigation et de théorisation que ses détracteurs lui reprochaient de ne pas produire.<sup>602</sup> »

À cet égard, Frank Cioffi était peut-être le plus clairvoyant dans ses reproches. En affirmant que Goffman s'en tenait à *réarranger* ce que chacun sait déjà, il pointait assez justement l'enjeu que le sociologue donnait à sa modeste « entreprise exploratoire ». Smith rappelle en effet que le principal souci exprimé par Goffman était de produire des concepts capables « de proposer des agencements et de faire des liens que les individus ne perçoivent pas toujours d'eux-mêmes ou qu'ils n'apprécient pas pleinement<sup>603</sup> ». Pour y parvenir, Goffman préférait multiplier les concepts – et à travers eux les agencements qu'il destinait à ses lecteurs – plutôt que de veiller à les consolider en les réaffirmant d'un ouvrage à l'autre. Sur ce point, sa logique était de faire de chacun de ses textes une occasion de reprendre du début le travail descriptif et conceptuel qu'il consacrait à l'ordre de l'interaction. Goffman n'en réinventait pas pour autant la manière dont il menait à chaque fois ce travail. S'il restait silencieux sur ses façons de faire, il rendaient toutefois indissociables de certains dispositifs textuels qui se retrouvent dans tout ses textes et qui servent plus concrètement « de médium à ses analyses<sup>604</sup> ». Smith estime que celui de la métaphore reste de loin le plus récurrent et le plus incontournable. Cherchant à résumer en quelques mots la façon dont Goffman maniait ce dispositif, il reconnaît « que le sociologue avait le don de rendre ses métaphores productives en les mobilisant de manière à faire apparaître et à exploiter au même titre leurs potentiels et leurs limites<sup>605</sup> ». Il note également que « Goffman en explorait les vulnérabilités, étant constamment en quête de contre-exemples susceptibles d'affiner ses cadres conceptuels.<sup>606</sup> ». Smith aligne cet usage de la métaphore sur la manière dont Goffman construisait plus généralement son discours, construction mise en lumière par Philip Manning qui utilise pour la qualifier l'image de la spirale : « la notion de « spirale goffmanienne » avancée par Manning suggère que le travail de définition mené par Goffman est inséparable d'un effort, celui qui consiste à explorer les exceptions

---

602 *Ibidem.*

603 *Ibid.*, p. 113.

604 *Ibid.*, p. 121.

605 *Ibid.*, p. 122.

606 *Ibid.*, p. 121.



susceptibles de miner les classifications qu'il produit.<sup>607</sup> ». Smith estime que « d'une manière implicite, Goffman distillait par ce biais une compréhension sophistiquée des possibilités et des limites de ses propres tentatives à définir l'ordre de l'interaction.<sup>608</sup> ».

Cette compréhension est d'autant plus sophistiquée que Goffman n'annonce jamais à son lecteur les limites exactes qu'il donne à ses « tentatives ». Il le renseigne plus volontiers sur celles qu'il concède à ses métaphores explicatives. Il consacre également quelques lignes, dans ses préfaces, à reconnaître les insuffisances plus ou moins critiquables de ses partis-pris analytiques. Il ne dit pas cependant de quelle manière, ni jusqu'où il entend explorer ces limites et ces insuffisances, pas plus qu'il ne prévient son lecteur des possibilités qu'il espère retirer d'une telle exploration. Goffman se garde ainsi d'annoncer son jeu, ce qui lui évite de lui donner des règles. Comme Smith le souligne, quelques commentateurs ont cherché à mettre en évidence la manière dont il faisait passer dans ses textes ce jeu déroutant. Lui-même reconnaît que « son écriture nous conduit au bord d'une crise de la description sociologique, mais jamais au-delà.<sup>609</sup> ». C'est ce flirt avec la limite que j'aimerais à mon tour interroger en utilisant les instantanés mis en scène par Pina Bausch comme un terrain de jeu à la mesure de celui que Goffman introduisait dans ses descriptions sociologiques de la vie quotidienne, terrain suffisamment proche et détaché des situations qu'il étudiait pour autoriser une exploration-limite de ses spirales classificatoires et descriptives.

Construire cette mise à l'épreuve suppose toutefois d'aborder le texte goffmanien comme un contenu qui se présente à la fois sur le mode de l'exposé scientifique et sur celui du montage littéraire, ce qui demande de ne pas céder à la facilité de le résumer dans ses grandes lignes. Il s'agira plutôt de suivre le plus précisément possible les étapes de son déploiement en essayant d'en décrire la logique et la saveur, tout en évitant les écueils de la paraphrase. Sur ce point, il est important de noter que des trois ouvrages auxquels je vais m'attacher, seul *La Présentation de soi* constitue un texte d'un seul tenant. *Les Rites d'interaction* et *Les Relations en public* relèvent quant à eux du recueil. Le premier se présente comme une collection d'« essais » incluant quelques articles publiés par Goffman près de dix ans avant la parution de l'ouvrage. Le second regroupe une série d'études qui sont présentées par l'auteur comme contemporaines mais indépendantes les unes des autres. Chacun de ces trois ouvrages reste néanmoins dominé par une métaphore spécifique. Si celle que Goffman exploite dans *La*

---

607 *Ibidem*.

608 *Ibidem*.

609 *Ibid.*, p. 124.

*Présentation de soi* est échafaudée par étapes et filée de manière systématique, les deux autres ne relèvent pas de la même mise en forme et sont plus librement exploitées par l'auteur. Cette variation m'obligera à renouveler ma propre façon de décrire, d'un ouvrage à l'autre, le savant montage que Goffman met en œuvre pour construire chacune de ces trois métaphores et en exploiter toutes les ressources.

## ***1. Se produire sur la scène interactionnelle, une « valse hésitation ». Relire La Présentation de soi.***

### **a. Redéfinir les termes d'une « idée aussi vieille que le théâtre lui-même ».**

Dans la postface qu'il donne à sa traduction de *Behaviour in Public Places*, Daniel Cefaï revient rapidement sur la genèse de *La Présentation de soi* pour lever un malentendu à son sujet. Si ce premier livre de Goffman est souvent considéré comme une réécriture de sa thèse de doctorat, Cefaï tient à rappeler que « l'arsenal conceptuel qu'il y déploie – performance, communication, région, équipe, façade, scène, coulisses, mise en scène, alignement d'action, réalisation dramatique, contrôle expressif, définition de soi – est le produit d'un travail original d'écriture et d'analyse, qui était en grande partie absent de *Communication Conduct in an Island Community*.<sup>610</sup> ». L'originalité de ce travail d'écriture est d'autant plus intéressante à souligner qu'elle repose sur une idée de départ qui, elle, n'a rien de très original. Comme Tom Burns tient de son côté à le rappeler en ouverture du chapitre qu'il consacre à *La Présentation de soi* dans son ouvrage *Erving Goffman* : « l'idée selon laquelle le monde est une vaste scène de théâtre est aussi vieille que le théâtre lui-même<sup>611</sup> ». Passant rapidement sur les usages que la philosophie et la littérature ont pu faire de cette métaphore depuis l'Antiquité, Burns s'intéresse à la manière dont les sciences humaines et sociales se sont à leur tour emparées de ce cliché. Il remarque qu'elles l'ont pour ainsi dire « ressuscité » au début du XXème siècle en utilisant le terme de *rôle* pour désigner « les routines et les codes

---

610 Cefaï D., « L'ordre public. Micropolitique de Goffman », in Goffman E., *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation des rassemblements*, Paris, Economica, 2013, p. 209.

611 Burns T., *Erving Goffman*, New York, Routledge, 1992, p. 107.

comportementaux associés à une position sociale spécifique<sup>612</sup> ». Burns rappelle toutefois qu'il aura fallu attendre l'entre-deux guerres pour que « l'ensemble des significations contenues dans l'analogie soit exploité en vue d'élaborer des modèles explicatifs allant au-delà de la simple allusion ou de la référence occasionnelle aux vocables de « rôle » et d'« acteur ».<sup>613</sup> ». Explorant quelques unes de ces tentatives, Burns s'attarde en particulier sur celle de Kenneth Burke et sur le modèle « dramatique » qu'il a développé dans les années quarante pour étudier la motivation humaine et ses modes d'interprétation. Cette référence, il la présente comme la source d'inspiration la plus directe à laquelle Goffman ait puisé lorsqu'il s'est à son tour intéressé à la métaphore théâtrale. Burns fait de ce raccord entre les deux auteurs une occasion de construire un parallèle entre leur deux démarches, cernant progressivement l'originalité qu'il attribue à celle de Goffman en reconnaissant au sociologue d'avoir su reprendre et compléter le modèle de Burke.

Si Goffman a effectivement lu et relu les ouvrages du philosophe après avoir assisté à l'une de ses conférences à Chicago<sup>614</sup>, il ne mentionne ses travaux qu'à trois reprises dans *La Présentation de soi*, et ce sans jamais faire la moindre allusion à son modèle « dramatique », ni à son propre désir de le compléter. Goffman n'évoque jamais non plus son intention de prolonger ou de rafraîchir telle acception ou tel usage déjà éprouvés de la métaphore dont il s'empare. C'est sur ce point peut-être qu'il s'inspire le plus clairement de la démarche de Burke. Comme lui, il préfère rendre cette métaphore immédiatement « productive » plutôt que d'en passer par une revue préalable des interprétations savantes ou littéraires dont elle a déjà fait l'objet<sup>615</sup>. Rappelons que dès la première page de *A Grammar of Motives*, Burke présente et met directement en application son modèle « dramatique » sans même évoquer le cliché auquel on

---

612 *Ibidem*.

613 *Ibid.*, p. 107, 108.

614 Yves Winkin évoque plus précisément la manière dont Goffman a découvert et s'est passionné pour l'oeuvre de Burke alors qu'il était encore étudiant à l'Université de Chicago : « [Au moment où son camarade Saul Mendlovitz le persuadait de lire Gustav Ichheiser] Goffman s'est emballé pour un philosophe beaucoup plus drôle, qui est venu donner un séminaire en ayant l'air de ne pas trop croire à ce qu'il disait (il ne cessait de raconter des plaisanteries). Son nom, déjà célèbre mais suspect d'hérétisme : Kenneth Burke. Goffman a lu et relu son *Permanence and Change* (paru en 1935) et *A Grammar of Motives* (paru en 1945). Il y a sans doute découvert la notion de « perspective par incongruité » et son modèle « dramatique » des relations humaines [...] » (Winkin Y., « Portrait du sociologue en jeune homme », in *Les moments et leurs hommes*, *op. cit.*, p. 30 et 31.)

615 Si Goffman fait l'économie de cette revue préalable, il apporte un soin particulier au fil du livre à étayer son propos en citant de nombreux auteurs ayant exploité la métaphore théâtrale d'une manière plus ou moins significative (Robert E. Park, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Charles Cooley, George Santayana, entre autres). Il puise dans les textes des uns et des autres des passages où cette métaphore apparaît et donne lieu à des descriptions de la vie sociale assez proches des siennes. Les pages 59 et 60 peuvent offrir au lecteur pressé un aperçu édifiant de ce type de montage.

pourrait spontanément le rapporter<sup>616</sup>. Goffman en fait autant dans la courte préface qu'il donne à *La Présentation de soi*. Il y passe de l'expression d'un désir, celui de « faire de cet ouvrage un guide proposant une perspective sociologique depuis laquelle on puisse étudier la vie sociale<sup>617</sup> », à la formulation d'une intention : utiliser les principes de la représentation théâtrale pour en faire « un schéma applicable à n'importe quelle organisation sociale réelle, qu'elle soit domestique, industrielle ou commerciale.<sup>618</sup> ». Dans la phrase qui suit, Goffman définit plus précisément les contours de son objet en usant directement du schéma qu'il vient d'annoncer : « J'examinerai de quelle façon une personne, dans les situations les plus banales, se présente elle-même et présente son activité aux autres, par quels moyens elle oriente et gouverne l'impression qu'elle produit sur eux et quelles sortes de choses elle peut ou ne peut pas se permettre au cours de sa représentation<sup>619</sup> ». Si, à l'instar de Burke, Goffman réussit ici à se réappropriier la

---

616 Dans cet ouvrage, Burke utilise le théâtre et son langage comme une grille de lecture qui lui sert à décrire d'une part, à comparer d'autre part les considérations, les récits, les raisonnements que nous développons chaque fois que nous fouillons le comportement humain à la recherche de ses motivations. Il présente comme suit, dans la toute première page du livre, les cinq termes clés qui fondent cette grille de lecture : « Lorsque nous émettons une affirmation sur les motivations d'autrui, nous devons trouver les mots pour dire, pour qualifier l'*acte* (que cet acte ait été l'expression d'une pensée ou d'une action), d'autres mots pour en nommer la *scène* (le contexte de l'acte en question, la situation dans laquelle il s'est déroulé) ; nous devons également nommer la personne ou le type de personne (*agent*) qui a agi, les moyens et les instruments qu'elle a utilisés pour faire ce qu'elle a fait (*agency*) et sa motivation, son but (*purpose*). Les individus peuvent entrer dans de violents désaccords sur la raison d'un acte donné, ou sur la personnalité de celui qui l'a commis, ou sur la manière dont il s'y est pris pour le commettre, ou sur le type de situation dans laquelle il se trouvait au moment de son fait, et parfois chacun avancera un mot différent pour qualifier l'acte lui-même. Quoi qu'il en soit, toute déclaration portant sur la motivation offrira différents types de réponses à ces cinq questions : qu'est-ce qui s'est passé (act), qui en est l'auteur (agent), où, quand, dans quel contexte cet acte a eu lieu (scene), comment celui qui en est responsable a-t-il agi (agency), et pourquoi (purpose) ? » (Burke K., *A Grammar of Motives*, Los Angeles, University of California Press, 1969, p. XV). Si les réponses à ces cinq questions varient en fonction de l'événement considéré, Burke part du principe que nos interprétations reposent quant à elles sur des logiques qui ne se rejouent pas à chaque situation, mais qui structurent au contraire la manière dont nous appréhendons leur diversité. Ainsi, certains individus auront tendance à mettre en avant le contexte et ses aléas – autrement dit à construire un lien privilégié entre « scene » et « act », pour expliquer les raisons d'agir des individus qu'ils observent. D'autres se focaliseront sur l'acteur, sa personnalité, ses façons de faire, en estimant que ce sont là les facteurs à interroger pour percer ses motivations à jour ; dans ce cas, la logique interprétative qu'ils défendront privilégiera plutôt le lien « agent » « agency » « act ». Burke n'a pas pour ambition de recenser l'ensemble des combinaisons possibles entre les cinq termes de son « pentad dramatique ». Comme le rappelle Ross Wollin, ce qui l'intéresse est d'utiliser cette grille de lecture pour « décrire la logique que défend chaque explication du comportement humain, et ce dans le but de révéler les points d'accord et de désaccord que ces explications entretiennent les unes vis-à-vis des autres. » (Wollin R., *The Rhetorical imagination of Kenneth Burke*, Columbia, Univ of South Carolina Press, 2001, p. 156). Burke passera ainsi au crible de son modèle « dramatique » un large corpus de textes philosophiques et de traités politiques, analysant ces thèses posées sur papier comme d'intéressants révélateurs de toutes celles qui se passent de publication et qui orientent au quotidien nos façons d'interpréter les comportements de nos semblables.

617 Goffman E., *La Présentation de soi*, op. cit., p. 9

618 *Ibidem*.

619 *Ibidem*.

vieille formule « all the world's a stage » sans y faire une seule fois référence, il est en revanche moins enclin que son prédécesseur à tenir immédiatement pour acquise l'interprétation qu'il en propose :

« En recourant à ce modèle, je n'entends pas en ignorer les insuffisances évidentes. La scène propose des fictions ; et on peut penser que la vie propose des situations réelles auxquelles on ne s'est pas toujours bien préparé. Qui plus est [more important, perhaps], sur scène un comédien se présente sous les traits d'un personnage déterminé à d'autres personnages joués par d'autres comédiens ; le public constitue le troisième partenaire de l'interaction – un partenaire essentiel, certes, et qui pourtant ne se trouverait pas là si ce qui se passe sur scène était réel. Dans la vie réelle, les trois partenaires se ramènent à deux ; une personne adapte le rôle qu'elle joue aux rôles que jouent les autres personnes présentes qui constituent aussi le public. On examinera plus loin d'autres insuffisances encore à ce modèle.<sup>620</sup> »

On peut se demander si ce sont les insuffisances ou les possibilités de son modèle que Goffman cherche ici à évoquer. Ce qu'il tient en tout cas à pointer dans cet extrait, c'est la facilité qui est souvent de mise quand il est question de comparer le monde à une vaste scène de théâtre, facilité qui consiste en un mot à faire de l'acteur à la fois le sujet central et l'unique pivot d'une telle comparaison. Goffman semble avoir cédé à cette facilité dans le seul but de faire apparaître ce qu'elle néglige : à savoir la scène elle-même. Repartir de sa réalité lui permet de rappeler qu'au théâtre la performance d'un acteur ne vaut que parce qu'elle s'adresse à un public. Ce public est par contre rarement l'interlocuteur direct auquel l'acteur donne le change au cours de sa représentation. Goffman ne se voit pas évincer cette audience de sa réflexion tout en admettant que la scène qui l'intéresse, celle de l'interaction, ne met jamais personne dans la position de simple observateur qui revient à un public de théâtre. Si cette scène est parcourue par des acteurs qui cherchent à impressionner l'audience à laquelle ils s'adressent, chacun se fait dans ce cas et par nécessité le spectateur de son propre public, ne serait-ce que pour adapter au mieux son rôle à celui que tel ou tel de ses interlocuteurs entend jouer dans l'échange. Goffman reconnaît ainsi qu'au cours d'une interaction réelle, les positions d'acteur et de public sont simultanément adoptées par tous les individus coprésents. À elle seule, cette considération pourrait remettre en cause l'idée même d'analyser les situations d'interaction d'un point de vue dramaturgique. Goffman y voit simplement une raison de ne pas préjuger trop vite de la forme à donner à cette analyse, ni à l'analogie dont elle dépend. Il consacre à cet égard l'introduction de *La Présentation de soi* à reprendre du début la description des rapports qui peuvent se jouer entre tous les protagonistes d'une interaction, sans chercher à leur assigner d'entrée

---

620 *Ibid.*, p. 10 et 11.

de jeu un statut « dramaturgique » précis. Goffman tient plutôt à explorer les deux points de vue qu'ils sont censés alterner sur la scène interactionnelle en les adoptant lui-même alternativement. La seule concession qu'il fera à son souci de « dramatiser » cette description sera de présenter de temps à autres l'un de ces deux points de vue comme étant celui de l'acteur. Il fera exister celui du public sans le nommer d'une manière aussi explicite, préférant lui donner la priorité en abordant sous cet angle et pour la première fois « de quelle façon une personne, dans les situations les plus banales, se présente elle-même et présente son activité aux autres ».

Goffman entame cette description en délaissant le langage du théâtre, lui préférant momentanément celui de l'enquête policière :

« Lorsqu'un individu est mis en présence d'autres personnes, celles-ci cherchent à obtenir des informations à son sujet ou bien mobilisent les informations dont elles disposent déjà. Elles s'inquiètent de son statut socio-économique, de l'idée qu'il se fait de lui-même, de ses dispositions à leur égard, de sa compétence, de son honnêteté, etc. Cette information n'est pas recherchée seulement pour elle-même, mais pour des raisons très pratiques : elle contribue à définir la situation en permettant aux autres de prévoir ce que leur partenaire attend d'eux et corrélativement ce qu'ils peuvent en attendre.<sup>621</sup> ».

Prenant un certain plaisir à décrire les ressorts de cette enquête depuis le point de vue de ceux qui la mènent, Goffman présente dans un premier temps l'acteur comme une simple source d'informations, ses interlocuteurs scrutant son apparence, sa conduite, son discours à la recherche d'« indices<sup>622</sup> » susceptibles de les renseigner sur la personne à laquelle ils ont affaire. Cette investigation étant contrainte par le temps et n'ayant pas toujours l'occasion de se poursuivre au-delà de l'échange qui s'engage, Goffman reconnaît que l'acteur a sur elle une influence étroitement liée à la part qu'il y prend et dont ses interlocuteurs ne peuvent se passer. Cette part, Goffman la résume en rappelant qu'en présence d'autrui « l'acteur doit agir de façon à donner, intentionnellement ou non, une *expression* de lui-même<sup>623</sup> » afin que ses partenaires puissent à leur tour « en retirer une certaine *impression*<sup>624</sup> ». Si l'acteur a en somme pour obligation d'alimenter de bon gré l'enquête dont il fait l'objet, ses interlocuteurs sont de leur côté obligés de composer avec les informations qu'il leur fournit. S'en remettant généralement à ce qu'il raconte tout en gardant un œil sur ce que son attitude, ses gestes, ses mimiques peuvent trahir, ses partenaires restent dans les deux cas tributaires des fausses informations que l'acteur

---

621 *Ibid.*, p. 11.

622 *Ibidem.*

623 *Ibid.*, p. 12

624 *Ibidem.*

peut transmettre via ces deux modes de communication. Goffman aborde cette possibilité en invitant le lecteur à « abandonner le point de vue des autres pour embrasser à présent celui de l'individu qui se présente à eux<sup>625</sup> » :

« [Cet individu] peut désirer donner une haute idée de lui-même, ou qu'on lui prête une haute idée de ses interlocuteurs, ou qu'ils s'aperçoivent de ce qu'il pense en fait à leur sujet, ou qu'ils n'aient aucune impression bien nette ; il peut désirer instaurer un accord suffisant pour que l'interaction se poursuive, ou bien berner ses interlocuteurs, se débarrasser d'eux, les déconcerter, les induire en erreur, les contrarier ou les insulter. Indépendamment de l'objectif précis auquel il pense et de ses raisons de se fixer cet objectif, il est de son intérêt de contrôler la conduite de ses interlocuteurs et en particulier la façon dont ils le traitent en retour. Il y parvient dans une large mesure en modifiant la définition de la situation à laquelle parviennent ses partenaires ; et il peut influencer cette définition en s'exprimant lui-même de façon à leur imposer le type d'impression qui les amène à agir de leur plein gré conformément à son propre dessein<sup>626</sup> ».

Adopter le point de vue de l'acteur revient ici à explorer un champ du possible auquel Goffman peine à donner des limites, un individu étant capable de nourrir en présence des autres une infinité d'intentions qui oscillent entre la pire et la meilleure. Il a dans tous les cas intérêt à orienter les impressions qu'il renvoie, ne serait-ce que pour contrôler la façon dont ses interlocuteurs vont à leur tour choisir de le traiter. En décrivant sa position comme celle d'un manipulateur en puissance mais en minorité, Goffman abandonne momentanément l'idée de faire de l'individu qui s'exprime un comédien désireux de « ravir » le public auquel il s'adresse, préférant considérer sur un mode plus « martial » la façon dont il cherche à *l'impressionner*. On peut se demander ce que Goffman a à gagner à développer cette seconde métaphore alors même que celle qu'il défend en reste encore au stade du balbutiement. Comme il l'indiquait quelques années plus tôt dans les premières pages de sa thèse de doctorat : « il est souvent préférable de concevoir l'interaction non comme une scène d'harmonie, mais comme une disposition permettant de poursuivre une guerre froide<sup>627</sup> ». C'est manifestement cette idée-là qu'il cherche à faire passer dans son texte et à laquelle il entend familiariser son lecteur avant de reconvoquer une métaphore que celui-ci connaît mieux et dont il admet plus volontiers le script. Goffman s'y emploie en achevant de présenter l'interaction comme un front sur lequel se négocie un « jeu de l'information » que chacun cherche à gagner depuis sa position :

---

625 Goffman E., *The Presentation of the Self in Everyday Life*, London, Penguin Books, 1990, p. 15

626 Goffman E., *La Présentation de soi*, op. cit., p. 13.

627 Goffman E., *Communication Conduct in an Island Community. A dissertation submitted to the Faculty of the Division of Social Sciences in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy*, Université de Chicago, département de sociologie, 1953, p. 40. L'extrait mentionné est cité par Yves Winkin, in *Des moments et leurs hommes*, op. cit., p. 63.

« Sachant que l'acteur se présente vraisemblablement sous un jour favorable, ses partenaires peuvent faire deux parts dans ce qu'ils perçoivent de lui : une part composée essentiellement d'assertions verbales, que l'acteur peut facilement manipuler à sa guise, et une part constituée surtout d'expressions indirectes qu'il lui est difficile de contrôler. Ses interlocuteurs peuvent donc utiliser les aspects de son comportement expressif tenus pour incontrôlables afin de vérifier la valeur de ce qu'il communique par les aspects contrôlables. [...] on peut s'attendre à ce que l'acteur essaie parfois de tirer parti de cette possibilité, en manipulant l'impression que produisent les comportements les moins contrôlables considérés à ce titre comme donnant des informations dignes de foi. [...]. Ses interlocuteurs, évidemment, peuvent sentir qu'il manipule les aspects apparemment spontanés de son comportement, et rechercher dans cet acte même le reflet de la conduite qu'il n'a pas réussi à contrôler. Ils tiennent là un nouveau moyen de contrôler son comportement, celui-ci étant cette fois vraisemblablement non calculé ; et ainsi se rétablit la dissymétrie du processus de communication.<sup>628</sup> »

Goffman reconnaît qu'à la marge de ce « jeu de l'information » et de ses « cycles virtuellement infinis de dissimulations, de découvertes, de fausses révélations et de redécouvertes<sup>629</sup> », les parties en présence établissent généralement un « consensus temporaire » définissant *a minima* la situation qui les réunit. Une telle définition repose sur la première impression que chacun se fait de son interlocuteur, cette caution restant attachée à la vraisemblance de la représentation de celui qui s'est exprimé le premier. Comme Goffman en convient, il est toujours possible que « des événements se produisent qui viennent contredire, discréditer ou jeter le doute sur cette projection. Lorsque ces ruptures se produisent, l'interaction elle-même peut prendre fin dans la confusion et la gêne. [...] tous les participants peuvent se sentir mal à l'aise, déconcertés, décontenancés, embarrassés, et tendent à éprouver cette sorte d'anomie qui se produit quand s'effondre ce système social en miniature que constitue l'interaction face à face<sup>630</sup> ». À la faveur de cet argument, Goffman remet sur un pied d'égalité les deux figures qu'il s'attachait jusqu'ici à faire exister en explorant la manière dont elles pouvaient s'affronter dans le temps de leur co-présence. Il les présente désormais comme les obligées d'un même « système » qui n'en épargne aucune lorsqu'il s'effondre. Ce constat lui permet de rappeler qu'en situation d'interaction, le jeu de l'information auquel s'adonne toutes les parties en présence ne dépend pas seulement du consensus temporaire qu'elles établissent sur la base de leurs seules prétentions. Ce jeu implique et intéresse des représentations sociales, elles-mêmes associées à des obligations morales auquel tous les interactants sont soumis et que Goffman choisit plus spécifiquement de décliner depuis le point de vue l'acteur :

---

628 *Ibid.*, p. 16 et 17.

629 *Ibid.*, p. 17.

630 *Ibid.*, p. 20 et 21.



« La société est fondée sur le principe selon lequel toute personne possédant certaines caractéristiques sociale est moralement en droit d'attendre de ses partenaires qu'ils l'estiment et la traitent de façon correspondante. À ce principe s'en rattache un second : si quelqu'un prétend, explicitement ou implicitement, posséder certaines caractéristiques sociales, on exige de lui qu'il soit réellement ce qu'il prétend être. Il s'ensuit que lorsqu'un acteur projette une définition de la situation, en prétendant être une personne d'un type déterminé, il adresse du même coup aux autres une revendication morale par laquelle il prétend les obliger à le respecter et à lui accorder le genre de traitement que les personnes de son espèce sont en droit d'attendre. Il abandonne aussi, implicitement, toute prétention à être ce qu'il n'a pas l'apparence d'être et par suite renonce au traitement réservé aux personnes qu'il n'est pas. <sup>631</sup>».

Goffman bascule ici dans un autre récit qui enrichit celui qu'il déroulait depuis quelques pages. Tout en continuant de définir l'acteur comme un individu qui se présente en ayant stratégiquement intérêt à orienter les impressions qu'il renvoie, Goffman étoffe sa position d'une nouvelle dimension : l'acteur est aussi celui qui, au cours d'une interaction, s'engage et s'oblige à être une seule personne à la fois. Quant au public, son statut se précise également. En plus d'être un auditoire qui cherche à en savoir toujours plus sur l'individu qui se présente à lui, il en attend désormais quelque chose, en l'occurrence qu'il soit réellement la personne qu'il prétend être. Goffman n'abandonnera jamais la possibilité de décrire la tension qui se joue entre cette prétention et cette attente comme l'enjeu d'une silencieuse passe d'arme entre tous les individus co-présents. Il s'intéressera cependant, et plus volontiers, à ce que l'acteur est disposé à faire pour que les apparences auxquelles il prétend rencontrer et satisfassent ce qu'en attend son public. C'est sur la base de ce postulat que Goffman reconvoque la métaphore théâtrale, son intention étant de s'occuper en priorité « des problèmes « dramaturgiques » qui se posent aux participants d'une interaction dans la présentation de leur activité<sup>632</sup> », intention qu'il assied sur quelques définitions dont la plus déterminante est sans doute celle qu'il donne au terme de « représentation » :

« Par une « représentation », on entend la totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaine façon un des autres participants. Si on prend un acteur déterminé et sa représentation comme référence fondamentale, on peut donner le nom de public, d'observateur ou de partenaires à ceux qui réalisent les autres représentations<sup>633</sup> ».

Goffman arrête ici le va-et-vient qu'il s'est autorisé et qu'il a dûment exploité dans son texte d'introduction. Il prendra désormais pour référence le point de vue de l'acteur, remisant en second plan celui du public. Il tient toutefois à entretenir l'idée que

---

631 *Ibid.*, p. 21.

632 *Ibid.*, p. 23.

633 *Ibidem*.

cet auditoire ne peut se concevoir au singulier. L'acteur continue sous sa plume d'être en minorité face à des interlocuteurs dont la position renvoie à un pluriel que Goffman se charge pour la première fois d'associer à trois figures plus précises, sans pour autant spécifier ce en quoi elles se distinguent sur la scène interactionnelle. Cette précision aura son importance dans la suite de son propos. Ce qui lui importe dans l'immédiat est d'entamer l'analyse dramaturgique qu'il vient d'annoncer. Il s'y emploie en s'intéressant à l'acteur et à la manière dont il assume, de son côté, la solitude de sa position.

## **b. Entre public et partenaire, les figures imposées de l'acteur goffmanien.**

Après avoir présenté l'acteur comme un manipulateur en puissance, Goffman consacre le premier chapitre de *La Présentation de soi* à réintroduire la possibilité de voir en lui un comédien soucieux de son jeu. Il orchestre cette bascule en se proposant « d'examiner dans quelle mesure [l'individu qui joue un rôle en présence d'autrui] croit lui-même en l'impression de réalité qu'il essaie de créer chez ceux qui l'entourent<sup>634</sup> » et répond à cette question en avançant deux alternatives qui rappellent davantage l'univers de la scène que celui de l'espionnage ou du grand banditisme :

« L'acteur peut être complètement pris dans son jeu ; il peut être sincèrement convaincu que l'impression de réalité qu'il produit est la réalité même. Lorsque son public partage cette conviction – ce qui semble être le cas le plus fréquent – alors, momentanément du moins, seul le sociologue, ou le misanthrope, peut avoir des doutes sur la « réalité » de ce que l'acteur présente. Mais l'acteur peut aussi ne pas être dupe de son propre jeu. Et cela est d'autant plus concevable que nul observateur n'est mieux placé pour percer à jour le jeu d'un acteur que cet acteur lui-même.[...] Quand l'acteur ne croit pas en son propre jeu, on parlera alors de cynisme par opposition à la « sincérité » qu'on réservera aux acteurs qui croient en l'impression produite par leur représentation.<sup>635</sup> »

Si la figure de l'acteur « sincère » renvoie ici clairement à celle, typique, du comédien passionné qui fait littéralement corps avec le rôle qu'il doit incarner sur scène, la seconde figure identifiée par Goffman reste quant à elle plus ambiguë. Elle peut aussi bien évoquer la posture du comédien blasé que celle de l'imposteur ou de l'escroc qui ne se fait aucune illusion sur le jeu qu'il sert à son auditoire. Goffman n'hésite pas à prolonger cette seconde hypothèse dans le seul but de pouvoir enfin la nuancer. Il tient ainsi à rappeler que si les acteurs « cyniques » cherchent le plus souvent à retirer une certaine jouissance de leur hypocrisie, ils n'essaient pas toujours « de tromper leur public dans l'unique dessein de satisfaire leur « intérêt personnel » ou d'en tirer un bénéfice quelconque<sup>636</sup> ». C'est parfois pour le bien de ses interlocuteurs ou pour simplement répondre à leurs attentes que l'acteur les dupe en toute conscience. Goffman s'attarde sur cette éventualité et l'exploite comme le révélateur discret d'une pression qu'il n'a pas encore pris le soin d'aborder, celle que tout public a en l'occurrence le

---

634 *Ibid.*, p. 25.

635 *Ibidem.*

636 *Ibid.*, p. 26.

pouvoir d'exercer sur le jeu d'un acteur :

« On sait que, dans les activités de service, des praticiens qui, normalement, sont sincères, peuvent se trouver parfois dans l'obligation de tromper leurs clients parce que ceux-ci expriment eux-mêmes le désir : médecins amenés à prescrire des placebos ; pompistes résignés à contrôler plusieurs fois de suite la pression des pneus pour des conductrices inquiètes ; marchands de chaussures qui vendent à leurs clients des souliers dont la pointure est la bonne mais qu'ils présentent comme étant celle (trop grande ou trop petite) que souhaite la cliente ; autant d'exemples d'acteurs cyniques à qui leurs publics ne permettent pas d'être sincères. De même, dans les hôpitaux psychiatriques, des malades compatissants feignent parfois, semble-t-il, de présenter des symptômes bizarres afin de ne pas décevoir les élèves-infirmières par un comportement normal.<sup>637</sup> »

Goffman évoque par la suite une adaptation qui a sur les acteurs cyniques l'effet contraire : « On peut trouver une illustration de ce mouvement dans la vie des Shetland. Durant les quatre ou cinq dernières années, un couple marié, d'origine paysanne, avait dirigé l'hôtel touristique de l'île, dont il était propriétaire. Dès le début, ces personnes s'étaient imposées de faire abstraction de leurs propres conceptions de l'existence, pour offrir à la clientèle bourgeoise de l'hôtel toute la gamme des services et des commodités qu'elle pouvait attendre. Mais, petit à petit, les directeurs en vinrent à considérer leur mise en scène avec moins de cynisme et se montrèrent de plus en plus conquis par la personnalité que leurs clients leur prêtaient.<sup>638</sup> ».

À travers ces quelques exemples, Goffman parvient à desserrer d'une manière subtile le lien qui attachait jusqu'ici les prétentions de l'acteur à son seul souci d'impressionner son public et de revendiquer, pour y parvenir, des attributs ou des « caractéristiques » socialement valorisées. Si sa représentation vise en priorité cet objectif, elle a aussi pour enjeu de servir la fonction que l'acteur occupe, l'activité qu'il poursuit, le rôle qu'il endosse sur telle ou telle scène sociale, autant d'indicateurs qui offrent à son public de quoi nourrir en retour, et exprimer en toute légitimité ce qu'il est en droit d'attendre de sa prestation. Que l'acteur la lui serve avec plus ou moins de cynisme ou de sincérité ne change pas grand chose à l'obligation que cette performance lui impose et qui consiste à donner du relief aux signes, aux attributs, aux compétences que son public associe à la fonction, à l'activité, au rôle qu'il soutient en sa présence. Goffman aborde ce troisième terme comme une donnée à définir, toute la difficulté étant d'admettre son caractère impersonnel, sans toutefois négliger l'étonnant *composé* qui la constitue. Il avance le concept de « façade » afin d'évoquer, non pas tant la fonction, le rôle, l'activité qui occupe l'acteur dans telle ou telle circonstance, mais bien « l'appareillage symbolique<sup>639</sup> » qu'il utilisera pour donner sa représentation le cas échéant.

Pour Goffman, la « façade » se compose d'abord d'un « décor », à entendre ici

---

637 *Ibid.*, p. 26.

638 *Ibid.*, p. 27.

639 *Ibid.*, p. 29.

comme les environnements et les effets matériels qui servent de toile de fond aux représentations de l'acteur (son lieu de travail, le mobilier, les instruments qui lui sont associés, son domicile et les pièces réservées à la réception, etc.). Vient ensuite ce qui constitue sa « façade personnelle » : « éléments qui, confondus avec la personne de l'acteur lui-même, le suivent partout où il va<sup>640</sup> ». Goffman associe à cette autre dimension de la « façade », aussi bien le grade ou la fonction occupée par l'acteur dans son milieu professionnel que son statut familial, son sexe, son âge, sa physionomie, ses caractéristiques raciales, ses mimiques et autres attitudes corporelles. Une fois ces quelques définitions établies, Goffman estime qu'une façon plus efficace d'évoquer la « façade personnelle » d'un individu est de la redécouper en deux parties plus significatives. Il parlera ainsi de son « apparence » pour regrouper sous un même terme tous les stimuli qui servent à révéler son statut social et « le rite auquel il participe sur le moment<sup>641</sup> » (son uniforme s'il est en service, sa tenue et son allure décontractées s'il s'adonne à un divertissement en famille...). Goffman utilisera la notion de « manières » pour pointer le jeu plus ou moins directif ou effacé que l'acteur entend investir dans le déroulement de son activité et des échanges qu'elle implique avec des tiers. Décortiquer la « façade » en autant d'unités signifiantes lui permet d'introduire progressivement le degré d'abstraction de chacune d'elles et de pointer le premier problème dramaturgique auquel l'acteur s'affronte lorsqu'il donne une représentation : trouver le juste accord à réaliser entre toutes ces unités en fonction de la situation à laquelle il prend part. Un statut social véhicule des stéréotypes. On a tendance à l'associer à certaines « apparences », à certaines « manières », et accessoirement à certains « décors ». L'acteur doit constamment composer avec ces attentes stéréotypées en manipulant une « façade » que Goffman prend progressivement le parti de qualifier de « façade sociale » pour accentuer le fait que nombres d'entre elles se sont institutionnalisées avec le temps et ont acquis « une stabilité indépendante des tâches spécifiques accomplies sous leur couvert<sup>642</sup> ». Il souligne à ce titre qu'une grande diversité de rôles ou d'activités peuvent solliciter la même « façade » : « par exemple, beaucoup de spécialistes des activités de service offrent à leurs clients, en même temps que le service, tous les signes spectaculaires de la propreté, de la modernité, de la compétence et de la probité.<sup>643</sup> ».

Fort de ce constat, Goffman se propose de disséquer la manière dont les acteurs

---

640 *Ibid.*, p. 30.

641 *Ibid.*, p. 31.

642 *Ibid.*, p. 33.

643 *Ibid.*, p. 32.

cherchent au quotidien à donner du relief à la « façade » qu'ils revendiquent, leur souci étant le plus souvent d'en donner une version idéalisée. Cette velléité leur demande le plus souvent de se plier à certaines « normes idéales<sup>644</sup> » qui excèdent la spécificité de l'activité qu'ils poursuivent, normes que Goffman choisit de présenter comme autant de figures imposées que l'acteur doit savoir introduire dans son jeu. La plus courante à ses yeux consiste à susciter chez son public une « impression d'infaillibilité<sup>645</sup> ». Un médecin recevant ses patients, un vendeur servant ses clients, une maîtresse de maison accueillant ses invités devront tous donner du relief aux compétences spécifiques qu'ils revendiquent. Ceci suppose de leur part de dissimuler les indices qui peuvent révéler les tâtonnements, les erreurs commises et rattrapées, les « sales besognes » et autres apprentissages qui ont été nécessaires pour construire la prestation qu'ils livrent, voire qu'ils monnayent, en direction de leur public.

Goffman estime qu'une autre impression déterminante à entretenir face à autrui est « l'impression de spontanéité » : « les acteurs ont tendance à donner l'impression que la représentation habituelle de leur routine ainsi que leurs rapports avec leur public habituel ont une qualité spéciale, réservée à ce seul public. Le caractère routinier de la représentation est estompé [...] et les aspects spontanés de la situation sont mis en reliefs. <sup>646</sup> ». Pour Goffman, cette figure réclame d'apporter une attention particulière aux « manières » à investir dans l'échange. Faire preuve d'un enthousiasme excessif peut amener l'acteur à commettre des impairs à l'égard de son public. Au contraire, être trop prudent et rester sur la réserve vis-à-vis de lui peut passer pour du désintérêt ou de l'ennui et par suite être interprété comme une forme d'irrespect. Dans les deux cas, l'obligation de « spontanéité » met paradoxalement l'acteur en situation de filtrer ses réactions les plus spontanées. Goffman tire d'un tel constat une figure imposée qui semble dominer toutes les autres :

« l'acteur peut compter sur son public pour ce qui est d'interpréter des indications mineures comme le signe qu'il se passe quelque chose d'important dans sa représentation. Cette disposition commode comporte une implication fâcheuse. En raison de cette même tendance à interpréter les signes, le public peut se méprendre sur la signification d'une réplique, ou bien il peut donner un sens gênant à des gestes ou des événements accidentels, dus à la maladresse ou au hasard et auxquels l'acteur n'entendait pas conférer de significations particulières. Pour prévenir ces aléas de la communication, les acteurs essaient généralement de se comporter comme s'ils étaient responsables de tous ce qui se produit dans la représentation ; aussi cherchent-ils à agir en sorte que des événements mineurs de la représentation – si dépourvus d'importance et qu'utilités qu'ils puissent être – se produisent de façon à ne donner aucune impression ou de façon à donner

---

644 *Ibid.*, p.

645 *Ibid.*, p. 48.

646 *Ibid.*, p. 53.

une impression compatible avec la définition globale de la situation.<sup>647</sup> »

Donner une version idéalisée de son rôle ou de son activité suppose avant tout d'en assurer la *cohérence*. L'acteur s'y emploie la plupart du temps en prenant sous sa responsabilité tout ce qui peut lui arriver, ou simplement « arriver » au cours de sa représentation. S'il peut rencontrer des difficultés dans la gestion de certains aléas indépendants de sa volonté, il ne doit jamais en revanche laisser son public imaginer qu'il ne maîtrise pas ce qui dépend directement, sinon exclusivement de lui. Sur ce point, Goffman est sans appel :

« Cette indispensable cohérence de l'expression fait apparaître une opposition essentielle entre notre moi intime et notre moi social. En tant qu'être humain, nous sommes probablement des créatures dont les démarches varient selon l'humeur et l'énergie du moment. Au contraire, en tant que personnages représentés devant un public, nous devons échapper à ces fluctuations. Comme Durkheim l'a montré, nous ne laissons pas nos activités sociales supérieures « à la remorque du corps [...] ». Une certaine bureaucratisation de l'esprit permet de compter sur une représentation parfaitement homogène au moment voulu. <sup>648</sup>».

Infailibilité, spontanéité, cohérence, voilà en somme les principales figures auxquelles un acteur doit se plier lorsqu'il cherche à donner une représentation idéalisée de la « façade » qu'il présente à un public ratifié. Goffman souligne toutefois que ce qui semble plus communément être « exigé » de l'acteur « c'est qu'il apprenne suffisamment de bouts de rôle pour être capable « d'improviser » et de se tirer plus ou moins bien d'affaire, quelque rôle qui lui échoie<sup>649</sup> ». L'enjeu d'une tel apprentissage est d'intérioriser les normes et les modèles qu'un groupe social associe à une fonction, à un statut, à une profession et aux quelques « façades » qui peuvent leur être associées. Ce « matériau brut », l'acteur doit en situation l'actualiser à sa manière, sa principale obligation étant de savoir lui donner un relief dramaturgique appréciable :

« Un statut, une position, une situation sociale ne sont pas des choses matérielles que l'on puisse posséder et donc exhiber. Ce sont des modèles pour une conduite appropriée, cohérente, élégante, et bien articulée. Exécutés avec aisance ou avec maladresse, consciemment ou non, de bonne foi ou par hypocrisie, ces modèles constituent néanmoins quelque chose qui demande à être actualisé et qu'il faut réaliser. <sup>650</sup>».

Goffman illustre cette obligation en empruntant à Jean-Paul Sartre sa description désormais célèbre des efforts qu'un garçon de café déploie sous l'œil du client pour jouer

---

647 *Ibid.*, p. 55.

648 *Ibid.*, p 59.

649 *Ibid.*, p. 74.

650 *Ibid.*, p. 76.

à *être* garçon de café, et conclut sur cet extrait le premier volet de son analyse. En féru commentateur de ses textes, Philip Manning constate chez lui une tendance : « plus Goffman est en confiance avec ses trouvailles, plus il tend à remplacer ses métaphores par des définitions et des classifications formelles<sup>651</sup> ». Dans *La Présentation de soi*, cette tendance se vérifie, non pas tant au niveau de l'ouvrage tout entier, mais à hauteur de chacun de ses six chapitres et en particulier à l'articulation du premier et du deuxième. C'est en effet au moment où Goffman semble enfin être à l'aise avec son maniement de la métaphore dramaturgique qu'il choisit de reconsidérer le pré-requis qui la soutient. Après avoir exploité tout ce qu'il pouvait tirer de la nécessité de « ramener à deux » les trois partenaires de l'interaction théâtrale, il entrevoit la possibilité, tout aussi nécessaire, de reconvoquer l'idée que dans la vie comme au théâtre le jeu de l'acteur est rarement solitaire :

« Il est tentant de croire, lorsqu'on considère une représentation, que son contenu n'est rien qu'un prolongement, sur le plan de l'expression, du personnage de l'acteur, et de considérer la fonction de la représentation sous cet angle personnel. C'est là un point de vue limité qui peut dissimuler les fonctions différentes que remplit la représentation dans l'ensemble de l'interaction. [...] la définition de la situation projetée par un participant déterminé fait, le plus souvent, intégralement partie d'une projection réalisée et entretenue par la coopération intime de plusieurs participants. <sup>652</sup>».

Si Goffman considère que ce genre de représentations d'équipe se rencontre surtout dans les milieux professionnels où les individus doivent coopérer à la réalisation de certaines routines, il choisit d'en faire, contre toute attente, le nouveau point de référence de son analyse. Il estime en l'occurrence que ce troisième niveau de réalité, situé entre la représentation individuelle et l'interaction globale, est de loin le plus pertinent à prendre en compte quand il s'agit d'étudier la maîtrise des impressions. Ce changement de perspective n'implique selon lui que quelques inflexions mineures dans l'analyse déjà entamée : « Étant donné ce point de référence, il est possible de faire rentrer les situations telles que l'interaction entre deux personnes dans le cadre précédent, en décrivant ces situations comme des interactions entre deux équipes dont chacune ne comporte qu'un seul membre. <sup>653</sup>». Goffman tient toutefois à laisser de côté

---

651 Manning P., *Erving Goffman and Modern Sociology*, Cambridge, Polity Press, 1992, p. 141.

652 *Ibid.*, p. 79.

653 Goffman tient à défendre l'intérêt de ce parti-pris en renchérissant, non sans ironie, sur les situations qu'il permet d'étudier et qui étaient jusqu'ici exclues de l'analyse : « On pourrait même dire, en toute logique, qu'un public convenablement impressionné par un décor social déterminé dans lequel ne se trouverait personne d'autre serait un public assistant à une représentation donnée par une équipe ne comportant aucun membre. » *Ibid.*, p 82.



ce type de configuration pour s'intéresser à ce qui est en jeu quand plusieurs acteurs se coordonnent pour servir un même spectacle à un public ratifié. La pièce dramatique qu'il s'agit alors de considérer est de fait plus complexe étant donné qu'elle est plus vulnérable. Dès que l'équipe comporte plus d'un acteur, l'interdépendance qui lie ses membres offre à chacun le pouvoir de « casser le spectacle par une conduite inappropriée <sup>654</sup> ». Que ce pouvoir soit exercé accidentellement ou de manière délibérée par celui qui commet l'impair, il rajoute une dimension au travail de figuration soutenu par ses co-équipiers. Quand les acteurs se produisent en équipe, leur souci n'est plus seulement de maîtriser les impressions qu'ils renvoient, mais de rester sur le qui-vive pour pallier une gaffe qu'ils n'ont pas commise ou négocier sur le vif le défaut de loyauté d'un partenaire <sup>655</sup>. Goffman reconnaît à cet égard que « si les membres d'une équipe doivent coopérer au maintien devant leur public d'une définition donnée de la situation, ils ne sont guère en mesure de maintenir cette impression particulière lorsqu'ils sont entre eux. Complices dans le maintien d'une apparence déterminée, ils sont obligés de se définir mutuellement comme des « initiés » devant lesquels il n'est pas possible de maintenir une certaine façade. <sup>656</sup> ». Ce statut d'initié a pour contre partie d'offrir aux membres d'une même équipe un « droit de familiarité » qu'ils peuvent exercer sans réserve à l'adresse de leurs partenaires quand ils se tiennent à l'écart de leur représentation, et avec plus de vigilance quand la représentation est en cours.

Goffman se saisit de ce « droit de familiarité » pour introduire une dichotomie nouvelle dans l'analyse, dichotomie qui lui permet de pousser son exploitation de la métaphore théâtrale dans des retranchements qu'aucun auteur n'a exploré aussi minutieusement avant lui. Il s'empare en l'occurrence de la distinction qui a cours au

---

654 *Ibid.*, p. 83.

655 La notion d'équipe demande ainsi, comme le souligne Goffman, de redéfinir le cadre conceptuel qui a été établi jusque-là et de reconsidérer plus particulièrement les buts poursuivis par un acteur isolé et ceux que poursuit un acteur résolument « pluriel » : « Le but de l'acteur est, on l'a vu, de maintenir une définition particulière de la situation, qu'il affirme en quelque sorte être la réalité. En tant qu'équipe dont il constitue l'unique membre, il peut décider rapidement, dans la mesure où il n'a pas d'équipier à informer de sa décision, quelle est la meilleure position sur telle ou telle question et agir ensuite comme si son choix était le seul possible. [...] Quand on passe de l'équipe à un seul membre à une équipe plus grande, le caractère de la réalité défendue par l'équipe change. Au lieu d'une définition complexe de la situation, la réalité peut se réduire à n'être qu'un point de vue partisan et fragile, dans la mesure où il n'est, sans doute, pas possible qu'elle convienne également à tous les membres de l'équipe. [...] un facteur nouveau apparaît : la loyauté de chacun des membres envers son équipe et ses équipiers, qui contribue à renforcer la position de l'équipe. On considère généralement, semble-t-il, qu'un désaccord public entre les membres de l'équipe leur ôte la possibilité d'une action concertée et contredit en outre la définition que l'équipe donne d'elle-même. Pour protéger cette impression de réalité, les membres de l'équipe peuvent se voir obligés de différer leur prise de position publiques jusqu'à ce que la position de l'équipe ait été arrêtée ; et, une fois la position de l'équipe adoptée, tous les membres sont obligés de s'y conformer. ». *Ibid.*, p. 86, 87.

656 *Ibid.*, p. 84.

théâtre entre scène et coulisses pour distinguer les deux types de « régions » fréquentées par les membres d'une même équipe. Goffman qualifie ainsi les lieux dévolus à leur représentation de « régions antérieures », régions auxquelles le public a un accès illimité et qui se caractérisent le plus souvent par le climat de cérémonie qui y règne. Il nomme « régions postérieures » les endroits tenus à l'écart de la représentation et réservées à ses préparatifs, aux relâchements qu'elle ne permet pas et à tout ce qui tombe sous le coup d'un « langage de coulisses » que parlent entre eux les membres d'une même équipe et que Goffman caractérise en ces termes :

« Le langage des coulisses consiste à s'appeler les uns les autres par le prénom, à proférer des jurons, à faire ouvertement des remarques d'ordre sexuel, à émettre des grognements, à fumer, à s'habiller de façon négligée, à se tenir assis ou debout dans une attitude « avachie », à utiliser une langue argotique, à marmonner et à crier, à taquiner et à faire des blagues aux gens, à manquer d'égards pour les autres [...], à se laisser aller à des incorrections mineures telles que fredonner, siffloter, mâchonner, grignoter, éructer et émettre des flactuosités. On peut considérer le langage du comportement de la région antérieure comme l'absence (et en un sens comme le contraire) de toutes ces manifestations.<sup>657</sup> ».

Selon Goffman, les coulisses offrent plus largement à ceux qui en partagent l'accès « toute latitude [pour] contredire sciemment l'impression produite par la représentation<sup>658</sup> » :

« C'est là qu'on fabrique ouvertement les illusions et les impressions ; c'est là qu'on peut emmagasiner les accessoires scéniques et les éléments de la façade personnelle, en y entassant en vrac des répertoires entiers d'actions et de personnages. [...]. C'est là que l'équipe peut faire ses répétitions et éliminer les expressions choquantes alors qu'il n'y a pas de public pour en être offensé ; c'est là qu'on peut éduquer les membres défaillants de l'équipe, ceux qui sont incapables de s'exprimer, ou bien les éliminer de la représentation. C'est là que l'acteur peut se détendre, qu'il peut abandonner sa façade, cesser de réciter un rôle, et dépouiller son personnage.<sup>659</sup> ».

Après avoir dressé cet inventaire, Goffman tient à souligner que la dichotomie qu'il vient d'introduire entre régions antérieures et régions postérieures ne suppose pas nécessairement que les premières soient dévolues à des représentations et que les secondes n'en comportent aucune :

« la familiarité mutuelle que les individus coopérants à une représentation peuvent se manifester hors de la présence du public et qui constitue une manière possible de se comporter en région antérieure (et d'y jouer un personnage) peut conduire à traiter le comportement de détente comme une représentation. On peut se croire obligé, lorsqu'on est en coulisse, d'adopter des façons familières pour dépouiller son personnage, en sorte qu'on finit par mettre encore plus d'affectation

---

657 *Ibid.*, p. 125.

658 *Ibid.*, p. 110.

659 *Ibid.*, p. 110, 111.

dans la détente après la représentation que dans la représentation elle-même.<sup>660</sup> ».

Sous la plume de Goffman, le travail de figuration de l'acteur gagne en complexité. À le suivre dans ses arguments successifs, l'acteur doit aussi bien conserver sa tenue en présence d'un public ratifié, que savoir l'abandonner en présence d'un public familier, ce-dernier lui demandant de participer à des cérémonies de coulisses peut-être plus ambiguës que ne le sont celles qui règnent dans les régions antérieures. Mais cette version des faits est encore trop simple aux yeux de l'auteur, qui ne tarde pas à relativiser la thèse d'un découpage strictement régionalisé des conduites et des publics. S'il reconnaît que l'acteur se charge la plupart du temps de « séparer ses différents publics de sorte que les gens qui le voient dans l'un de ses rôles ne le voient pas dans un autre <sup>661</sup>», Goffman remarque que les acteurs ont d'eux-mêmes tendance à infléchir un tel cloisonnement. Il prend pour exemple le cas d'hôtesse de l'air qui, sur la durée de vols de nuit peu fréquentés, s'octroient parfois la liberté de s'installer dans les sièges de queue de l'appareil afin « de créer là une zone discrète de détente hors service, qui, à l'occasion peut s'élargir jusqu'à englober un ou deux passagers parmi les plus proches. <sup>662</sup>». Goffman donne à cet exemple une portée significative en soulignant dans son sillage :

« Plus fondamentalement encore, il n'existe pas dans la réalité concrète, des conduites qui seraient toutes de spontanéité ou au contraire d'autres qui seraient toutes de cérémonie, bien qu'on ait habituellement tendance à orienter la définition de la situation dans l'une de ces deux directions. On ne rencontre pas de cas purs dans la mesure où les individus qui composent une équipe pour une représentation donnée tendent à se séparer en acteurs et en public pour une autre représentation, et, à l'inverse, dans la mesure où ceux qui se distinguent en acteurs et en public au cours d'une représentation peuvent tendre à former une équipe lors d'une autre représentation. C'est pourquoi, dans une situation concrète, on peut s'attendre à une prédominance d'un style ou d'un autre, avec des sentiments de culpabilité ou d'incrédulité relatifs au mélange réel ou à l'équilibre réalisé entre les deux styles. <sup>663</sup>».

Au regard de ce que Goffman suggère dans cet extrait, ce qui incombe à l'acteur n'est pas tant de savoir afficher une correction sans faille face à un public officiel et de l'abandonner totalement face à ses partenaires de jeu. La distribution des rôles et des publics n'étant jamais aussi tranchée dans la réalité, l'acteur doit lui-même se garder d'une conduite tout à fait tranchée quelle que soit la situation. Son jeu est davantage condamné à rester en tension entre des attitudes potentiellement contradictoires, l'acteur

---

660 *Ibid.*, p. 130.

661 *Ibid.*, p. 132.

662 *Ibid.*, p. 125.

663 *Ibid.*, p. 125 et 126.

étant lui-même attendu sur plus d'un registre à la fois par un public et des partenaires dont les statuts respectifs peuvent se modifier rapidement. C'est cette tension que Goffman entend explorer dans les trois chapitres qui suivent ceux que je viens de résumer, et ce en testant la plasticité de son analyse dramaturgique sur les cas jamais tout à fait purs que lui livre la vie quotidienne. C'est cette même tension que Pina Bausch semble de son côté chercher à mettre en scène dans *Walzer, 1980...* et *Kontakthof*, ses acteurs la rendant continuellement palpable à travers les efforts qu'ils manifestent pour parler d'une manière parfois claire, parfois cacophonique, les deux « langages » que Goffman assigne aux deux régions qu'il est parvenu à distinguer. Les propositions et autres remaniements conceptuels qu'il a tour à tour défendu dans les trois premiers chapitres de *La Présentation de soi* semblent avoir eu pour enjeu d'installer cette dichotomie comme une base analytique à peu près stable. Après avoir exploré tout un lot d'obligations et de figures imposées qui ne recouvraient que partiellement le jeu de l'acteur, Goffman a forgé cette dichotomie-là pour se donner les moyens de décrire l'ambivalence des représentations que les individus pouvaient plus concrètement donner en présence de leur public et de leurs partenaires du moment. C'est cette dichotomie et plus généralement la totalité de l'édifice conceptuel que Goffman a construit pour l'introduire, que j'aimerais à présent solliciter afin de décrire l'extrême « pureté » des représentations données par les acteurs du Tanztheater au début de chaque pièce, puis la manière dont cette « pureté » hors-norme se dégrade au profit d'initiatives à mi-chemin entre langage scénique et langage des coulisses.

### **c. Entre scène et coulisses, les figures libres de l'acteur bauschien.**

Dans *1980...*, *Kontakthof* et *Walzer*, les acteurs qui entrent en scène semblent avoir reçu le même carton d'invitation et avoir très légèrement surinterprété la vague consigne que ce carton devait indiquer en mentionnant la formule « tenue correcte exigée ». Costume cravate et complet veston pour les hommes, robe de cocktail et talons aiguille pour les femmes, tous arborent une tenue dont l'élégance n'est pas tout à fait en phase avec la sobriété dénudée du décor, qu'il s'agisse de la salle de bal de *Kontakthof*, de la pelouse de *1980...* ou de l'espace de réception de *Walzer*. Si hommes et femmes sont un peu trop « habillés » pour l'endroit, ils accentuent d'emblée ce léger décalage en abordant avec un peu trop de sérieux la première impression qu'ils cherchent à produire sur le public auquel ils font face. Ils choisissent en l'occurrence de se présenter à lui en mettant en avant certains aspects de leur « façade personnelle », aspects qu'ils devraient simplement faire mine de posséder et d'articuler afin d'établir au mieux la définition de la situation qui les met en présence d'un tel auditoire. Cette définition reste dans un premier temps assez flottante, les acteurs étant moins préoccupés de se projeter dans la situation qu'ils sont censés animer, que de démontrer à l'assistance qu'ils ont les « moyens » de la soutenir. *Kontakthof* s'ouvre ainsi sur une séquence où hommes et femmes se relayent en devant de scène afin de présenter au public le soin qu'ils ont apporté à leur tenue, marquant la pose face lui, puis lui tournant le dos avant de se mettre de profil et de bonder le torse pour que le spectateur puisse admirer la qualité et le seyant de leur costume. Ils s'appliquent ensuite à sourire à pleines dents et à présenter les paumes puis le revers de leurs mains pour que les premiers rangs en vérifient la propreté, les hommes allant jusqu'à tirer sur les jambes de leur pantalon histoire de montrer que leurs chaussures sont impeccablement cirées. Dans *Walzer*, les mêmes acteurs passent une quinzaine de minutes à démontrer sur un mode tout aussi protocolaire, à l'aide cette fois d'un bateau en papier et de quelques accessoires, qu'ils peuvent garder leur contenance et tuer le temps élégamment quand la fête ne bât pas encore son plain, un homme se chargeant de son côté de faire la conversation à la salle en mettant en avant son statut de comédien et en renseignant à cette occasion le spectateur des drôles de choses qu'il s'agit de faire lorsqu'on cherche à

répondre aux questions posées par « Pina ». Dans *1980...*, se sont des démonstrations plus variées et plus solitaires qui inaugurent la pièce. Un homme vient prouver sur quelques minutes son aptitude à manger proprement, une femme à souffler ses bougies d'anniversaires, une autre à se raconter, une troisième à dormir debout pendant que le reste de la troupe s'affaire à parcourir le plateau et à circuler parmi les premiers rangs pour démontrer, à travers la reprise en boucle de quelques mimiques et autres postures surjouées, que tous peuvent sans problème exprimer les signes du maintien le plus élégant, comme ceux de la plus franche décontraction.

Envisagées d'un point de vue goffmanien, ces démonstrations mettent en scène l'obligation à laquelle un acteur doit peu ou prou se conformer lorsqu'il prétend « *être réellement* un certain type de personne<sup>664</sup> ». Dans ce cas, et comme le rappelle Goffman, se borner à posséder les attributs requis ne suffit pas. Il faut encore « adopter les normes de la conduite et de l'apparence que tel ou tel groupe social y associe<sup>665</sup> ». C'est à cette obligation que se plient un peu trop littéralement les acteurs qui s'avancent pour la première fois sur la scène de *Kontakthof*, de *1980...* et de *Walzer*. Leur souci de prouver à l'assistance qu'ils *sont* bel et bien un homme ou une femme s'étant mis sur son 31 pour assister à une quelconque soirée festive, passe chez eux par une forme de surenchère qui renvoie de manière indéterminée à deux expressions contradictoires. Les efforts appuyés, naïfs, caricaturaux, qu'ils investissent dans le simple fait de passer leur « tenue » en revue ou de décliner à froid les compétences que l'on attend d'un convive « bien élevé » (manger, sourire, s'ennuyer discrètement, s'épancher sur un souvenir personnel ou sur ce que l'on fait dans la vie), ces efforts peuvent être interprétés, soit comme l'expression d'un zèle excessivement coûteux mais sincère, soit comme l'affirmation d'un cynisme qui semble *a contrario* se complaire dans sa dépense. Dans les deux cas, les acteurs du Tanztheater font l'impasse sur ce qui devraient plus concrètement les occuper. Attentifs à célébrer ou à tourner en dérision les attentes attachées à la « façade » qu'ils présentent au public, ils oublient d'en jouer, ce qui est généralement la seule chose que l'acteur puisse faire d'un tel « appareillage » en situation. Pour Goffman, il n'est guère envisageable en effet qu'un individu fasse de ses attributs et/ou ses compétences l'enjeu d'une mise en scène qui servirait uniquement « sa » présentation. Il insiste au contraire sur le fait que « bien souvent, l'acteur utilise une façade personnelle déterminée, non pas tant parce qu'elle lui permet de se présenter sous l'apparence de son

---

664 *Ibid.*, p. 76.

665 *Ibidem*.

choix que parce que son apparence et ses manières peuvent contribuer à une scène de plus grande envergure<sup>666</sup> ».

Ce qu'il y a de troublant avec les présentations frontales auxquelles s'adonnent les acteurs du Tanztheater, c'est qu'elles semblent ne concerner que celles et ceux qui en prennent l'initiative, tout en dessinant sur scène une plus vaste chorégraphie d'ensemble à laquelle chacun contribue en mettant ses propres attributs en avant. Reste que la somme de ces présentations individuelles ne participe pas plus à définir la situation, qu'à donner de « l'envergure » à la soirée festive qu'on s'attendrait à voir commencer et qui reste suspendue à ce *piétinement* relayé par tous les acteurs en présence. Si leur façon de le vivre et de le mettre en scène ne cadre pas avec le type d'ouvertures qui marque le début d'une réception, d'une garden-party ou d'une soirée dansante, le flottement que les acteurs installent sur scène en entretenant un tel piétinement a néanmoins le mérite de souligner le caractère informel de l'événement auxquels ils s'affrontent. Dans *La Présentation de soi*, Goffman accorde un certain intérêt à ce type de situations sans toutefois s'attarder sur leur définition. Il y revient dans *Les Cadres de l'expérience* en insistant cette fois sur le problème que les « soirées » peuvent plus concrètement poser aux acteurs qui cherchent à les vivre. Au vu de la longueur de la citation qu'il emprunte à *Gatsby le Magnifique* pour étayer son propos dans cet extrait, je préfère à regret la renvoyer en note de bas de page :

« Il est sans doute possible de dire qu'une soirée ne commence pas avec l'arrivée du premier invité et qu'il se peut même qu'elle ne commence jamais. Le fait que les dernières arrivées croisent les premiers départs indiquent qu'elle n'a rien de formalisé et que peut-être personne n'attend rien de précis de l'occasion. Les séquences du début sont faciles à appréhender : 1) les hôtes sont prêts à recevoir ; 2) les premiers invités arrivent (seuls ou en couples) et peuvent aider l'hôte dans son rôle d'accueil ; 3) avec ceux qui arrivent juste après eux, les premiers arrivés ont la possibilité de bavarder ou, dans certains cas, l'obligation d'entretenir une conversation avec des gens qu'ils n'avaient nullement envie de rencontrer ; 4) un nombre suffisant d'invités étant rassemblés, des groupes se forment, rendant possibles certains choix. On pourrait faire de même pour les séquences de fin. En revanche ce qui se passe au milieu est difficile à cerner. On en trouve néanmoins une évocation chez F. Scott Fitzgerald, spécialiste en la matière [...]»<sup>667</sup>. Dire avec

666 *Ibid.*, p. 79.

667 « Le bar fonctionne à plein rendement et les cocktails flottent sur des plateaux dans le parc qu'ils imprègnent de leurs parfums, si bien que bientôt l'air se met à vibrer de bavardages et de rires, d'insinuations nonchalantes, de présentations sitôt oubliées que faites et d'enthousiastes rencontres entre femmes qui n'ont jamais connu leurs noms respectifs. Les lumières s'avivent à mesure que la terre accomplit l'embarquée qui la détourne du soleil : à présent, l'orchestre joue une musique jaune-cocktail et le chœur des voix monte d'un ton. De minute en minute, le rire devient plus facile, s'épanche avec plus de prodigalité, s'écoule comme d'une coupe qu'un mot joyeux suffirait à renverser. Les groupes changent plus radicalement, s'enflent de nouveaux arrivés, se dissolvent et se reforment, le temps de prendre haleine ; déjà on voit que des vagabondes, filles confiantes qui font la navette ici et là, au milieu de gens de gens plus corpulents et plus pondérés, deviennent pendant un instant vibrant et gai le centre d'un groupe, puis, animées par leur triomphe s'éloignent en glissant sur l'océan changeant des visages, des voix et des couleurs, sous la lumière qui change sans cesse.

Fitzgerald qu'une soirée commence lorsqu'une contagion dans les émotions s'empare des participants et les transportent hors d'eux-mêmes vers quelque chose d'agréable semble donc mener à l'idée que les soirées comme les parties de bridges, sont des moments où le spectacle est assuré. Mais il faut tout de suite ajouter que ce n'est qu'avec les secondes – les parties de bridges – et, plus largement, avec les rencontres ayant un noyau bien formalisé, qu'on est assuré qu'une activité se déroulera bien entre les parenthèses. Dans les soirées, en effet, il est toujours possible que le spectacle capote ou qu'il n'arrive pas à démarrer.<sup>668</sup> »

Si, dans les pièces qui m'intéressent, les acteurs qui entrent en scène sautent d'emblée les deux premières étapes que Goffman associe à l'ouverture d'une « soirée », on pourrait en revanche considérer leurs petits numéros comme une façon d'aborder la troisième séquence évoquée par l'auteur, celle qui oblige les convives déjà présents à s'occuper en attendant que la fête compte un nombre suffisant de participants pour rendre enfin possible l'animation qu'elle suppose. Ce moment peut flotter et faire durer le « temps de prise » que toute réunion festive nécessite avant de réellement « commencer ». C'est en un sens cette étape ambiguë que les acteurs semblent vouloir étirer sur quelques minutes, et ce en étant moins soucieux d'interagir et de bavarder entre eux que de se présenter au spectateur. On pourrait de là considérer les formalités incongrues auxquelles ils se livrent comme une façon de ratifier, sinon de prendre en charge l'arrivée d'un invité de marque.

Comme Goffman en convient, une fois passées les premières séquences d'une « soirée », son déroulement ne connaît pas de règle préétablie. Si l'événement est généralement associé à « un moment où le spectacle est assuré », il est cependant difficile d'en définir la teneur et de désigner avec certitude les acteurs qui vont le faire décoller. Sur ce point, Goffman emprunte à Fitzgerald l'idée selon laquelle un tel spectacle ne commence que « lorsqu'une contagion dans les émotions s'empare des participants et les transportent hors d'eux-mêmes vers quelque chose d'agréable ». Si l'on se rapporte à l'extrait qu'il choisit de citer de *Gatsby le Magnifique*, cette contagion n'opère, semble-t-il, que quand certains participants prennent sur eux de réchauffer l'ambiance à travers la manière dont ils choisissent de se débrider en présence des autres. C'est manifestement ce à quoi s'essayent certains acteurs du Tanztheater dans les séquences qui suivent immédiatement celles que j'ai décrites plus haut. Dans *1980...*, une femme prend ainsi la liberté, toute passagère, d'apparaître sur scène montée sur les

---

Soudain, une de ces gypsies, vêtue d'une robe qui la transforme en une vibrante opale, cueille un cocktail dans l'atmosphère, l'avale d'un trait pour se donner du courage et, agitant les mains comme le danseur Frisco, danse seule sur la plateforme de toile. Un silence se fait ; l'obligeant chef d'orchestre altère pour elle le rythme et les chuchotements se propagent comme une onde quand circule la nouvelle, fausse d'ailleurs, que c'est la doublure de Gilda Gray, l'étoile des folies. La fête a commencé. » *Gatsby le Magnifique*, Grasset, Le Livre de Poche, p. 66, 67.

668 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, op. cit., p. 256, 257.



épaules d'un homme qu'elle s'amuse à faire avancer à la manière d'une monture docile. Dans leur sillage, un autre homme chaussé d'un seul escarpin entre en scène pour la parcourir d'un pas lymphatique et bancal, déambulant jusqu'à rejoindre une femme qui s'est placée sur sa trajectoire et à laquelle il se colle un instant, avant d'essayer de s'allonger sur le matelas d'enfant qu'une autre a pris le soin de déposer dans ses parages. Cette femme réapparaîtra l'instant d'après, habillée d'une simple nuisette et accompagnée d'un homme qu'elle est allée chercher en coulisses et qu'elle ramène par la main jusqu'en devant de scène. Montée sur une chaise qu'elle avait placée là, elle quitte sa réserve pour raconter au public la façon dont son père l'habillait et la coiffait avant de l'emmener à l'école quand elle était petite fille. L'homme qui l'accompagne rythme son récit en l'aidant à passer une robe de soirée et en la coiffant maladroitement, reprenant un à un les gestes paternels qu'elle relate de son côté. Au terme de ce récit, on les voit quitter la scène ensemble, des couples venant progressivement occuper le plateau à la suite de ce numéro pour danser au ralenti une valse minimale, quasi stationnaire, au son d'un aria mélancolique, leur raideur et leur impassibilité réinstallant le climat de cérémonie qui s'était momentanément dissipé sur scène.

Dans *Walzer*, c'est un des énièmes tableaux exécutés au sol par l'ensemble des acteurs en présence qui s'achève sur un moment de détente que rien n'annonce et sur lequel tout le monde s'aligne avec joie [Annexe 3, *Walzer*, Séquence 2] :

Les hommes et les femmes qui s'étaient rejoints pour s'allonger en arabesque, se relèvent en prenant cette fois le temps de remettre de l'ordre dans leurs vêtements et d'échanger regards et sourires, soudainement amusés par la trivialité de la situation. L'homme qui allait régulièrement au micro pour raconter son travail avec « Pina », va à présent le décrocher et rejoint une femme au milieu des autres. Il le lui tend, elle regarde le public et lance, enjouée : « Et maintenant, nous allons tous nager jusqu'en Bavière. » Un air de musette démarre comme un signal, hommes et femmes se rejoignent avec enthousiasme et se mettent à mimer une brasse collective selon un pas cadencé, allant et venant latéralement en souriant au public. L'homme au micro circule dans le va et vient, il approche l'appareil d'un autre homme qui propose à son tour une destination, le reste du groupe s'arrête momentanément et reprend avec le même engouement sa brasse cadencée une fois la destination connue. Plusieurs destinations seront ainsi énoncées par les uns et les autres, déclenchant à chaque fois une brasse collective et joyeuse. Le morceau d'accordéon s'arrête net, la salle applaudit, l'homme au micro va reposer son accessoire et rejoint l'ensemble du groupe qui s'est à nouveau allongé au sol pour exécuter une autre configuration. Cette fois les femmes se sont arrangées pour placer leurs jambes par dessus les épaules des hommes qui se sont alignés « en-dessous » d'elles. Un hymne national se fait de nouveau entendre.

Dans *Kontakthof*, une même rupture de ton intervient au moment où s'achève la marche raide et solennelle qui s'est enchaînée à la revue de la « tenue » de chacun [Annexe 1, *Kontakthof*, Séquence 3] :

On voit une femme dans les rangs céder brusquement à un fou-rire hystérique auquel elle se laisse aller jusqu'à la syncope. Ses partenaires de jeu restent imperturbables, fixant le public d'un même regard atone. Aucun d'eux ne réagit quand elle s'effondre. Après un silence, hommes et femmes pivotent sur eux-mêmes et retournent à leurs chaises en reprenant à pas lent la marche militaire qui les avaient amenés en proscenium tout en fredonnant l'air de fanfare qui avait accompagné leur progression, enjambant au passage le corps inerte de la femme évanouie sans y accorder la moindre importance.

Si, dans ces différentes séquences, il est question de voir hommes et femmes abdiquer ensemble ou d'une manière plus solitaire la bienséance dont ils faisaient jusque-là étalage, ces quelques moments de relâche ne sont pas immédiatement suivis d'effets. Au-delà des efforts de certains, sinon de la troupe au complet, l'animation retombe ou ne parvient pas à prendre. Ces apartés laissent toutefois apparaître pour la première fois des formes de contacts et d'interactions entre les acteurs. Ceux-ci ne battent plus seulement la mesure d'une partition collective, ils s'assistent mutuellement ou se laissent entraînés dans le numéro d'une de leurs partenaires (*1980...*), ils s'embarquent ensemble dans un petit jeu qu'ils prennent plaisir à faire durer (*Walzer*), ou sanctionnent par leur indifférence la spontanéité soudaine d'une de leurs équipières (*Kontakthof*). Excepté ce dernier cas, dans les deux autres, le retour à un climat de cérémonie se double d'un rapprochement plus ou moins compassé des corps. Dans *1980...*, des couples se forment pour danser une valse extrêmement lente ; dans *Walzer* hommes et femmes exécutent une configuration au sol qui signe pour la première fois un contact témoignant d'une certaine familiarité entre les uns et les autres. Ce type de rapprochements connaîtra par la suite des épisodes plus spontanés, précédés ou suivis de séquences qui seront à nouveau placées sous les auspices de cérémonies sans chaleur. Une telle alternance sera toutefois marquée par une connivence sans cesse plus perceptible entre les acteurs. Ceux-ci ne se contenteront plus seulement de faire bonne figure ou de chercher à détendre l'atmosphère en présence du spectateur. Ils s'emploieront désormais en laissant apparaître çà et là leurs « rapports d'initiés », que ce soit en s'entraînant à donner leurs numéros respectifs, en s'interpelant par leurs vrais prénoms, en osant des questions ou des attouchements légèrement déplacés en direction de leurs partenaires, ou en s'autorisant vis-à-vis d'eux quelques cruautés passagères. Notons toutefois que ce « spectacle dans le spectacle » ne bousculera qu'à de rares occasions celui que des convives plus ou moins éméchés pourraient chercher à assurer, seuls ou en groupe, au cours d'une soirée entre adultes.

Dans *Kontakthof*, la donne est différente. Dès les premières séquences de la

pièce, les individus qui se présentent sur scène s'affichent comme une équipe de représentation à l'œuvre. Leurs comportements sont d'emblée plus « grégaires » et témoignent d'une coordination plus régulière et plus soutenue que dans *Walzer* et *1980...* Bien qu'on ait là aussi affaire à des acteurs qui peuvent donner leurs « petits numéros » en solitaires ou avec l'aide d'un comparse – ce qui se produira à de quelques reprises au cours de la pièce, la plupart du temps c'est en bande qu'ils prennent leurs initiatives, celles-ci se voyant souvent impulsées par une même « meneuse » ayant un ascendant manifeste sur le reste du groupe. S'il est également question de voir cette équipe se signifier à travers la manière dont elle sanctionne, à l'occasion, le désalignement de l'un de ses membres en le reprenant à vue, ou en étant parfois capable de s'en désolidariser sans aucun ménagement, il est en revanche difficile d'identifier la nature de la représentation que le reste du groupe cherche dans ce cas à préserver. En tant que telle, cette représentation est en effet soumise à des variations qui excèdent de loin l'oscillation de cérémonies et de moments de relâche servie par les acteurs de *Walzer* et de *1980...* Dans ces deux pièces, les individus mettent un certain temps à abdiquer la « façade » qu'ils ont eu le souci de présenter au public. Les libertés qu'ils prennent ensemble ou séparément sur près de trois quart d'heure se cantonnent ainsi à une série d'enfantillages somme toute assez polis, ou à des initiatives plus troublantes qui n'entament cependant qu'à moitié l'effort de bonne tenue que chacun s'est employé à démontrer en début de spectacle. Dans *Kontakthof*, les acteurs sont quant à eux plus prompts à contredire la démonstration de bienséance qu'ils avaient dans un premier temps servi à la salle. Le fou-rire irrésistible auquel cède une femme à l'issue de leur première chorégraphie d'ensemble n'est à ce titre qu'un avant-goût des débordements et des formes d'inconvenances que la troupe expérimente dans les séquences qui s'enchaînent à celle-là et que je ne ferai ici que résumer, ayant déjà eu l'occasion de les décrire plus précisément dans un précédent chapitre (Partie II, chapitre II, 2.b) [Annexe 1, *Kontakthof*, Séquences 6-7] :

Suite au fou-rire et à la syncope de l'une de leurs partenaires, hommes et femmes reviennent au pas jusqu'en fond de scène en enjambant au passage « l'évanouie » et en retrouvant leurs places assises face au public. Après un silence, un homme se lève brusquement de sa chaise pour aller prendre une femme à partie en lui jetant à la figure une dépouille de souris et en se mettant à la poursuivre alors qu'elle s'épouvante de son geste et tente de lui échapper en hurlant. Cette échauffourée provoque une cohue générale qui se conclut par la sortie précipitée de la troupe au complet. Quand le plateau est complètement vide, les femmes font leur entrée par la porte du fond et reprennent ensemble une même diagonale qui consiste à traverser la scène en accentuant la disgrâce qu'elles doivent à des escarpins mal ajustés, chacune interprétant à sa manière la litanie des grimaces, des contorsions et des déséquilibres exprimée par celle qui a pris la tête de cette

« marche » et qui menait déjà le précédent mouvement d'ensemble.

Dans la séquence qui suit, cette femme s'alignera à son tour sur la ronde entêtante entamée par une autre, ronde qu'elles consacrent ensemble à réajuster les bretelles et autres élastiques de leurs sous-vêtements à travers le tissu de leur robe de soirée en procédant là encore à tout un jeu de contorsions disgracieuses. Après trois tours de scène, une des deux femmes abandonne sa partenaire qui continue de s'exécuter sans elle, pour aller s'asseoir sur les genoux d'un homme qui est entré par la porte du fond et qui s'est assis sur une des chaises placées là pour observer les deux femmes s'emboîter le pas. Celle qui est à présent sur ses genoux se met à l'aguicher sans aucune pudeur, se déhanchant sous ses yeux, le poursuivant de ses avances, le plaquant contre un mur pour lui caresser le torse, le flattant en prenant le public à témoin de sa belle allure et en le tutoyant après avoir parlé de lui à la troisième personne. L'homme tente de s'esquiver, refait son lacet pour échapper à son étreinte et parvient finalement à s'en aller en lui témoignant une indifférence appuyée. L'aguicheuse le suit puis se ravise. Manifestement dissuadée par son déni, elle retourne prendre sa place dans la ronde que sa partenaire n'a pas interrompue.

Dans ces quelques séquences, on voit les acteurs sur-réagir à l'agitation d'un de leurs équipiers, après avoir ignoré une minute avant l'hystérie d'une autre partenaire. Suite à cette débandade générale, les femmes qui font leur entrée en scène affichent leur incapacité soudaine à traverser le plateau avec des talons aiguille, alors même qu'elles avaient battu ce parquet l'instant d'avant au rythme d'une marche raide et solennelle emmenée par celle qui dirige à présent la diagonale empruntée sur laquelle elles s'alignent. Cette femme et une autre prolongent cette représentation facétieuse en dégradant méthodiquement la « tenue » qu'elles avaient passée en revue en début de spectacle. Du sans-gêne qu'elles manifestent à réajuster grossièrement les sangles de leurs sous-vêtements, à l'impudeur dont l'une d'elles fait preuve en allant draguer un homme assis là, ces deux actrices s'attachent plus largement à adopter à vue des attitudes dévastatrices pour la réputation d'une femme dans le cadre d'une soirée dansante ou d'une réunion mondaine. Si, au vu de cette agitation soudaine, on pourrait considérer que la « soirée » vient de commencer sur la scène de *Kontakthof*, « une contagion dans les émotions » étant enfin perceptible entre les individus en présence, le lâcher prise qui s'empare des acteurs ne semble pas pour autant « les transporter hors d'eux-mêmes vers quelque chose d'agréable ». On les voit plutôt se livrer ensemble à des « familiarités réciproques<sup>669</sup> » qui évoquent moins le type de décontraction qui gagne la plupart des convives quand une fête bâtit son plain, que le genre de relâchement que les membres d'une même équipe peuvent partager quand ils se rejoignent en coulisses. Goffman décrit ces familiarités comme une série d'incorrections et d'actes mineurs qui ont généralement pour enjeu de « symboliser l'intimité et l'irrespect pour les autres personnes présentes et pour la région<sup>670</sup> », incorrections qui peuvent accessoirement se

---

669 Goffman E., *La Présentation de soi*, op. cit., p. 126.

670 *Ibidem*.

traduire par le fait de perdre son sang-froid et/ou d'abandonner son maintien en présence de ses partenaires de jeu, voire de se laisser aller à leur rencontre à un peu de vulgarité ou à des blagues qui ne sont pas toujours drôles. Dans *Kontakthof*, ce panel d'attitudes est campé d'une manière suffisamment caricaturale par l'ensemble de la troupe pour laisser momentanément croire à une seconde démonstration de sa part. Après avoir prouvé au public sa capacité à parler « le langage du comportement réservé aux occasions où l'on donne une représentation<sup>671</sup> », cette équipe s'autoriserait à lui dévoiler, sur quelques minutes, le défouloir collectif qui signe en coulisses le pendant d'un tel spectacle. Aussi incongrue soit-elle, cette double démonstration témoignerait d'une certaine logique si les acteurs du Tanztheater choisissaient de la conclure après l'avoir servie avec autant de franchise, ou s'attachaient à la poursuivre en continuant d'espacer dans le temps les cérémonies contradictoires que Goffman assigne de son côté à des régions séparées dans l'espace. S'ils respectent ce « tempo » démonstratif en début de spectacle, ils l'abandonnent rapidement. Un épisode de *Kontakthof* que j'ai déjà eu l'occasion de mentionner (Partie II, chapitre II, 2.b), peut illustrer la manière dont ce « tempo » se dérègle passées la première demi-heure de spectacle [Annexe 1, *Kontakthof*, Séquences 13-18] :

Au terme d'une séquence où hommes et femmes se sont livrés en boucle et de manière effrénée à des portés de danse classique interprétés sur un mode parodique et désordonné, les femmes disparaissent en coulisses pour quitter le tutu de longue crinoline rose qu'elles avaient endossé pour l'occasion. Un air de jazz entraînant succède au Boogie-Woogie qui avait accompagné ce ballet désarticulé. Seuls les hommes restent en scène. Ils remettent de l'ordre dans leurs vêtements, se recoiffent avec les mains, reprennent leur souffle et s'espacent les uns des autres avant de tendre les bras, de les recourber sur un corps absent et de basculer en avant puis en arrière doucement. Les femmes les rejoignent progressivement, elles ont repassé leurs robes de soirée. Chacune se dirige vers un partenaire qui l'aide à remonter sa fermeture Éclair, avant qu'ils ne reprennent ensemble l'étreinte bancale que les hommes exécutaient jusque-là en solitaire. Les couples s'y appliquent de manière mécanique : les hommes tendent les bras, les femmes avancent d'un pas, ils referment leurs bras sur elles, une main posée sur la nuque, une autre dans le creux des reins et ensemble ils basculent en avant et en arrière doucement, puis les femmes s'espacent et le mouvement recommence. L'homme au registre réapparaît, sort un mètre de couturière de sa poche et va mesurer l'espace qui varie entre les visages des hommes et des femmes enlacés.

Une femme se détache et va en devant de scène, côté cour. Elle se place face à un micro sur pied placé là et s'adresse au public : « Où es-tu ? Au théâtre ? Moi aussi. Nous nous verrons à l'entre-acte, au foyer ? Tu vas descendre ? À cause de ton costume ? Mais c'est ridicule ! Promets-moi de venir. Pourquoi pleures-tu ? Il y a des danseuses en scène, tu les vois ? Que dis-tu ? Où es-tu maintenant ? » Elle baisse les yeux et repart lentement retrouver son partenaire et reprend avec lui l'étreinte qu'il faisait seul en l'attendant. Pendant ce temps, deux hommes se détachent et rejoignent à leur tour le micro sur pied. Ils se mettent à fredonner ensemble l'air de jazz qui passe en fond sonore tout en claquant dans leurs doigts. Leurs deux partenaires restent seules à reproduire l'étreinte mécaniquement. La femme de tête qui menait la marche militaire en

---

671 *Ibid.*, p. 124.

début de spectacle et qui s'est détachée du groupe à la fin de la précédente séquence pour rejoindre l'homme au registre resté côté jardin, homme qui l'a aidée à lui ôter le tutu de crinoline qu'elle portait et à enfiler une longue robe de soirée, cette femme s'amuse à présent à longer le bord de scène en jouant avec le vide tout en mangeant une pomme de manière nonchalante. Une fois arrivée côté cour, elle retransverse la scène de la même manière et retrouve l'homme qui l'a aidée à changer de costume et qui l'assiste à nouveau pour passer une autre robe de soirée plus étreinte. Pendant que les deux hommes au micro terminent leur duo chantant et que les couples abandonnent le registre des étreintes mécaniques pour celui de gestes plus informels, rejoignant bras-dessus, bras-dessous les chaises qui sont disposées ça et là, l'homme qui aide la femme à se rhabiller, resserre son étreinte sur elle et se met à la caresser sans ménagement. La femme hurle, se débat, la musique s'arrête. Les hommes et les femmes présents sur scène discutent entre eux sans accorder d'importance à l'agression. Seule une femme restée en tutu se précipite pour venir en aide à la femme de tête et tenter de la dégager de l'étreinte qu'elle subit. L'homme la relâche et la laisse là pour se mettre en chasse de la femme qui s'est interposée, elle s'échappe en hurlant. Il sort de sa poche la dépouille de souris avec laquelle il l'avait déjà effrayée dans une précédente séquence et lui jette dans les jambes, elle redouble de frayeur.

Pendant ce temps, deux hommes ont disposé, côté jardin, un cheval mécanique pour enfant qui se met en marche avec des pièces de monnaie. Ils repartent en fond de scène où plusieurs hommes se sont assis, d'autres restent debout à discuter, la plupart des femmes ont disparu en coulisses. La femme traquée par l'homme au registre remonte sur le bord de la scène indiscernable et longe en hurlant le rideau qui la dissimule pour tenter de lui échapper, sans que les hommes présents sur scène ne s'en émeuvent. La femme qui a subi la première ses assauts, s'est reprise et transverse la scène sans empressement tout en mangeant sa pomme. Son agresseur la dépasse sans y faire attention, elle reste indifférente au supplice qu'il fait subir à celle qui lui est venue en aide. Elle va prendre un homme à partie et lui demande d'un ton sec : « Montre-moi ce que tu as appris. Le pas avec les hanches que tu as appris. ». L'homme se place face au public, un peu emprunté, joint ses deux pieds et commence à faire des mouvements circulaires avec son bassin. La femme de tête l'observe en se reculant d'un pas et lui lance : « Soulève ta veste, sinon je ne vois absolument rien ». L'homme relève sa veste de costume et s'exécute maladroitement. Elle l'arrête : « Ca, ça se serait le pas avec les hanches, celui qu'on a répété si longtemps ?! Regarde-moi ! » Elle s'exécute en exagérant le mouvement qu'elle lui a réclamé et en l'accompagnant de consignes appuyées : « Et à droite, au milieu, et à gauche, au milieu, et à droite. ». L'homme essaie de la suivre. Elle se recule de deux pas, son ton se durcit : « Tourne-toi j'aimerais voir ça de dos. Et lève ta veste ». L'homme s'exécute à nouveau, du mieux qu'il peut. Elle s'exaspère : « tu n'es pas sérieux, non ?! Regarde moi ! » Elle se remet en position à ses côtés et décrit à nouveau le mouvement en l'exagérant davantage : « Des cercles amples, grands ! ». Elle se recule, l'homme s'essaye à nouveau. Elle fond sur lui, excédée : « Oh ! Peter, ce n'est pas comme ça ! Fais-le avec des pas en avant ». L'homme avance en tenant les pans de sa veste et en faisant des mouvements maladroits avec son bassin, les jambes fléchies. Elle s'énerve : « Peter, ce n'est pas du tout ça. Ça fait combien de temps que tu... Qu'as-tu fait tout ce temps où on a répété ? » Elle l'harangue tout en s'éloignant à reculons pour rejoindre le reste de la compagnie massé en fond de scène : « Tu n'y arriveras jamais. Tu vas encore mettre un an ! ». L'homme tente encore et encore de passer le mouvement correctement face au public, pendant que la femme se place en tête des hommes et des femmes qui, de leurs côtés, ont reformé les rangs en silence. La femme de tête demande à la régie de lancer la musique : un air de fanfare bien connu, associé aux films de Charlie Chaplin, démarre de manière assourdissante. L'homme, à ce signal, interrompt ses exercices et va rejoindre le groupe au pas de course. Tous reprennent le mouvement de bassin que la femme de tête lui faisait répéter l'instant d'avant. Ils avancent en rythme, genoux fléchis, en accompagnant de coups de hanches nerveux les mouvements grossiers qu'ils font avec leur bassin. Les hommes tiennent leurs vestes de costume relevées, les femmes ont les bras ballants le long du corps. Ils avancent en fixant les spectateurs de manière désabusée, jusqu'en proscénium. Certains se retournent et reprennent le mouvement en accentuant son caractère grotesque, les fesses tendues sous le nez des premiers rangs. Très vite, l'acharnement que chacun met à se déhancher s'accompagne de signes de lassitude. Quand toute la formation est enfin arrivée en devant de scène et s'est répartie sur toute sa longueur, la musique s'arrête. Chacun toise le public et retourne rejoindre en ordre dispersé les assises disposées en fond de scène. Une femme reste en proscenium et se penche au-dessus de la rampe pour demander aux spectateurs des premiers rangs des pièces de monnaie afin de mettre en marche le cheval mécanique disposé côté jardin.

On entend la chanson de variétés qui a ouvert le spectacle. Un homme se lève, va offrir son bras à une femme qui se lève à son tour et marche avec lui jusqu'en devant de scène. On reconnaît la femme traquée accompagnée de l'homme qu'elle cherchait désespérément à séduire dans une séquence précédente. L'homme la laisse face au public et retourne s'asseoir. Elle lève doucement son bras gauche et se sent l'aisselle en fermant les yeux, puis elle se lisse la peau du front et se caresse le visage avec un bras. Un homme se lève en fond de scène, la rejoint et la ramène à sa place. Un autre accompagne la femme de tête jusqu'en devant de scène, il la laisse seule face au public, elle se lance dans une série d'attouchements et de caresses sur elle-même, légèrement différents de ceux de la femme traquée. Pendant ce temps, la femme qui est allée demandé des pièces de monnaie aux spectateurs a rejoint le cheval mécanique, l'a mis en route et le chevauche à présent, les yeux dans le vide. Quand le cheval s'arrête, elle en descend, va poliment redemander de la monnaie au public et retourne faire un tour de manège. Un homme a ramené la femme de tête à sa place. Un autre couple leur emboîte le pas. La femme de tête, restée seule, se prodigue des caresses sur le visage et le haut du crâne, elle se penche et se masse la cheville puis se redresse et s'embrasse l'intérieur d'un bras, réajuste sa culotte et recommence. Le cheval mécanique s'est arrêté, celle qui le chevauchait regagne sa place. Plusieurs hommes amènent des femmes en devant de scène qui, espacées les unes des autres, pratiquent chacune leur propre série d'attouchements solitaires face au public. Simultanément, d'autres femmes se sont levées pour demander, comme la première, des pièces de monnaie aux spectateurs et attendent en file indienne de faire leur tour de manège. À la chanson qui prend fin en succède une autre, interprétée par le même chanteur, seconde plage musicale déjà entendue dans la foulée de la première, en début de spectacle. Pendant que les femmes sont encore à leurs caresses individuelles, des hommes accompagnent d'autres hommes en devant de scène et les abandonnent à proximité, sans ramener les femmes à leurs places. Comme elles, ils se touchent, se massent, se sentent face au public, puis tentent rapidement d'entrer en contact avec les femmes qui se prodiguent des attouchements similaires non loin d'eux. Maladroitement, ils cherchent à reproduire sur le corps de l'autre, les caresses qu'ils se donnaient seuls. Les femmes se laissent tripoter sans réagir, celles qui restent hors de portée continuent leurs propres attouchements sans accorder d'attention à ce qui se passe dans leurs parages. Celles qui attendent pour faire un tour de manège ont la même attitude. Un homme accompagne jusqu'au cheval mécanique, la première femme qui est allée en faire. Elle remonte dessus et ne redescend plus, remettant des pièces de monnaie chaque fois que le cheval s'arrête. Pendant ce temps, le jeu des va-et-vient se poursuit, deux hommes, après avoir été accompagnés et s'être caressés, se mettent à ausculter ensemble le visage d'une femme qui reste indifférente. La femme traquée, récemment revenue en devant de scène, reprend sa litanie de gestes caressants quand un homme vient s'en charger à sa manière, une étreinte informelle se dessine avant de se transformer en lutte ouverte. La femme traquée se défend, l'homme devient agressif, elle lui rend ses coups. Pendant ce temps, la plupart des hommes et des femmes qui ont été accompagnés en devant de scène, l'ont été dans l'autre sens et ont disparus en coulisses.

Dans cet extrait de *Kontakthof*, deux représentations semblent se superposer sur scène avant de se refondre en une seule qui signe une troisième configuration plus difficile à qualifier. On peut voir dans un premier temps la troupe se reformer et mettre un soin particulier à se coordonner pour servir au public le type de spectacle attendu sur le parquet d'une salle de bal. Cette première représentation manque d'abord de spontanéité, les couples qui se sont offerts une danse se préoccupant davantage de respecter à la lettre le pas qu'ils reproduisent, plutôt que de se laisser griser par la situation. L'homme qui passe dans les rangs pour vérifier la distance entre les corps en action renforce momentanément ce « climat de cérémonie ». Tour à tour, trois équipiers vont toutefois s'efforcer de détendre cette atmosphère en abandonnant leurs partenaires respectifs pour s'adresser au public ou fredonner simplement l'air de jazz qui passe en

fond sonore. Leurs initiatives auront le cas échéant l'effet escompté. Dans leurs dos, les couples s'arrêtent progressivement de « danser » et se rejoignent en fond de scène pour bavarder d'une manière plus informelle. Pendant tout ce temps, une femme semble avoir pris le parti de rester en coulisses. Elle a changé de tenue côté cour en acceptant l'aide d'un équipier, puis a tué le temps en prenant un encas et en faisant les cent pas comme si personne ne la regardait. Elle-même n'a regardé personne, ni ses partenaires en train de s'afférer sur le plateau, ni le public devant lequel elle a déambulé en mangeant sa pomme. À la voir faire, on pourrait éventuellement mettre son attitude au compte de celle que des acteurs peuvent parfois s'accorder lorsqu'ils sont en représentation sur telle ou telle scène sociale. Goffman reconnaît lui-même qu' « en adoptant le style de la coulisse, les gens peuvent transformer n'importe quelle région en coulisses. Ainsi, dans beaucoup d'établissements, les acteurs s'approprient une partie de la région antérieure et, en y agissant de façon familière, la retranchent symboliquement du reste de la région<sup>672</sup> ». S'il ne dit pas jusqu'où ces rapports de coulisses peuvent ouvertement s'afficher et cohabiter avec la représentation en cours, les deux exemples qu'il mobilise pour illustrer ce type de pratiques donnent toutefois une idée des précautions qu'elles requièrent. Il évoque la manière dont le personnel de certains restaurants « installent leur lieu de ralliement très loin de l'entrée ou très près de la cuisine<sup>673</sup> », et dont les hôtes de l'air peuvent prendre possession « des sièges de queue [...] et créer ainsi une zone discrète de détente hors-service<sup>674</sup> ». Dans les deux cas, la partie de la région que ces employés retranchent par leurs comportements n'est pas la plus exposée. Et si elle peut parfois « s'élargir » jusqu'à englober un ou deux membres du public, comme en témoigne l'exemple des hôtes de l'air, Goffman laisse entendre que les familiarités partagées dans cette « zone de détente » doivent néanmoins rester « discrètes ».

La femme qui prend sa pause sur la scène de *Kontakthof* suit ces précautions, notamment lorsqu'elle change de robe, puis les ignore en allant manger sa pomme sous le nez du public. L'homme qui l'aide à se déshabiller dans un coin fait également preuve d'une certaine discrétion la première fois qu'il vient l'assister, et ne semble plus s'en soucier lorsqu'il l'aide à nouveau à retirer sa robe, se mettant alors à la caresser puis à rejouer sa mauvaise blague à la comparse qui, alertée par ses cris, est venue s'interposer. Les comportements de coulisses que ces trois-là étalent dans l'espace n'arrivent pas pour autant à perturber la représentation donnée par le reste de la troupe. Les hommes et les

---

672 *Ibid.*, p. 125.

673 *Ibidem.*

674 *Ibidem.*



femmes qui discutent en fond de scène restent complètement indifférents à la course poursuite qui les frôlent, comme ils l'avaient été au moment où la femme qui mangeait sa pomme déambulait en devant de scène perdue dans ses pensées. Cette ignorance réciproque laisse momentanément imaginer que les uns et les autres ne vivent pas la même situation bien qu'ils partagent physiquement le même espace, éventualité difficilement envisageable si l'on s'en tient à ce que Goffman peut dire des comportements régionaux dans *La Présentation de soi*. S'il estime que les conduites que les individus peuvent adopter, en scène comme en coulisses, ne sont jamais « toutes de spontanéité ou tout entières de cérémonie<sup>675</sup> », il reste néanmoins attaché à l'idée que les participants qui se retrouvent confinés dans un même espace établissent généralement un consensus temporaire concernant la situation qui les réunit. Partant de là, chacun peut essayer de reconquérir des latitudes par rapport à ce qu'il doit à cette situation, soit en apportant quelques restrictions au climat de coulisse qui domine le lieu et le moment, soit en cherchant à détendre la représentation plus formelle à laquelle il participe, soit en essayant simplement de se détendre à l'écart de son déroulement. Quelque soit la manière dont un acteur peut prendre ses distances par rapport à la situation en cours, il ne peut pas en revanche s'en abstraire complètement pour choisir d'en vivre une autre, ni ignorer purement et simplement la manière dont les autres se chargent de la vivre, sinon de la retourner en sa présence.

Goffman admet toutefois une exception à cette règle en considérant que dans certains cas « une équipe a la possibilité de traiter quelqu'un comme s'il n'était pas présent : lorsqu'elle agit de la sorte, ce n'est ni parce que cela va de soit ni parce qu'elle peut agir autrement, mais parce qu'elle tient là un moyen efficace d'exprimer de l'hostilité à quelqu'un qui s'est conduit incorrectement. Dans de telles situations, ce qui importe essentiellement, c'est de montrer au réprouvé qu'on l'ignore<sup>676</sup> ». Ce type d'« ignorance » est pratiquée à plusieurs reprises dans *Kontakthof*, le gros de la troupe s'arrangeant dans ce cas pour isoler le fauteur de trouble et lui témoigner une froide réprobation, comme en témoigne une des scènes d'ouverture de la pièce – celle du « fou-rire ». On assiste à un tout autre scénario dans les quelques séquences qui nous intéressent ici. Les acteurs présents sur scène n'ignorent pas tant l'homme et la femme qui se courent après, ce qu'ils ignorent c'est leur altercation. Quant à celle qui traverse le plateau après s'être dégagée de l'étreinte de son co-équipier, elle semble entrer à nouveau

---

675 *Ibidem*.

676 *Ibid.*, p. 148.

dans le champ de vision de ses autres partenaires. Tout le monde la remarque et s'alignent sans réprobation particulière sur la manière dont elle vient casser la représentation dispersée qu'ils étaient tous en train de donner. Ceux qui bavardaient ont interrompu leur conversation, ceux qui faisaient simplement tapisserie se sont relevés de leur chaise. Tous reforment à présent les rangs dans son dos pour suivre à distance l'examen « surprise » qu'elle a choisi de faire passer à un homme qui s'est immédiatement mobilisé pour répondre à sa demande.

Tous les acteurs en scène semblent à nouveau soutenir une même définition de la situation : la « soirée » à laquelle ils prenaient part est mise entre parenthèses au profit d'une mise au point entre équipiers concernant la représentation conjointe qu'ils s'appêtent à donner. La manière dont ils se coordonnent pour la servir frontalement au public laisse croire un instant qu'ils vont changer de registre et abandonner le langage des coulisses pour une représentation plus formelle. La chorégraphie qu'ils donnent en spectacle formalise effectivement un abandon, la troupe au complet choisissant d'abdiquer d'une manière appuyée et ouvertement provocatrice toute tenue face au spectateur. Parlent-ils encore le langage des coulisses sur la durée de cette chorégraphie ou cherchent-ils simplement à démontrer une fois de plus au public qu'ils *peuvent* le parler ?

Suite à ce mouvement d'ensemble, les individus qui viennent à nouveau se produire en devant de scène ne semblent plus vouloir donner de relief, ni au fait d'afficher une certaine « façade », ni au fait de l'abandonner complètement. Le langage des cérémonies et celui des familiarités se chevauche dans les rangs sans qu'il soit question de voir l'un de ces deux langages prendre le dessus sur un autre. Certaines femmes déploient ainsi une politesse discrète en direction des premiers rangs pour soutirer quelques pièces de monnaie aux spectateurs qu'elles sollicitent, avant d'aller côté cour pour faire un tour de cheval mécanique ou pour attendre le leur poliment quand le manège est pris. D'autres se laissent accompagnées de manière courtoise en devant de scène pour se livrer frontalement et sans guère de pudeur à des attouchements qu'on se prodigue généralement seul devant la glace. Ce va-et-vient reste entrecoupé, ça et là, de quelques marques de familiarités que se permettent encore certains hommes envers leurs partenaires féminines, suscitant parfois quelques assauts de caractère chez certaines, laissant les femmes sans réaction la plupart du temps.

Dans les séquences que je viens de passer en revue, la projection initiale des acteurs qu'on voit évoluer sur scène, les efforts qu'ils dépensent pour se donner

dignement en spectacle ou pour se présenter sous un jour moins favorable, ces efforts ne semblent jamais les lier à ce qu'ils prétendent être, pas plus qu'ils ne les obligent à rejeter toute prétention à être autre chose. Qu'ils suivent ensemble une même ligne de conduite face à la salle ou qu'ils suspendent cette représentation frontale pour se livrer à des interactions dispersées entre partenaires de jeu, interactions qui trahissent souvent leurs rapports d'initiés, le maintien et la courtoisie côtoient chez eux l'impudeur et la provocation sans considération particulière pour le type de public face auquel ils se produisent momentanément. Quelle que soit cette audience, ils ne semblent à aucun moment se soucier d'imprimer à leurs façon d'agir « cette indispensable cohérence de l'expression » que Goffman fait valoir comme le pivot de toute représentation donnée par un acteur ou une équipe d'acteurs dans quelque région que ce soit. Ceci est sans doute le signe le plus évident que ces hommes et ces femmes se produisent avant tout sur une scène de théâtre, « ce lieu par excellence où tout est susceptible de transformations <sup>677</sup> », et non dans le cadre d'une « soirée » où l'incohérence de leurs comportements aurait des chances de créer différents types de malaises et d'indignations dans l'assistance. Ce constat, Goffman lui-même ne semble jamais le faire d'une manière aussi tranchée lorsqu'il aborde la complexité des représentations données au quotidien par les individus qu'il observe. Et il faut bien reconnaître que ce constat ne peut pas non plus valoir sans y apporter certaines nuances lorsqu'on aborde les représentations soutenues par les acteurs du Tanztheater.

---

677 Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p 140.

#### **d. Mettre en scène et en mots les contradictions de la co-présence.**

Si l'on s'en tient au cadre conceptuel forgé par Goffman dans les trois premiers chapitres de *La Présentation de soi*, les représentations données par les acteurs du Tanztheater sur les scènes de *Walzer*, de 1980... et plus particulièrement de *Kontakthof* dérogent d'une manière discrète ou plus magistrale à tous les devoirs qui sont censés guider les représentations d'équipe. Ces acteurs ne prennent aucune précaution particulière pour dissimuler les poses et les attitudes susceptibles de discréditer les apparences qu'ils affichent et les compétences dont ils cherchent pourtant à faire preuve sous le regard d'un public dont ils ont pris la peine de ratifier la présence dès leur première entrée en scène. Ils n'entendent pas davantage lui cacher les connivences et les dissensions qui marquent leurs relations d'équipiers et n'hésitent jamais à le faire participer aux coulisses du spectacle. En un mot, la représentation qu'ils servent au spectateur croise continuellement celle qu'ils devraient lui épargner au point, parfois, de laisser croire qu'ils ne se font aucune idée ou qu'ils se fichent complètement de la séparation à entretenir entre ces deux spectacles. Ceci étant dit, on peut aussi regarder leur façon d'agir comme une manière plus ou moins franche de rejouer sur une scène de théâtre le jeu des distances et des familiarités qui est de mise dans la plupart des rencontres sociales décrites et analysées par Goffman dans la seconde partie de *La Présentation de soi*.

La comédie de la disponibilité dont il cherche à cerner les principes sous-jacents dans cet ouvrage l'incite à accorder une attention croissante à la manière dont les acteurs sociaux peuvent parfois, pour la soutenir, tirer sur la corde des apparences qu'ils revendiquent. En vue d'introduire et de suivre ce jeu-là de plus près, Goffman ouvre l'avant dernier chapitre de *La Présentation de soi* en repartant d'une tendance à laquelle il a consacré l'essentiel des chapitres précédents. Cette tendance, il semble cette fois la mentionner dans le seul but de sonder la manière dont les individus la suivent et la dévoient dans la durée de leurs rencontres :

« Lorsque deux équipes se rencontrent à des fins d'interaction, les membres de chaque équipe ont tendance à soutenir qu'ils sont ce qu'ils prétendent être ; ils tendent à rester dans leur rôle. La familiarité des coulisses est supprimée, de crainte que les poses adoptées ne cessent de faire effet, que tous les participants se retrouvent dans la même équipe en quelque sorte, et qu'il

n'y ait plus personne pour qui jouer. <sup>678</sup>».

Après l'avoir décrit en ces termes, Goffman remarque que sous cet accord de surface resurgissent constamment des formes de conduites et de communications étrangères à celles qui sont exprimées ouvertement par les acteurs en présence. Cet argument lui permet de donner prise à une tendance qui vient contrebalancer la première, celle qui consiste à se risquer en situation à entretenir des comportements ambigus, sinon contradictoires, afin de faire osciller les distances et les familiarités que l'on peut chercher à entretenir vis-à-vis de son public et de ses partenaires de jeu. Goffman reconnaît que « les acteurs peuvent maintenir une solidarité de coulisses alors même qu'ils sont engagés dans une représentation et ils peuvent ainsi exprimer impunément des choses inacceptables sur le compte du public aussi bien que des choses sur leur propre compte que le public trouverait inacceptables. <sup>679</sup>». Échanger des regards entendus ou utiliser différents « codes » pour exprimer à un équipier le mépris qu'on a du public devant lequel on joue, quitter un peu trop tard ou reprendre un peu trop tôt ses activités de coulisses alors que le public s'approche ou s'éloigne afin de lui signifier une certaine lassitude à entretenir la représentation qu'on lui doit, jouer son rôle avec un enthousiasme appuyé pour le seul plaisir de co-équipiers capables de goûter la dérision qui est de mise dans cette exagération, sont quelques unes des tactiques que Goffman répertorie pour illustrer les complicités de coulisses qui peuvent s'exprimer en pleine représentation. S'il estime que ces complicités doivent être manœuvrées avec « une prudence suffisante pour ne pas porter atteinte aux apparences illusoire qu'on maintient devant le public <sup>680</sup>», il rappelle néanmoins qu'elles font régulièrement l'objet d'une représentation à part entière, destinée à enfoncer un coin entre celle que l'acteur livre à un public ratifié et celle qu'il réserve dans le même temps à ses partenaires de jeu. Goffman reconvoque ici l'idée selon laquelle en situation d'interaction un acteur est toujours amené, sinon contraint, de jouer pour plus d'un public à la fois. Cette contrainte, il la décrit à présent comme une liberté que l'acteur peut s'arroger, y compris quand il est seul à assurer le spectacle. Goffman note à cet égard que « la complicité de dérision se manifeste le plus fréquemment peut-être, entre un acteur et lui-même. Les écoliers en donnent un exemple lorsqu'ils croisent les doigts en disant un mensonge ou lorsqu'ils tirent la langue au moment où l'institutrice ne peut pas les voir. <sup>681</sup>».

678 Goffman E., *La mise en scène de la vie quotidienne tome I. La présentation de soi*, op. cit., p 161.

679 *Ibid.*, p. 169.

680 *Ibid.*, p. 170.

681 *Ibid.*, p. 178.

Au-delà de ces connivences que l'acteur entretient avec d'autres ou avec lui-même, à l'insu du public et/ou à son détriment, Goffman tient à évoquer toutes celles que l'acteur peut à l'inverse tenter de créer avec ce public. Les propos à double-sens, les ouvertures prudentes, l'ambiguïté de certaines déclarations ou de certains comportements sont ainsi à envisager comme autant de procédés fournissant à une équipe de représentation « un moyen d'adresser, sans se compromettre, à l'autre équipe une invitation précise à diminuer ou à augmenter la distance sociale et la solennité, ou bien un moyen de demander que les deux équipes collaborent à transformer l'interaction en une autre comportant un nouvel ensemble de rôles.<sup>682</sup> ». Si ces « ballons d'essai » – comme Goffman aime à qualifier ce genre d'ouvertures – peuvent parfois se résumer à des politesses exagérées qu'une équipe adresse à son public en vue de prendre de la hauteur vis-à-vis de lui, il considère que les acteurs se risquent plus généralement à relâcher un tant soit peu leur façade, à abdiquer provisoirement certaines réserves, à prendre en un mot de petites libertés avec les convenances et les apparences pour amener leur public à en faire autant et tenter de tirer parti de ce « surcroît » de spontanéité dans l'interaction<sup>683</sup>. Ces opérations de réaligement, telles que Goffman les qualifie cette fois, représentent à ses yeux le ressort le plus fréquent de la cour faite aux femmes et des interactions amicales qui voient le jour « entre partenaires relativement égaux<sup>684</sup> » :

« Certains flirts peuvent s'ébaucher, au cours desquels les hommes essaient de mettre un terme aux airs de vierges intouchables qu'affectent les femmes, tandis que les femmes s'efforcent d'arracher aux hommes un aveu d'intérêt sans affaiblir leur propre position défensive. Lorsque les partenaires d'un flirt sont en même temps membres d'équipes conjugales différentes, des trahisons relativement dénuées de sérieux peuvent se produire également. Dans les groupes où l'on bavarde à cinq ou six, les participants peuvent renoncer de bon gré à s'aligner fondamentalement les uns sur les autres, comme c'est le cas entre un couple marié et un autre couple, ou entre des hôtes et leurs invités ou entre des hommes et des femmes ; les participants se montrent alors disposés, non sans provocation, à modifier et remodeler les positions de leur équipe ; ils s'unissent par

682 *Ibid.*, p 182.

683 Goffman illustre ce type de réalignements en sollicitant une série d'exemples mettant en scène la manière dont des individus bénéficiant d'un statut supérieur peuvent parfois renoncer momentanément à leur rang pour mettre à l'aise des employés et parvenir ainsi à les « mettre dans leurs poches ». Il en tire une observation plus générale : « l'étude de l'interaction entre deux équipes dans la vie quotidienne montre que souvent on attend de l'équipe supérieure qu'elle sorte un peu de sa réserve. D'abord, ce relâchement de la façade fournit une base à l'échange ; le supérieur reçoit un service ou un produit d'une certaine nature tandis que le subordonné reçoit un témoignage d'indulgence et de familiarité. On a pu voir, par exemple, des gens de la haute société anglaise abandonner momentanément la réserve qu'ils observent durant les interactions avec les commerçants et les petits fonctionnaires lorsqu'ils avaient besoin de demander une faveur particulière à ces subordonnés. Ensuite, cette atténuation de la distance fournit un moyen de susciter dans l'interaction un climat de spontanéité et de participation. En tout cas, l'interaction entre deux équipes implique souvent que l'on prenne de petites libertés, ne serait-ce que pour tâter le terrain et voir s'il n'est pas possible de tirer un profit inespéré de l'équipe adverse. » *Ibid.*, p 191.

684 *Ibid.*, p. 194.

plaisanterie à leurs ancien public contre leurs anciens équipiers, en trahissant ouvertement ces derniers ou en acceptant d'être complices des moqueries dont ils sont l'objet. Un autre exemple est fourni par le cas où l'on réussit à enivrer un participant de statut élevé, à lui faire abandonner sa façade et à le rendre accessible et familier avec les gens qui lui sont inférieurs. On parvient souvent, de manière moins compliquée, à un climat agressif identique, en jouant à des jeux et en faisant des plaisanteries dans lesquels la personne qui sert de plastron est amenée, toujours en plaisantant, à prendre une position ridicule et intenable.<sup>685</sup>».

Dans les différentes situations décrites ici par Goffman, la limite entre public et partenaire de jeu devient aussi flottante que la cohérence des lignes expressives adoptées par les acteurs en présence. De cette approche rapide des réalignements qui peuvent se négocier à vue et de manière incessante dans les rencontres amicales, Goffman tire une conclusion qui vient quant à elle relativiser l'autre dichotomie sur laquelle il avait jusqu'ici fondée la part la plus significative de son analyse dramaturgique, celle qui sépare clairement scène et coulisses et qui demande aux acteurs de séparer leurs publics en conséquence :

« En écartant la question de son origine, on peut constater, en conclusion, que le besoin humain d'avoir des contacts sociaux et de nouer des relations amicales revêt deux formes : le besoin d'un public devant lequel mettre à l'épreuve les différents personnages qu'on se flatte d'incarner et le besoin d'équipiers avec lesquels établir des rapports d'intimité complice et partager le climat détendu des coulisses. Bien qu'habituellement séparées [...], ces deux fonctions que tout individu peut remplir pour d'autres individus peuvent parfois, sans doute, être remplies presque simultanément par les mêmes partenaires. C'est ce qui peut se produire, on l'a vu, sous la forme des libertés qu'on s'accorde réciproquement dans les réunions amicales [...].<sup>686</sup>».

À la faveur de cette conclusion, somme toute provisoire dans son propos, Goffman suggère à demi-mots toucher là une des limites de son analogie entre vie et théâtre. Les distinctions qu'il a jusqu'ici empruntées à la scène, distinctions entre public et partenaires de jeu, entre les poses adoptées en représentation et les familiarités partagées en coulisses, ces distinctions deviennent discutables, elles perdent en tout cas de leur pertinence et de leur netteté dès qu'il s'agit de suivre les individus dans leurs besoins de nouer des contacts plus rapprochés. Si Goffman referme un peu vite cette discussion en concluant sur elle le chapitre qu'il consacre à « la communication étrangère au rôle », les acteurs de *Kontakthof*, de *Walzer* et de *1980...* offrent ici l'opportunité de la prolonger. On peut en effet réinterpréter les libertés qu'ils prennent vis-à-vis de leur représentation comme autant de façons de négocier les contacts et les complicités que Goffman explore dans cet avant-dernier chapitre de *La Présentation de*

---

685 *Ibid.*, p. 195.

686 *Ibidem*.

*soi*. Leurs velléités à passer sans transition des cérémonies aux familiarités, à modifier et à remodeler les positions de leur équipe, à trahir en public leurs rapports d'initiés ont à présent quelque chose à voir avec les opérations de réaligement observables lors de soirées festives ou de réunions entre amis. Au-delà de les remodeler dans un cadre théâtral, les acteurs du Tanztheater expérimentent ces réaligements en s'affranchissant des clivages que Goffman fait lui-même flotter pour se donner les moyens de les décrire, clivages qui régissent leur propre jeu d'acteur sur une scène. Ils offrent à ce titre la possibilité de poursuivre la description que Goffman accorde à ce type de comportements, et de tester à cet effet la qualité singulière des flottements qu'il imprime à la métaphore théâtrale.

Dans les trois pièces étudiées, la première et sans doute la plus déroutante des libertés que les acteurs prennent sur scène est de relativiser la séparation scène/salle en la ramenant à une distance plus négociable. Ils abordent en l'occurrence leur face-à-face avec le spectateur comme s'ils partageaient avec lui une proximité suffisante pour abdiquer certaines réserves à son contact et en renégocier d'autres, à la hausse ou à la baisse. Par moment, c'est la distance à garder vis-à-vis de lui qu'ils augmentent en accentuant jusqu'à la caricature le caractère cérémonieux des performances et des rares prises de paroles qu'ils lui adressent. On peut notamment réenvisager sous cet angle les premières séquences de *1980...*, de *Walzer* et de *Kontakthof*. À d'autres moments, beaucoup plus nombreux à l'échelle de chaque pièce, c'est cette même distance que les acteurs tentent de réduire en multipliant les « ouvertures ». Ces initiatives peuvent mobiliser la troupe au complet ou se négocier en ordre dispersé. Dans les deux cas, elles se rapprochent des « invitations » décrites par Goffman, invitations qui consistent à « demander que les deux équipes collaborent à transformer l'interaction en une autre comportant la représentation d'un nouvel ensemble de rôles<sup>687</sup> ». Cette transformation n'étant jamais gagnée d'avance, elle « implique que l'on ne se déclare qu'avec circonspection et que l'on ne formule que des demandes voilées », l'enjeu étant de découvrir sans se compromettre « s'il y a ou non danger à abandonner la définition actuelle de la situation<sup>688</sup> ». Lorsque les acteurs du Tanztheater lancent ces invitations au public, ils peinent à s'en tenir à de simples sous-entendus ou à des déclarations suffisamment prudentes pour pouvoir en dénier le sens ou le reformuler au cas où

---

687 *Ibid.*, p. 182.

688 *Ibidem*.



l'invitation tombe à plat. La plupart du temps, leurs tentatives passent par des plaisanteries un peu trop appuyées pour les mettre à l'abri du ridicule, ou par des confidences trop intimes pour leur offrir une chance de repli. Une séquence de *Walzer* illustre un intéressant va-et-vient entre ces deux registres, va-et-vient soutenu sur plusieurs minutes par une même actrice [Annexe 3, *Walzer*, Séquence 20] :

Une valse se fait entendre, côté jardin apparaît une femme qui tient un micro à la main, elle porte des lunettes, une longue robe satinée bleu ciel. Elle a une natte qui lui descend dans le dos. Elle regarde le public avec un sourire et des yeux qui minaudent. Elle s'avance, tenant par la main un homme impassible, qui tient lui-même la main d'un autre. Une grande chaîne d'hommes suit la femme au micro, chacun regardant le public d'un air digne, légèrement suffisant. La femme sourit toujours, elle avance encore un peu pour entièrement déployer son chapelet d'hommes puis s'adresse au public : "Où habites-tu ? Seul ? Ah! Bon..." Elle traîne sur les mots avec un petit rire, comme un hoquet. Elle reprend sa marche indolente puis s'arrête à nouveau : "Es-tu fâchée ?... Ok." Son petit rire revient, comme si elle cherchait à se donner une contenance. "Je suis si bête, si bête." Elle hausse les épaules, toujours secouée par son ricanement de circonstance. "J'ai tout donné : mon argent, mon cœur, tout. Et rien." Elle longe maintenant le devant de scène, en tirant toujours la chaîne humaine qui l'accompagne. Son sourire est immuable. Elle s'adresse à nouveau au public après un silence : "Je ris toujours fort, c'est bon pour ma santé... Et je pourrais être si jolie. Mais ces lunettes !... Regarde." Elle lâche la main de l'homme qui la suit et retire ses lunettes puis montre ostensiblement son visage au public. "C'est beaucoup mieux, non ?" Elle les remet dans le même mouvement nonchalant et marque un temps, le regard fixé sur les spectateurs, sourire aux lèvres, presque absente : "Ah. Si j'avais plus de goût... Enfin..." Elle reprend la main de l'homme à côté d'elle et repart en traînant un peu les pieds jusqu'en fond de scène, côté jardin. Elle lâche la main de l'homme qui la tenait, le chapelet des suivants s'engouffre avec lui dans les coulisses. De son côté, la femme au micro fait demi-tour et tire de là où elle est une autre chaîne humaine, entièrement féminine cette fois qui s'extrait lentement des coulisses. Elle avance avec son sourire en parure, s'arrête et annonce : "Pour le L, il vaut mieux être propre. Ne soit pas trop serviable. On ne baille pas quand je parle. On ne crie pas non plus. On critique avec politesse." Elle marque un temps entre chaque injonction, fixant le public avec un sourire qui est de plus en plus crispé : "Je suis maniaque. Mais c'est une tradition dans ma famille (elle est agitée par son petit rire systématique). Ma mère, ma grand-mère... Toutes maniaques." Elle se remet en marche, suivie par sa lignée de femmes entièrement déployée, toutes à équidistance les unes des autres, élégantes, fixant le public sans jamais détourner le regard. La femme au micro s'arrête, marque un temps avant de parler, son sourire a du mal à se maintenir, il décline : "Si tu veux me mettre de bonne humeur, fais-moi un petit cadeau. Je ne sais pas, n'importe quoi... Une petite surprise." Son sourire vire au rictus. "Ou bien regarde-moi dans les yeux (son sourire est brusquement moins artificiel, il revient), gentiment, avec sentiment. Ou alors dis-moi juste : "Oh! You look wonderful." Juste ça : "You look wonderful." Elle se réjouit rien qu'à l'idée de ce qu'elle vient de dire. D'un air cabotin, elle lâche la main de celle qui la lui tient, la regarde avec un sourire complice. Elle a un rire par sursaut et dit en direction du public tout en se baissant pour ôter ses talons : "Oh! Pardon. Excuse-moi." Toutes les femmes de la chaîne enlèvent leurs chaussures dans un mouvement synchrone. La femme au micro remonte le bas de sa robe et le fronce avec l'élastique de sa culotte. Toutes les femmes font le même geste, toutes sans exception regardent le public avec un sourire aguicheur. La femme au micro rit toujours et dit avant de coucher son accessoire sur le sol : "Je suis infiniment désolée, je suis trop stupide..." Un air d'accordéon se substitue à la valse, les femmes se mettent en mouvement, exécutant un petite chorégraphie dictée par la première. Elles quittent la scène après avoir promené un instant cette farandole entraînante sur le plateau.

La femme qui s'adresse ici au spectateur en le tutoyant, prend rapidement conscience qu'elle aborde de travers son invitation à réduire la distance que la sépare de ce partenaire potentiel. Après avoir tentée de se rattraper plusieurs fois sans succès, elle

conclut sa tentative sur une série d'excuses qui ratifie d'une manière purement formelle la honte qu'elle est censée retirer du ridicule dont elle s'est couverte. Cette réaction reste exceptionnelle dans les pièces de Pina Bausch. Le plus souvent, les acteurs qui cherchent à nouer des contacts plus rapprochés avec le public poussent un cran plus loin leurs initiatives en ne s'inquiétant pas plus de l'imprudence dont elles témoignent, que de la gêne ou du malaise qu'elles peuvent susciter chez le spectateur<sup>689</sup>. Leur tentative la plus risquée de ce point de vue est de l'inviter à partager avec eux des « complicités de dérision ». Ce concept avancé par Goffman dans la seconde partie de *La Présentation de soi* permet ici de regrouper sous un même terme les démonstrations de « mauvaise tenue » et les quelques parodies de ballets classiques auxquelles les acteurs s'adonnent régulièrement, démonstrations qui constituaient jusque-là une sorte d'hérésie dramaturgique difficile à qualifier d'un point de vue goffmanien. On peut à présent les considérer comme autant de facéties et de pieds de nez qui ne visent pas tant le public, qu'ils ne s'adressent à lui. La manière dont les acteurs le prennent ouvertement à témoin des pitreries dont ils sont capables pour tourner en dérision le spectacle qu'ils sont censés donner dans le cadre de la « soirée » à laquelle ils participent (et accessoirement sur la scène de théâtre qu'ils parcourent), peut en l'occurrence être interprétée comme une façon d'inviter le spectateur à goûter avec eux à cette connivence d'initiés qui consiste à « dénigrer le public absent », connivence qui se partage plus volontiers avant ou après une représentation que durant son déroulement et que Goffman décrit comme suit : « lorsque des acteurs sont dans la région où ils apparaissent habituellement à leur public et que le public est parti ou bien n'est pas encore arrivé, les acteurs jouent parfois une version satirique de leur interaction avec le public, dans laquelle certains membres de l'équipe prennent le rôle du public<sup>690</sup> ».

Si l'on suit cette hypothèse jusqu'au bout, cela voudrait dire que les

---

689 Dans *1980...*, une femme en déshabillé va ainsi aguicher ceux qui se retrouvent assis au premier rang en prenant devant eux des poses de vampe pendant une à deux minutes, avant d'encourager un spectateur à se lever de son siège, à se rapprocher du proscenium et à se laisser aller au baiser qu'elle lui donne une fois qu'il se retrouve à sa portée. Si cette initiative signe le rapprochement le plus osé expérimenté en direction du public dans les trois pièces qui m'intéressent, elle fait écho, par sa désinvolture, à ce que les acteurs sont prêts à faire sur scène pour « redéfinir » leur face-à-face avec la salle.

690 On peut envisager sous cet angle les différentes parodies de ballet auxquelles se livrent joyeusement les acteurs sur la scène de *Kontakthof*. La manière dont certaines femmes reprennent ensemble toute une série de contorsions disgracieuses qu'elles accentuent jusqu'à en faire un numéro grotesque, a également de quoi alimenter l'hypothèse d'une simple bouffonnerie servie au public comme une invitation à diminuer la solennité du face-à-face qu'elles entretiennent avec lui, et ce en lui permettant de partager avec elles la farce qu'elles sont censées relayer en laissant croire qu'une femme peut marcher sans effort avec des talons hauts ou porter une robe fourreau sans jamais avoir à tirer sur sa culotte.

démonstrations de « mauvaise tenue » livrées sur scène par les acteurs du Tanztheater viseraient une sorte d'audience « abstraite » ou « absente » dont ils chercheraient à se moquer en invitant les spectateurs physiquement présents à camper momentanément « le rôle du public », afin qu'eux-mêmes puissent dérouler jusqu'au bout la version satirique ou parodique d'un spectacle qu'ils donnent plus sérieusement dans d'autres séquences. Aussi incongrue soit-elle, cette hypothèse pourrait expliquer les libertés que les acteurs s'arrogent dans la foulée de ces démonstrations et qui consistent le plus souvent à partager avec le public les familiarités qui les lient, en se permettant de le faire participer aux pauses dont ils mitent leur représentation et en le traitant dans ce cas comme un partenaire désormais ratifié face auquel il n'est plus question de « se gêner ». Ainsi parviennent-ils à s'immerger en sa présence et à l'immerger avec eux dans le climat de complicité et d'agressivité mêlées qui, au-delà d'être en propre celui des coulisses, peut également caractériser l'ambiance ambiguë des rencontres amicales.

Si Goffman peine à distinguer les familiarités négociables entre hommes et femmes dans ces « réunions » de celles que des équipiers peuvent partager en coulisses, les acteurs du Tanztheater s'autorisent quant à eux à enchevêtrer plus franchement ces deux registres en poussant aux limites, sous couvert des rapports d'initiés qui les lient, les contacts qu'ils tentent régulièrement de nouer avec un partenaire de l'autre sexe. Des trois pièces étudiées, *Kontakthof* est sans doute la plus riche en enchevêtrements de ce genre. Si l'on y voit des contacts s'ébaucher sans qu'aucune complicité de coulisse ne soit en jeu, ces mêmes complicités peuvent à l'occasion servir de prétexte aux flirts, aux plaisanteries, aux joutes qui se négocient sur scène entre hommes et femmes. Il faut ici remarquer que lorsqu'ils jouent un mauvais tour à leurs partenaires féminines ou qu'ils cherchent « à mettre un terme aux airs de vierges intouchables » qu'elles affectent momentanément – pour reprendre ici une formule toute goffmanienne, les hommes trahissent assez rarement les rapports d'équipiers qu'ils partagent avec elles. Ce sont les femmes qui exploitent plus systématiquement le langage et les connivences des coulisses pour entreprendre leurs partenaires masculins. Ainsi les voit-on, au cours de *Kontakthof*, changer plusieurs fois de costume sans raison apparente, sinon celle de demander à chacune de ces occasions de l'aide à un équipier pour remonter la fermeture Éclair de la robe qu'elles viennent de passer. Si les hommes répondent le plus souvent à cette invitation en s'exécutant avec courtoisie, certains en profitent parfois pour donner une tournure plus scabreuse au « coup de main » qu'on leur réclame. Dans ce cas, les femmes peuvent repousser les avances qu'elles subissent, hurler, se défendre, elles ne

renoncent jamais pour autant à retenter d'autres approches pour arracher à leurs partenaires un aveu d'intérêt. Qu'elles les poursuivent d'avances aussi invasives que celles qu'ils peuvent leur destiner ou qu'elles cherchent à les atteindre en les taquinant d'une manière plus ou moins agressive, elles usent dans ce cas de petites trahisons que de leur côté les hommes n'exploitent jamais. Elles les interpellent par leur vrai prénom, divulguent au détour d'une plaisanterie certaines informations peu reluisantes à leur sujet, cherchent à les faire réagir en exploitant des secrets de coulisses. Dans une séquence mainte fois mentionnée déjà, une femme prend ainsi un de ses équipiers à partie pour lui faire réviser un pas de danse, faisant rapidement de cette répétition impromptue un jeu cruel dont l'homme devient le plastron désœuvré sous l'oeil mi-amusé, mi-désolé du reste de la troupe. Dans une autre séquence de la même pièce, une femme assise contre le mur de scène se livre à un jeu similaire avec les nerfs d'un partenaire. S'adressant à lui alors qu'il vient de se laisser tomber de sa chaise et qu'il gît au sol, elle s'inquiète de ce qu'il lui arrive d'un ton moqueur, puis lui décoche une série de piques assassines entrecoupées de noms d'oiseaux, monologuant sur son incurie les jambes croisées et prenant son temps pour mener ce jeu de massacre sans toutefois réussir à sortir son équipier de son apathie, celui-ci continuant de faire le mort à quelques mètres d'elle.

Dans les pièces de Pina Bausch, chercher le contact plus rapproché est souvent synonyme, comme dans ces deux séquences, d'aller le chercher trop loin. L'entame d'un flirt, la plaisanterie un peu douteuse, la joute engagée sur fond d'une connivence acquise avec « l'adversaire », sont autant de réalignements qui peuvent à tout moment donner lieu à une sortie de piste de la part de l'une ou l'autre des parties engagées dans l'échange. Si Goffman suggère que la complicité qui est de mise dans les réunions entre « partenaires relativement égaux » autorise des formes d'agressivité rarement admises dans d'autres cadres interactionnels, il en offre toutefois une description qui en euphémise les répercussions éventuelles. Il parle dans ce cas de « trahisons relativement dénuées de sérieux », ou évoque le fait que c'est « toujours en plaisantant » que certains partenaires peuvent, à l'occasion de certains jeux, « amener une personne à prendre une position ridicule et intenable ». Goffman ne précise pas, dans ce cas, jusqu'où la plaisanterie peut aller, ni à quelles conditions les acteurs en présence peuvent prendre à la légère les trahisons qu'ils subissent. Il évoque seulement un point de rupture qui, au vu de la définition qu'il en donne, peut menacer tout type de rencontres, y compris les plus « amicales ». Il y consacre, par excès puis par défaut, l'ultime chapitre de *La*

*Présentation de soi*, ayant manifestement choisi de garder pour la fin l'exploration de ce point-limite de tout échange interactionnel :

« Il existe des situations, souvent appelées des « scènes », dans lesquelles un acteur se comporte de façon à détruire ou à porter un coup sérieux à la courtoisie apparente du consensus, et bien qu'il n'agisse peut-être pas simplement en vue de provoquer ce désaccord, il ne peut cependant ignorer que ce genre de désaccord risque de résulter de ses actes. L'expression courante « faire une scène » est heureuse parce qu'en effet ces ruptures font surgir une nouvelle scène. L'interaction précédente, et normalement attendue, entre les deux équipes, se trouve soudain écartée de force, et un nouveau drame se substitue irrésistiblement à elle. [...]. Certaines scènes se produisent lorsque des équipiers ne peuvent plus supporter les absurdités de leur représentation mutuelle, et qu'ils ne peuvent plus se retenir de critiquer en public les partenaires mêmes avec lesquels ils doivent poursuivre une coopération dramaturgique. Ces éclats sont souvent dévastateurs pour la représentation que les antagonistes doivent donner ; la querelle a pour effet d'offrir au public une vue des coulisses et le laisse sur l'idée qu'une représentation a sûrement quelque chose de douteux si ceux qui la connaissent le mieux ne sont pas d'accord entre eux. <sup>691</sup>»

« L'expression courante “faire une scène” est heureuse » nous dit Goffman, lui-même ne trouvant pas de meilleure tournure conceptuelle pour décrire la nouvelle scène qu'un acteur introduit dans la situation dès l'instant où il ne peut plus ou ne veut plus jouer la comédie qu'elle implique. Selon lui, ces « scènes » interviennent aussi bien quand un acteur en arrive à critiquer publiquement la prestation calamiteuse d'un de ses partenaires, que quand un public sort lui-même de ses gonds pour « remettre à sa place » un membre de l'équipe adverse en le confrontant à « des faits ou à des comportements expressifs dont chaque équipe sait qu'ils sont inacceptables<sup>692</sup> ». Goffman évoque deux autres types de « scènes » qui obligent cette fois le public à composer comme il peut avec une crise qui ne le concerne qu'indirectement dans un cas, qui le vise trop directement dans un autre. Il pointe ainsi les situations où « une interaction entre deux personnes devient si animée, si bruyante, ou attire tellement l'attention que les personnes qui se trouvent à proximité engagées dans leur propre interaction verbale sont transformées de force en spectateurs, ou même sont obligées de prendre parti et d'entrer dans la mêlée<sup>693</sup> ». Goffman pointe par ailleurs les situations où un acteur en vient à quémander les bonnes grâces de son public sans se ménager de position de repli, se mettant pour ainsi dire à la merci de ses interlocuteurs en cherchant à faire équipe avec eux par tous les moyens, ce qui les obligent de leur côté à renoncer à tout effort de courtoisie pour mettre un terme à ses sollicitations.

Règlements de compte, coups de colère, exubérance mal maîtrisée, provocations,

---

691 *Ibid.*, p. 199.

692 *Ibidem*.

693 *Ibidem*.

caprices, les « scènes » décrites par Goffman sont légions dans les pièces de Pina Bausch. Plus encore que de faire l'objet d'une séquence, elles signent généralement son point d'orgue ou son point de bascule. Ainsi, le début d'un dialogue peut rapidement tourner au procès d'intention que les femmes se chargent dans ce cas de faire publiquement subir à leurs partenaires masculins. Les hommes s'en tiennent de leur côté à faire plus volontiers dégénérer la mauvaise plaisanterie en provoquant dans son sillage des interactions suffisamment animées pour obliger les acteurs en présence et le spectateur lui-même à subir les démêlés bruyants qui résultent de ces dérapages. Quelle que soit la « scène » à laquelle il s'agit d'assister, elle ne donne pas toujours lieu aux conséquences que Goffman associe à ce type de crises. Les acteurs peuvent ainsi rester indifférents à la « scène » qui éclate dans leurs parages ou à celle qu'ils ont manifestement provoquée. S'ils continuent d'être présents à ce qui se joue, ce n'est ni en tant qu'acteur, ni en tant que public de ce qui se joue.

De son côté, Goffman rappelle que dans le cas d'une « scène », un individu est soit l'un soit l'autre, mais ne peut dans aucun cas être ni l'un, ni l'autre. Il évoque justement ces « crises » pour aborder dans leur sillage les techniques de maîtrise des impressions que les protagonistes d'une situation doivent mobiliser, acteurs d'un côté, public de l'autre, pour éviter d'en arriver là. Il fera ainsi l'inventaire des devoirs qui incombent spécifiquement à l'acteur en mettant plus particulièrement l'accent sur la loyauté et sur la discipline dramaturgique dont il ne doit jamais se dispenser quand il soutient une représentation à plusieurs. Cette discipline consiste en substance à garder son sang-froid face aux aléas et à « s'abstenir de toute réaction émotionnelle en face de ses équipiers lorsqu'ils commettent des erreurs, et en face du public quand celui-ci lui témoigne de l'affection ou de l'hostilité de façon intempestive <sup>694</sup>», Goffman ayant pris le soin de préciser en amont :

« Bien que l'acteur soit censé être accaparé tout entier par l'activité qu'il exerce, et bien qu'il soit apparemment absorbé par ses actions de façon spontanée, sans calcul, il doit néanmoins se détacher affectivement de sa représentation de façon à rester disponible pour faire face aux aléas dramaturgiques qui peuvent se produire. Il doit donner l'apparence d'adhérer intellectuellement et émotionnellement à l'activité qu'il présente, mais il doit se garder de se laisser réellement entraîner par son propre spectacle afin de ne pas se laisser distraire de la tâche qui consiste à réaliser une représentation réussie. <sup>695</sup>»

Quand Goffman en vient à parler des devoirs qui incombent cette fois au public

---

694 *Ibid.*, p. 204.

695 *Ibidem*.

qui assiste à une représentation donnée par une équipe d'acteurs, il insiste sur le fait que tout public doit adopter un comportement protecteur pour aider les acteurs à préserver leur spectacle et faire preuve de tact quand un aléa met à mal la représentation qu'ils lui servent :

« Lorsque des acteurs commettent une étourderie qui fait apparaître une contradiction nette entre l'impression donnée et la réalité ainsi dévoilée, le public peut, par délicatesse, « ne pas voir » l'étourderie ou bien accepter sans réserve l'excuse qu'on en donne. Et, dans les moments de crise chez les acteurs, le public tout entier peut se faire leur complice pour les aider à rétablir la situation. <sup>696</sup>»

Bien qu'il use encore du langage du théâtre pour décrire ici les règles du tact, Goffman en parle néanmoins comme d'un pas de deux qui semble se négocier à la marge des conventions dramaturgiques qu'il emprunte à la scène. Cette inflexion dans son propos, il la rend plus prégnante encore quand il suggère que les règles du tact donnent parfois à tous les protagonistes d'une situation, acteurs et public confondus, l'occasion de se retrouver ensemble de l'autre côté du rideau pour partager une même lucidité sur la comédie qu'ils se jouent mutuellement :

« Chaque fois que le public fait preuve de tact, les acteurs ont la possibilité d'apprendre qu'ils sont protégés par ce tact. Et le public, à son tour, peut apprendre que les acteurs se savent protégés par ce tact. [...]. Lorsque de telles situations se présentent, il peut arriver un moment dans la représentation où la séparation des équipes prend fin et se trouve momentanément remplacée par un échange de regards dans lequel chaque équipe avoue à l'autre son niveau d'information. À ces moments-là, la structure dramaturgique toute entière de l'interaction sociale se trouve soudainement mise à nu et la ligne de démarcation qui sépare les deux équipes disparaît provisoirement. Que cette vision intime des choses provoque la honte ou le rire, les équipes sont capables de reprendre rapidement leur physionomie habituelle. <sup>697</sup>»

À la suite de cette affirmation, Goffman reconnaît que les malaises qui ne peuvent être évités au cours d'une interaction réintroduisent une forme d'égalité entre tous ses protagonistes, une égalité silencieuse face à la difficulté de se produire sans accroc sur la scène que tous se partagent à tour de rôle :

« En dépit de toutes ces techniques de maîtrise des impressions utilisées par les acteurs et par le public, des incidents se produisent malgré tout et il arrive que l'on donne par inadvertance au public la possibilité d'entrevoir ce qui se passe dans la coulisse. Quand un incident de ce genre se produit, les membres du public en tirent parfois un important enseignement, plus important pour eux que le plaisir agressif de découvrir les secrets inavouables de quelqu'un, ou ses secrets stratégiques, ou ses secrets d'initiés [...]. Les membres

---

696 *Ibid.*, p 218.

697 *Ibid.*, p. 220.

du public peuvent en effet y découvrir le témoignage d'une égalité fondamentale généralement bien cachée. Que le personnage représenté soit sérieux ou frivole, de condition élevée ou modeste, on perçoit alors l'acteur qui assume ce personnage pour ce qu'il est profondément : un comédien solitaire tourmenté par le souci de sa représentation. Derrière beaucoup de masques et de personnages, chaque acteur tend à prendre une physionomie sincère, dépouillée de tous ses ornements sociaux, la physionomie de quelqu'un qui est absorbé, personnellement engagé, dans une tâche difficile et mensongère.<sup>698</sup>»

À l'instar des libertés que peuvent parfois s'accorder les individus pour s'approcher mutuellement, les situations de crises qui mettent à mal leurs échanges semblent ici donner à Goffman une dernière occasion d'éprouver et d'épuiser la pertinence de son analogie entre vie et théâtre. Au terme de *La Présentation de soi*, il suggère que la frontière qui passe entre acteurs et public dans un cadre théâtral et sur laquelle il a fondé son analyse de la vie quotidienne, ne passe jamais de manière aussi franche entre les protagonistes d'un même face-à-face. Elle se distend dès qu'ils tentent de s'approcher ou de résorber un malaise dans l'échange qu'ils entretiennent conjointement. Cette frontière symbolique, Goffman finit lui-même par en faire une simple image métaphorique qu'il remise comme telle au moment de conclure son ouvrage<sup>699</sup>. Dans une même mesure et bien qu'elle s'impose à eux d'une manière plus concrète, les acteurs du Tanztheater semblent faire de la frontière symbolique qui les séparent du public une limite destinée à être franchie tôt ou tard, que ce soit pour oser le contact ou pour confronter le spectateur aux complicités et aux incivilités auxquelles ils se laissent aller face à lui, aussi bien qu'à son encontre. Cette frontière, ils la font toutefois valoir à l'endroit précis où Goffman choisit quant à lui de la faire tomber. Lorsque sur scène une crise éclate ou une interaction dégénère, les acteurs résorbent le plus souvent ce malaise en regagnant les coulisses ou en jouant d'une manière limite avec ce que la scène leur autorise : passer sans sommation à autre chose en restant sur le plateau, ou se dégager complètement de ce qui s'y joue pendant quelques minutes. Dans

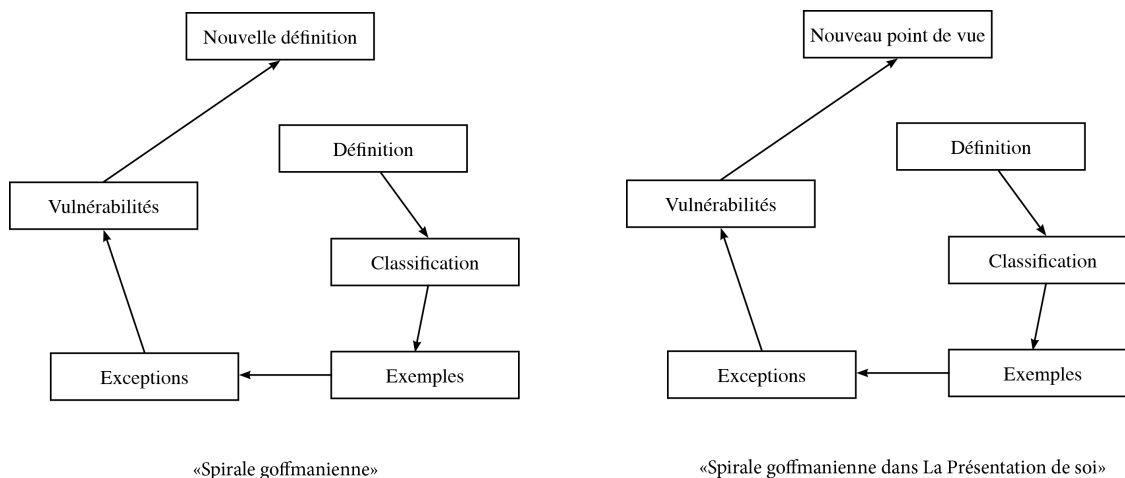
---

698 *Ibid.*, p. 222.

699 Si j'ai déjà mentionné dans un précédent chapitre, cet épisode conclusif où Goffman prend le parti d'avouer les limites que trahit son analogie dramaturgique, la manière dont il réduit cette analogie à un simple artifice rhétorique au moment de conclure l'analyse qu'elle lui a permis de mener, vaut néanmoins d'être à nouveau citée : « Encore une observation pour finir. C'est à partir du langage du théâtre qu'on a construit le schéma conceptuel utilisé ici. On a parlé d'acteurs et de publics ; de routines et de rôles ; de représentations réussies et de représentations ratées ; de répliques, de décors et de coulisses ; de nécessités dramaturgiques. C'est peut-être le moment de reconnaître que l'exercice par lequel on a poussé à ses limites extrêmes les potentialités enfermées dans une simple analogie relevait en partie de l'artifice rhétorique. [...]. Une action mise en scène dans un théâtre est une illusion relativement fabriquée et c'est une illusion *avouée* ; à la différence de la vie ordinaire, rien de réel et d'effectif ne peut arriver aux personnages de théâtre [...]. C'est pourquoi il faut abandonner ici le langage et le masque du théâtre. Les échafaudages, après tout, ne servent qu'à construire d'autres choses, et on ne devrait les dresser que dans l'intention de les démolir. » *Ibid.*, p. 239 et 240.



ces différents cas de figure, ils ne laissent ni à eux-mêmes, ni au public l'occasion de s'essayer aux règles du tact, ni d'apprécier ce à quoi elles donnent parfois lieu, à savoir ces moments de flottement où « la structure dramaturgique de l'interaction sociale se trouve soudainement mise à nu et [où] la ligne de démarcation qui sépare les deux équipes disparaît provisoirement.<sup>700</sup> ». Goffman est quant à lui davantage disposé à pousser jusqu'au bout son hypothèse analytique, et ce jusqu'à faire « disjoncter » la métaphore qui la soutient, afin de ne pas perdre de vue ce que les individus sont souvent capables de faire au moment où une crise ou un simple malaise vient ébranler leurs échanges. Il abandonne dans le même mouvement l'autre métaphore, martiale, qui tout au long de *La Présentation de soi* lui a servi à redoubler, à relancer ou à compliquer son usage de la métaphore théâtrale. En évoquant les règles du tact et en mentionnant les solidarités momentanées qu'elles ont par elles-mêmes vocation à créer entre acteurs et public quand les premiers n'arrivent plus à pallier ou à dissimuler les contradictions de leur représentation, Goffman donne un coup sérieux à l'idée qui a été l'un des pivots, sinon le pivot central de sa réflexion : considérer et analyser l'interaction comme une « guerre froide » ou une « paix armée » dans laquelle chacun essaie de tirer partie des impressions qu'il produit sur autrui.



Si l'on reprend l'idée de « spirale goffmanienne » avancée par Philip Manning et résumée par Greg Smith comme le travail incessant de définition et de redéfinition mené par Goffman dans ses ouvrages, travail doublé « d'un effort qui consiste à explorer les exceptions susceptibles de miner les classifications qu'il produit<sup>701</sup> », on pourrait dire que la « spirale » développée par ses soins dans *La Présentation de soi* se referme sur la

700 *Ibid.*, p. 220.

701 *Ibidem.*

découverte assumée d'une vulnérabilité qui n'ouvre pas tant sur le remaniement d'un concept, ou d'une partie du cadre analytique, mais bien sur la redéfinition plus générale du *point de vue* à jeter sur l'objet de son discours et sur l'hypothèse analytique qu'il a posée pour l'étudier. Le fait est que Goffman publiera quelques années après *La Présentation de soi* un recueil d'« essais » dans lesquels il reprend à peu près les mêmes thèmes en les abordant depuis ce nouveau point de vue et en faisant usage d'un tout autre cadre métaphorique. C'est à cet ouvrage, *Les Rites d'interaction*, que je vais à présent me consacrer.

## ***2. Être et ne pas être un objet rituel délicat. Relire Les Rites d'interaction.***

Paru en 1967 sous le titre *Interactional Ritual : Essays on Face-to-Face Behavior*, *Les Rites d'interaction* regroupe une série d'articles que Goffman a pour la plupart écrits et publiés entre 1955 et 1959. Le contenu de l'ouvrage est à cet égard contemporain de l'écriture de *La Présentation de soi*, dont la première publication date de 1956 et la seconde légèrement augmentée de 1959. De nombreux thèmes se font ainsi échos d'un ouvrage à l'autre. On pourrait même dire que dans *Les Rites d'interaction*, Goffman semble reprendre du début le projet qui a été le sien dans *La Présentation de soi*. Il ne convoque pas cependant les catégories d'acteurs, de public, pas plus que les catégories de scène, de coulisses ou de représentation pour redessiner les contours de son objet. Il se dit simplement en quête d'une description précise des « unités » qui interviennent dans le temps d'une interaction en face-à-face, et cherche avant tout à « révéler l'ordre normatif qui prévaut dans et entre ces unités, autrement dit l'ordre comportemental qui existe en tout lieu fréquenté public, semi-public ou privé, que ce soit sous les auspices d'une manifestation sociale élaborée ou sous les contraintes plus banales d'un cadre social routinier.<sup>702</sup> ». Si Goffman abandonne ici le langage du théâtre, c'est pour interroger par le biais d'« une recherche ethnographique sérieuse<sup>703</sup> » ce qui se joue entre des individus co-présents quelle que soit la région qu'ils fréquentent. Scène ou coulisses peu importe, la question est de savoir à quelles obligations minimales les individus se soumettent pour rendre leurs rapports praticables durant leurs interactions. Philip Manning remarque à ce titre que Goffman défend dans ses premiers écrits – dont certains se retrouvent au sommaire des *Rites d'interaction*, une toute autre analyse de la co-présence que celle qu'il développe dans *La Présentation de soi* : « au lieu d'envisager les individus comme des manipulateurs à la recherche d'un gain personnel, ses premiers travaux suggèrent que nous sommes tous les gardiens du face-à-face<sup>704</sup> ». Goffman appuie cet autre parti pris analytique sur une métaphore plus difficile à résumer que celle qui domine *La Présentation de soi*. Il convoque en l'occurrence le champ lexical du religieux pour décrire et conceptualiser le travail de figuration que les individus

---

702 *Ibidem.*

703 *Ibidem.*

704 Manning P., *Erving Goffman and The Modern Sociology*, op. cit., p. 38

accomplissent dès qu'ils se retrouvent en présence les uns des autres, travail qui consiste à préserver la situation en témoignant un respect de chaque instant à cet objet sacré que constitue la *face* de chacun. L'enjeu ici est de décortiquer plus précisément la logique d'ensemble de ce cadre conceptuel que Goffman présente, pour l'essentiel, dans les deux premiers articles qui ouvrent *Les Rites d'interaction*. Suite à cela, il sera question d'utiliser les ressources pour reprendre du début et tenter une nouvelle description des interactions mises en scène par Pina Bausch.

Se maîtriser face à l'autre, trouver le juste équilibre entre réserve et lâcher-prise en présence d'autrui, les acteurs du Tanztheater semblent faire de cette gageure une performance en soi chaque fois qu'ils entrent en scène. S'ils ne parviennent pas toujours à mener cette performance à bien, ni même à terme, ils s'attachent en tout cas à la tenter en faisant fi de la frontière symbolique qui les séparent du public. La partition scène/coulisse ne semble pas non plus valoir quand il s'agit pour eux d'éprouver la souplesse de leurs rapports d'initiés. C'est au-delà de ces différents clivages qu'ils cherchent le contact et qu'ils entraînent l'interaction. Sous cet angle, on peut choisir d'explorer avec l'aide de Goffman la manière dont ils se produisent face à l'autre, non plus en tant qu'acteurs, mais en tant qu'unités engagées dans des échanges qui restent suspendus à certaines obligations rituelles. Il va s'agir de tenter et de pousser cette exploration jusqu'à son point de basculement, autrement dit jusqu'à ce qu'elle offre la possibilité, à travers ses propres linéaments, de requestionner les tenants et les torsions de la réflexion que Goffman consacre à l'ordre ritualisé de l'interaction et aux arrangements que les individus développent pour s'en acquitter dans le temps de leurs échanges réciproques.

### **a. Valeur sacrée de la face et variations de l'engagement.**

« [...] quelque rôle que l'on tienne, on joue toujours en plus celui d'interactant.<sup>705</sup> ». Goffman évoque ici un rôle dont il ne parle pas dans *La Présentation de soi*. C'est à lui qu'il va consacrer les quatre « essais » rassemblées dans *Les Rites d'interaction*. Associer un rôle spécifique à la position « d'interactant », c'est mettre d'emblée sur un pied d'égalité tous les protagonistes d'un face-à-face. Étrangement, Goffman introduit ce nivellement en partant d'un postulat qui semble reprendre à quelques nuances près celui qu'il posait en ouverture de *La Présentation de soi*, postulat

---

705 *Ibid.*, p. 103.

qui inaugure « On Face-Work » [« Perdre la face ou faire bonne figure ? Analyse des éléments rituels inhérents aux interactions sociales » pour le titre français], le premier « essai » des *Rites d'interaction* :

« Toute personne vit dans un monde social qui l'amène à avoir des contacts, face à face ou médiatisés, avec les autres. Lors de ces contacts, l'individu tend à extérioriser ce que l'on nomme une *ligne de conduite*, c'est-à-dire un canevas d'actes verbaux et non-verbaux qui lui sert à exprimer son point de vue sur la situation, et, par là, l'appréciation qu'il porte sur les participants, et en particulier sur lui-même. Qu'il ait ou non l'intention d'adopter une telle ligne, l'individu finit toujours par s'apercevoir qu'il en a effectivement suivi une. Et, comme les participants supposent toujours chez lui une position plus ou moins intentionnelle, il s'ensuit que, s'il veut s'adapter à leurs réactions, il lui faut prendre en considération l'impression qu'ils ont pu se former à son égard. On peut définir le terme de *face* comme étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier.<sup>706</sup> »

Là où Goffman parlait de projection initiale de l'acteur dans *La Présentation de soi*, projection qui n'était guère dissociable du rôle que l'acteur entendait jouer dans l'interaction, il parle à présent de la *face* qu'un individu revendique à travers sa ligne de conduite. On pourrait ici être tenté d'assimiler cette notion de *face* à celle de « façade ». Il ne faut pas cependant s'y tromper. Chez Goffman, la « façade » désigne des attributs, des compétences, des éléments matériels et immatériels associés à la position, au statut auquel l'acteur prétend durant l'échange. La *face* renvoie quant à elle plus directement à la « personne » qui la revendique. Elle est à considérer comme la valeur momentanée que l'individu se donne et que son entourage lui octroie dans le temps d'une interaction. La *face* est surtout ce qui engage émotionnellement l'individu dans l'échange auquel il prend part, comme Goffman le suggère dans la suite de son propos :

« L'individu a généralement une réponse émotionnelle immédiate à la face que lui fait porter un contact avec les autres : il la soigne ; il s'y « attache ». [...]. En général, l'attachement à une certaine face, ainsi que le risque de se trahir ou d'être démasqué, expliquent en partie pourquoi tout contact avec les autres est ressenti comme un engagement. La face portée par les autres participants ne laisse pas non plus indifférent, et, quoique de tels sentiments puissent différer par le degré et la direction de ceux que l'on éprouve pour sa propre face, ils n'en constituent pas moins, de façon toute aussi immédiate et spontanée une participation émotionnelle. La face que l'on porte et celles des autres sont des constructions de même ordre ; ce sont les règles du groupe et la définition de la situation qui déterminent le degré de sentiment attaché à chaque face et la répartition de ce sentiment entre toutes.<sup>707</sup> »

Goffman présente ici la face comme un attribut plus abstrait qu'il n'y paraît. Si chaque interactant en revendique une, le souci qu'il manifeste à l'égard de la sienne

---

706 *Ibid.*, p. 9.

707 *Ibid.*, p 10.

s'accompagne d'un souci équivalent pour la face d'autrui. C'est en prenant le parti de décrire les obligations auxquelles les individus doivent généralement souscrire pour préserver leur face que Goffman va préciser en quoi consiste cette réciprocité :

« Dès lors que quelqu'un assume une image de soi qui s'exprime à travers la face qu'il présente, il est censé s'y conformer. De différentes façons, dans différentes sociétés, il doit faire preuve d'amour-propre, répudier certaines actions parce qu'elles sont au-dessus ou en-dessous de sa condition, et se forcer à en accomplir d'autres, même si elles lui coûtent beaucoup. Dès qu'elle pénètre dans une situation où elle reçoit une certaine face à garder, une personne prend la responsabilité de surveiller le flux des événements qu'elle croise. Elle doit s'assurer du maintien d'un certain *ordre expressif*, ordre qui régule le flux des événements, importants ou mineurs, de telle sorte que tout ce qu'ils paraissent exprimer soit compatible avec la face qu'elle présente [...]. Tout autant que d'amour-propre, le membre d'un groupe quelconque est censé faire preuve de considération : on attend de lui qu'il fasse son possible pour ne pas heurter les sentiments des autres ni leur faire perdre la face, ce de façon spontanée et volontaire, par suite d'une identification avec eux. Par conséquent il devrait répudier à assister à la déconfiture d'une autre personne [...]. L'effet combiné des règles d'amour-propre et de considération est que, dans les rencontres, chacun tend à se conduire de façon à garder aussi bien sa propre face que celles des autres participants. <sup>708</sup>»

Si l'on s'en tient à ce que dit Goffman au tout début de cet extrait, « préserver sa propre face » demande ni plus, ni moins de se plier aux mêmes obligations que celles qu'un acteur doit respecter lorsqu'il cherche à préserver la représentation qu'il soutient. Dans les deux cas, le prétendant doit veiller à ce qu'aucun aléa, ni aucune expression malencontreuse ne viennent contredire sa projection initiale. Dans *La Présentation de soi*, Goffman reconnaît que l'acteur peut éventuellement accorder la même vigilance à la représentation de ses partenaires lorsqu'il joue en équipe, ce souci n'ayant pas cependant vocation à s'étendre à la ligne expressive supportée par les autres interlocuteurs qui se retrouvent en sa présence. Il en va tout autrement, semble-t-il, quand un individu cherche non plus seulement à préserver sa représentation, mais bel et bien sa *face* dans l'interaction. Il doit dans ce cas apporter une attention particulière à celle d'autrui « par identification avec lui ». Lui faire perdre la face par négligence, ou assister à sa déconfiture sans s'en alarmer revient à mettre directement en danger la face qu'on revendique et que les autres nous accorde, jusqu'à preuve du contraire. Manquer de considération pour la face d'autrui, c'est en effet se présenter comme un piètre interactant, voire un interactant détestable, quelqu'un qui ne sait pas en l'occurrence respecter les règles les plus élémentaires de savoir-vivre. Goffman n'emploie jamais ce terme pour qualifier les règles qui président à la préservation de la face. Il préfère sur ce point évoquer un « ordre rituel » qu'il entend étudier minutieusement et qu'il introduit

---

708 *Ibid.*, p. 13 et 14.

en commençant par donner un nom à l'activité qui consiste à préserver ou à sauver la face, quel qu'en soit le possesseur :

« Par *figuration (face-work)* j'entends désigner tout ce qu'entreprend une personne pour que ses actions ne fasse perdre la face à personne (y compris elle-même). La figuration sert à parer aux « incidents », c'est-à-dire aux événements dont les implications symboliques sont effectivement un danger pour la face. Tous ces moyens de sauver la face, que la personne qui les emploie en connaisse ou non le résultat réel, deviennent souvent des pratiques habituelles et normalisées : elles ressemblent aux coups traditionnels d'un jeu ou aux pas codifiés d'une danse. Chaque personne, chaque groupe et chaque société en a, semble-t-il, un répertoire qui lui est propre. C'est en partie à ce répertoire que l'on se réfère quand on demande à quoi ressemble "vraiment" une personne ou une culture. Pourtant, il semble que chaque ensemble de pratiques manifestées par telle personne ou tel groupe soit tiré d'un ensemble structuré, unique et cohérent, de pratiques possibles, comme si la face, par sa nature même, ne pouvait être sauvée que d'un certain nombre de façons, et que chaque groupement social dût faire son choix dans une matrice unique.<sup>709</sup>».

En introduisant l'idée selon laquelle la face ne peut être sauvée que d'un certain nombre de façons édictées socialement, Goffman affirme la valeur sociale qu'elle détient et qui excède la valeur que chacun octroie à la sienne dans le temps d'une interaction. Pour le dire autrement, chaque fois que l'individu sauve, grandit ou préserve sa face, il *consacre* avant tout la valeur sociale qu'elle représente et dont il n'est que l'obligé volontaire. Goffman remarque à cet égard : « Dans tous les cas, alors même que la face sociale d'une personne est souvent son bien le plus précieux et son refuge le plus plaisant, ce n'est qu'un prêt que lui consent la société : si elle ne s'en montre pas digne, elle lui sera retirée.<sup>710</sup> ». Cette valeur étant établie, Goffman aborde dans la foulée les dangers qui peuvent potentiellement la menacer et présente toute rencontre sociale comme un risque de perdre la face ou de la faire perdre à autrui, que ce soit par le biais de gaffes, d'impairs ou d'inconvenances plus ou moins délibérées. Pour parer ces risques multiples, le travail de figuration qu'un individu doit opérer consiste à adopter une série de mesures protectrices qui, tout en concernant sa propre face, consiste avant tout à préserver celle d'autrui :

« On manifeste respect et politesse, et on s'assure de bien adresser aux autres toutes les cérémonies qui pourraient leur revenir. On fait preuve de discrétion : on laisse inexprimés les faits qui pourraient, implicitement ou explicitement, contredire ou gêner les prétentions des autres. [...]. On se montre courtois, on modifie légèrement ce qu'on exige des autres ou ce qu'on leur impute, de telle sorte qu'ils puissent estimer que la situation ne menace pas leur amour-propre.<sup>711</sup>»

---

709 *Ibid.*, p. 16.

710 *Ibid.*, p. 13.

711 *Ibid.*, p. 18 et 19.

Goffman consacra le deuxième « essai » des *Rites d'interaction* à ces mesures protectrices en les rassemblant sous une seule et même étiquette, celle de la déférence que tout individu doit à autrui et qu'il attend de lui en retour. J'y reviendrai. Il n'accorde dans l'immédiat qu'une attention relative à ces mesures-là, étant davantage intéressé par celles qui entrent en jeu lorsqu'il faut réparer un incident qui porte plus ou moins atteinte à la face d'un interactant. C'est à cette occasion que Goffman avance pour la première fois l'idée d'un « état », sinon d'un « équilibre » *rituel* à rétablir entre tous les protagonistes de l'interaction. Avant de présenter les actes qui permettent de réparer l'incident, il tient à préciser : « J'emploie le terme de *rituel* parce qu'il s'agit ici d'actes dont le composant symbolique sert à montrer combien la personne agissante est digne de respect, ou combien elle estime que les autres en sont dignes. L'équilibre est une image adéquate, car la durée et l'intensité de l'effort de réparation s'ajuste exactement à la persistance et à la gravité du danger. La face est donc un objet sacré, et il s'ensuit que l'ordre expressif nécessaire à sa préservation est un ordre rituel.<sup>712</sup> ». La métaphore que Goffman introduit ici d'une manière quelque peu expéditive a été précédée de quelques allusions qui la laissait présager. Il semble toutefois avoir pris le parti de ne pas l'annoncer clairement avant d'avoir une bonne raison d'en exploiter toutes les ressources. Les situations qui exigent une réparation la lui offrent sans conteste. Il présente ainsi ce qui relève dans l'absolu de simples excuses comme l'objet de quatre mouvements ritualisés renvoyant à une véritable cérémonie expiatoire. En premier lieu, l'offensé ou d'autres participants attirent l'attention sur la faute commise et somment l'offenseur potentiel de s'en expliquer. Celui-ci peut alors tenter de s'innocenter, de minimiser l'incident ou choisir d'en endosser l'entière responsabilité. Quelle que soit son option, le suspect doit faire une offre réparatrice à l'offensé sous la forme d'une compensation à la mesure de son impair ou « offrir de se punir, de faire pénitence et d'expier<sup>713</sup> ». Goffman souligne toute l'importance de ce second mouvement : « Le suspect montre ainsi qu'il est parfaitement capable de se mettre à la place des autres, qu'il peut toujours faire un participant responsable des procédures rituelles, et que les règles de conduite qu'il a apparemment enfreintes sont toujours sacrées, réelles et solides.<sup>714</sup> ». Quand cette confirmation est offerte par l'offenseur potentiel, le troisième mouvement peut

---

712 *Ibid.*, p. 21.

713 *Ibid.*, p. 22.

714 *Ibid.*, p. 22 et 23.



s'amorcer : l'offensé accepte l'offrande rituelle qui lui est proposée et signifie ainsi que l'ordre expressif est rétabli. « Ensuite, et c'est le mouvement final, l'acquitté manifeste sa gratitude à ceux qui ont eu la bonté de lui pardonner. <sup>715</sup>».

Après en avoir décrit les formalités rituelles, Goffman tient à remarquer que l'échange réparateur constitue un modèle toujours susceptible de connaître des variations qui, en tant que telles, peuvent prolonger le malaise au lieu d'y mettre un terme. Trop peu signifier l'importance d'un impair ou attendre que l'offenseur se fasse à lui-même la sommation qu'on devrait lui adresser et il y a des chances que l'outrage ne soit jamais réparé. Trop insister sur les excuses qu'on doit à l'offensé, alors qu'il les a acceptées une première fois, peut *a contrario* faire durer l'échange réparateur plus que de mesure et bloquer le jeu rituel entre deux personnes, au lieu de le rétablir. Goffman reconnaît néanmoins que la variation la plus courante que subit l'échange réparateur est à chercher dans la propension des individus à endosser conjointement la responsabilité d'un incident quand il survient, et à chercher à s'en excuser le premier, sans prendre le temps, ni même la peine d'en désigner le véritable coupable. Cette tendance, il la décrit à grands traits comme une forme de pragmatisme plus largement répandue, semble-t-il, que le souci de suivre à la lettre toute les phases d'une cérémonie expiatoire pouvant parfois ouvrir sur de nouveaux malentendus :

« Puisque chacun des participants d'une entreprise est intéressé, pour des raisons différentes, à sauver sa propre face et celles des autres, il s'ensuit naturellement une coopération telle que tous puissent atteindre leur but commun, mais diversement motivé. Le tact en matière de figuration constitue un exemple répandu de cette coopération tacite. Non content de défendre sa face et de protéger celle des autres, on agit envers ceux-ci de telle sorte qu'il leur soit possible de figurer dans les deux directions : nous les aidons à s'aider et à nous aider. <sup>716</sup> »

Si Goffman présente le tact comme une forme d'arrangement silencieux qui permet aux individus d'expédier conjointement le code rituel tout en continuant de le respecter, il reconnaît, au terme de la première étude qui ouvre son ouvrage, que ce genre d'arrangements peuvent finalement être considérés comme le principal ressort de l'ordre ritualisé de l'interaction, arrangements qui signent la spécificité de cet ordre-là et qui obligent à le penser au-delà de certaines références attachées au monde de l'école :

---

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 29.

« Il semble que l'ordre rituel soit fondé essentiellement sur l'accomodement, si bien que les références accolées aux autres types d'ordre social ne s'y applique pas tout à fait. Pour ceux-ci, on emploie en quelque sorte un modèle scolaire : si une personne désire préserver une certaine image d'elle-même et y engager ses sentiments, elle doit travailler dur pour s'en montrer digne ; viendrait-elle à user de procédés malhonnêtes, à tricher ou à voler, elle serait punie, disqualifiée, ou, au moins, obligée de tout recommencer depuis le début. C'est là l'image d'un jeu rigoureux et morne. Mais, en fait, la société et l'individu participent à un autre jeu, plus facile, mais qui a, lui aussi, ses dangers. <sup>717</sup> »

Le jeu dont parle ici Goffman et dont il fait son objet de prédilection dans *Les Rites d'interaction*, ne semble pas demander à ses joueurs de respecter un code rituel qui s'imposerait à eux de manière stricte et non-négociable. La fluidité de la vie sociale repose davantage sur la capacité des individus à s'accommoder de ce code rituel et à composer avec ses injonctions paradoxales, injonctions qu'il entend explorer plus avant dans le deuxième « essai » de l'ouvrage. Notons qu'il introduit cet « essai » intitulé « La tenue et la déférence » en présentant cette fois sans aucun détour la métaphore sur laquelle il compte fonder son argumentation. Elle n'a pas grand chose de différent de celle qu'il a exploité dans son premier « essai ». Goffman tient toutefois à renseigner ici le lecteur sur sa genèse en mentionnant les sources et les auteurs qui lui ont permis de l'échafauder :

« Sous l'influence de Durkheim et de Radcliffe-Brown, certains, parmi ceux qui étudient la société moderne, ont appris à rechercher la signification symbolique des pratiques sociales, ainsi que leur contribution à l'intégrité et à la solidarité des groupes qui les emploient. Mais, en détournant ainsi leur attention de l'individu pour la reporter sur le groupe, ils ont, semble-t-il, négligé un thème que Durkheim présentait déjà dans son chapitre sur l'âme. Il y suggère que la personnalité individuelle peut être considérée comme une parcelle de mana collective, et que (comme il le montre dans les chapitres suivants) les rites accomplis envers les représentations de la collectivité le sont parfois envers l'individu lui-même. J'entends explorer ici certaines des façons dont, dans notre monde urbain et séculier, la personne se voit impartir une espèce de sacralité qui se manifeste et se confirme au travers d'actes symboliques. Je tenterai d'édifier un échafaudage conceptuel en étirant et en tordant un certain nombre de termes appartenant à l'anthropologie commune, échafaudage qui m'aidera à poser deux concepts que je tiens pour centraux dans ce domaine : la déférence et la tenue. <sup>718</sup> »

Les actes symboliques qui intéressent ici Goffman, et qu'il rapporte à ce qu'il nomme la déférence, relèvent d'une série de petites dévotions que les individus adressent à la « personne » d'autrui et dont ils s'attendent eux-mêmes à bénéficier en sa présence. Ces actes mineurs, ritualisés pour la plupart, mêlent rites d'évitements – « qui incitent l'offrant à se tenir à distance du bénéficiaire, afin de ne pas violer ce que

---

717 *Ibid.*, p. 40.

718

Simmel appelle la « sphère idéale » qui entoure celui-ci <sup>719</sup> » – et rites de présentation ou d'accès qui relèvent de « tous les actes spécifiques par lesquels un individu fait savoir au bénéficiaire comment il le considère et comment il le traitera au cours de l'interaction <sup>720</sup> ». Cette seconde classe de rites inclut les salutations, les invitations, les compliments et les menus services qui selon Goffman : « sont autant de moyens d'affirmer au bénéficiaire qu'il n'est pas isolé en lui-même, que les autres participent de lui ou cherchent à partager ses préoccupations. <sup>721</sup> ». Pour confirmer la probité que l'individu investit dans sa déférence, il doit de surcroît faire preuve de bonne tenue, la tenue étant cet ensemble de signes extériorisés qui confirme le soin qu'il porte à sa propre face et qu'il peut donc apporter à la face des autres. Goffman s'attache à faire une liste non-exhaustive de tous ces signes, avant de préciser leur importance :

« Dans notre société, l'individu qui se tient « bien », « convenablement », manifeste des attributs tels que : discrétion et sincérité ; modestie dans ses prétentions ; esprit de compétition et loyauté ; contrôle de soi et de ses gestes ; maîtrise de ses émotions, de ses appétits et de ses désirs ; sang froid dans l'adversité et ainsi de suite. [...]. Plus essentiellement peut-être, la bonne tenue est ce que l'on exige d'une personne avant de lui faire confiance comme interagissant constant, équilibré pour la communication et apte à agir de telle sorte que les autres puissent jouer sans danger leur rôle d'interagissant à son égard. <sup>722</sup> »

Tenue et déférence sont ainsi les deux pendants d'un travail de figuration qui, pour porter ses fruits, réclame d'être accompli selon un savant dosage de distances et de sollicitations envers autrui. Goffman souligne ici le paradoxe auquel tout individu se confronte quand il côtoie un entourage avec lequel il doit composer des rapports, empruntant à Durkheim une formule dont il explore les implications contradictoires :

« Puisque nous avançons que certaines choses doivent être dites et faites à l'égard du bénéficiaire, et d'autres non, il doit être clair qu'il existe une opposition et un conflit intrinsèque entre ces deux formes de déférence. [...]. Comme l'indiquait Durkheim : « La personnalité humaine est chose sacrée ; on n'ose la violer, on se tient à distance de l'enceinte de la personne, en même temps que le bien par excellence, c'est la communion avec autrui. » <sup>723</sup> ». « L'opposition est inéluctable entre désirer inclure une personne et respecter sa vie privée. Il faut bien voir ce

---

719 *Ibid.*, p. 56. Goffman précise plus loin que les rites d'évitements ne sont pas toujours symétriques : « Il semble qu'il y ait des relations typiques entre la distance cérémonielle et d'autres sortes de distances sociologiques. Entre égaux, on peut s'attendre à voir les interactions guidées par une familiarité symétrique. Entre un supérieur et un subordonné, on peut prévoir des relations asymétriques, où le supérieur a le droit d'exercer certaines privautés que le subordonné ne saurait lui retourner. ». *Ibid.*, p. 57.

720 *Ibid.*, p. 63.

721 *Ibid.*, p. 65.

722 *Ibid.*, p. 69.

723 *Ibid.*, p. 65.

qu'implique ce dilemme : les rapports sociaux sont ainsi faits d'une dialectique incessante entre rites de présentation et rites d'évitement. Il s'y maintient une tension singulière, car, d'une certaine façon, il faut tenir séparées ces nécessités contradictoires et, en même temps, les réaliser simultanément : les mêmes gestes qui font aller deux personnes – offrant et bénéficiaire – l'une vers l'autre doivent également signifier que les choses n'iront pas trop loin.<sup>724</sup> ».

Goffman suggère ainsi que le pas de deux que les individus doivent danser conjointement pour préserver la face de chacun, ne tient pas seulement aux indications codifiées qu'ils doivent respecter à tour de rôle, mais au degré d'engagement que chacun investit dans le pas qu'il exécute en direction d'autrui. Ceci vaut, semble-t-il, aussi bien lorsqu'il s'agit d'offrir à la face toutes sortes d'égards et d'offrandes que quand il est question de la sauver, comme Goffman le suggère dans les pages qu'il consacre dans son premier « essai » à l'ordonnance rituelle permettant aux individus de réparer une offense. En d'autres termes, si la face d'un individu constitue la prise que la société a sur lui<sup>725</sup>, cette prise ne suffit pas à faire de lui un interactant efficace. C'est davantage la manière dont il saura, en situation, moduler l'intensité de l'engagement émotionnel qu'il investit dans sa propre face et dans celle des autres, qui décidera de sa qualité d'interactant et de la justesse avec laquelle il endosse ce « rôle en plus ». Cette notion d'engagement et ce qu'elle suppose en matière d'ajustement, ne cessera d'interroger Goffman et de relancer la réflexion qu'il consacre plus largement à l'interaction, à ses rituels et à ses dysfonctionnements, dans le troisième « essai » de l'ouvrage intitulé « l'embarras et l'organisation sociale ». Une telle réflexion, l'auteur l'avait d'ores et déjà amorcée dans sa thèse de doctorat en lui consacrant notamment la dernière partie de son manuscrit ; le résumé qu' Yves Winkin nous fait de cette dernière partie peut ici venir éclairer ce que Goffman entend par engagement :

« L'interaction euphorique est celle qui « fonctionne bien », qui ne produit aucune fausse note. Il ne s'agit pas d'un engagement béat dans l'interaction : si un des participants est « trop dedans » et s'excite, il y aura fausse note (et dysphorie) ; il faut donc toujours garder un plein contrôle de soi. C'est ce que Goffman appelle l' « après toi, Alphonse », ou *poise* (prestance assurée). Mais si les règles du tact sont trop explicitement utilisées, la retenue risque de devenir si importante que la dysphorie apparaîtra à nouveau. L'engagement (*involvement*) est donc un très

---

724 *Ibid.*, p. 68.

725 Goffman revient sur cette « prise » et la décrit en ces termes en conclusion de son premier « essai » : « Il faut considérer le fait que, partout, les sociétés, pour se maintenir comme telles, doivent mobiliser leurs membres pour en faire des participants de rencontres auto-contrôlés. Le rituel est un des moyens d'entraîner l'individu dans ce but : on lui apprend à être attentif, à s'attacher à son moi et à l'expression de ce moi à travers la face qu'il garde, à faire montre de fierté, d'honneur et de dignité, à avoir de la considération, du tact et une certaine assurance. Ce sont là quelques-uns des comportements élémentaires qu'il faut intégrer à la personne pour qu'elle puisse servir d'interactant et c'est en partie à eux que l'on se réfère quand on parle de nature humaine universelle. » *Ibid.*, p. 41.

subtil dosage de spontanéité et de calcul – « une légère infraction aux règles du tact », dit Goffman dans le chapitre XIX. <sup>726</sup>»

C'est manifestement cette dialectique épineuse de l'engagement que Goffman se donne plus particulièrement à étudier dans *Les Rites d'interaction*. Dans cet ouvrage, il n'entend pas seulement mettre en évidence le code rituel qui organise implicitement les situations d'interactions, ceci n'étant pour lui que la moitié du problème. C'est aussi la manière dont les individus s'en arrangent qui l'intéresse. Goffman s'attache en l'occurrence à comprendre l'ordre ritualisé de l'interaction comme un jeu d'équilibre instable qui repose principalement sur l'injonction à préserver la face, mais plus encore peut-être sur la capacité des individus à jouer ce jeu sans en faire trop, sans non plus en faire trop peu. Interroger sous cet angle les variations socialement admises et socialement dommageables de l'engagement conduit Goffman à remobiliser en pointillés la figure de l'acteur, que ce soit pour appuyer le fait que tout travail de figuration demande parfois à l'individu de simuler l'engagement spontané qu'il doit à son entourage, ou que ce soit pour décrire la manière dont un individu qui cède à l'émoi laisse apparaître l'acteur bouleversé sous le masque de son rôle. Dans ces différents cas de figure, Goffman ne reconvoque jamais l'analogie dramaturgique dans son ensemble, il s'attache tout utiliser la métaphore théâtrale comme un simple jeu de langage qui vient côtoyer et accessoirement compléter ce qu'il essaie de signifier en investissant le champ lexical du religieux.

Il va s'agir à présent d'explorer les tenants de cet échafaudage conceptuel hétérogène en l'utilisant concrètement, et en le mettant plus particulièrement au service d'une autre approche des conduites déclinées sur scène par les acteurs du Tanztheater. Il a été pour l'instant question de décrire leur travail de figuration et d'en interroger les contradictions sous un angle « dramaturgique ». Je me propose de reprendre du début cette description en questionnant cette fois la manière dont ces acteurs soutiennent le jeu rituel de leurs échanges réciproques et de ceux qu'ils cherchent à établir avec le public, en sondant plus particulièrement ce qu'ils font à cette occasion de leur propre face et de celle d'autrui.

---

726 Winkin Y., *Des moments et leurs hommes*, Paris, Seuil/Minuit, 1988, p. 76.

## **b. Ce que l'émoi ne détruit jamais à coup sûr dans les pièces de Pina Bausch.**

Dans *Walzer, 1980...* et *Kontakthof*, les acteurs en scène manifestent souvent leur désir de témoigner de la déférence vis-à-vis d'autrui, en pratiquant à cet effet toutes sortes d'actes mineurs. Ils en font parfois l'objet de cérémonies au sens le plus formel du terme. Dans ce cas, on les voit régulièrement confondre rites d'accès et rites d'évitement. Ils semblent en l'occurrence ne pas réussir à distinguer clairement ce qui sépare ces deux types de rituels. Goffman offre à ses lecteurs un moyen efficace de saisir cette distinction : « si les rites d'évitement précisent ce qu'il ne faut pas faire [en direction d'autrui], les rites de présentation spécifient ce qu'il faut faire [à son égard].<sup>727</sup> » Des trois pièces étudiées, *1980...* est sans doute celle où la confusion que je viens d'évoquer est la plus souvent de mise. Une séquence en particulier peut en donner la tonalité [Annexe 2, 1980, Séquences 10-11] :

Après s'être répartis sur toute la surface du plateau, selon différentes configurations enchaînées à pas lents et soutenues quelques instants, les hommes et les femmes présents sur scène se regroupent une dernière fois côté cour et se massent en rangs serrés, de profil au public, tournés vers une femme restée seule côté jardin, qui fait face au reste de la troupe les bras le long du corps. Une télé est posée sur le gazon non loin d'elle, son écran ne diffuse que de la "neige", un aria mélancolique est diffusé en fond sonore. Un homme parmi les autres détache son regard de la femme isolée et lève les yeux en l'air, comme s'il avait entendu quelque chose. Il sort du groupe, s'allonge au sol, colle son oreille au gazon, écoute, puis se relève, va en fond de scène, cherche du regard un peu partout et finit par demander : "Y'a quelqu'un ?" Il attend. Après quelques secondes, il se résigne à rejoindre le groupe. La musique n'a pas changé et ne s'est pas interrompue, elle accentue une ambiance énigmatique et lugubre.

Une première femme se détache du groupe et se dirige vers celle qui est restée à l'écart. Elle se tient à moins d'un mètre d'elle et la salue : "Adieu, j'espère que tu auras du succès, reviens vite." Elle se retire et reprend sa place dans le groupe. Une autre femme s'avance à son tour : "Adieu. Sayonara" puis rejoint le groupe. Hommes et femmes défilent ainsi, un par un, enchaînant les formules d'au revoir convenues sur un ton monocorde, sans émotion : "C'est vraiment dommage que tu nous quittes si tôt", "Tu as choisi le meilleur moment pour partir.", "Mon Dieu, c'est déjà l'heure ?", "C'était super, inoubliable.", "Adieu et mes meilleurs sentiments à ta famille.", "Adieu, ta visite a été un grand plaisir pour tout le monde, souviens-toi de nous.", "Adieu, bonne chance, et dis bonjour à ton fils.", "Adieu, ça a été très bien de te rencontrer. Salam Alaykom.", "Adieu, bon voyage et fais attention sur la route.", "C'est une honte que tu ne puisses pas rester plus longtemps." Certains adieux sont faits dans la langue d'origine du danseur, c'est le cas pour un polonais et une allemande. Une autre a juste dit "Adieu" puis a saisi la main de la femme immobile avec une certaine hésitation, un peu gênée, l'a relâchée très vite et s'est retirée maladroitement en lui faisant un petit signe de la main. Le dernier adieu se joue dans le même registre : une autre femme s'avance, la prend nerveusement dans ses bras, l'étreint et repart précipitamment, visiblement troublée. Toute cette séquence semble hésiter entre une cérémonie

---

727 *Ibid.*, p. 63.

d'adieu, le départ des invités au terme d'une soirée mondaine et la fin d'un enterrement. La femme isolée reste impassible, les autres danseurs le sont aussi.

Silence. Un homme d'un certain âge, en costume noir, rejoint la femme seule. Elle se retourne vers lui, son visage s'éclaire. Ils sont tous les deux face au public. L'homme lui met deux balles en mousses dans la main et lui demande de reproduire des gestes qu'il mime dans le vide. Il lui apprend ainsi à faire disparaître et réapparaître les balles de mousses. La femme se déride et, face au prodige, sourit comme un enfant. Pendant ce temps, le groupe s'est défait une dernière fois pour quitter la scène.

Dans le temps de cette séquence, les individus présents sur scène cherchent manifestement à faire leurs adieux ou à simplement dire au revoir à une femme, salutations qu'ils abordent d'une manière extrêmement protocolaire, chacun attendant son tour pour les formuler à celle qui les attend. Quand Goffman évoque ce rituel singulier, il tient à souligner : « [...] dans nos classes moyennes, [les adieux] obligent souvent leur auteur à charger sa voix de tristesse et de regrets, en signe de déférence pour quelqu'un qui mérite que l'on s'attache à lui. <sup>728</sup> ». Cette obligation semble échapper aux acteurs en présence. À première vue, ceux-ci sont plus soucieux de ne pas prendre le risque d'empiéter sur les réserves de la femme qu'ils saluent à bonne distance, oubliant au passage d'imprimer à leurs salutations l'affection qu'elles devraient exprimer. Ainsi les voit-on se mobiliser pour répondre correctement à la première injonction d'un rituel qui en compte au moins deux. Deux femmes semblent toutefois vouloir redonner de la chaleur à leurs salutations en chargeant leurs propres adieux d'une émotion visible. Elles basculent néanmoins l'une et l'autre dans l'écueil que le gros de la troupe tente d'éviter. Se laissant dépassées par la « tristesse et le regret », elles ne trouvent pas plus leurs mots que la juste distance à respecter vis-à-vis du corps de leur bénéficiaire et se retirent en emportant avec elles cet émoi mal placé. Cette revue sans relief ne semble pas pour autant trouver son issue dans le trouble que ces deux femmes y ont injecté, la troupe se tenant à nouveau immobile face à celle qui a reçu les salutations de chacun, comme si la séance des adieux devait à nouveau se rejouer, alors même que le principe de ce rituel est de signer la fin d'un échange. C'est l'apparition incongrue d'un tiers, un vieux magicien, qui permet à tous de sortir de ce malaise latent.

---

728 Goffman E., *Les Rites d'interaction*, op. cit., p. 53. Goffman note par ailleurs l'importance de cette effusion contrôlée et parfois simulée qui doit accompagner les adieux comme les salutations : « La chaleur des salutations compense le relâchement des rapports dû à l'absence antérieure, de même que la chaleur des adieux rachète le tort de la séparation à venir. ». *Ibid.*, p. 39. Des adieux dénués de toute chaleur viennent ainsi contredire ou jettent en tout cas un doute certain sur le fait que la séparation qu'ils sanctionnent causera un tort quelconque à celui qui les formule. Ceci peut, dans l'absolu, être un motif d'indignation pour celui qui reçoit ces adieux sans chaleur, ou tout du moins un motif de malaise latent pour tous les protagonistes d'un rituel que certains échouent à négocier avec la justesse qui convient.

Les acteurs trouvent là l'occasion de se retirer, la femme en charge de recevoir les adieux de chacun retrouvant de son côté le sourire en se laissant guidée dans la réalisation d'un tour de passe-passe bien plus facile à réussir, semble-t-il, que le jeu rituel auquel elle vient de s'astreindre.

Souvent dans les pièces de Pina Bausch, les acteurs mettent un soin excessif à réaliser, comme ici, des cérémonies qui ne vont nulle part. Ils les déclinent dans les formes, mais échouent ou renoncent à trouver le juste point d'équilibre qu'elles réclament pour ouvrir sur une interaction euphorique. Dans ce cas, ils en font trop pour préserver leur propre face et celles des autres. Ces précautions bloquent momentanément la possibilité de voir l'échange s'animer et les rôles se redistribuer. Dans cette veine, une autre séquence de *1980...* est intéressante à explorer en ce qu'elle met en scène, plus encore que la précédente, la manière dont un échange peut tourner à vide dans une pièce de Pina Bausch [Annexe 2, 1980, Séquences 42-43] :

À la suite d'une séquence qui a donné lieu à une belle agitation sur le plateau, mettant notamment en scène les tribulations clownesques d'un homme en sous-vêtement muni d'un revolver, la plupart des acteurs ont regagné les coulisses, des régisseurs faisant une brève entrée sur scène pour dresser une table de bistrot avec une nappe en dentelle et y déposer un service à thé pour deux. Un couple très élégant s'y installe. L'homme au revolver se tient assis un instant près d'eux, sans les regarder, les yeux dans le vide. De la musique de chambre est diffusée en toile de fond, elle suggère une musique d'ambiance. Après un temps mort, la femme se saisit de la théière et demande à l'homme avec lequel elle est entrée en scène : "Est-ce que vous voulez une tasse de thé ?" affichant un air et des manières excessivement distingués. L'homme répond par l'affirmative, il se tient droit, son port de tête est impeccable. La femme le sert et lui demande s'il veut sucrer son thé, il répond : "Non, merci", marque un temps et reprend : "Auriez-vous l'amabilité de me passer le sucre ? - Mais bien sûr." Les gestes sont maniérés, les visages ne se dérident pas. L'homme au revolver n'a pas bronché, il se lève finalement et s'en va. L'homme et la femme remuent de concert leur thé avec une petite cuiller, chacun tenant la soucoupe dans une main et portant de l'autre leur tasse à la bouche. L'homme au revolver en a rejoint un autre en fond de scène. Celui-ci essaie de lui apprendre à prononcer certains mots en anglais, l'homme au revolver s'exerce, l'autre le corrige et le fait reprendre. Pendant ce temps, le couple poursuit son *tea time*. L'homme et la femme ne cessent de répéter, à tour de rôle, entre deux gorgées : "Oh ! Dear" avec un soupir, comme pour conclure une conversation inexistante ou en amorcer une qui n'a jamais lieu.

Au bout d'un moment, une femme entre en scène, elle porte un peignoir ouvert sur un maillot de bain deux pièces. Elle hurle, ses chaussures à la main, effrayée par quelque chose d'invisible. Elle s'assied à côté du couple en poussant des cris réguliers et en cherchant des yeux l'agresseur introuvable. Elle s'agrippe à l'homme qui fait comme si de rien n'était et continue de boire son thé et de prononcer ses « Oh! Dear » réguliers, feignant tant bien que mal l'indifférence. Des techniciens ramènent des tables et des chaises de bistrots. Au milieu des hurlements de la "trouble fête", la femme propose à son partenaire de le resservir en thé, il accepte. Elle lui verse une tasse et s'en verse une également. L'hystérique s'en va brusquement en courant et revient avec un double lecteur cassette allumé, diffusant une musique assourdissante. Elle se rassied avec le couple qui finit par se lever et quitter la table en lui témoignant un dépit indigné, la femme en maillot de bain les poursuit et tente de les harceler avec son lecteur cassette alors qu'ils rejoignent les coulisses. Elle contourne, au passage, le micro sur pied resté sur scène et revient sur ses pas pour y coller l'enceinte de son engin, ce qui produit une suite de larsens qu'elle adresse cette fois au public et rejoint les coulisses à son tour.



Dans cette séquence, le souci de réaliser correctement l'échange de politesses et de banalités qu'on se renvoie généralement autour d'une tasse de thé, permet au couple d'éviter les dangers qui peuvent faire dégénérer une interaction soutenue avec trop d'ardeur. Ils s'exposent néanmoins à un autre danger qui devient de plus en plus prégnant à mesure qu'ils sécurisent leur face-à-face, ce danger étant de basculer conjointement dans l'ennui, cette autre infraction à l'ordre ritualisé de l'interaction dont Goffman décrit les symptômes comme suit :

« L'individu qui ne parvient pas à s'engager spontanément dans une conversation à laquelle il est obligé de prendre part simule le plus souvent l'intérêt. Il y est forcé, quels que soient ses motifs, afin de préserver les sentiments des autres et la bonne opinion qu'ils ont de lui. Ce faisant, il amortit les répercussions de son inconduite, de telle sorte que son détachement, pour réel qu'il soit, ne contamine personne. Mais en même temps, il enfonce un coin entre le monde et lui. Et le vide ainsi créé, il le comble d'une sorte de malaise propre aux conversations, ce malaise qui surgit quand on ne peut ni écarter ni réaliser spontanément l'obligation de s'engager, quand l'individu est coupé de la réalité d'une interaction qui, en même temps, l'entoure de tout côté. [...] ce faux engagement montré par délicatesse, n'est pas aussi bien monté qu'il pourrait l'être. Une force qui le dépasse presque contraint l'individu à faire savoir aux autres et à lui-même que cette interaction-là, avec ces participants-là, n'est pas de nature à le passionner [...]. Ces façons de ne pas tout à fait cacher un détachement délicatement dissimulé constituent donc les symptômes de l'ennui.<sup>729</sup> »

Le couple qu'on voit répéter en boucle des « Oh! Dear! » qui n'ont aucune issue, semble typiquement s'acheminer vers le danger qui consiste à se contaminer mutuellement de l'ennui que chacun cherche à masquer. Comme Goffman le souligne, s'ennuyer n'est qu'à un pas de se retrouver ennuyé par l'inconduite que ce détachement peut représenter. À cet égard, ce couple s'affronte sur scène à la problématique que l'auteur voit à l'œuvre dans la plupart des rencontres qui se jouent quotidiennement entre individus :

« En fait, au cours des interactions centrées, et surtout des conversations, l'engagement spontané « normal » est, semble-t-il, l'exception, et le détachement statistiquement la règle. On le conçoit : d'une part, on exige des participants qu'ils se laissent spontanément emporter par ce qui se dit ; mais, d'autre part, ils sont obligés de se contrôler afin d'être toujours prêts à tenir leur rôle dans la communication et toujours attentifs aux questions délicates qui risqueraient de provoquer un malaise. D'un côté, ils sont forcés d'obéir à toutes les règles de conduite qui s'appliquent, et, de l'autre, il leur faut prendre assez de libertés pour éveiller ne serait-ce qu'un peu d'animation. De telles obligations paraissent contradictoires, et exigent de chacun un équilibre dans la conduite si délicat et si précaire que le détachement et le malaise en sont les conséquences typiques.<sup>730</sup> »

---

729 *Ibid.*, p. 112.

730 *Ibid.*, p. 118.

Le type de malaise dont parle Goffman n'a pas tout à fait le temps de s'installer entre les deux individus qui prennent le thé. L'irruption d'un élément perturbateur vient provoquer un malaise d'une toute autre nature à leur table. Un malaise qui leur donnent néanmoins l'opportunité paradoxale de se dégager de celui qui menaçait leur face-à-face. Les facéties de la femme qui vient se réfugier dans le giron de ces deux individus, leur permet de charger leur échange de politesses et de banalités d'une fonction nouvelle. Ce leitmotiv, qui trahissait jusque-là leur incapacité à s'engager dans l'interaction, devient à présent un moyen qu'ils utilisent pour défendre leur droit à la prolonger sans être envahis. L'homme et sa partenaire trouvent dans cette stratégie défensive l'unisson qu'ils n'arrivaient pas à créer entre eux l'instant d'avant. La manière dont la femme en peignoir rétorque à ce manège en prenant ses dispositions pour le rendre insoutenable achève de les liguier contre elle. Le couple sauve la face en faisant au passage peu de chose de la face de celle qui est venue les importuner, lui exprimant son indignation et son mépris en la fuyant sans plus lui adresser la moindre considération.

Comme le souligne Goffman : « il faut bien voir qu'un engagement exagéré a pour effet de disqualifier momentanément l'individu comme interagissant : les autres doivent s'adapter à son état, alors qu'il est devenu incapable de s'adapter au leur.<sup>731</sup> ». Cette forme de tyrannie demande généralement à ceux qui la subissent de concentrer leur attention sur l'importun et de traiter son impudence avec tact, que ce soit en ignorant poliment son inconduite dans un premier temps ou en essayant de signifier au trouble-fête qu'il doit se reprendre et retrouver son calme. Si le tact ne peut rien à l'affaire, les protagonistes d'une situation seront alors en droit de fuir le fauteur de trouble ou de le remettre à sa place d'une manière plus musclée. Qu'il s'agisse d'opter pour le retrait ou le volte-face, dans les deux cas, il est question de répondre à la tyrannie de certains, en compromettant à sa propre capacité à entretenir plus longtemps le jeu rituel. « Ainsi, [remarque Goffman], l'un des problèmes caractéristiques de l'organisation rituelle des contacts personnels est que celui qui sauve la face au prix d'un éclat ou d'un départ indigné ne peut le faire qu'en sacrifiant l'interaction.<sup>732</sup> ». Il reconnaîtra plus loin que d'une manière générale : « se replier sur soi ou sur les autres est en soi une violation des règles de l'engagement. Le simple fait d'assister à une telle violation, et encore plus de la punir, peut constituer un crime contre l'interaction où la

---

731 *Ibid.*, p. 111.

732 *Ibid.*, p. 37.

première victime devient elle-même criminel. C'est ainsi que, souvent, le malaise des uns ne tarde pas à infecter les autres. <sup>733</sup>».

Ce problème ressurgit de manière récurrente sous la plume de Goffman. Il ne cesse, en l'occurrence, d'explorer la manière dont l'émoi peut devenir contagieux, l'émoi d'un seul contribuant toujours, selon lui, à mettre en émoi son entourage immédiat et à porter atteinte au bon déroulement du jeu rituel. Goffman fait d'ailleurs de ce principe un invariant transculturel : « Dans *toute* culture, semble-t-il, l'interaction face à face requiert précisément les capacités que l'émoi détruit à coup sûr. <sup>734</sup>». Dans les pièces de Pina Bausch, un tel principe se vérifie la plupart du temps. Certaines séquences donnent parfois même l'impression d'avoir été mises en scène à seule fin d'offrir à ce principe une démonstration sans appel. Une séquence de *Walzer*, à laquelle je n'ai fait qu'allusion jusqu'ici, appartient à cette catégorie. Elle est d'autant plus intéressante à explorer qu'elle met en scène une répétitrice qui exerce son partenaire à contenir son émoi dans ce jeu rituel particulièrement ardu qui consiste à faire la cour à une femme. Si la nature exacte d'une telle répétition reste quelque peu flottante – le face-à-face de ce couple oscille entre un « entraînement » aux règles de la galanterie et la répétition d'une scène que doivent passer ensemble deux acteurs – la manière dont ce duo dégénère peut toutefois illustrer d'une manière intéressante la rapidité avec laquelle l'émoi se propage et les dégâts qu'il peut causer sur le cours d'une interaction [Annexe 3, *Walzer*, Séquence 22] :

Après avoir servi au public une leçon de maintien particulièrement échevelée, une femme assise en devant de scène retrouve son calme et abandonne sa chaise pour aller se placer côté cour. Debout, les jambes croisées l'une devant l'autre, le coup de pied en avant, les mains jointes de manière pudique sur la crinoline rose de sa robe de soirée, elle prend maintenant la pose en silence, face à la salle. Un homme en costume vient placer un micro sur pied devant elle et reste debout à ses côtés, il a les bras le long du corps et trahit une certaine nervosité. Elle ne le regarde pas. Il entame sur un ton récitatif et mal assuré : « Votre robe est très jolie et vous va très bien. ». La femme soulève les pans de sa crinoline comme pour esquisser une révérence et le remercie avec un sourire. L'homme enchaîne sur le même ton : « Vous êtes très bien coiffée ce soir. ». Il tend la main maladroitement pour désigner la coiffure de sa partenaire. La femme sourit, le remercie avec une certaine nervosité. Il répond : « Je vous en prie » un peu empressé. Elle répond : « Je vous en prie » tout en l'incitant à poursuivre d'un geste de la main. Il semble chercher la réplique suivante et assène : « Quelles jolies chaussures. ». La femme le remercie. Il enchaîne : « Assorties à la robe ». Elle le remercie. L'homme est raide, on ne le sent pas très rassuré, ni très naturel. Elle remet de l'ordre dans les voiles de sa crinoline d'un geste coquet. L'homme reste en plan, il semble avoir oublié son texte, elle le fusille du regard. Il se ressaisit : « Vos boucles d'oreilles sont charmantes. ». Elle réagit violemment : « Non, pas charmantes ! » Il se corrige : « Délicates. – Merci. – Je vous en prie. » Elle lui répond de manière agacée et montre des signes d'impatience : « Plus vite, Urs ! » Il tente de se concentrer : « Vos mains sont si belles. – Merci. – Très belles. – Je vous en prie. » Il cherche ses répliques, la pression monte, elle attend

---

733 *Ibid.*, p. 111

734 *Idid.*, p 90.

quelques secondes avant de lui hurler : « La chaise ! ». Il se précipite, elle attend en essayant de se calmer et de faire bonne figure. Il revient, pose la chaise derrière elle et lui dit en anglais, encore essoufflé : « Vous voulez vous asseoir ? » La femme lui répond dans un mélange d'étonnement et de consternation : « Pourquoi parlez-vous en anglais ? Nous jouons en allemand. » Il cherche à se concentrer et reprend sur un ton de plus en plus mécanique, en allemand à nouveau : « Vous voulez vous asseoir ? ». Elle s'assied en esquissant un sourire surjoué « Merci. – Je vous en prie. – Merci. ». Les formules de politesse semblent servir à gagner du temps, elles s'enchaînent sans trouver leur nécessité. La femme lance entre ses dents : « Plus vite!... » L'homme hésite : « Votre décolleté est superbe. ». Il le désigne maladroitement et touche la gorge de sa partenaire sans le faire exprès. Elle a un mouvement de rejet : « Ne me touchez pas ! ». Il répète son compliment en désignant le décolleté à nouveau, elle se recule : « Contentez-vous de regarder! ». Il répète sa réplique une troisième fois en retenant son geste. Elle le remercie de manière excédée. Puis, comme rien ne vient, elle lui souffle, hors d'elle : « Votre peau !... ». Il se rappelle brusquement : « Ta peau est plus... » Elle l'interrompt : « Votre peau ! – Votre peau est plus belle. – Merci. – Je vous en prie. ». La femme se résigne, masquant difficilement son énervement : « Je ne le sens pas, Urs. Je ne le sens pas ! ». Il est déboussolé mais tente néanmoins de se refaire en désignant les mains jointes de sa partenaire et en lui disant de manière empressée : « Je suis ravi que vous n'ayez pas de vernis à ongles. ». Elle s'effondre, se cache le visage dans ses mains, fait mine de pleurer avec des cris suraigus. L'homme est démuni, il ne sait pas quoi faire, hésite et se penche finalement pour la consoler en la soutenant par les épaules. Elle se dégage de son étreinte, il renouvelle sa tentative. Elle se relève et lui dit d'une petite voix, sans le regarder : « Non, ne me touchez pas ! ». Elle redonne un peu de volume à ses voiles, comme pour se donner une contenance. Lui, emmène la chaise et revient avec précipitation à hauteur du micro. De son côté, sa partenaire a repris sa pose initiale. Il entame : « Votre robe est très belle et vous va très bien. – Du calme ! » Elle est maintenant excédée par son empressement, mais donne quand même la réplique : « Merci. – Je vous en prie. ». Il enchaîne : « Vous êtes bien coiffée. ». Elle semble reprendre espoir : « Merci. – Je vous en prie. – Merci. ». Les formules de politesse se chevauchent. Il marque un temps et se lance : « Quelles jolies chaussures assorties à la robe. – Merci. – Je vous en prie. ». Il a un trou. Elle lui hurle : « La chaise! ». Il se précipite pour aller la chercher. De son côté, la femme n'y tient plus. Elle décroche le micro violemment, se prend les pieds dans le fil, s'avance en devant de scène en vociférant : « Je sais, c'est ennuyeux ! Vous ne vous amusez pas ! Lui non plus. ». Elle désigne son partenaire qui reste ahuri, en retrait, avec son dossier de chaise dans les mains. Il finit par aller ramasser le pied du micro qu'elle a renversé et traîné avec elle. Elle fond sur lui, rageuse : « Ne touche pas à ce micro. ». Elle le lui dit en lui jetant à la figure le micro qu'elle a dans les mains, il le rattrape, elle disparaît côté jardin. Il reste un instant sans comprendre. Une chanson de Tino Rossi commence en musique de fond, une chanson d'amour : « Marie-Lou ». Il s'en va.

Pour Goffman, une répétition est une situation cadrée de telle manière qu'elle offre généralement à ceux qui y prennent part la possibilité d'éprouver leur capacité comme leur incapacité à mener à bien des actions délicates sans subir les conséquences de leurs faux-pas : « Là, un mauvais comportement n'est pas nécessairement fatal, ni par lui-même, ni par ses effets sur la réputation.<sup>735</sup> ». Dans le temps de cette séquence, la répétition à laquelle il s'agit d'assister semble devenir progressivement l'acte fatidique auquel elle est censée entraîner ses participants, l'émoi manifesté par l'un puis par l'autre, venant dérouter le jeu rituel auquel ils s'exercent ensemble et le faire voler en éclat d'une manière définitive, sans espoir de reprise. Par où le malaise arrive dans le temps de ce face-à-face ? La nervosité et le défaut d'assurance que l'homme ne parvient pas à masquer dès sa première réplique, participe d'emblée à susciter le malaise en

---

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 177.

venant brouiller les rôles qui reviennent à chaque sexe dans le temps d'une cour menée en bonne et due forme. Comme Goffman dans *L'arrangement des sexes* :

« D'ordinaire, faire la cour va signifier qu'un homme qui était dans des rapports distants parvient à se rapprocher, ce qui veut dire que son acte d'évaluation – ses œillades – constitue la première étape de la réalisation de la cour. Et aussi que la bienséance aura un rôle important à jouer ; car l'homme, comme la femme, vont agir comme si celle-ci n'était pas consciente du fait qu'elle a provoqué une évaluation (et, si elle est positive, d'avoir éveillé un intérêt d'ordre sexuel) et qu'elle ne doit pas être importunée si elle ne répond pas par un encouragement, l'homme étant alors censé réprimer son désir ou le déplacer. Ceci ne revient pas à nier que les soupirants heureux soient le plus souvent ceux des hommes qui, dans leurs avances, ne respectent pas les distances convenables.<sup>736</sup> »

L'homme qui répète son « premier pas » sur scène ne semble pas appartenir à cette catégorie de soupirants heureux mentionnée par Goffman. Tirailé par son texte, aussi bien que par la juste distance à conserver vis-à-vis de sa partenaire, cet homme fait bégayer ses avances et les investit avec si peu d'élan qu'il finit par obliger la femme qui les reçoit à prendre la direction des opérations au lieu de simplement les encourager. Cette femme est rapidement importunée, non par l'insistance que l'homme pourrait manifester à lui faire des avances trop soutenues, mais par le peu d'assurance qu'il met dans les avances circonspectes qu'elle attend de lui. Et si elle en vient à encourager ce partenaire facétieux, ce n'est pas pour qu'il poursuive sa cour, mais pour qu'il la soutienne en y mettant plus de conviction. Quand l'homme s'exécute enfin et tente de réinvestir son rôle en le chargeant d'un surcroît d'assurance, la précipitation dont il témoigne le rend soudain coupable d'un engagement que sa partenaire prend au sérieux. Celle-ci sanctionne le geste déplacé de son équipier comme s'il en voulait à présent à son corps et réagit à une de ses répliques malheureuses en la prenant pour elle, sans plus aucun recul. L'émoi qu'elle manifeste en réponse à ces deux incidents la met en situation de bloquer à son tour le jeu rituel qu'elle conduisait jusque-là d'une main de fer. Son partenaire se retrouve quant à lui obligé de se replier sur elle, au sens propre comme au figuré, afin d'aider à retrouver son calme. La répétition finit malgré tout par reprendre, mais dérape à nouveau, poussant cette fois la femme à abdiquer ses dernières réserves et à donner libre cours à une rage qu'elle ne cherche plus à dissimuler. Cette rage, elle la déverse contre toute attente, aussi bien sur son partenaire que sur le public réuni dans la salle, faisant affront à toutes ces faces à la fois, jusqu'à ne plus savoir quoi faire de la sienne, n'ayant alors d'autre recours que de quitter la scène précipitamment après avoir violemment saccagé ce qui aurait pu encore être sauvé en témoignant d'un tant soit peu

---

736 Goffman E., *L'arrangement des sexes*, Paris, La dispute, 2002, coll. Le genre du monde, p. 63 et 64.

de sang-froid.

Quand Goffman parle des ravages de l'émoi, il rappelle que « l'émoi, dans notre société du moins, est signe de faiblesse, d'infériorité personnelle ou sociale, de culpabilité, de défaite et autres traits peu enviables. On comprend que, dans ces conditions, l'individu s'efforce plus ou moins de dissimuler son état à ceux qui l'entourent.<sup>737</sup> ». Goffman souligne néanmoins qu'un individu qui cède à l'émoi, même lorsqu'il tente de le dissimuler, se met « hors jeu » d'une manière ou d'une autre. Les attitudes par lesquelles il tente souvent de cacher son état contribue à le couper de l'engagement spontané qu'il devrait investir dans la situation, ce qui finit par attirer sur lui l'attention de son entourage, attention qu'il cherchait précisément à ne pas susciter. Dans la séquence qui vient de nous occuper, cette affirmation goffmanienne se vérifie et confirme les conséquences que l'auteur en tire, à savoir que l'émoi d'un individu se répand, la plupart du temps, en cercles concentriques et participe à mettre « hors jeu ». Le tour que prend ce cycle émotionnel entre les deux acteurs de *Walzer*, a néanmoins de quoi surprendre. Si c'est l'homme qui cède le premier à une nervosité mal maîtrisée, la manière dont sa partenaire réagit à cette nervosité et dont elle en prend le relais dépasse de loin l'émoi de son équipier. Et c'est elle qui atteint finalement le point critique auquel son partenaire échappe, point critique de l'émoi dont Goffman rappelle les tenants et les aboutissants :

« Il y a, semble-t-il, un point critique où l'individu en émoi renonce à dissimuler ou à maquiller son malaise : il s'effondre en larmes, éclate d'un rire hystérique, fait une crise de nerf, se lance dans une rage aveugle, s'évanouit, se rue vers la plus proche sortie, ou bien se rigidifie, comme paralysé par la panique. Après cela, il lui est très difficile de reprendre son sang-froid. Il répond à d'autres rythmes, propre à l'émotion profonde, et on voit mal comment il pourrait donner ne serait-ce que l'impression d'être à l'unisson des autres participants. Bref, il abdique en tant que personne qui entretient des rencontres. Il va de soit que le moment de la crise est socialement déterminé : le point de rupture de l'individu est le même que celui du groupe dont il partage les critères affectifs. Parfois, rarement, tous les participants d'une rencontre dépassent ce point et échouent de concert à préserver fût-ce un semblant d'interaction ordinaire. Leur petit système social s'effondre ; ils se séparent ou essayent à la hâte d'assumer de nouveaux rôles.<sup>738</sup>».

737 Goffman E., *Les Rites d'interaction*, op. cit., p. 91.

738 *Ibid.*, p. 92. Goffman remarquera plus loin que l'embarras, qu'il soit léger ou qu'il donne lieu à une décharge d'émotion regrettable, est avant tout l'expression sensible d'une dissonance entre deux *mois* contradictoires, projetés simultanément par l'individu embarrassé. Goffman se charge alors de décrire ce conflit en ayant recours au langage du théâtre et aux catégories qu'il avait forgé dans *La Présentation de soi* : « Il est fréquent que l'embarras surgisse lorsque le moi projeté se trouve plus ou moins confronté à un autre moi qui, quoique valide dans d'autres contextes, ne peut se maintenir en harmonie avec le premier. Nous en venons ainsi à la question de la « séparation des rôles ». Chaque individu tient plus d'un rôle, mais la « ségrégation des publics » le sauve des contradictions, car, d'ordinaire, ceux devant qui il joue l'un de ces rôles ne sont pas ceux devant qui il en joue un autre, ce qui lui permet d'endosser plusieurs personnages sans en discréditer aucun. Pourtant, tout système social contient des moments et des lieux où cette ségrégation des publics se brise régulièrement, et où les individus s'affrontent pourvus de mois qui se révèlent incompatibles avec ceux qu'ils se

Dans les pièces de Pina Bausch, et plus particulièrement dans les trois pièces étudiées, on a tout autant l'occasion de voir l'émoi faire ce genre de ravages, que de le voir, *a contrario*, offrir aux acteurs présents sur scène l'occasion de partager un bref moment d'unisson. Si, à première vue, ces mêmes acteurs semblent la plupart du temps chercher la juste déférence à adresser à autrui et à recevoir de lui, les uns et les autres perdant parfois leur sang-froid à force de tâtonnements et de nervosité dans cet effort, ils abdiquent à d'autres moments toute déférence et cèdent à l'émoi le plus vif sans aucune retenue, ni aucune culpabilité apparente. L'émoi se présente alors comme un potlatch auquel tout le monde apporte sa contribution en s'y laissant aller d'une manière délibérée, qui peut parfois même se montrer joyeuse. Dans *Kontakthof*, on voit ainsi hommes et femmes reformer périodiquement les rangs sur scène afin de céder à une dépense d'agressivité soudaine, agressivité qu'ils semblent étrangement s'autoriser et s'adresser réciproquement, sans plus aucune considération pour le jeu rituel qu'ils s'efforcent de respecter à d'autres moments. Dans ce cas, ils portent atteinte à la face de celui ou de celle qu'ils prennent pour cible et qu'ils entraînent dans des échanges de coups ou d'attouchements impudiques, au cours desquels on assiste avant tout à des échanges de rôles, hommes et femmes intervertissant à loisir leur statut de victime et

---

présentent en d'autres occasions. Il est alors clair que ce n'est pas l'individu qui porte l'embarras, généralement léger, mais bien le système social où il loge ses différents mois. » *Ibid.*, p. 96 et 97. Dans une certaine mesure, la scène sur laquelle je viens de m'attarder offre à cette assertion, une démonstration quasi-littérale. On peut effectivement considérer que l'embarras exprimé par la femme dépasse de loin l'embarras de son partenaire, dès lors qu'elle veut assumer sur scène plus de « rôles » que l'homme auquel elle donne la réplique. Celui-ci tente d'être à la hauteur de son « rôle » de comédien, attaché à réaliser correctement la répétition qu'il mène de front avec sa partenaire. La femme qu'on voit céder à une agitation croissante, semble, quant à elle, assumer son « rôle » de comédienne dans l'échange, mais également son « rôle » de femme courtisée par un galant maladroit, ce qui l'incite à réagir au premier degré aux outrages potentiels qu'il lui fait subir en ne mesurant pas la correction de ses gestes et de ses répliques. Ces deux « rôles » simultanément endossés finissent par se contredire et celle qui les endosse fait alors apparaître le fait qu'elle essayait de tenir plusieurs « rôles » à la fois, face à plusieurs publics qui aurait dû restés séparés. C'est d'ailleurs à ces deux publics qu'elle fausse compagnie dans la confusion la plus totale, après avoir fustigé l'un et l'autre. À la différence de son partenaire, c'est cette femme qui a essayé, tant bien que mal, de soutenir à bout de bras une situation écartelée entre deux cadres incompatibles et qui a échoué à réaliser ce tour de force. Lorsque Goffman conclut son étude sur l'embarras, il rappelle que cette forme d'émoi a une fonction sociale indéniable, fonction que cette femme a endossée jusqu'à y sacrifier son sang-froid et sa face : « Dans tout système social, il est des points où les principes d'organisation entrent généralement en conflit. Plutôt que de laisser ce conflit s'exprimer au sein de la rencontre, l'individu se place entre les deux termes de l'opposition. Il sacrifie son identité pour un temps, quelque fois l'interaction, mais les principes sont saufs. Parfois, il est le terrain qui sépare des hypothèses opposées et les empêche de se heurter ; ou bien il se déchire presque pour que des principes peu accordés puissent opérer en même temps. La structure sociale y gagne en souplesse ; l'individu n'y perd que son calme. » *Ibid.*, p. 100. Dans le temps de la séquence parcourue, c'est davantage les singularités de la mise en scène bauschienne qui sont restées sauvées, en exigeant d'une actrice qu'elle devienne le terrain qui sépare des hypothèses dramaturgiques incompatibles et les empêche de se heurter.

d'agresseur, avant de retourner s'asseoir en fond de scène ou de quitter le plateau, sans échanger entre eux la moindre excuse, ni manifester à titre individuel le moindre signe de honte ou de confusion. Une séquence de *Kontakhof* est marquante de ce point de vue. Elle met en scène une suite de tours de piste, aux cours desquels différents acteurs se laissent aller à un émoi qu'ils convoquent à froid, chacun d'eux s'attachant cette fois à porter joyeusement atteinte à sa propre face en y étant singulièrement encouragé par les applaudissements du reste de la troupe [Annexe 1, *Kontakhof*, Séquences 26-27] :

L'homme au piano s'est arrêté de jouer. Tous les acteurs présents sur le plateau se sont rassis en fond de scène, dans la pénombre, chacun faisant silence en regardant le public. Une femme se met à chanter une chanson à voix haute. Quand elle se tait, un homme se lève et éjecte violemment les hommes et les femmes assis à ses côtés, il renverse leurs chaises puis se rue sur la porte du fond, l'ouvre et se la referme violemment sur la main en hurlant de rire. Les autres le regardent faire et applaudissent. Le noir se fait, seule une douche de lumière accompagne l'homme dans son hystérie. Il se dirige vers le milieu de la scène, se saisit au passage d'un gros poids qui a été placé là dans le noir, s'allonge sur le dos et le laisse retomber sur son ventre en riant aux éclats. Les autres applaudissent. Puis l'homme se relève, s'arrange et va ranger le poids côté jardin. Pendant ce temps, une femme a placé méthodiquement des chaises en rond, elle se met à courir et les renverse frénétiquement tout en riant, accompagnée dans sa course par la douche de lumière. Les autres applaudissent. La femme qui s'était écroulée, lors du premier mouvement d'ensemble qui avait marqué le début du spectacle, vient se placer en milieu de scène, à l'endroit où elle s'était évanouie et, éclairée à son tour par la douche de lumière, elle se remet à rire en remuant la tête de gauche à droite avant de tomber par-terre, inanimée. Les autres applaudissent. L'homme qui avait perdu tout contrôle le premier, retourne à son tour se coincer la main dans la porte du fond en riant. Les autres applaudissent. Une femme se met à parcourir la scène en faisant de grandes enjambées tout en se serrant la ceinture. Les autres applaudissent. Une autre femme, restée en tutu, lui emboîte le pas et tente de se faire vomir en se mettant deux doigts dans la bouche, elle prend le temps de rire à gorge déployée avant de refaire une autre tentative. Les autres applaudissent. Puis c'est au tour de la femme qui prend régulièrement la direction des mouvements d'ensemble exécutés par le reste de la troupe, de prendre son élan et de sauter contre le mur de fond de scène tout en riant. Les autres applaudissent.

Après elle, Le silence se fait à nouveau sur scène. La femme de tête la retransverse calmement et vient jusqu'en proscenium remettre ses escarpins, aidée de l'homme au registre qui s'est posté à côté de la paire de chaussures.

Dans cette séquence comme dans de nombreuses autres, appartenant tout autant à *Kontakhof*, qu'à *1980...* ou à *Walzer*, l'émoi reste bel et bien contagieux mais ne semble plus être un facteur d'embarras pour personne. Il ne semble pas plus faire l'objet d'une « contre-performance » qu'il s'agirait de dissimuler à son entourage ou de corriger à la hâte sous ses yeux. L'émoi semble au contraire devenir l'enjeu d'une performance paradoxale qui consiste à profaner sa propre face et celle d'autrui, en ne faisant plus grand cas de l'ordre expressif qui assure le culte ordinaire de cet objet rituel délicat que constitue la face de chacun. Le plus troublant, dans ce genre de séquences, est de voir hommes et femmes se livrer ou assister à ce genre de performances outrageantes sans toutefois chercher à réparer l'outrage ou à s'en offusquer. Chacun passe rapidement à



autre chose comme s'il s'agissait là, tout au plus, d'une dépense d'énergie sans gravité. Cette dépense pourrait effectivement être regardée comme un simple jeu auxquels s'adonnent entre eux les acteurs présents sur scène, trouvant là l'occasion, quelque peu expéditive au demeurant, de livrer accessoirement au public de quoi lui en donner pour son argent en le rassasiant à peu de frais en matière de comportements extrêmes. Néanmoins, quand on voit à quel point ces mêmes acteurs sont capables, dans d'autres séquences, de prendre au sérieux l'ordre ritualisé de l'interaction et de le décliner sans le moindre recul, on est tenté de s'en remettre à l'étonnante oscillation que semble subir, sans raison apparente, la valeur ritualisée de la face dans les pièces de Pina Bausch. Cette oscillation, aussi déroutante qu'elle soit quand elle est mise en scène par la chorégraphe, n'est par ailleurs jamais absente des propos que tient Goffman sur l'ordre expressif de l'interaction. À cet égard, approfondir la manière dont la face vaut quelque chose et ne vaut plus rien dans les pièces de Pina Bausch, peut ici nous servir de levier pour comprendre de quelle manière Goffman relativise constamment la valeur sacralisée de la face dans l'ouvrage qu'il consacre à son culte séculier.

### **c. Atteindre l'autre : un jeu risqué dont l'issue reste ouverte chez le sociologue et chez la chorégraphe.**

Ce qui ne cesse d'être clignotant dans les pièces de Pina Bausch, c'est le souci que les acteurs portent à l'émoi d'un autre ou au leur, et par extension, le droit qu'ils s'accordent à déborder en présence d'autrui ou celui qu'ils accordent à autrui de déborder en leur présence. Dans certaines séquences, ce souci est palpable au point de verrouiller toute spontanéité chez celles et ceux qui se produisent sur scène : tout n'est plus alors que cérémonies compassées entre hommes et femmes. On les voit, dans ce cas, respecter sur un mode strictement scolaire leurs obligations en matière de figuration. La tenue des corps est impeccable. Les visages restent fermés ou esquissent des sourires artificiels et la déférence vis-à-vis d'autrui est respectée jusqu'à ankyloser le moindre geste et la moindre prise de parole. Qu'un individu échoue à masquer son émoi, qu'il soit à l'origine de la moindre fausse-note et l'on voit le reste de la troupe sanctionner son inconduite en l'éloignant ou en s'en éloignant. Dans d'autres séquences, c'est à l'inverse un étonnant laisser-aller et un laisser-faire tout aussi déroutant qui règnent sur scène. Les hommes et les femmes font alors preuve d'une impudeur soudaine. Ils sur-jouent la décontraction en faisant au passage des autres et d'eux-mêmes un champ d'action qui n'est plus contraint par la moindre règle de savoir-vivre. On les voit ainsi profaner ouvertement leur propre face ou malmener délibérément celle d'autrui et souvent laisser les choses dégénérer quand ce genre d'outrages ne les impliquent pas directement, les acteurs ne se mobilisant pas toujours pour aider les autres à s'aider à sortir d'une crise, quelle qu'elle soit.

Cette appréciation ne vaut cependant qu'en première lecture. Elle trahit ses limites assez rapidement dès qu'il s'agit d'entrer dans le détail de ce qui se joue sur scène. La césure n'est effectivement jamais aussi nette, d'une séquence à l'autre ou dans le temps d'une même séquence, entre le souci que les acteurs portent à la face de chacun et les outrages qu'ils font subir à cette instance sociale sous haute-protection. En témoignent deux séquences enchaînées de *Kontakthof* [Annexe 1, *Kontakthof*, Séquences 12-13] :

Hommes et femmes sont revenus s'asseoir en fond de scène, seule une femme reste debout côté jardin, mangeant négligemment une pomme alors que la musique reprend, un autre air

d'opérette interprété par le même chanteur. Un homme se lève, s'approche d'une femme assise, lui offre son bras qu'elle accepte. Ils vont ensemble jusqu'en devant de scène. L'homme qui l'accompagne indique de la main au spectateur la chevelure de sa compagne avant de lui tirer vivement les cheveux. La femme fronce les sourcils de douleur mais ne semble pas étonnée. Les autres applaudissent. Tout en regardant le public, la femme se tourne vers son partenaire, déboutonne sa chemise, découvre son torse, l'indique au public d'un mouvement de la main qui suit le torse de haut en bas, puis montre ses ongles acérés et griffe méthodiquement l'endroit de la poitrine qu'elle vient de dénuder. Les autres applaudissent. C'est au tour de l'homme de positionner sa partenaire face au public, la faisant pivoter en la tenant par les épaules du bout des doigts. Il lui prend ensuite la main et lui retourne les doigts en arrière. Les autres applaudissent. Une fois les sévices exécutés, l'homme et la femme regagnent leurs places en se tenant par le bras, sans que rien, entre eux, ne laisse présager de la haine ou des griefs. Un autre couple leur emboîte le pas et se positionnent en devant de scène pour s'infliger de petits sévices réciproques, selon le même protocole. L'homme a apporté sa chaise avec lui, il la place derrière sa compagne et l'invite à s'asseoir, retirant la chaise au moment où sa compagne répond à l'invitation. Elle tombe en arrière, il l'aide à se relever. Les autres applaudissent. Le couple fait à nouveau face au public, la femme déboutonne la veste de son partenaire, regarde les spectateurs avant de le mordre au sein. Les autres applaudissent. Il extrait de sa poche de pantalon une cordelette, soulève les bras de sa compagne, lui ceinture la taille et serre de toutes ses forces. Les autres applaudissent. Elle remonte la manche de la chemise de son partenaire et lui frictionne l'avant-bras nerveusement. Les autres applaudissent. Ils repartent bras dessus, bras de dessous. Un autre couple les relayent. L'homme soulève le bras gauche de sa compagne et lui arrache un poil à l'aisselle. Les autres applaudissent. Elle passe derrière lui et lui tire les deux oreilles. Les autres applaudissent. La femme en crinoline est restée debout, elle les regarde en mangeant sa pomme. Elle se rapproche pour les voir de plus près puis reprend de la distance, au rythme des applaudissements. Un dernier couple prend le relais, ils se tordent le bras dans le dos à tour de rôle, puis l'homme prend la femme dans ses bras, la soulève et la laisse tomber. Elle lui donne un coup de genoux dans le ventre. Une femme s'est levée pour venir les applaudir sous leur nez, ils restent concentrés avant de s'infliger les derniers sévices.

La musique change brusquement, l'opérette cède la place à un boogie-woogie endiablé. Les hommes prennent leurs chaises et courent s'asseoir en ligne, côté jardin. Les femmes courent s'adosser le long du mur, côté cour. Les hommes, face à elles, multiplient des caresses et des étreintes frénétiques dans le vide, comme s'ils cherchaient à pratiquer des attouchements à distance. De leur côté les femmes réagissent en se contorsionnant, sans pour autant subir aucun contact rapproché. Les hommes s'acharnent dans leur direction, en rythme avec la musique, tout en rapprochant leur chaise. Lorsqu'enfin hommes et femmes entrent en contact, les gestes émis et reçus s'enchaînent parfaitement : les hommes pelotent les femmes qui tentent de s'en dégager comme elles peuvent.

Les femmes se libèrent finalement des étreintes masculines et disparaissent. Les hommes forment alors une diagonale en reproduisant une phrase gestuelle systématique : un mouvement ample et désynchronisé des jambes et des bras.

Ce qui est particulièrement déroutant dans ces deux séquences, est de voir hommes et femmes se malmener sans jamais renoncer pour autant à la déférence qu'ils se doivent. L'agressivité qu'ils se manifestent à tour de rôle reste ponctuée d'égards et de politesses qu'ils échangent au même titre que les coups. On peut, de là, se demander si les sévices qu'ils s'infligent représentent une offense véritable. Comment estimer la gravité, voire la réalité de l'outrage quand ni l'offensé, ni son entourage immédiat ne s'en indignent ouvertement ? Le fait que le reste de la troupe applaudisse au contraire ce petit manège achève de jeter le doute sur la manière dont il faut l'apprécier. Est-ce que ces applaudissements répétés encouragent la cruauté des coups qu'hommes et femmes se retournent ? Ou est-ce qu'ils sanctionnent *a contrario* le fair-play dont ces couples

font preuve en endurant à tour de rôle et sans se démonter les sévices qu'ils se font réciproquement subir ? Dans une même mesure, les femmes qui restent collées au mur et qui se démènent à l'approche des hommes dans la seconde séquence, semblent à la fois appeler et repousser l'étreinte non-consentie qui se profile à mesure que la distance se réduit entre elles et eux, si bien que quand cette étreinte a effectivement lieu, son caractère outrageant ne parvient pas à se signifier clairement et reste en bonne partie indécidable.

La seule chose qui ressort sans peine de ces deux séquences, c'est que les individus qui entrent en rapport acceptent de se traiter réciproquement comme des objets rituels moins délicats qu'il n'y paraît. Ils relativisent de bon gré la valeur de leur propre face et de celle d'autrui, comme pour introduire un tant soit peu d'animation dans les échanges qu'ils composent les uns avec les autres. Aussi déroutante qu'elle soit, la manière dont ils s'accommodent ici du code rituel et dont ils s'arrangent pour le malmenier sans en sortir, offre un écho prolongé à ce que Goffman décrit de son côté comme une dimension inévitable de toute participation active à l'ordre ritualisé de l'interaction. Si les individus sont obligés de se plier au quotidien à un jeu rituel qui les incitent à réitérer toutes sortes de cérémonies destinées à préserver la face de chacun, ces rituels ont pour pendant inévitable d'offrir à ceux qui savent les accomplir la possibilité de les détourner, voire d'en faire un contre-usage délibéré. « L'idiome qui traduit les modes convenables de la conduite cérémonielle engendre nécessairement des formes de profanation idéalement actives, [...]. Toute cérémonie religieuse crée la possibilité d'une messe noire. <sup>739</sup>». Pour Goffman, les individus qui nourrissent entre eux des rapports de familiarités peuvent à loisir tourner en dérision les égards cérémoniels qu'ils se doivent en se les resserrant sur un mode ouvertement parodique. Ils peuvent également pratiquer ce genre de profanations ritualisées qui consistent à éprouver la tolérance d'un proche ou de quelqu'un qui l'est moins, en le soumettant à toutes sortes de taquineries ; ce qui suppose d'empiéter sur ses réserves et de le prendre pour cible d'outrages mineurs, afin de voir jusqu'où il entend accepter la plaisanterie. « Pour aussi évidente que soit la tonalité agressive de ces conduites, [nous dit Goffman à ce sujet] elles laissent à leur destinataires la possibilité de faire comme s'il n'avait subi aucun outrage grave, ou, du moins, aucun qui ne le soit plus que d'être considéré comme une personne avec qui l'on peut se permettre de plaisanter. <sup>740</sup>».

---

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 77.

Goffman tient néanmoins à mentionner l'existence de profanations rituelles qui ont pour seul but de porter sérieusement atteinte à la face de l'autre<sup>741</sup>. Qu'elles soient de cet ordre, ou qu'elles visent tout au plus le fait de détendre ou de tester la souplesse de certains rapports, ces profanations ne se présentent pas seulement comme une dimension inévitable du jeu rituel, mais comme une de ses dimensions nécessaires. Goffman ne cesse de le rappeler par ailleurs : « si l'on suit exactement toutes les règles d'un comportement social correct, l'interaction risque de devenir languissante et morne<sup>742</sup> ». Aussi s'agit-il de pallier ce genre de risques en en prenant d'autres, qui demandent aux protagonistes d'une interaction de faire un usage plus ouvert de l'idiome cérémoniel attaché à la face de chacun et de savoir parfois prendre le risque d'en faire un contre-usage délibéré, afin de raviver l'échange qui les réunit et d'en tirer une occasion de faire éventuellement tourner cet échange à leur avantage.

C'est à ces prises de risques que Goffman consacre l'étude qui conclut *Les Rites d'interaction*, reconnaissant que si les individus se tiennent le plus souvent éloignés des sujets ou des occasions qui pourraient porter atteinte à leur propre face ou à celle d'autrui, ils ne peuvent cependant entrer dans des rapports réciproques plus animés et tenter au passage de faire quelque chose d'eux-mêmes, qu'à condition d'aborder le jeu rituel d'une manière plus audacieuse et plus incisive. Goffman décrit cette autre perspective en ces termes :

« Chaque jour, de bien des façons, on peut essayer de marquer des points, et chaque jours, de bien des façons, on peut dégringoler. [...]. Quand des individus font ou exigent des excuses, présentent ou reçoivent des compliments, causent ou essuient un affront, c'est souvent à qui saura le mieux se maîtriser. De la même façon, les avances qui se font entre amis ou inconnus des deux sexes donnent lieux à des concours d'inaccessibilité – à défaut ordinairement d'autre chose. Et les échanges de railleries ou de « réflexions » finissent toujours par la déconfitures de l'un des deux protagonistes. Les territoires du moi sont entourés de limites qu'il est impossible de surveiller

741 Dans son étude sur la tenue et la déférence, Goffman consacre quelques pages à ces outrages rituels, qui sont généralement pensés, un peu vite selon lui, comme des « agressions » ou des « accès d'hostilités » qui relèvent de pulsions irréflechies, sortant nettement du cadre des actes maîtrisés et ritualisés que tout individu se doit de réaliser dans le temps d'une interaction. Prenant pour terrain d'observation exclusif, dans le cadre de cette étude, les rapports qui se dessinent notamment entre personnel soignant et pensionnaires de deux services d'un même hôpital psychiatrique, Goffman insiste sur le fait que, même dans ce type de contexte, les multiples atteintes que certains pensionnaires peuvent porter à la face des autres, sont à considérer comme une forme de communication toute aussi ritualisée que ne le sont des salutations ou des remerciements, le code rituel étant simplement, dans ce cas, utilisé à contre-emploi par l'auteur de l'outrage. Goffman étaye son propos au moyen d'un exemple éloquent : « Quoiqu'il se passe dans son esprit, un malade qui jette des excréments à un surveillant fait un usage de notre idiome cérémoniel qui, à sa façon, est aussi raffiné que le serait une révérence exécutée avec grâce et fioritures. Qu'il le sache ou non, il parle la même langue que ses gardiens ; simplement, il dit ce qu'ils n'ont pas envie d'entendre, et il est sûr qu'un comportement qui ne porte pas une signification rituelle en accord avec le discours cérémoniel quotidien du personnel ne sera absolument pas perçu par celui-ci. » *Ibid.*, p. 79.

742 *Ibid.*, p. 115. Cette citation est tirée de la note de bas de page que Goffman fait valoir sur cette page.

réellement. De là l'intérêt des incidents de frontières (souvent recherchés et accueillis avec joie), qui servent à fixer des tracés. <sup>743</sup>»

À en croire ici Goffman, toute situation d'interaction peut devenir un vaste champ d'action, et notamment d'actions interpersonnelles, où chacun peut miser la valeur de sa propre face en mettant celle d'autrui à l'épreuve. Le code rituel y contribue en cernant les individus d'obligations, d'attentes et de limites territoriales qui peuvent devenir autant de leviers pour atteindre l'autre sous bien des angles et multiplier les profanations à son égard, qu'il s'agisse d'empiéter sur ses réserves pour lui voler un baiser ou de jouer avec ses nerfs pour l'inciter à perdre son calme. Interroger la manière dont les individus manipulent le code rituel dans ce genre de cas, conduit Goffman à se poser d'autres questions que celles qu'il avait privilégiées dans ses autres « essais ». Tout au long de cette dernière étude, il ne va plus tant questionner la manière dont les individus s'arrangent au quotidien pour ne faire perdre la face à personne, mais les dispositions qu'ils peuvent prendre, *a contrario*, pour atteindre la face d'autrui. Goffman se demande en l'occurrence jusqu'où ils sont prêts à aller pour gagner ou perdre à ce jeu-là un peu de la leur. Ces questions rejoignent celles qui peuvent se poser chaque fois qu'on voit les hommes et les femmes qui parcourent la scène de *Walzer*, de 1980... ou de *Kontakthof*, faire un usage désinvolte du code rituel et porter atteinte à la valeur de la face, alors même qu'ils s'attachaient l'instant d'avant à lui témoigner des égards compassés. Dans ce genre de cas, on peut effectivement se demander, non pas pourquoi, mais de quelle manière ils risquent leur propre face dans l'échange et ce qu'ils sont capables de faire de la face d'autrui pour ravir son attention, son corps ou un peu de sa dignité.

À ce genre de questions, Goffman n'a pas de réponses simples à apporter quand il tente de sonder la manière dont les individus s'affrontent au quotidien pour gagner quelques points dans leurs échanges réciproques. Et de fait, ce qui se joue d'une séquence à l'autre dans les pièces de Pina Bausch a de quoi compliquer la donne davantage encore. L'auteur reconnaît, pour commencer, que faire de l'autre et de soi-même un champ d'action, revient à engager une partie de poker à haut risque qui a pour contrepartie d'offrir aux individus qui s'y essaient, la possibilité d'exprimer leur caractère, faible ou fort et de le faire naître à cette occasion. « L'excitation et la preuve de caractère, produits accessoires des paris comme de la fatalité imparable, deviennent

---

743 *Ibid.*, p. 198.

alors tacitement l'objet du spectacle <sup>744</sup>». C'est à ce type de spectacle qu'il entend plus particulièrement interroger. Dans cette perspective, il laisse rapidement de côté les taquineries et autres plaisanteries sans grand danger dont usent parfois les individus pour négocier entre eux des affrontements dénués de sérieux. Ce qui l'intéresse, c'est le point de basculement qui va décider, dans le temps d'une interaction, d'un affrontement plus tendu entre deux individus. Cherchant ce qui peut donner le coup d'envoi d'une telle partie, Goffman souligne dans un premier temps :

« Le jeu commence typiquement lorsqu'un des deux joueurs pêche contre une règle morale que l'autre est voué à défendre dans ce cas précis, [...]. C'est là ce qu'on appelle la « provocation ». En général, si l'infraction est minime, l'offenseur s'excuse aussitôt, ce qui restaure à la fois la règle et l'honneur de l'offensé ; celui-ci n'a plus qu'à montrer son acceptation pour clore la partie, et il peut même s'excuser en même temps, ou bien accepter les excuses avant qu'elles soient proposées, démontrant une fois de plus combien les gens se soucient de ne pas se lancer dans cette sorte d'actions. <sup>745</sup>»

Cette tendance des individus à ouvrir des parties qu'ils referment aussitôt derrière eux, oblige Goffman à faire lui-même bégayer son approche de l'action interpersonnelle. Cette approche, il ne cesse de lui faire prendre de faux-départ comme celui que je viens de citer. Ce qui l'amène à reconnaître que pour que l'action interpersonnelle se déploie, autrement dit pour que la provocation qu'un individu adresse à un autre soit prise au sérieux et suivie d'effets, il faut que les deux parties concernées soient conjointement disposées à voir là un motif d'affrontement : « La situation ne se définit donc jamais sans un certain flottement [précise Goffman], et il faut un certain degré d'accord mutuel avant qu'un heurt véritable ait lieu. <sup>746</sup>». Il finit toutefois par convenir que certaines profanations sont suffisamment outrageantes pour constituer un appel décisif à l'action : « Il existe des points critiques dont tout le monde admet que c'est aller trop loin que de les dépasser. Une fois atteints, l'offensé ne peut plus accepter aucune excuse ni aucune plaisanterie, et doit prendre des mesures pour rétablir l'ordre normatif, s'il veut conserver son honneur. <sup>747</sup>». C'est là, sans doute, que ce qui se joue dans les pièces de Pina Bausch a de quoi prolonger les flottements que Goffman finit par dépasser en mettant la suite de son analyse sous la coupe de l'évidence que je viens de mentionner, évidence qui n'est jamais tout à fait de mise sur la scène de *Walzer*, de 1980... et de *Kontakthof*.

---

744 *Ibid.*, p. 198.

745 *Ibid.*, p. 200.

746 *Ibid.*, p. 202.

747 *Ibid.*, p. 211.

Si l'on voit effectivement les acteurs de ces trois pièces, se chercher régulièrement des noises et en venir quelque fois aux mains à une telle vitesse qu'il est impossible d'identifier l'outrage initial qui a pu déclencher entre eux une telle décharge d'agressivité, à d'autres moments, des offenses manifestes sont perpétrées sans donner lieu à aucune réactions en chaîne chez celles et ceux qui les subissent. Dans une séquence de *1980...*, on assiste ainsi à un étrange manège entre un homme et toutes les femmes de la troupe. Celles-ci s'avancent en devant de scène en se tenant pas la main et en se rassurent mutuellement par des sourires un peu crispés, avant qu'un homme ne passe dans les rangs avec une bouteille d'eau et ne les aspergent froidement d'une rasade en plein visage. Chaque femme attend son tour en silence et endure la provocation sans broncher, certaines cherchant tout au plus à sauver leur maquillage après avoir été éclaboussées. Dans une autre séquence de la même pièce, c'est une femme qu'on verra, cette fois, s'amuser à faire d'un homme un jouet qu'elle soumet à ses desideratas les plus humiliants. Elle s'emploie notamment à le coucher sur ses genoux et à le déculotter face au public pour lui donner des petites tapes libidineuses sur les fesses, l'homme se laissant faire en répondant à ces outrages par une passivité définitive. Dans ces deux séquences, on s'attendrait à voir hommes et femmes tomber rapidement d'accord sur le fait qu'une des deux parties est allée trop loin. C'est l'accord inverse qu'ils semblent étrangement passer sous nos yeux, chacun renonçant à admettre la gravité de l'offense que les uns se chargent sérieusement de commettre et que les autres acceptent de subir d'une manière tout aussi sérieuse.

Ce qui est plus fondamentalement déroutant dans les pièces de Pina Bausch, ce n'est pas de constater, comme ici, que des outrages critiques peuvent être commis sans être suivis d'effets, mais de ne jamais parvenir à identifier où se situe clairement le point de non-retour au-delà duquel les atteintes portées à la face rendent un heurt inévitable entre offenseur et offensé. Ce point critique existe bel et bien, mais il ne cesse de se déplacer d'une séquence à l'autre et peut parfois continuer de se déplacer dans le temps d'une même séquence. Ce déplacement est particulièrement perceptible dans une séquence de *Kontakthof* [Annexe 1, Kontakthof, Séquence 25] :

Deux femmes apparaissent sur scène habillées de tutus roses, coiffées de couettes lâches tenues par des rubans. Elles progressent en faisant des pas chassés synchronisés et en adoptant des attitudes altières, maniérées, qui rappellent des pas de danse classique. L'homme qu'une des deux femmes avait tenté de séduire dans une séquence antérieure, s'approche d'elles et les aborde. Elles détournent la tête ensemble et haussent les épaules en signe de dépit. L'homme n'insiste pas et s'éloigne. Celui qui regardait l'agitation qui régnait sur scène quelques minutes auparavant, assis



sur une chaise dos au public, vient de s'écrouler, il reste au sol, inerte, allongé sur le ventre. Les deux femmes en tutus se font aborder par deux hommes, on reconnaît le premier qui avait effrayé l'une des deux femmes avec une dépouille de souris et qui s'était chargé de « peloter » l'autre sans ménagement dans une séquence antérieure. Il mène à présent une approche plus mesurée en direction des deux femmes, mais pas moins déterminée. Lui et son comparse, qui reste assis à califourchon sur une chaise, coincent lentement les deux femmes et réduisent la distance entre elles et eux, à la manière d'un étau. Elles feignent à nouveau l'indifférence mais plus timidement et s'éloignent. Les deux hommes reviennent à leur hauteur et les tiennent à nouveau en respect. Elles font alors tourner leur tête en rythme et profèrent des onomatopées pour marquer leur dépit, puis repartent. L'un des deux hommes les suit de loin, il enlève lentement sa veste de costume et la remet dans un même mouvement, son comparse marche à côté de lui, tenant sa chaise par le dossier. Une femme est venue s'asseoir sur une chaise côté cour, de profil par rapport au public. Elle est à proximité d'un micro sur pied qui amplifie ce qu'elle dit. Les jambes croisées, elle semble s'adresser à l'homme tombé de sa chaise, sur un ton à la fois cynique et hargneux, la musique s'arrête : « Qu'est-ce qu'il y a Mike ? Tu es encore malade ? Ça serait nouveau ça ! Tu n'es rien Mike. Tu n'as rien et tu ne sais rien. Oh ! Mon dieu, tu n'es pas mort... Non, même pas. ». Les deux femmes en tutus continuent de se faire suivre par les deux hommes, elles ne dansent plus et leur lancent de petits gestes de dépit en les évitant. La femme assise côté cour, s'adresse toujours à l'homme resté au sol : « Ça c'est typique : tous debout et toi par-terre. Carpette ! Sans profil ! Pustule ! Poltron ! Pas de peps, pas de tempérament, un vrai mollasson ! ». La plupart des hommes et des femmes sont maintenant assis en fond de scène, un homme est allé s'installer au piano et joue quelques notes en dilettante. L'homme qui avait ôté et remis sa veste de costume relève à présent les jambes de son pantalon et, sans quitter des yeux les deux femmes en tutus, exhibe ses mollets dans une posture virile. Lui et son comparse finissent par les coincer côté cour. Le plus entreprenant des deux détache un micro de son pied et amplifie ce que les deux femmes se disent en faisant des mouvements circulaires avec leurs bras, balançant leur jambe droite d'avant en arrière (elles ont l'air de prendre pour cible l'homme qui vient de poser sa chaise et de s'asseoir à califourchon sur l'assise) :

« Il est un peu nerveux, Jozé.

- Je pense qu'il est très effrayé.

- Bien sûr, ça se voit.

- Je suis sûr que sa mère le trouvait très laid à la naissance.

- Évidemment.

- C'est vraiment un homme ?

- Il n'y ressemble pas. »

L'homme visé par ces remarques s'est allumé une cigarette et fume nerveusement pour se donner une contenance. La femme assise près du micro lance : « Merlan frit ! » en direction de l'homme inerte au sol et se tait à nouveau. De leur côté, les deux femmes en tutus poursuivent leurs railleries :

« Sa tête est toute petite !

- Quand il est debout, il est très grand tu crois ? »

L'homme manifeste sa gêne en se relevant et en s'éloignant avec sa chaise. Les deux femmes le suivent, les bras en l'air, dessinant une couronne approximative au-dessus de leur tête. L'homme au registre les suit de près avec le micro, elles ne lui accorde aucune attention, absorbée par leur filature. Elles rejoignent l'homme qui s'est rassis à proximité de la femme au micro et continuent de le critiquer ouvertement :

« Ça pue !

- Il a encore bu, c'est sûr. »

La femme assise envoie, sans quitter des yeux sa propre « victime » : « Voilà la fleur bleue qui s'en mêle, maintenant ! Tu es nul, nul, nul ! Un nul sans charme ! Petit boutonneur ! »

Une des femmes en tutu ajoute : « Il est tout mouillé, oh ! et il pue ! » Puis s'en va par la porte près du proscenium que l'homme au micro va refermer derrière elle. L'autre femme s'enfuit s'asseoir

en fond de scène en courant. L'homme au micro revient à hauteur de l'homme inanimé, s'agenouille et tend son micro pour amplifier le bruit de sa respiration. L'homme et la femme assis ramènent leurs chaises en fond de scène et se rassentent. L'homme au micro repart également. L'homme allongé se relève et regagne sa place en fond de scène, comme les autres.

On peut dire ici que les provocations de certains parviennent à atteindre la face de celles et ceux qui se voient visés, alors que d'autres provocations du même ordre restent sans suite. C'est pourtant une même guerre des nerfs qui semble se jouer en parallèle entre des hommes et des femmes que rien ne distinguent sur scène, hormis le costume enfantin que portent deux des protagonistes féminines impliquées dans cette partie de poker sous haute tension. Ce sont ces deux femmes qui réagissent les premières aux assauts provocateurs que deux hommes leur destinent en les prenant en chasse et en s'amusant à faire peser sur elles la menace d'une étreinte imminente. Dans un premier temps, elles répondent ensemble à cette menace en s'efforçant d'en repousser l'échéance par quelques signes de dépit qu'elles adressent d'une manière mal assurée aux deux hommes qui les filent. Ce rapport de force s'inverse brusquement, les deux femmes passant à l'offensive sans sommation et ayant rapidement raison de la face d'un des deux dragueurs. On les voit notamment répondre à ses assauts provocateurs par des railleries dont la cruauté dépasse de loin l'arrogance qu'il avait investi dans sa propre filature. L'homme pris pour cible tente alors de tenir tête aux deux femmes en leur signifiant à son tour son dépit par l'indifférence qu'il leur témoigne. Il ne tient pas longtemps à ce jeu-là et finit par prendre la tangente la queue basse, ayant manifestement perdu la face et la partie, les deux femmes s'obstinant quant à elles à poursuivre cette partie gratuitement en prenant à leur tour l'homme en chasse et en continuant de s'en moquer à haute voix. Dans le même temps, des railleries d'une cruauté similaire, adressées par une autre femme à l'intention d'un homme tombé de sa chaise, ne suscitent *a contrario* aucune réaction significative de la part de l'offensé. Cette femme a beau multiplier les noms d'oiseaux et les attaques en règles en direction de l'homme allongé, elle n'arrive pas à le faire sortir de ses gonds, ni même à lui faire perdre la face explicitement, celui-ci ne répondant à ses invectives que par le souffle régulier de sa propre respiration.

Dans les pièces de Pina Bausch, il est fréquent, comme ici, de voir les individus multiplier les coups d'essai pour entrer dans des rapports plus animés les uns vis-à-vis des autres, ces coups ne se montrant pas toujours concluants ou le devenant d'une manière disproportionnée. Dans un cas comme dans l'autre, le degré d'engagement qu'ils

investissent dans la partie, tout comme le degré de susceptibilité qu'ils manifestent en réaction aux provocations des autres, restent en tant que tels imprévisibles. Attachés par moments à livrer une bataille acharnée pour sauver la face ou mettre à l'épreuve celle des autres, ces hommes et ces femmes peuvent à tout instant devenir étrangement passifs face à certains outrages et *décliner* les invitations que d'autres leur lancent à miser leur caractère dans la partie. À cet égard, ce qu'ils rendent plus fondamentalement imprévisible, c'est la manière dont ils entendent se comporter dans l'action. Ils la cherche ou s'y exposent en se donnant le droit d'être inconstants dans leur manière de s'y engager, la seule constance qu'on puisse leur reconnaître étant celle de toujours s'en dégager de la même manière. Que leurs affrontements soient ouverts ou larvés, ils y mettent généralement un terme en passant à autre chose ou en regagnant les coulisses, sans prendre le temps de compter les points qu'ils sont susceptibles d'avoir gagné ou perdu dans la partie qu'ils viennent de jouer. À cet égard, si on ne sait jamais de quelle manière ces hommes et ces femmes vont s'engager dans les rapports de forces qu'ils provoquent ou qu'ils subissent, si on ne sait pas non plus jusqu'où ils vont mettre en jeu leur propre face et celle d'autrui dans ce genre de parties, ce qu'ils en retirent reste au final tout aussi indécidable.

Bien que Goffman considère que certaines probabilités marquent le déroulement de l'action interpersonnelle – une atteinte délibérée portée à la face d'un individu par un autre ayant généralement pour effet d'ouvrir sur « un combat moral, où les qualités de caractère sont mises en jeu pour être gagnées ou perdues <sup>748</sup>», il reconnaît dans le même mouvement qu'une fois la partie engagée « les adversaires peuvent déployer leur caractère de diverses façons, avec un résultat final qui n'est pas nécessairement différent de zéro. <sup>749</sup>». Attaché à décrire la manière dont se négocient ce genre de combats moraux, Goffman va donner à cette description un tour de plus en plus ouvert à mesure qu'il la fait progresser, insinuant à travers les linéaments qu'il lui imprime que si l'issue de la partie laisse parfois dans l'ombre qui l'a gagnée ou perdue, la manière dont les individus sont susceptibles de la jouer a quelque chose de plus indécidable encore :

« On peut lancer fièrement toutes ses ressources dans un combat désespéré, et y aller avec bravoure, orgueil, insolence, ou un sourire ironique sur les lèvres. [...]. D'autre part, les deux joueurs étant à égalité au départ, l'un d'eux peut souffrir amèrement, pendant que l'autre s'abaisse à des procédés déshonorants mais décisifs, auquel cas il perd le duel, mais y gagne en caractère. De

---

748 *Ibid.*, p. 202.

749 *Ibidem.*

même le simple fait de l'emporter sur un adversaire faible peut donner au vainqueur la réputation d'une brute. Et la brute qui trouve son maître sera perdue sans recours, [...]. De même qu'un mouvement est sujet à interprétations, le résultat caractériologique peut être lu diversement par différents protagonistes. [...]. Le marquage des points est parfois si lâche que chaque camp peut repartir avec son idée du résultat final.<sup>750</sup>».

Goffman suggère ainsi que quand la face est en jeu et qu'un combat moral est livré pour la grandir ou la sauver, les stratégies peuvent varier d'un individu à l'autre et les gains comme les pertes rester en suspens ou se renégocier rapidement. Goffman laisse plus largement entendre qu'à ce jeu, aucune stratégie ne semble être gagnante à coup sûr, que ce soit sur un plan moral ou sur un plan statistique :

« [...] un individu peut acquérir parmi ses pairs la réputation d'un amateur d'action, toujours en chasse d'une fille, ou prêt à « s'exciter » sur le plus léger affront, ou disposé à parier sur n'importe quoi. [...]. Qu'un individu soit constamment à la recherche d'assauts de caractères à livrer, ou constamment recherché pour cela, on peut prévoir qu'il ne tiendra pas longtemps : il sera finalement évincé de la compétition par l'effet des probabilités. Tant que chaque partie entraîne un risque appréciable, le parieur opiniâtre ne saurait tabler sur un grand avenir. Le rôle lui-même est durable, mais ceux qui le tiennent ne font souvent que passer, sauf à la télévision.<sup>751</sup> ».

« Même quand les environnements sociaux où l'honneur est réellement une valeur, et où il faut être prêt à exposer sa vie pour sauver la face, il arrive que la mode en matière de morale change rapidement, et que, par exemple, il devienne moins important de faire preuve de certaines qualités, telle la « virilité ». Dans la littérature, on a vu se développer l'idéal de l'« anti-héros », qui repousse sans honte toute occasion d'exhiber des vertus coûteuses, qui montre une basse fierté à fuir ses devoirs moraux, et qui ne prend pas de risques. Et il va de soi que l'individu qui refuse calmement un défi ou qui ne se laisse pas gagner par la colère démontre qu'il sait se contrôler malgré les circonstances, et fait donc preuve d'un certain genre de caractère, même si ce n'est pas le genre héroïque.<sup>752</sup>».

Goffman s'attache ainsi à présenter le jeu rituel comme un jeu définitivement ouvert et le devenant d'autant plus chaque fois que les individus en font momentanément un terrain d'affrontement. Qu'à cette occasion, certains risquent de manière inconsidérée leur propre face dans la partie et que d'autres s'y refusent au prix d'un peu de fierté, laisse affleurer une question que Goffman garde diffuse dans son propos, bien qu'il ne cesse de la rendre incontournable au lecteur et à lui-même. Cette question est celle de savoir, non plus tant ce que les individus sont capables de faire de leur propre face et de celle d'autrui dans le temps de leurs échanges réciproques, mais ce qu'ils sont plus largement susceptibles de faire de leurs réserves et de leurs ressources respectives, notamment physiques, quand ils entrent en contact les uns avec les autres. Cette question, Goffman lui donne une prégnance passagère quand il rappelle, en amont des pages qu'il consacre à l'action interpersonnelle, que le corps d'un individu est une

---

750 *Ibid.*, p 204 et 205.

751 *Ibid.*, p 210.

752 *Ibid.*, p. 214 et 215.

réserve qu'il « ne cesse de placer en première ligne », réserve vulnérable à toutes sortes d'accidents, de défaillances, d'empiètements et d'atteintes dont il doit savoir se préserver. Son corps étant par ailleurs sa ressource la plus destructrice, l'individu doit contraindre avec autant de vigilance la manière dont il en fait usage en présence d'autrui et vis-à-vis de lui. Goffman consacre à ce sujet une attention qui restera clignotante jusqu'au terme de son étude sur l'action, alors même qu'elle en dépend à bien des égards :

« Les capacités physiques de tout individu normalement constitué lui permettent, s'il le désire, de se montrer extrêmement destructeur pour le monde qui l'entoure. Il peut s'attaquer aux objets, à lui-même et aux autres. Il peut s'avilir, insulter ou souiller les autres, leur barrer le chemin. [...]. Le développement personnel est le processus par lequel l'individu apprend à renoncer volontairement à ces possibilités, alors même que s'accroît sa capacité à détruire son environnement immédiat. Il l'apprend si bien que les observateurs ne remarquent même plus à quel point la vie quotidienne est faite de désistements systématiques, ni quel désastre s'ensuivrait si l'individu venait à ne plus être un honnête homme. <sup>753</sup>»

Ce qu'il y a ici d'intéressant à souligner, c'est la manière dont Goffman introduit dans cet extrait une autre façon d'envisager l'engagement de l'individu dans le jeu rituel. Il n'est plus question d'associer cet engagement à ce que l'individu *doit* faire de sa face et de celle d'autrui, mais de le requestionner au vu de ce que l'individu *peut* faire de son corps en situation. Goffman reprendra et approfondira cette question en la construisant comme le fil rouge d'un autre ouvrage, qui paraît quatre ans après *Les Rites d'interaction : Les Relations en public*. C'est à cet autre ouvrage que j'aimerais à présent m'attacher, afin de compléter l'approche des comportements que déploient sur scène les acteurs du Tanztheater. À observer ce qu'ils sont en mesure de faire de leur propre face et de celle d'autrui chaque fois qu'ils entrent en contact avec lui, on peut effectivement se demander ce qu'ils sont plus largement disposés à faire de leurs réserves et de leurs ressources corporelles chaque fois qu'ils entrent en scène. Si ces acteurs se montrent particulièrement soucieux de garder par moments leurs distances vis-à-vis d'autrui, s'attachant tout autant à ne pas empiéter sur les siennes, ils peuvent sans transition se montrer capables de déployer toutes leurs ressources pour atteindre le corps de l'autre ou les abdiquer complètement en se mettant à la merci des outrages qu'ils peuvent subir de sa part. À cet égard, ce qui demande qu'on l'interroge en tant que telle, c'est la manière dont ces hommes et ces femmes contiennent, débauchent ou débranchent à loisir ce corps qu'ils exposent sur scène pendant deux à trois heures de temps. Une telle telle exploration peut ici nous donner la possibilité de sonder dans un même mouvement

---

753 *Ibid.*, p 139.

la manière dont Goffman explore la façon dont les individus pilotent leurs actions et font usage de leurs propres corps sur les différentes scènes qu'ils fréquentent au quotidien.

### ***3. Que peut un corps dans l'espace-temps d'un face-à-face ? Relire Les Relations en public.***

Contrairement à ce que son titre en français pourrait laisser croire, le « second tome de *La Mise en scène de la vie quotidienne* » sous-titré *Les Relations en public* (son titre original) s'inscrit moins dans la continuité du premier tome *La Présentation de soi*, qu'il ne poursuit la réflexion sur les interactions en face à face que Goffman a développée dans trois ouvrages ultérieurs à *La Présentation de soi* : *Encounters* (1961), *Behavior in Public Places* (1963) et *Les Rites d'interaction* (1967). Goffman souligne cette continuité dans la note qu'il place en exergue de sa préface. Il y insiste également sur le fait que les six articles qui composent l'ouvrage « ne prétendent pas couvrir systématiquement, complètement et sans répétition ce qui leur est commun. [...]. Je fais feu sur une cible en me plaçant à six positions différentes et inégalement espacées ; je ne prétends pas établir un tir de barrage.<sup>754</sup>». À lire les pages de préface qui suivent cet avertissement, il faut croire que la cible dont parle Goffman est elle-même une cible mouvante qui ne se laisse pas viser facilement. Dans cet ouvrage, il cherche à comprendre une fois encore ce qui rend au quotidien les rapports humains praticables. Sa préface lui donne une première occasion de rappeler à quel point les contours de ce questionnement restent flous et soumis à discussion :

« les rapports qu'un ensemble quelconque de gens entretiennent les uns avec les autres et avec des classes déterminées d'objets paraissent universellement sujets à des règles fondamentales de nature restrictives et permissives. Quand des personnes s'engagent dans des rapports mutuels réglés, elles se mettent à employer des pratiques sociales courantes, autrement dit des modèles d'adaptation aux règles, qui incluent la conformité, l'esquive, les déviations secrètes, les infractions excusables, les violations flagrantes, etc. Ces modèles aux motivations diverses et aux fonctionnements variés du comportement réel, ces routines associées aux règles fondamentales, tout cela constitue ce qu'on pourrait appeler un « ordre social ». L'étude de l'ordre social fait partie de celle de l'organisation sociale. Mais il faut y prendre l'organisation au sens faible. [...]. Il est vrai que les règles d'un ordre social *sont* nécessairement telles qu'elles préviennent toute forme d'activité qui romprait les rapports mutuels et les rendraient impraticables. Pourtant, il est encore vrai qu'un grand nombre d'infractions sont compatibles avec le maintien de l'ordre, et que la question de leur nombre exact est un beau problème théorique qui a excité les passions, non les esprits. Enfin, dans une société complexe, la désorganisation d'un ordre social n'est que l'effondrement d'un des composants du tout, et le tout n'est pas intégré si étroitement qu'il puisse s'effondrer pour autant.<sup>755</sup>»

---

754 Goffman E., *La Mise en scène de la vie quotidienne* tome II. *Les relations en public*, Paris, Minuit, 1973, p. 9.

755 *Ibid.*, p. 16 et 17.

Goffman réamorçe ici son approche de l'ordre de l'interaction en admettant, plus encore que dans les ouvrages qu'il lui a déjà consacré, que cet ordre repose sur une série d'adaptations à un ensemble de règles fondamentales qui incluent la conformité sans exclure les esquives, les déviations et les infractions caractérisées. Il entend à présent porter sur ces multiples adaptations un regard qui se veut lui-même non-restrictif et qui a pour ambition d'inaugurer une étude naturaliste des interactions sociales en face à face. La méthode à laquelle il entend recourir, il la qualifie d'« observation naturaliste non-systématique <sup>756</sup>», observation qu'il va construire en puisant aux travaux de certains éthologues <sup>757</sup> et qu'il va chercher à éprouver sur une dimension de la vie sociale qui fait à la fois son épaisseur et son évanescence : la vie publique. Ce qui l'intéresse dans cet ouvrage, ce sont « ces situations où inconnus et simples connaissances deviennent matériellement accessibles les uns aux autres, situations où il se peut que l'ordre comme tel soit un point central. <sup>758</sup> ». L'ordre dont parle ici Goffman est à entendre comme l'ordre public qui régit les droits et les devoirs auxquels les individus sont soumis dans tous les espaces qu'ils traversent et fréquentent conjointement, qu'ils se connaissent ou non. Au centre de cette réflexion, que l'auteur veut la plus ouverte possible, un autre type d'espace va devenir central, celui de l'individu lui-même. Ce territoire qu'il porte avec lui et qu'il expose à toutes sortes de dangers, de frottements et de flottements dans les usages qui peuvent en être fait, ce territoire est celui de son propre corps. À cet égard, *Les Relations en public* procède d'un tir croisé sur une cible qui, plus que jamais, met le corps dans la ligne de mire du sociologue. Cette ligne de mire, il va s'agir à mon tour de l'exploiter et d'en éprouver la justesse pour interroger ce que les acteurs du Tanztheater sont en mesure de faire de leur propre corps sur scène. Il s'agira plus particulièrement d'interroger la manière dont ces acteurs manœuvrent leurs droits et leurs devoirs quant à ce territoire qu'ils promènent avec eux et qu'ils cherchent à atteindre lorsqu'il ne s'agit pas du leur.

---

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>757</sup> Dans son article « La notion de rituel chez Goffman. De la cérémonie à la séquence », Yves Winkin revient sur cette bascule à la fois théorique et méthodologique que l'auteur opère dans le courant des années soixante. La bascule en question intéresse en particulier son approche des « rites » interactionnels. Yves Winkin décrit cette transition en ces termes : « Dans ses travaux des années 1950 sur les « rites d'interaction », l'inspiration est quasi-exclusivement dukheimienne. Les interactions sont des cérémonies pleines de tenue et de déférence. Mais les travaux des années 1960, qui aboutissent à la publication de *Relations en public* en 1971 font explicitement appel à l'éthologie. Le rituel devient ritualisation, et la dimension symbolique de l'interaction se rétrécit au profit de sa dimension comportementale. [...]. Les dieux sont redevenus des primates, mais des primates polis, qui attendent leur tour pour parler. ». Winkin Y., « La notion de rituel chez Goffman. De la cérémonie à la séquence », in *Hermès*, Vol. 3, n°43, 2005, p. 69.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 15



### a. Ce corps qu'on expose et qui nous expose au contact.

Étudier les comportements mineurs que les individus déploient chaque fois qu'ils entrent en contact, dans quelques lieux que ce soit, incite Goffman à pointer un problème inaugural auquel il consacre la première étude de son ouvrage et qu'il introduit en ces termes : « Les discussions sur l'interaction en situation de face à face emploient inévitablement le terme « individu » (ou un équivalent tel que « personne ») que j'utiliserai à mon tour. Pourtant, cet usage simple et nécessaire dissimule de multiples imprécisions.<sup>759</sup> ». Selon lui, un individu peut être « différentes choses<sup>760</sup> » en situation et ceci n'est pas négligeable quand il s'agit de le suivre dans ses agissements et d'en étudier les oscillations. Un individu peut notamment être perçu et étudié comme un élément mouvant du décor dans lequel il évolue. Sous cet angle, c'est sa capacité à adapter sa mise et ses manières au cadre environnant qui sera déterminante d'un point de vue analytique. Le même individu, dans la même situation, peut également être perçu et étudié comme un locuteur plus ou moins respectueux des règles qui régissent les conversations dès l'instant où il en engage une, et c'est sous cet angle qu'il faudra alors étudier la pertinence de son comportement en situation. Décidé à prendre toute la mesure de ces variations statutaires, Goffman avance le parti pris suivant :

« Les choses qui participent à différents systèmes d'activité sont, jusqu'à un certain point, des choses différentes. Donc, partant de l'idée que l'individu étudié dans l'interaction peut être des choses différentes, j'entends considérer brièvement dans cette étude deux des choses qu'il peut être : une unité véhiculaire et une unité de participation.<sup>761</sup> »

Cette restriction toute provisoire donne à Goffman l'occasion de bousculer certaines évidences. Non sans ironie, il rappelle qu'en tant qu'unité véhiculaire, l'individu ne se résume que de manière accessoire aux contours vulnérables de son propre corps. Pour lui : « Une unité véhiculaire est une coque d'un certain type, (contrôlée habituellement de l'intérieur) par un pilote ou un navigateur humain.<sup>762</sup> ». L'unité véhiculaire peut aller du sous-marin à la voiture d'enfant en passant par le pousse-pousse, les conduites intérieures, les décapotables, les toboggans et les planches

---

759 *Ibid.*, p. 19.

760 *Ibid.*, p. 20.

761 *Ibid.*, p. 20.

762 *Ibid.*, p. 22.

de surf. « Vu sous cet angle [nous dit Goffman], l'individu lui-même qui traverse les chaussées et longe les rues – l'individu en tant que piéton – peut être considéré comme un pilote enfilé dans une coque molle et peu protégée : ses vêtements et sa peau.<sup>763</sup> ». Cette précision étant donnée, Goffman explore les différents codes de conduite qui permettent à ces unités d'éviter les collisions et les obstructions mutuelles. Il souligne qu'en matière de droit et de devoirs, les choses se rejouent d'un code à l'autre et selon l'unité concernée. Le code de la route comporte « une relative absence de différenciation de droit selon le sexe, la classe sociale, l'âge, la race ou la richesse <sup>764</sup> » ; il se présente, par ailleurs, comme un ensemble de règles explicites qui ont pour contre-partie de donner l'impression « qu'on peut très bien violer une règle pourvu qu'on s'en tire bien<sup>765</sup> ». *A contrario*, le code de conduite qui organise tacitement les déplacements piétons ne comportent aucune règle claire concernant le simple fait de céder le passage à quelqu'un. Cette décision peut jouer sur des priorités d'ordre sexuel ou générationnel et doit requérir des formes d'accommodements ajustés à l'instant. En tant que tel, ce code repose sur la capacité des individus à rendre lisibles, par les mouvements qu'ils impriment à leur corps, la direction, la vitesse et la trajectoire de leur déplacement, et les intentions qui peuvent y être associées. Pour Goffman, c'est à cette condition que « l'individu se transforme en quelque chose que les autres peuvent déchiffrer et prédire [...], il devient quelque chose à quoi les autres peuvent s'adapter sans atteinte d'amour-propre.<sup>766</sup> ». Certes, un individu peut échouer à se rendre parfaitement lisible, ce qui ouvre sur des malentendus, sources de heurts à tous les sens du terme. Si Goffman explore cette éventualité et ses aspects dommageables, il tient néanmoins à souligner :

« [...] en dépit de leur mauvaise réputation, les rues des villes constituent un cadre où des gens qui ne se connaissent pas se manifestent à tout moment une confiance réciproque. Il s'y accomplit une coordination volontaire des actions où chacune des deux parties a sa conception de la façon de régler les choses, où les deux conceptions s'accordent, où chaque partie pense que cet accord existe et où chacune estime que l'autre pense de même. Bref, on y trouve les conditions structurales préalables d'un règlement fondé sur la convention.<sup>767</sup> »

Ces conditions préalables se compliquent néanmoins quand il s'agit d'aborder plus concrètement les différentes qualités au nom desquelles un individu peut momentanément prendre part à la vie publique et non plus seulement circuler dans les

---

763 *Ibidem*.

764 *Ibid.*, p. 22 et 23.

765 *Ibid.*, p. 23.

766 *Ibid.*, p. 26.

767 *Ibid.*, p. 32.

espaces où elle se déploie. Goffman rappelle qu'en tant qu'unités de participation : « Les individus qui parcourent les rues et les magasins et assistent à des manifestations sociales sont ou bien non accompagnés, ou bien en compagnie d'autres personnes ; autrement dit, ils se montrent en public soit « seuls », soit « avec ». <sup>768</sup> ». Cette présentation a des répercussions notoires sur la manière dont les individus vont se conduire en public et dont ils vont être plus ou moins enclins à entrer en contact avec d'autres unités, comme Goffman tient à le préciser :

« Un individu seul est relativement exposé aux contacts ; [...] des personnes ensemble peuvent compter sur une certaine protection mutuelle. Les individus « avec », surtout les hommes, ont une latitude considérable dans le choix des lieux où ils s'assoient ; les individus seuls en ont moins, car ils ne doivent pas oublier que leur choix d'une place peut sembler une invitation ou une ouverture. De même, un individu « avec » est plus libre d'approcher un inconnu pour lui demander ou lui offrir de l'aide. Il devrait également être plus facile d'approcher des gens ensemble, sauf que cela prend le temps de plus d'une personne ; [...]. Les individus seuls sont encore exposés d'une autre façon : s'ils agissent d'une manière surprenante et douteuse, ils sont jugés plus durement que s'ils étaient avec d'autres personnes. On suppose apparemment que les excentricités de quelqu'un que d'autres personnes accompagnent volontairement et, semble-t-il, avec un certain plaisir ne sauraient trahir une extrême aberration. C'est pourquoi les individus seuls, plus que les gens en compagnie, font effort d'afficher des intentions et une personnalité convenables, autrement dit de faciliter par leur aspect une interprétation favorable d'eux-mêmes. <sup>769</sup> »

Goffman va s'appuyer sur cette nouvelle dichotomie statutaire pour décrire une autre série de conventions tacites, potentiellement associées à la conduite que les individus peuvent adopter quand ils se présentent seuls ou à plusieurs dans un espace public ou sur les lieux d'une manifestation sociale de petite ou de plus grande envergure. Si à cette occasion, sa réflexion semble rejoindre celle qu'il avait su développer dans *La Présentation de soi*, concernant notamment les variations qu'un individu peut apporter à sa représentation quand il forme une équipe d'un seul membre ou qu'il fait partie d'une équipe de plus d'un membre, ce qui intéresse Goffman est à présent d'identifier les points de contacts et les réagencements possibles qui peuvent se jouer entre différentes unités de participation,. Il explore notamment les occasions qui autorisent des individus seuls à s'associer à d'autres ayant apparemment le même statut ou à se joindre à des individus « avec », ce qui, dans les deux cas, débouche sur la formation d' « ensembles temporaires » donnant lieu « à un problème classique de « liquidation » <sup>770</sup> ». Ce problème, Goffman l'exemplifie au moyen de situations concrètes qu'il décline comme autant de casse-tête posés aux individus qui les vivent

---

768 *Ibid.*, p. 33.

769 *Ibid.*, p. 35.

770 *Ibid.*, p. 38.

aussi bien qu'au sociologue qui cherche à en rendre compte :

« Au cours d'un long voyage en avion, des voisins de siège ont la licence de se lier l'un avec l'autre à la faveur d'une conversation occasionnelle ; mais, ensuite, l'atterrissage exige de liquider cette relation, sans fournir d'occasion commode pour cela. Entre la sortie de l'avion et l'entrée dans la zone d'accueil, les deux passagers peuvent alors s'efforcer, progressivement, mais sans délicatesse, d'« évaporer » la relation, si bien qu'il n'en reste rien lorsque les êtres chers apparaissent et prennent le relais. De même, dans les bals publics, un couple de danseurs constitue un « ensemble », et le but des participants est de réussir non seulement à maintenir la conversation – qui, après tout, peut s'éteindre à l'occasion – mais aussi liquider cet « ensemble » après la danse ou la série de danses, tout en n'engendrant ni un sentiment de rejet, ni l'impression d'être « collé ». <sup>771</sup> »

Ce que Goffman introduit à la faveur de ces quelques exemples, et qui va progressivement accaparer toute son attention, relève plus fondamentalement d'un problème de territoires. Quels sont les droits d'accès qu'un individu peut accorder à un autre, lorsque cet accès concerne ses réserves en matière de conversation ou de contact physique ? Comment les individus s'arrangent-ils pour ouvrir ce droit à autrui, et quand ils l'ont ouvert, à quels genre de procédés ont-ils recours pour le limiter et/ou y mettre un terme sans enfreindre les règles du tact ? Toutes ces questions forment le pivot des études suivantes, cette première étude n'ayant été de ce point de vue qu'un simple tour de chauffe. La conclusion que Goffman lui donne évoque la complexité à laquelle il veut s'affronter dans la suite de son ouvrage : « si nous considérons de près le concept de territorialité, et particulièrement les formes « égocentriques » de celle-ci, la notion d'individu perd toute signification unique et cohérente pour l'analyse, et il faut lui substituer plusieurs termes différents. <sup>772</sup> ». C'est cet effort, à la fois sémantique et conceptuel, que Goffman poursuit dans l'étude qui suit la première, étude qu'il intitule à juste titre « Les territoires du moi ». Ces territoires sont aussi nombreux que les nombreuses « choses » qu'un individu peut être dans le temps d'une interaction. Goffman se charge d'ailleurs d'amorcer la réflexion qu'il leur consacre en abandonnant d'entrée de jeu l'usage du singulier pour l'usage d'un pluriel variable et problématique :

« Au centre de l'organisation sociale se trouve le concept de droit et, autour de ce centre, les vicissitudes de la défense de ces droits. [...]. Un certain type de droits apparaît décisif : les droits qui s'exercent sur un « territoire ». Ce concept éthologique semble valide, car le droit n'est pas tant exercé sur une matière discrète et particulière que sur un champ d'objets – une réserve – dont l'ayant droit surveille et défend habituellement les limites. [...]. Dans son type originel, la réserve est probablement spatiale et peut-être même fixe. Pourtant, l'étude de la collectivité sera plus facile – au moins en Amérique – si nous étendons la notion de territorialité à des objets non spatiaux mais territoriaux par leur fonction, et si nous nous centrons sur la territorialité situationnelle et

---

<sup>771</sup> *Ibidem*. Se référer à la note de bas de page n°33.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 41.

égocentrique. Donc, partant du spatial, nous procéderons pas à pas vers des matières qui ne le sont pas.<sup>773</sup> »

Goffman commence cette exploration des droits qu'un individu peut faire valoir sur ses réserves territoriales en définissant ce qui peut être considéré comme son territoire le plus évident et le plus immédiat : « l'espace personnel ». Ce territoire, Goffman le pointe comme « la portion d'espace qui entoure un individu et où toute pénétration est ressentie par lui comme un empiètement qui provoque une manifestation de déplaisir et parfois de retrait.<sup>774</sup> ». Il apporte néanmoins un premier correctif à cette définition générique en reconnaissant que ce qui définit avant tout cette portion d'espace, reste l'étonnante élasticité dont elle peut témoigner en fonction des cadres et des situations traversées par son « ayant-droit » :

« Un trait central de l'espace personnel est que sa légitimité varie beaucoup en fonction de justifications locales dont les fondements se modifient sans cesse. Des facteurs tels que la densité locale de population, l'intention de l'arrivant, l'équipement en sièges, la nature de la manifestation sociale, etc., peuvent influencer radicalement et à tout moment sur les causes d'offenses éventuelles. En fait, il vaut souvent mieux pour les études anthropologiques considérer l'espace personnel non comme un droit permanent et égocentrique, mais comme une réserve temporaire et situationnelle au milieu de laquelle l'individu se déplace.<sup>775</sup> »

Selon Goffman, cette réserve temporaire peut s'étendre ou se réduire en fonction des autres territoires qu'un individu est amené à revendiquer, en fonction du lieu et du moment. Ainsi, la place, le tour ou l'espace utile qu'il est amené à « prendre » chaque fois qu'il doit se trouver une place, assise ou debout, qu'il doit s'en faire une dans une file d'attente quelconque, ou qu'il a besoin d'un certain espace pour accomplir une tâche précise, sont autant de territoires que l'individu est en droit de défendre comme étant les siens momentanément et qui vont influencer sur les dimensions de son espace personnel. Les places en donne un exemple. Parce qu'elles sont généralement fixées dans le cadre que l'individu traverse – surtout quand elles sont assises – elles lui permettent de fixer, au moins pour un temps, une délimitation claire de ses revendications territoriales. Son espace personnel adopte alors les mensurations de la place occupée, l'individu pouvant accessoirement y gagner ou y perdre au change, comme Goffman le souligne en usant, là encore, d'une ironie tout en images : « l'espace auquel [la place] donne droit est parfois supérieur à l'espace personnel, parfois inférieur : que l'on pense à une classe de jeunes enfants qui assiste à un spectacle dans une salle construite pour des adultes, ou,

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 43 et 44.

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>775</sup> *Ibid.*, p. 45.

inversement, à des parents qui se réunissent dans une salle de classe d'école primaire.<sup>776</sup> ».

Outre ces territoires momentanés sur lesquels l'individu peut exercer un droit lui-même temporaire, oscillant de surcroît en fonction des codes culturels en vigueur dans l'espace fréquenté, il y a les territoires qui le suivent en permanence et sur lesquels il est généralement autorisé à exercer un droit plus durable. Ce droit reste néanmoins variable en fonction des espaces culturels et des situations. Il en va ainsi, selon Goffman, des effets personnels et des réserves d'informations, à entendre ici comme « l'ensemble des faits qui le concernent dont l'individu entend contrôler l'accès lorsqu'il se trouve en présence d'autrui <sup>777</sup> ». Il en va plus encore de son enveloppe corporelle dont Goffman donne une définition qui en souligne toute l'ambivalence :

« L'enveloppe : la peau qui recouvre le corps et, à peu de distance, les habits qui recouvrent la peau. Il est certain que l'enveloppe corporelle peut faire fonction de plus petit espace personnel possible, de contour minimal ; mais elle peut aussi faire fonction de réserve en tant que telle, et constituer le type le plus pur de territorialité égocentrique. Bien entendu, les différentes parties du corps se voient accorder des intérêts différents ; ce sont ces différences d'intérêt qui nous révèlent partiellement quelle est la segmentation du corps au niveau conceptuel. Parmi les classes moyennes américaines, par exemple, on s'efforce peu de protéger les coudes, alors qu'on se soucie beaucoup des orifices corporels. Et il va de soi que, dans des cultures différentes, la segmentation rituelle du corps est différente.<sup>778</sup> »

Pour Goffman, l'enveloppe corporelle a un caractère déterminant en matière de territorialité, non parce qu'elle représente « le plus petit espace personnel possible », mais parce qu'elle a pour fonction de marquer plus fondamentalement tous les territoires d'un individu, que ces territoires soient momentanés ou durables. Une adresse verbale sortie de la bouche de son possesseur, un geste de la main ou la simple inertie de son corps ont pour effet de marquer la place, le tour, l'espace utile, l'espace personnel ou les effets de l'ayant-droit. Le corps est également un marqueur d'unité de participation, notamment quand l'individu doit marquer le fait d'être « avec » : « la contiguïté ou le contact corporels peuvent exprimer une relation, ou faire fonction de marqueurs de possession, selon le point de vue et l'intérêt de ceux qui interprètent. <sup>779</sup> ». Si le corps est un territoire qui sert à en baliser d'autres, cette ambivalence statutaire se prolonge et s'accroît lorsqu'on considère le fait que le corps est également la principale ressource

---

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>778</sup> *Ibidem.*

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 56.

qu'un individu peut utiliser pour empiéter sur d'autres territoires que les siens.

Quand Goffman en arrive à sonder les violations qui peuvent affecter l'ensemble des territoires égocentriques qu'il a préalablement identifié, les variantes qu'il attribue au principe même de violation territoriale placent le corps en première ligne des facteurs impliqués dans ce type d'offenses : « l'incursion, l'intrusion, l'empiètement, la présomption, la transgression, la salissure, la souillure, la contamination, bref, la violation.<sup>780</sup> ». Dans la foulée de ce bref inventaire, Goffman dresse celui des ressources qui peuvent être mises à contribution de ce type de pénétrations. Vient en tête de liste la position écologique du corps d'un individu, puis le corps lui-même en tant qu'il donne la possibilité à son ayant-droit de « toucher et donc souiller l'enveloppe ou les possessions d'autrui<sup>781</sup> ». Le simple coup d'œil ou le regard qui s'insinue permettent d'empiéter sur ses réserves dans une autre mesure. Les adresses verbales et les cris peuvent, quant à eux, envahir efficacement son espace sonore. Viennent enfin les humeurs et autres excréments corporels qui peuvent être utilisés pour atteindre l'autre selon de multiples variantes<sup>782</sup>. Goffman reconnaît toutefois, au terme de ses inventaires successifs :

« La discrimination des types de territoires et des types de violations ne suffit pas à construire le cadre nécessaire pour ordonner la diversité des offenses territoriales. La complication vient du fait que l'ayant droit et l'obstacle ne constituent pas nécessairement des personnes différentes, et que le véhicule et l'auteur de l'offense ne sont pas non plus nécessairement le même individu.<sup>783</sup> ».

Goffman remarque que les violations territoriales qu'un individu peut faire subir aux réserves d'un autre constituent autant d'offenses qu'il est également capable de retourner contre lui-même. Dans ce cas, il devient l'auteur d'un empiètement qu'il se fait

---

780 *Ibid.*, p. 57.

781 *Ibid.*, p. 58. Goffman tient à préciser à ce sujet que « Dans notre société, le cas extrême [en matière de souillure tactile] est l'agression sexuelle. ». *Ibidem.*

782 Quand Goffman en vient à parler d'excréments corporels, il tient à les répertorier comme suit et à répertorier dans le même mouvement la gravité des agressions qu'ils rendent possibles : « [Les excréments corporels] se répartissent en quatre agents distincts de souillure. Premièrement, les excréments (ou leurs tâches) qui contaminent par contact direct : les crachats, la morve, la sueur, les parcelles d'aliments, le sang, le sperme, les vomissures, l'urine et les matières fécales. (Une théorie microbienne rationalise notre attitude envers ces éléments, l'extrême contamination étant classiquement représentée par les plaies suppurantes des lépreux). Deuxièmement, il y a les odeurs, qui incluent les flatulences, la mauvaise haleine et les effluves corporelles. De même que le regard, l'odeur opère à distance et dans toute les directions ; à la différence du regard, elle ne peut être supprimée sur-le-champ et elle peut s'attarder dans un endroit confiné après le départ du responsable. Troisièmement, il y a, facteur peu important, la chaleur du corps qu'on trouve, par exemple, sur les draps des hôtels « de passe », sur les sièges des toilettes publiques, sur les vestes et les chandails récemment quittés par leur propriétaire, prêtés ou pris par erreur. Enfin, de tous les agents le plus éthéré, les marques laissées par quelqu'un où l'on peut imaginer qu'il reste quelques excréments : les reliefs d'un repas par exemple. ». *Ibid.*, p. 60.

783 *Ibid.*, p. 62.

subir au titre d'ayant-droit : « L'extrême, du moins dans notre société, est de se barbouiller de ses matières fécales et de les manger ; c'est là une sorte de perversion grandiose qui se fait rare dans nos hôpitaux psychiatriques.<sup>784</sup> ». L'individu peut également choisir de s'exposer délibérément à des souillures et des contaminations qui viennent des autres et qu'il aurait pu éviter, comme boire dans le verre d'un inconnu, manger les restes de son repas ou baiser ses pieds<sup>785</sup>. Un dernier type d'auto-violation, sans doute le plus courant aux yeux de Goffman, consiste à faire un étalage excessif de ses propres réserves en public, modalité qu'il décrit comme suit : « un individu, ayant droit à une réserve particulière, peut agir (ou être forcé d'agir) de telle sorte que les autres, qui le considèrent à l'ordinaire, se trouvent néanmoins contraints d'empiéter sur ses réserves. C'est le cas par exemple d'un individu qui s'habille ou se tient de façon incorrecte ; ou encore qui est ivre, qui pleure devant des inconnus, qui raconte sa vie, etc.<sup>786</sup> ». Si certaines offenses désignent leur auteur comme étant sa première victime, sinon la seule, d'autres offenses peuvent être commises sans même désigner de coupable avéré, comme c'est le cas quand l'offense survient innocemment ou par inadvertance entre deux individus et qu'ils se mobilisent pour en convenir<sup>787</sup>. Goffman reconnaît également qu'« un individu, sous une contrainte tenue pour extrême, peut violer ses propres réserves ou celles d'autrui, sans pour autant être considéré comme l'auteur de l'acte<sup>788</sup> ». Dans ce cas, il devient l'exécutant d'une offense dont il n'est pas tenu pour responsable<sup>789</sup>.

À travers ces quelques complications, Goffman met progressivement en évidence le fait qu'un individu peut être plusieurs choses différentes quand il empiète sur les réserves d'autrui ou sur les siennes propres, cet empiètement peut lui-même être

---

784 *Ibid.*, p. 65.

785 À l'instar du Pape qui s'astreint, tout les Vendredi saints, à laver et à embrasser les pieds de douze séminaristes pour rappeler sa dévotion aux pauvres et aux opprimés, comme Goffman se charge de le souligner.

786 *Ibid.*, p. 67.

787 Dans ce cas de figure, Goffman souligne une ambiguïté supplémentaire. Quand une offense est commise par inadvertance, « l'activité rituelle qui s'ensuit, les explications et les excuses qui rétablissent l'ordre, est orientée vers ce qu'aurait été l'offense, eût-elle eu sa qualité habituelle, « pensable ». Ce qui se révèle n'être la faute de personne aurait pu, dans d'autres conditions, être la faute de quelqu'un, et c'est cela qu'il faut savoir afin de l'annuler. ». *Ibid.*, p. 68

788 *Ibidem.*

789 Goffman illustre ce cas de figure par deux exemples qui méritent ici d'être cités : « C'est ainsi qu'une prisonnière, obligée de se déshabiller pour la fouille, peut être forcée de s'exhiber, de même qu'une collégienne qui reçoit une mauvaise note si elle refuse de se dénuder après la gymnastique pour prendre une douche avec huit autres filles et « le prof de gym qui n'arrêtent pas de les regarder ». Là encore, on peut considérer ceux qui assistent au déshabillage comme les auteurs premiers de l'offense, mais celle-ci tire son caractère du fait qu'elle appartient à cette sorte de choses que les individus, d'habitude, accomplissent volontairement sur eux-mêmes. ». *Ibidem.*



autre chose qu'une offense dans bien des cas. Goffman reconnaît que toute violation territoriale peut devenir un témoignage d'attention, sinon d'amour, attendu voire espéré par des individus partageant une relation de familiarité ou cherchant à en nourrir une. S'il a gardé cette complication pour la fin, c'est parce qu'elle marque à ses yeux toute l'ambiguïté qui caractérise le régime des offenses territoriales :

« [...] un acte qui pourrait constituer une intrusion ou une exhibition peut être parfaitement approprié s'il est accompli envers une personne avec qui l'on partage le territoire où il s'inscrit. [...]. En fait, les formes mêmes des comportements qui célèbrent et affirment les relations de façon rituelle – se saluer, se demander des nouvelles de sa santé, faire l'amour – sont très proches par leur caractère de ce qui, entre individus n'ayant pas la bonne relation, seraient une violation de réserves. On peut en dire autant des actes qui servent à signaler le début ou le développement d'une relation personnelle. Et on voit mal comment il pourrait en être autrement. Car, si deux individus veulent se réunir par quelque lien social que ce soit, il faut bien qu'ils renoncent pour cela à quelques unes des limites et des barrières qui les séparent ordinairement. En effet, le fait d'avoir renoncé à ces séparations est le symbole central et la substance de la relation, de même que l'acte d'y renoncer *pour la première fois* est la marque centrale de la formation de la relation ; [...].<sup>790</sup> »

Si les réserves territoriales d'un individu ne sont jamais ni tout à fait fixes, ni tout à fait fixées, le droit qu'il a de les défendre a pour pendant nécessaire de lui donner le droit, sinon le devoir, de les partager avec certaines personnes. C'est d'ailleurs à cette condition qu'un individu peut s'inscrire dans la vie publique et prendre part aux rites d'accès et d'évitement qui l'animent. Plus fondamentalement pour Goffman, et c'est sur cette considération qu'il conclut son étude sur les territoires du moi :

« l'examen des réserves mineures, situationnelles et égocentriques, du moi – le respect qu'on leur manifeste et la façon dont on les défend – nous amène à traiter de ce qui est en quelque sorte le centre du sentiment subjectif que l'individu a de sa moitié, de son je, de la partie de lui-même à laquelle il identifie ses sensations positives. Et le problème n'est pas de savoir si une réserve est exclusive, partagée ou abandonnée, mais plutôt de savoir sous quel rôle l'individu peut déterminer l'avenir de son droit. Un processus de décision actif et apparemment autodéterminé quant à l'usage des réserves personnelles permet à celles-ci de fournir les bases d'un idiome rituel. C'est donc autour des questions de la volonté et de l'autodétermination que tourne la possibilité de faire servir les territoires du moi à un double usage, de s'éviter afin de maintenir le respect et d'entrer en contact afin d'établir la considération.<sup>791</sup> »

Pour qu'un individu puisse déterminer le droit qu'il aura sur ses territoires et sur ceux d'autrui en situation, il doit avant tout signifier sous quel rôle il entend faire usage de ses réserves et de celles des autres. Cette autodétermination, l'individu n'a que les ressources de son corps pour la signifier et c'est à ces ressources qu'il doit le plus souvent s'en remettre pour émettre les signes de sa volonté. C'est en tout cas à cette

---

790 *Ibid.*, p. 69.

791 *Ibid.*, p. 71 et 72.

ressource là que Goffman choisit de se fier en priorité dans les études qui vont suivre, afin de déterminer la manière dont les individus s'arrangent au quotidien pour s'éviter ou s'approcher sans commettre d'impairs, ni d'esclandres. Pour lui, la vie publique s'établit effectivement sur la capacité des individus à communiquer certes avec des mots, mais plus encore avec leur corps. À suivre Goffman dans ses arguments et ses descriptions successives, cette expression corporelle relève aussi bien de l'expression théâtrale que de la parade animale, quand il n'est pas question pour lui d'y voir quelques pas de danse. Il s'attache en cela à considérer le corps d'un individu comme le marqueur de sa tenue et de son incorrection involontaire ou délibérée. Son corps est par ailleurs sa principale ressource pour corriger les expressions défavorables ou alarmantes qu'il est susceptible de produire, à tout moment, sur son entourage immédiat. À ce titre, tout individu n'aura d'autre choix que de mettre son corps en jeu chaque fois qu'il est en présence d'autrui, de l'exposer en tant que réserve vulnérable, de le redouter en tant que source de défaillance ou d'agression et de l'utiliser pour corriger toutes ces impressions. Il devra par ailleurs s'en remettre à son corps et l'instrumenter judicieusement, chaque fois qu'il cherchera à éviter le corps des autres ou qu'il tentera d'y avoir accès. Si Goffman ne néglige pas l'importance de la prise de parole dans tous ces cas de figure, il affirme néanmoins que lorsque deux individus négocient des contacts fugaces, que ces contacts soient de l'ordre de l'accès, de l'évitement ou de l'échange réparateur : « les énoncés verbaux [ont beau être] fréquents, la communication au sens étroit du terme n'est pas au centre de l'événement. Il s'agit bien plus de prendre des positions, de faire des mouvements, d'offrir des parades, de poser des démarcations. Quand cela implique des énoncés, ils sont « représentatifs ». Des aspects mutuellement pertinents se révèlent. Il se déroule une cérémonie, plus proche du menuet que d'une conversation.<sup>792</sup> ». Ce sont ces menuets que Goffman va explorer minutieusement, afin de déterminer ce qui les rend plus courants que les agressions caractérisées dans la plupart des espaces que les individus traversent et fréquentent conjointement. Il consacre les études qui composent les deux tiers de son ouvrage à ce projet de fond, qu'il dévoile en ces termes au moment de conclure l'une d'entre elles :

« À considérer la paix qui règne habituellement dans des lieux publics ou semi-publics, à considérer les gens qui vaquent tranquillement à leurs affaires, nous pourrions nous surprendre à employer l'image commune d'un continuum qui mènerait de ces lieux et des gens qui s'y trouvent à des lieux un peu moins sûrs, et ainsi de suite, jusqu'à ce que nous arrivions sur un champ de bataille. De même, nous pourrions adopter l'idée usuelle que plus l'impression de sécurité est

---

792 *Ibid.*, p. 122.

grande, moins une agitation soudaine est probable. Mais cette opinion modérée pourrait bien être fondamentalement fausse. Le calme complet peut naturellement être à quelques pas de l'agitation totale. Cela semble vrai des animaux inférieurs, et cela est très probablement vrai de l'homme. Au lieu d'opposer diverses situations en fonction de leur degré de malaise, nous ferions mieux de chercher à savoir de la plus paisible combien il faudrait de pas pour la transformer en une situation profondément inquiétante.<sup>793</sup>».

C'est à ce patient calcul que Goffman veut peu ou prou se consacrer en partant du principe que la vie publique ne peut être étudiée judicieusement qu'à condition de ne pas tenir sa tranquillité pour acquise. Pour sa part, il préférera appréhender la vie publique, et par extension la vie sociale dans son ensemble, comme une source intarissable de dangers que les individus s'efforcent la plupart du temps d'éviter ou d'esquiver en se tenant à l'affût du danger que les autres peuvent constamment représenter pour eux et qu'ils peuvent, à tout moment, représenter pour les autres. Un tel danger, les acteurs du Tanztheater ne semblent pas toujours être disposés à l'anticiper, ni même à l'éviter quand ils s'y affrontent concrètement sur scène. On les voit parfois aller jusqu'à l'exciter de manière inconsidérée ou bien l'attendre et le subir passivement. À cet égard, la tranquillité apparente des échanges qu'ils font valoir entre eux ou qu'ils cherchent à entretenir avec le public, n'est souvent qu'à un pas de l'agitation soudaine ou d'une absence d'agitation toute aussi inquiétante. C'est cela qu'il s'agit à présent d'interroger, en se rendant attentif à la manière dont ces acteurs utilisent leur corps comme réserve, comme ressource et comme source d'information, sans toujours rendre parfaitement lisible l'usage qu'ils cherchent à en faire sur une scène de théâtre.

---

793 Ibid., p.

## **b. De la relativité des offenses territoriales sur la scène bauschienne.**

Un acteur qui entre en scène choisit d'entrée de jeu de s'exposer, non seulement au regard d'un public qui est en droit de l'observer, mais aussi à des dangers qui sont plus nombreux que ceux qu'un individu est susceptible de rencontrer au quotidien dans les différents lieux qu'il fréquente. Ces dangers, l'acteur a néanmoins l'avantage d'en connaître à l'avance la partition et d'en affronter la plupart au nom du personnage fictif qu'il incarne sur scène. Dans le temps d'une représentation, ses réserves personnelles ne sont pas en cause lorsqu'il est visé par des outrages. Et s'il est lui-même amené à utiliser ses ressources corporelles pour violer les territoires qui sont à sa portée, seule la responsabilité de son personnage est engagée dans les ravages qu'il peut faire subir aux territoires d'autrui. Restent, bien sûr, les dangers auxquels l'acteur s'affronte en son nom chaque fois qu'il entre en scène. Ces dangers tiennent alors aux défaillances accidentelles qu'il peut subir de la part du décor, du corps de ses partenaires ou du sien propre. Ainsi n'est-il jamais à l'abri de recevoir un projecteur sur la tête, ou une gifle assommante de la part d'un équipier qui n'aura pas su maîtriser la violence de son geste. Il ne sera jamais à l'abri non plus des défaillances de son propre corps, pouvant en perdre la maîtrise à tout moment ou échouer à l'utiliser judicieusement afin de rendre lisible, sinon crédible, les gestes et les émotions que le public doit imputer au personnage qu'il incarne. À ce titre, le propre d'un acteur en scène est de s'exposer à des dangers plus ou moins maîtrisés qui pèsent sur l'enveloppe et les aptitudes de son corps, et par extension sur la justesse de son jeu, mais qui laissent ses réserves intactes, la scène étant un de ces rares espaces, sinon le seul, qui permette à ceux qui s'y risquent d'engager d'autres réserves que les leurs dans tous les face-à-face auxquels cet espace les expose.

Cette donne qui appartient en propre à l'espace théâtral, les acteurs du Tanztheater la renégocient d'entrée de jeu en s'essayant sur scène à toutes sortes de contacts sans y engager d'autres réserves que les leurs. Dans *1980...*, dans *Kontakthof* ou dans *Walzer*, ils utilisent leur seul et « vrai » prénom pour s'interpeler mutuellement et quand ils divulguent au public certaines informations concernant le corps qu'ils agitent sous ses yeux, ils puisent dans une biographie qui ne semble appartenir à aucun

personnage de fiction. Dans ce cas, ils font davantage appel à leurs souvenirs d'enfance, ou à des épisodes cocasses tirés de leur vie sentimentale, ou encore à des anecdotes liées à leur vie d'acteur, et plus particulièrement au travail de recherche mené avec « Pina » en amont du spectacle qu'ils sont en train de livrer au spectateur. Certes, il n'est jamais tout à fait certain que quand ils passent aux aveux, ces mêmes acteurs livrent au public des faits qui ne soient édulcorés ou inventés par leurs soins. Il reste que cette part d'affabulation peut toujours être soupçonnée chez un individu qui décline des informations sur lui-même à une assistance qu'il rencontre pour la première fois. Dans ce cas, le fait qu'il mente ou dise la vérité sur son propre compte n'enlève rien au fait qu'il partage une réserve apparemment personnelle avec des inconnus. C'est à cette impression diffuse que nous renvoient les acteurs du Tanztheater chaque fois qu'ils se répandent sur scène en souvenirs, en anecdotes ou en détails qui semblent leur appartenir. La manière dont ils en font étalage vient renforcer une telle impression. On ne sait jamais, en effet, à quel moment, ni à quel point ces acteurs vont être disposés à s'exposer de la sorte face au public. Cette disposition, ils la font varier dans des proportions qui pourraient se rencontrer chez des individus qui risquent quelque chose d'eux-mêmes en présence d'inconnus tout juste rencontrés, que ce soit sur le parquet d'une salle de bal, sur le gazon d'une garden-party ou sur les lieux d'une quelconque réunion mondaine. Le fait est que les acteurs n'oublient jamais et ne nous font jamais oublier qu'ils risquent avant tout cette réserve sur une scène de théâtre et qu'à ce titre, ils doivent en faire un usage plus spectaculaire que celui qu'on attendrait d'eux dans tout autre espace public ou semi-public. On les voit néanmoins garder cet usage en tension entre les exigences de la scène et celles de la vie qui se déploie dans des lieux où toute une série de contacts rapprochés peuvent se négocier entre des individus ayant continuellement quelque chose à gagner et quelque chose à perdre à s'essayer à ce genre de rapprochements. C'est à ces contacts-là que les acteurs du Tanztheater entendent manifestement s'essayer pendant deux à trois heures de temps, en éprouvant les ressources et les vulnérabilités de leurs propre corps d'acteurs au contact d'autres corps, certains plus « fréquentés » que d'autres. Cette discrimination est la seule qu'ils semblent pratiquer entre les corps avec lesquels ils cohabitent sur scène et ceux devant lesquels ils se produisent, corps qu'ils tiennent à distance ou qu'ils tentent d'approcher au même titre, selon des modalités qu'il s'agit à présent de décrire de plus près.

On peut d'ores et déjà remarquer que, dès leur première entrée en scène, ils rendent palpable ce que Goffman présente comme l'équation sourde de tout contact en

public, à savoir que « chaque fois que des individus se trouvent mutuellement en présence, leurs territoires du moi tendent sur la scène un vaste filet de clôtures que chacun d'eux est particulièrement bien équipé pour franchir.<sup>794</sup> ». C'est ce vaste filet que les acteurs commencent par tisser face au public, en faisant valoir leur propre capacité à tendre des clôtures autour de leurs territoires égocentriques ou à franchir celles qui les séparent du spectateur. Dans *Walzer*, ils font respectivement leur place sur scène et s'approprient ce territoire temporaire au moyen d'effets personnels, rassemblés autour du bateau de papier que chacun ne cesse de promener avec lui sur toute la durée de la première séquence. Dans *Kontakthof*, ce sont les contours et les attributs d'un territoire autrement plus durable, celui de leur propre enveloppe corporelle, qu'ils s'attachent à baliser à tour de rôle. Et c'est le territoire du public lui-même qu'ils se chargent d'envahir dans *1980...*, en prolongeant leur farandole inaugurale au milieu des premiers rangs et en venant la danser au plus près des spectateurs.

Ces territoires qu'ils cherchent à marquer ou à franchir de manière parfaitement inoffensive dans un premier temps, vont rapidement faire l'objet de toutes sortes de négociations, des plus timides aux plus cavalières, sans qu'il soit toujours possible d'identifier le type de contact que ces acteurs cherchent concrètement à négocier, en jouant de la sorte avec l'élasticité de leurs territoires égocentriques et de ceux d'autrui. Dans le temps de certaines séquences, c'est le soin qu'ils mettent à s'approcher sans commettre d'offenses territoriales qui domine ces négociations. Dans ce cas, on les voit brider les ressources expressives de leur corps d'acteur et faire taire, en eux, toute forme de spontanéité, afin de signifier le plus clairement possible l'innocuité des gestes qu'ils font en direction du corps de l'autre. Ce qu'ils peinent alors à signifier ce sont les motivations qu'ils ont de l'approcher. Dans *1980...*, il est ainsi question de voir les acteurs vider leur visage de toute expression et leurs gestes de tout élan significatif pour aller au contact de l'autre et former avec lui une série d'ensembles temporaires sans grande prétention. C'est dans ces conditions qu'ils font à une femme des adieux compassés, ou qu'ils partagent une tasse de thé sans trouver grand chose à se dire, ou qu'ils dansent en couple des valse dont ils rendent le mouvement imperceptible à force d'entretenir la raideur de leurs corps enlacés. Une même raideur accompagne certains des jeux auxquels ils se livrent sur scène, les femmes s'en remettant aux hommes, dans le temps d'une séquence en particulier, pour qu'ils les fassent voltiger ou qu'ils leur fasse faire l'avion. On voit alors leurs partenaires masculins s'exécuter avec une application

---

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 110.

dépourvue de toute ambiguïté, aucune euphorie n'étant non plus de mise dans le divertissement qu'ils sont censés goûter conjointement. D'une manière similaire, une femme s'applique, sur la durée d'une autre séquence, à embrasser calmement l'homme qui l'accompagne en alignant les baisers sur toute la surface de son visage sans le moindre signe d'émoi, l'homme restant lui-même impassible à cette pénétration, jusqu'à ce que son visage finisse par être recouvert de traces de rouge à lèvres et qu'ils regagnent tous deux les coulisses. Dans ces différents cas de figure, on assiste à des rapprochements qui sont significatifs sur le plan rituel, retombant du côté des gestes qui ouvrent ou qui confirment un accès réservé, sinon au corps de l'autre, au moins à une relation de familiarité avec lui. La manière dont ces rapprochements sont accomplis sur scène leur gardent néanmoins un caractère irrésolu, à mi-chemin de l'évitement et de la pénétration consentie. Tout se passe comme s'il s'agissait pour les acteurs en présence de satisfaire une obligation de contact, tout en neutralisant les dangers et les ambiguïtés qui peuvent l'accompagner : approcher l'autre revient alors à le tenir à distance d'infiniment près.

Ce tour de force, les acteurs du Tanztheater le renouvellent sur la scène de *Kontakthof*, en s'attachant cette fois à donner davantage la parole à leurs corps dans les contacts distanciés auxquels ils s'essayent entre hommes et femmes. Dans de nombreuses séquences, ils expérimentent ainsi toute une série de parades réciproques, manifestement destinées à approcher l'autre sans empiéter indument sur ses territoires, et ce en jouant de la distance des corps pour confirmer des formes de rapprochements. Une séquence en particulier donne la possibilité de voir à l'œuvre plusieurs de ces parades, certaines étant manifestement plus débridées que d'autres au regard des réactions qu'elles suscitent dans l'entourage de ceux qui les pratiquent [Annexe 1, *Kontakthof*, Séquence 20] :

Sur un air de tango qui a déjà été entendu dans d'autres séquences, un homme est entré par la porte du fond et longe le mur côté cour. Il suit du regard une femme qui est entrée à sa hauteur côté jardin, et qui avance, comme lui, en direction du public, tout en lui jetant, elle-aussi, quelques coups d'œil amusés. Un autre homme circule sur scène avec un registre à la main, il compte à haute voix les hommes et les femmes en présence et note ce décompte dans le cahier qu'il promène avec lui. L'homme et la femme qui avançaient de part et d'autre de la scène, tout en se regardant et en s'envoyant des sourires, se sont maintenant assis, en face l'un de l'autre, avec toute l'étendue de la scène entre eux. Ils continuent de se fixer en minaudant et en se mettant à se déshabiller méthodiquement, chacun de son côté du plateau. Chaque vêtement est ôté sans empressement et plié patiemment avant d'être déposé au sol. Ils se sourient en continu, visiblement troublés. Pendant ce temps, deux danseuses se sont mises à déambuler sur scène, leurs gestes sont parfaitement synchrones, elles ont l'air de s'amuser. Le couple continue de se déshabiller de plus en plus timidement, mais sans jamais cesser de sourire, l'homme et la femme se mordant

respectivement les lèvres pour se signaler leur gêne et leur désir conjugués.

Les femmes en tutus ont disparues. Une autre est entrée sur scène, suivie de près par quasiment tous les hommes de la compagnie. Elle marche sans empressement, décrivant, en milieu de scène, un grand cercle dans lequel entrent les hommes qui marchent dans son dos. Elle jette un regard charmeur derrière son épaule, chaque homme jette de la même façon un regard derrière sa propre épaule avec un sourire, jouant ainsi à éviter de croiser le sien. Puis, ils se mettent à mimer tous les gestes d'attente et de séduction que la femme va faire en marchant d'un pas régulier. Elle met les mains sur les hanches puis en laisse retomber une négligemment le long du corps, fait mine de taper dans le vide la cendre d'une cigarette absente, se passe une main sur la nuque, se caresse le lob de l'oreille, joint les mains et les laisse retomber devant elle, puis les joint dans son dos. Les autres femmes sont entrées sur scène par une ouverture côté jardin, elles se sont intercalées entre les hommes, reprenant avec eux la litanie gestuelle de la première qui se retourne, à nouveau, dans un pivotement langoureux, pour voir si elle est suivie avant de reprendre sa litanie gestuelle. Un peu avant l'entrée des femmes, deux hommes se sont rapprochés de celui qui se déshabillait, assis sur sa chaise, et, par leur attitude, lui ont signifié son inconvenance. Il s'est alors ravisé, tout comme sa partenaire et se rhabille à présent, avec, sous les yeux, une femme qui se rhabille également, manifestant à la fois de la confusion et de la déception. Redevenus décents, ils vont rejoindre le cercle des "promeneurs" et reproduisent, avec eux, les gestes qu'ils ont emprunté à la femme qu'ils suivaient et qui s'est fondue parmi les autres.

Dans le temps de cette séquence, on assiste manifestement à des parades qui renvoient à ce que Goffman considère comme à un des attraits les plus évidents de la vie publique, attrait qui constitue également un de ses principaux casse-tête :

« la possibilité de former et de reformer des couples constitue l'un des hasards et l'un des plaisirs principaux de la vie publique, du moins dans les nombreux endroits où les sexes se retrouvent. [...] Il est évident que ce sont les situations sociales qui offrent l'opportunité de former des relations ; cela est particulièrement vrai des réceptions et de toutes les manifestations « ouvertes » où le fait même de participer confère le droit d'engager la conversation avec toute personne présente et d'être reçu amicalement. On peut donc prévoir un schéma stratégique de base. Celui qui fait le premier pas s'expose à un rejet et à ce qu'on le juge indésirable, jugement que toute personne qui garde ses distances a le droit d'éviter. Celle qui accueille le premier pas s'expose à montrer qu'elle est sensible à l'attrait de quelqu'un, sans obtenir la relation qui assurerait sa sauvegarde. [...] Il va de soi qu'agir dans de telles circonstances provoque certaines complications. Des individus qui aimeraient être aimables et gracieux doivent surveiller leurs impulsions de peur de paraître encourager ou faire eux-mêmes une avance, et d'autres qui répondraient avec délicatesse à un intérêt importun doivent se soucier de ne pas le laisser s'engager trop loin.<sup>795</sup>».

Dans une certaine mesure, les acteurs qui se produisent dans le temps de la séquence qui nous occupe, trouvent une parade efficace aux complications décrites ici par Goffman. Ils s'attachent à faire à bonne distance tous les gestes qui les rendraient responsables d'une avance ou d'une ouverture s'ils les faisaient à proximité. On les voit ainsi entrer à tour de rôle dans une ronde de séduction sans grand danger, étant donné qu'elle offre à chacun la possibilité de suivre l'autre de près sans avoir à s'en approcher davantage. Cet espacement calibré des corps permet aux hommes et aux femmes qui entrent dans la danse de se renvoyer à loisir des signes d'intérêts mêlés à quelques signes d'indifférence ou d'attente, de s'essayer en tout cas à toute la signalétique

---

795 *Ibid.*, p. 197 et 198.



gestuelle de l'approche galante, sans craindre de devoir assumer les conséquences des signaux qu'ils se renvoient. Seuls un homme et une femme semblent aller plus vite en besogne en mettant d'entrée de jeu tout l'espace de la scène entre eux et en se donnant le droit, dans cette mesure, de brûler l'étape du simple badinage pour passer directement à celle qui préside à une fusion des corps qui n'admet aucun retour. Cette ellipse à laquelle ils s'adonnent mutuellement en ne cachant rien de l'excitation confuse qu'elle suscite chez eux, se voit néanmoins jugée sévèrement par deux de leurs partenaires qui les rappellent à l'ordre sans un mot. Ces deux prétendants se rhabillent alors comme ils se sont dévêtus, à distance l'un de l'autre, avant de prendre leur place dans la ronde exécutée par le reste de la troupe, ronde qui les met en situation de se rapprocher physiquement tout en les contraignant à reprendre du début l'approche autrement plus poussée qu'ils avaient entrepris l'un envers l'autre.

Si ces acteurs peuvent à tout moment prendre d'infinies précautions, comme ici, pour retarder entre eux toute forme de contacts compromettants, ou en prendre d'autres pour tenter de négocier ce genre de contacts le plus innocemment possible, ils peuvent également laisser de côté ces précautions-là pour aller à tout moment au contact de l'autre d'une manière plus offensive et autrement plus invasive. Ils forcent alors l'accès des territoires d'autrui ou ils en tester les limites selon des modalités variables. Ils cherchent en tout cas jusqu'où l'autre est déterminé à défendre ses réserves, à les partager ou à les abandonner dès lors qu'on lui en donne l'occasion. Dans ce cas, l'offense territoriale ne semble plus représenter ce que chacun cherche à éviter à tout prix, mais bien ce que certains cherchent à exciter délibérément, quitte à ce que leurs coups d'essai viennent compromettre, ou simplement menacer, la coopération silencieuse à laquelle souscrivent ces hommes et ces femmes le reste du temps, que ce soit pour esquisser ensemble des pas de danse plus ou moins spectaculaires face au public ou pour se livrer simplement à des échanges de courtoisies parfaitement inoffensifs sous ses yeux. Dans *Kontakthof* notamment, certains hommes prennent ainsi l'initiative épisodique de sortir du rang et de leurs propres réserves pour aller empiéter sur celles de leurs partenaires féminines en se chargeant le plus souvent de réduire sans aucune sommation la distance qui les séparent physiquement d'elles. Ils les prennent alors en filature de manière lancinante au moment où elles s'exercent à quelques chorégraphies enfantines, s'amuse à les effrayer à intervalles réguliers en leur jetant une dépouille de souris dans les jambes, les étreignent après les avoir aidées à changer de costume, ou les pelotent alors qu'ils s'exercent avec elles à quelques prouesses

minimales en devant de scène. Les femmes ne sont jamais en reste, elles non plus, en matière d'ingérences intempestives sur les territoires de leurs partenaires masculins. Elles s'y essaient toutefois en ayant recours à des modes d'empiètements plus variés. Si on les voit parfois aller au contact des hommes en les pelotant avec autant de vulgarité que celle qu'ils peuvent leur servir à d'autres moments, ces femmes peuvent également se donner le droit de taquiner leurs réserves à distance. Elle les forcent alors à faire étalage de certaines vulnérabilités qu'ils auraient préférés garder pour eux, comme une femme s'y emploie en incitant un de ses équipiers à répéter, encore et encore, un pas de danse qu'il n'arrive pas à passer. Elles peuvent, à d'autres moment, faire elles-mêmes étalage des réserves peu avouables de leurs partenaires masculins, en divulguant en leur présence, sur le mode du reproche ou de la raillerie crasse, des informations compromettantes les concernant, comme pour tester leur capacité à défendre, et en l'occurrence à reprendre la main, sur des réserves qu'elles « dépensent » à leur place d'une manière clairement provocatrice.

Dans ces différents cas de figure, les acteurs en présence usent de leurs ressources respectives et du droit de familiarité qui les lient, pour expérimenter sur les territoires de leurs partenaires de jeu des formes d'empiètements qui sont généralement le revers redouté des accès tolérés qu'hommes et femmes viennent chercher, seuls ou « avec », dans certains lieux de rencontre ou dans le temps de certaines « soirées ». Ce qui est plus particulièrement redouté, dans ce genre de cadres, est de voir certains individus profiter du caractère « ouvert » de la manifestation pour prendre des aises bien trop poussées à l'égard d'autres réserves que les leurs, que ce soit en les envahissant sans en avoir reçu la permission, ou que ce soit en les malmenant ouvertement sur le mode du sarcasme, de l'affront ou de la plaisanterie malsaine. Comme le rappelle Goffman, le problème qui est alors posé à tout individu soumis à ce genre de pressions est de choisir sous quel rôle il entend déterminer l'avenir de son droit, et plus particulièrement du droit qu'il a de défendre ses réserves, de les partager délibérément ou de les abandonner sous la contrainte. C'est précisément cette « détermination » qui reste flottante chez les acteurs qu'on voit subir les violations territoriales que d'autres leur réservent à tout moment sur la scène de *Kontakthof*. Si ceux-là manifestent clairement leurs velléités à prendre des aises offensantes vis-à-vis de leurs proies du moment, ils n'ont pas toujours face à eux des individus déterminés à défendre leurs territoires ou à les partager d'une manière aussi claire.

Quand les hommes se chargent d'empiéter physiquement sur les réserves de leurs

partenaires féminines, les femmes ont souvent tendance à réagir sur le champ et à développer des ripostes auxquelles on pourrait s'attendre : elles s'alarment, prennent la fuite sous la menace ou défendent leurs territoires à coup de cris et de poings quand il le faut. À d'autres moments, on les voit plus étrangement abdiquer d'entrée de jeu toute résistance face à ces pénétrations sans ambiguïté. Dans ces cas de figure, elles ne semblent pas plus déterminées à défendre leurs territoires qu'à les partager ou à les abandonner. Elles se prêtent tout au plus aux attouchements que les hommes leur destinent en répondant à cette sollicitation par une résignation teintée d'indifférence, comme si elles n'avaient aucune raison de s'en alarmer, pas plus que d'encourager l'intrusion. Elles s'en accommodent comme elles le feraient du contact intempestif d'autres corps dans un transport en commun. De la même manière, si on voit par moment les hommes tenter de se défaire comme ils peuvent des étreintes que certaines femmes resserrent sur eux, leur rendre parfois leurs coups quand elles en donnent, ou s'alarmer des railleries qu'elles peuvent leur adresser, à d'autres moments ils se plient sans broncher aux ordres humiliants que certaines femmes peuvent leur dicter, ou accueillir sans aucune réaction les noms d'oiseaux et les reproches qu'elles leur lancent froidement.

D'une séquence à l'autre, les mêmes individus peuvent ainsi, lorsqu'ils se retrouvent « envahis », se déterminer rapidement quant à l'avenir de leurs droits et puis se donner le droit de laisser cette détermination ouverte face à des offenses tout aussi palpables. Cette oscillation est d'autant plus troublante quand elle se joue dans le temps d'une même séquence et que les acteurs en présence l'entretiennent face au public, aussi bien qu'à son encontre. Une séquence de *1980...*, que j'ai déjà eu l'occasion de mentionner partiellement, illustre la manière dont ces acteurs peuvent parfois s'essayer ensemble à des formes variées d'empiètements territoriaux, auxquels ils réagissent sur des modes tout aussi variables, faisant de cette étrange mise à l'épreuve une occasion non moins surprenante de tester certaines ouvertures en direction du public, ouvertures qui ne sont jamais qu'à un pas des empiètements qu'ils expérimentent sur scène les uns vis-à-vis des autres [Annexe 2, 1980, Séquences 32-35] :

Les lumières sont tamisées. Des femmes, en ligne, avancent du fond de scène jusqu'au premier tiers de l'espace scénique, face public. Elles se tiennent la main et se jettent par intermittence des regards conciliants, puis chacune d'elles ferme les yeux et attend. Entre un homme côté jardin, il porte un costume et affiche un visage sévère. Il s'avance, longe la ligne formée par les femmes avec une bouteille pleine d'eau à la main. Il marque un temps devant chacune d'elle, lui jette de l'eau au visage et avance d'un pas. Les femmes appréhendent leur tour,

se crispent en anticipant l'éclaboussure, poussent parfois un cri aigu quand elles la reçoivent enfin, puis essayent de sauver leur maquillage en s'essuyant d'un revers de main, tout en restant debout face au public. Le premier homme sort. Un autre apparaît, toujours côté jardin et leur signifie, d'un signe de la main, qu'elles doivent sauter sur place chacune à leur tour. Une femme sort du rang et commence à faire la liste -interminable- de ses compétences et de ses hobbies (elle parle plusieurs langues, pratique une multitude de sports, sait cuisiner de nombreux plats etc...). Pendant ce temps, l'homme passe dans le rang, examine le saut de chaque femme et lui donne une note, le visage impassible, la femme sortie du rang continue de s'adresser au public.

Une voix d'homme, manifestement venue du public, demande aux femmes de découvrir une jambe, c'est l'émulation générale, chacune retroussant sa robe de soirée le plus haut possible et faisant saillir les muscles du mollet et de la cuisse dans une pose à la "Miss France". Un homme s'introduit dans le rang et découvre aussi son mollet, rapidement rejoint par les autres hommes. C'est le début d'une suite de petites épreuves dont le coup d'envoi est donné par un homme sorti du rang qui passe devant chacun des danseurs et lui siffle un air assez compliqué que chacun doit reproduire. Beaucoup n'y arrivent pas, ils se raclent alors le fond de la gorge, manifestent tous les signes de l'embarras : baissent la tête, regardent ailleurs.

Une fois que chacun a été examiné, l'homme se remet dans le rang et une femme s'en extirpe pour proposer un exercice d'élocution. Il s'agit de prononcer correctement une suite imprononçable de mots enchaînés très rapidement. Elle passe à son tour auprès de chaque danseur, répétant l'exercice à la face de chacun et jugeant le résultat. Encore une fois, chacun essaie d'y mettre un maximum de bonne volonté pour un résultat pitoyable. Certains se toisent, d'autres sont pris d'un petit rire nerveux, d'autres, encore, dédramatisent en jetant des regards amusés à leurs voisins.

Puis, un homme sort du rang et demande que chacun donne les deux premières phrases qui lui viennent à l'esprit lorsqu'il entend le mot "dinosaur". Les réponses s'enchaînent sur un ton assez bon enfant ; certains cherchent leurs mots, d'autres marquent une hésitation, ils ne sont pas très sûrs que leur réponse va plaire mais ils la donnent malgré tout. La plupart des danseurs ont l'air cependant plus détendus, ils font de l'humour. En revanche, hommes et femmes continuent de maintenir leurs robes de soirée ou leurs jambes de pantalon relevées. Un homme s'en va et revient avec un micro sur pied qu'il installe devant les danseurs en rang.

La compétition prend alors de l'ampleur, chacun essaie de parler d'abord, de s'accaparer le micro pour dire tout ce qui lui passe par la tête, des banalités, des proverbes. Une femme a juste le temps de dire : "Il faut parler, s'exprimer c'est important." avant de perdre sa place. Dans la cohue et la cacophonie, personne ne cesse d'exposer sa jambe au regard du public et d'essayer d'attirer son attention avec une série de mimiques accrocheuses (sourires, clin d'œil etc..) en jouant des coudes et en prenant la place des uns ou des autres devant le micro. Malgré leurs efforts pour se maintenir en devant de scène, ils disparaissent à tour de rôle, littéralement expulsés du proscenium par une sorte de videur déterminé. Le rang se reforme néanmoins en fond de scène où chacun continue de montrer une jambe comme un échantillon représentatif du corps tout entier. Les danseurs reviennent progressivement en devant de scène et s'adresse au public tous en même temps, en criant pour se faire entendre. Chacun fait son intéressant en vantant ses mérites et ses secrets de beauté. Une femme se passe un briquet le long de la jambe et explique au public comment elle s'y prend pour avoir la peau douce.

Un homme, dans la salle, demande à tous le monde de se retourner (dos au public), le chahut cesse brusquement. Il ordonne de se prendre la main et d'avancer lentement jusqu'au fond de la scène. Il les interpelle ensuite, un à un, par leur prénom et leur pose toujours la même question : de quoi as-tu peur ? Hommes et femmes hurlent leurs réponses à tour de rôle en se retournant et en regardant vers le fond de la salle. Les réponses sont variables : "J'ai peur de la guerre et de ne plus avoir d'émotions.", "j'ai peur des eaux profondes et du noir.", "J'ai peur de la routine, de la jalousie, du suicide.", "j'ai peur de la folie, des rats. - Et quoi d'autre ? - C'est assez comme ça, il me semble !" , "j'ai peur de l'émotion, de la maladie.", "j'ai peur d'attraper le sida et de perdre mes jambes."

Une fois que chacun a été interrogé, l'homme qui pose les questions demande aux danseurs de se réunir côté jardin et de s'avancer, un par un, jusqu'au micro et de définir leur pays d'origine en trois mots. Les danseurs s'exécutent en pleine lumière sur l'air pompeux d'un hymne national (indéterminé) : "Chopin, vodka, Nijinsky", "Guillotina, cancan, café crème.", « Kangourous, boomerang, moi », "Casino, roulette, grand prix", "Geishas, Hiroshima, harakiri", "Bardot, baguette, Pigalle" etc.

Puis, la musique change, on retrouve le même morceau instrumental qu'au début, les danseurs se remettent en file indienne pour exécuter leur leitmotiv gestuel, ils se promènent à nouveau dans le public, regagne la scène et retournent à nouveau dans les premiers rangs. Pendant ce temps un vieux gymnaste fait des exercices acrobatiques aux barres parallèles en fond de scène.

Dans cette séquence, la plupart des empiètements auxquels les acteurs s'adonnent et se soumettent à tour du rôle, rappellent peu ou prou cette forme d'ingérence ritualisée qui est de mise dans le temps d'une audition et qui suppose de tout candidat qu'il accepte de faire étalage de ses réserves et de ses ressources, face à des examinateurs qui ont quant à eux le droit de pousser un tel étalage dans ses plus infimes retranchements sans pour autant s'affronter au danger d'aller trop loin. L'audition à laquelle on assiste a néanmoins ceci de déroutant qu'on ne sait pas quelle genre de compétences elle est censée passer en revue chez celles et ceux qui s'y soumettent. Cette audition semble à l'inverse relever d'une étrange gratuité et s'apparenter par moments à un simple jeu dont chacun modifie la règle à son gré, avant de l'imposer à ceux qui acceptent de le jouer. Si les épreuves gardent en cela un caractère relativement indéterminé, la manière dont les acteurs s'y affrontent l'est au moins autant. Ils acceptent par moments de se laisser atteindre, que ce soit par un peu d'eau reçue au visage ou par certaines questions venant fouiller des réserves d'informations personnelles. À d'autres moments, ils esquivent cette ingérence en relativisant par l'humour ou en affichant leur décontraction à la face de ceux qui cherchent à juger de leur capacité à réaliser correctement certaines prouesses bizarrement triviales. Et paradoxalement, c'est au moment où personne ne vient taquiner leurs réserves territoriales que ces acteurs les défendent avec le plus d'obstination. Ils se battent pour garder leur place face au micro. Ils arrachent leur droit à partager librement leurs réserves avec le public devant lequel ils se produisent. L'étalage auxquels ils se livrent alors ne semble plus avoir de limite, chacun s'efforçant de capter l'attention des spectateurs en alignant les bons mots, les confidences impudiques et les signaux aguicheurs avec une frénésie qui vire à l'empiètement, tout du moins à ce genre d'offenses territoriales dont Goffman aime souligner l'ambivalence. Il rappelle en effet qu'un individu, ayant droit à une certaine réserve, peut à tout moment en faire un étalage excessif ou déplacé face à d'autres, se mettant alors en situation d'empiéter lui-même sur la réserve à laquelle il a droit et de forcer son entourage à empiéter involontairement sur des réserves qu'il était pourtant disposé à respecter et dont il se voit brusquement envahi. C'est à ce genre d'empiètements que les acteurs agglutinés devant le micro parviennent à soumettre le

public auquel ils s'adressent, faisant saillir dans le même mouvement une question qui se pose rarement dans un cadre théâtral, cette question étant celle de savoir si un acteur a seulement droit à une certaine réserve sur une scène de théâtre, et en l'occurrence le droit de la défendre ou de la partager à sa guise, y compris si cela l'expose au risque de la partager d'une manière excessive ou déplacée devant le public auquel il s'adresse. Le fait est que les acteurs du Tanztheater semblent à chaque instant s'efforcer de reconquérir ce droit-là, en faisant un usage étonnamment variable de leurs propres réserves sous le regard du spectateur. Si à chacune de leur entrée en scène, il est à peu près clair que ces hommes et ces femmes acceptent de s'exposer à ce regard posé sur eux, comme aux sollicitations compassées ou plus cavalières que font peser sur eux les corps avec lesquels ils cohabitent sur scène, c'est la manière dont ils choisissent de réagir à ces sollicitations croisées qui reste imprévisible. Cette imprévisibilité concerne en l'occurrence le degré d'exposition auquel ils acceptent de se soumettre. Ils peuvent aussi bien garder leur réserve face au public qu'en faire brusquement étalage, défendre avec acharnement leurs territoires que se résigner à certains empiètements. Chez eux, cette résignation peut se teinter d'indifférence, de décontraction ou témoigner d'une affliction qui n'est jamais que passagère. On les voit ainsi vaquer à différentes occupations sur scène et plus particulièrement à celles qui sont de mises dans le temps de manifestations « ouvertes », sans jamais avoir de stratégies arrêtées en matière de territorialités, faisant seulement valoir des stratégies en mouvement, en prise avec les intentions des corps auxquels ils s'affrontent, que ces corps cherchent simplement à les regarder faire, ou à interagir plus directement avec le leur. En cela, le ballet qu'ils livrent sur scène rejoint en plus d'un point celui que Goffman voit à l'œuvre quand il observe la vie publique et les parades incessantes et imprévisibles qui l'animent. Le seul invariant qu'il reconnaît toutefois à ce ballet des corps, il l'énonce comme suit :

« L'individu qui vaque ne fait pas que vaquer à ses affaires. Il vaque, contraint à maintenir aux yeux des autres une image viable de lui-même. Comme les circonstances locales se reflètent toujours sur lui, et comme elles varient inopinément et constamment, il lui faut sans cesse exercer son jeu de jambes ou son jeu de moi. [...]. Ainsi, l'individu emploie constamment des petits *trucs* pour se maintenir sur une position défendable. Il donne des petits spectacles qui dépeignent activement une relation aux règles qui pourraient apparemment s'imposer à lui. <sup>796</sup>».

Si, chaque fois qu'ils entrent en scène, les acteurs du Tanztheater semblent être disposés à faire eux-aussi valoir leur jeu de jambes et leur jeu de moi face à tout un jeu

---

796 *Ibid.*, p 179.

de circonstances, on peut néanmoins se demander à présent en quoi les petits spectacles qu'ils livrent dépeignent activement une relation aux règles qui pourraient s'imposer à eux. On peut plus encore se demander si ces acteurs entendent seulement, à travers tous ces petits spectacles, défendre face au public aussi bien qu'à son encontre, une image viable d'eux-mêmes, ou s'ils sont davantage déterminés à garder cette image aussi indécidable que le ballet qu'ils déploient sur scène pendant deux à trois heures de temps.

### **c. Décrire et donner en spectacle un champ du possible.**

Pour Goffman la vie sociale est toujours une affaire d'empiètements. Tout individu en situation de frôler d'autres corps ou de cohabiter avec eux dans un même espace, peut empiéter sur des territoires qui ne sont pas les siens ou subir de bon gré aussi bien qu'à ses dépens des empiètements inopinés de la part des autres. Dans tous ces cas, le seul empiètement qu'il subit à coup sûr est celui qu'il doit à tout un jeu de règles et de normes formelles et informelles qui s'imposent à lui, quels que soient les lieux et les corps qu'il fréquente. Si ces ordonnances sont nombreuses et sujettes à variations, elles empiètent sur l'individu de deux façons qui ne varient guère selon Goffman. Elles font pression sur lui « en tant qu'obligations qui exigent qu'il fasse (ou s'abstienne de faire) quelque chose quant aux autres, et en tant qu'attentes qui lui font espérer à juste titre que les autres feront (ou prendront garde de faire) quelque chose quant à lui. <sup>797</sup> ». Ces règles et ces normes, Goffman les présente comme « un guide pour l'action <sup>798</sup> », guide que l'individu a tout intérêt à respecter dès lors que des sanctions sociales y sont généralement associées. Certaines pénalisent l'infraction caractérisée, d'autres récompensent la conformité exemplaire. Les unes et les autres sanctionnent plus fondamentalement les prétentions morales de celui qui les respecte ou qui les enfreint devant témoins. À ce titre, ce qui incombe à l'individu en public est de jouer de ses propres ressources expressives pour donner en spectacle sa capacité à se conformer aux droits et aux devoirs que certaines règles locales lui assignent. Goffman considère que donner ce spectacle mobilise l'individu et l'inquiète au moins autant que le fait de subir des offenses concrètes de la part d'autrui ou de se rendre responsable de certaines offenses vis-à-vis de lui. Quand deux individus sont impliqués dans une offense territoriale, le problème le plus immédiat qu'ils ont à traiter est certes de rétablir la courtoisie de leurs rapports, mais également de signifier clairement leur allégeance respective aux attentes et aux obligations qu'une règle a défini pour eux :

« [...] une infraction à une règle amène un double ensemble de problèmes pour l'offenseur et l'offensé. Celui qui échoue à remplir ses obligations a pour responsabilité de tâcher de réparer son offense *et* de respecter comme il convient le processus de correction. Celui dont les attentes ne sont pas remplies doit montrer qu'il n'est pas identifiable à ce que l'offense exprime à son égard *et*

---

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 101.



que, quoi qu'il lui en coûte, sa relation au système de sanction est convenable, car un manquement à s'en remettre à ce mécanisme social risque de jeter sur lui un reflet plus défavorable que ne l'est l'offense originelle.<sup>799</sup> »

Goffman renchérit quelques pages plus loin en affirmant : « aussi énorme et décourageante, aussi infime que soit l'affaire en cause, il est nécessaire d'établir une juste relation aux règles.<sup>800</sup> ». Comme il en convient néanmoins, les infractions que les individus ont le plus souvent à traiter quand ils cohabitent dans un même espace, restent de l'ordre de l'hypothèse ou de la simple présomption. « Les inconnus qui se croisent empiètent sans cesse les uns sur les autres, momentanément et de façon muette, et il s'ensuit que chacun est sans cesse surpris par les autres dans des actes dont le sens dépend du développement de l'action, développement auquel les témoins n'ont pas le temps d'assister.<sup>801</sup> ». Établir une juste relation aux règles dans ces conditions demande à l'individu en action d'être constamment disposé à redoubler son comportement d'informations correctives, destinées à anticiper ou à réparer ce que ses faits et gestes pourraient avoir d'offensants ou d'inconvenants aux yeux de son entourage. Pour Goffman, ces expressions correctives renvoient le plus souvent à une justice sommaire en matière d'infractions territoriales. Dans les lieux publics ou semi-publics, tout empiètement entre inconnus ou simples connaissances doit être traité sur place et sur le champ, ce qui incite généralement les individus à déclarer leur culpabilité avant même de se voir accusés. Goffman reconnaît plus fondamentalement que « quand une offense interactionnelle a lieu, toute personne directement impliquée est souvent prête à en assumer la faute et à offrir une réparation.<sup>802</sup> ». Ce qui l'incite à faire la remarque

---

799 *Ibid.*, p. 105.

800 *Ibid.*, p. 121.

801 *Ibid.*, p. 110.

802 *Ibid.*, p. 112. Goffman développe sa réflexion sur ce point, en prenant un plaisir non dissimulé à filer la métaphore judiciaire qu'il utilise d'un bout à l'autre de l'étude à laquelle je me réfère ici, intitulée « Les échanges réparateurs ». Dans cette étude, il s'attache plus particulièrement à mettre en regard la justice des tribunaux et la justice de la rue, pour faire valoir les souplesses de la seconde, face aux rigidités de la première. C'est cette souplesse que j'ai tenté d'évoquer rapidement en empruntant à Goffman une formule pour le moins laconique, formule qu'il s'agit ici de prendre le temps de replacer dans son « contexte » en faisant valoir, dans sa quasi-intégralité, la démonstration qu'elle vient conclure et que Goffman amorce en ces termes : « Il convient de ne pas considérer les situations sociales comme des lieux d'obéissance aux règles ou d'infractions secrètes, mais plutôt comme des cadres où des versions en miniature du processus judiciaire tout entier se déroule en accéléré. [...] Pour les crimes graves, les tracasseries et les soucis causés par l'arrestation et le procès sont moins préoccupants que le crime lui-même et sa définition ; ou du moins (pense-t-on) ils devraient l'être. Mais il en va autrement pour ce qui est du domaine des interactions. Puisque les fautes y sont petites et les châtiments encore plus, on se soucie souvent moins, et de façon admise, de parvenir à une définition exacte que de dégager la circulation. Quand un vol est commis, il est rare qu'un innocent s'offre en coupable ; quand une offense interactionnelle a lieu, toute personne directement impliquée est souvent prête à en assumer la faute et à offrir réparation. Dans ce cas le caractère oppositif qui marque les débats n'est pas puissant ; on trouve plutôt une collaboration tacite, même s'il

suivante :

« Nous sommes partis des normes et du processus de contrôle social qui découragent les infractions, et, pour finir, nous voyons que, dans le domaine de l'ordre public, la question centrale n'est pas l'obéissance ou la désobéissance, mais plutôt les occasions qui donnent lieu à divers types d'activités réparatrices, dont les plus importantes sont les interprétations correctives destinées à montrer qu'un offenseur potentiel avait en fait une juste relation aux règles, ou que, s'il avait paru ne pas l'avoir, on peut désormais se fier à lui pour cela.<sup>803</sup>»

En d'autres termes, les petits spectacles que les individus donnent d'eux-mêmes quand ils agissent en public, consistent moins à démontrer une conformité exemplaire qu'une disponibilité à se corriger. C'est cette disposition qui est déterminante : être constamment disposé à rectifier sa conduite quand elle semble échapper à la règle. Et c'est à l'aveugle que l'individu doit s'y employer la plupart du temps, que ce soit vis-à-vis des offenses éventuelles qu'il peut faire subir à autrui ou que ce soit vis-à-vis des offenses qu'il peut éventuellement se faire subir à lui-même. Goffman tient en effet à ne pas négliger cette dimension :

« Parmi les normes que l'individu en société est obligé de respecter, il est un groupe important dont on dévie sans causer de tort, ni de souci à d'autres qu'à soi-même. Enfreindre ces normes a principalement pour effet de mettre en cause la revendication tacite de chacun à être une personne d'une compétence et d'un caractère normaux. L'image offensée est la propre image de l'offenseur.<sup>804</sup>»

En public, l'individu se voit ainsi obligé vis-à-vis de lui-même, au moins autant qu'il ne l'est vis-à-vis d'autrui. Certaines normes se chargent en tout cas de lui rappeler qu'il ne peut pas faire de lui-même ce que bon lui semble sous le regard des autres, au risque de porter atteinte à l'image qu'il leur renvoie, et plus fondamentalement à la normalité qu'ils sont censés y lire. Pour Goffman, ce que ces normes visent en particulier, c'est ce qu'un individu est amené à faire de son corps et c'est précisément en jouant de son corps que l'individu s'efforcera de signifier en situation une juste relation à cet ensemble de normes tacites :

« Un ensemble spécial de normes de compétence s'applique au comportement corporel ; il porte sur l'équilibre, l'efficacité dans les petites tâches, la propreté et la force physique. Toute personne exposée aux regards des autres peut être jugée d'après ces normes, qui sont ordinairement maintenues totalement et inconsciemment. Par conséquent, lorsque survient un événement

---

se peut que les participants soient inconscients de leur coalition. ». *Ibidem*.

803 *Ibid.*, p. 112 et 113.

804 *Ibid.*, p. 110.

malencontreux qui remet en question ces routines, c'est souvent pour l'individu une forte incitation à essayer de corriger l'impression produite, et, pour ce faire, à s'adresser théâtralement à son entourage. Notons que la question n'est pas de savoir si les apparences sont justifiées ou non ; il suffit qu'elles soient défavorables pour mériter qu'on les corrige. L'expression corporelle est donc, pour l'individu en action, un moyen de se défaire d'éventuelles implications caractériologiques défavorables. Il faut s'attendre, ici, à la plus grande variété.<sup>805</sup> »

Cette variété, Goffman l'évoque en la donnant comme une variation sur un même thème. Qu'un individu, arrivé seul dans une « soirée », cherche à se donner une contenance parmi des inconnus en se sentant obligé d'avoir un verre à la main et d'être accoudé à un mur ou à un meuble, ou qu'un autre, qui se doit de faire demi-tour dans une rue fréquentée, se sente obligé de se taper sur le front pour signifier qu'il a oublié quelque chose, dans un cas comme dans l'autre, ces deux individus mobilisent leurs ressources corporelles pour livrer un spectacle muet destiné à prouver leur capacité à se maîtriser, à maîtriser la situation et à juger comme à corriger sur le champ leur propre conduite quand elle donne des signes d'incohérence. Ici aussi, la justice est sommaire. En public, l'individu se doit de justifier et de réparer ses infractions aux codes de la normalité avec autant de vigilance et de rapidité que quand il est soupçonné d'une infraction envers les territoires d'autrui. C'est en tout cas ce sur quoi Goffman insiste, en soutenant que « l'individu agit constamment de façon à faire savoir que son caractère est sain et sa compétence raisonnable. <sup>806</sup> ».

C'est ce genre de spectacles que les acteurs du Tanztheater ne sont pas toujours disposés à livrer. Bien qu'ils rendent palpable, chaque fois qu'ils entrent en scène, l'empiètement qu'exercent sur eux tout un jeu de règles et de normes, ils ont une façon assez étrange de témoigner de la relation qu'ils ont à la règle. Ils cherchent souvent à se conformer à certains rites d'accès ou d'évitement, mais peinent à se plier à cette justice expéditive et peu procédurière décrite par Goffman, justice qui consiste à rétablir un juste rapport à la règle quand une infraction a été commise, ou simplement présumée, sur le terrain de l'interaction courtoise ou sur celui de la normalité. Ces hommes et ces femmes font souvent fi de toute procédure lorsqu'ils empiètent sur les territoires d'autrui ou qu'ils voient leurs propres territoires envahis. Dans ce cas, ils n'exigent pas forcément d'excuses, n'en offrent pas non plus. Les offensés préfèrent répondre à l'offense par des représailles d'une violence comparable, ou par des formes d'inerties qui jettent le doute sur l'existence même d'une violation subie. De leur côté, les offenseurs peuvent parfois manifester de la honte ou de l'embarras face à l'infraction commise,

---

805 *Ibid.*, p. 130 et 131.

806 *Ibid.*, p. 159.

mais sans nécessairement chercher à la réparer, se dégageant le plus souvent de la situation en quittant la scène ou en passant à autre chose. Il en va de même lorsqu'ils portent atteinte à leur propre image. Il n'est pas rare, en effet, de voir les acteurs expérimenter sur scène toutes sortes de comportements inconvenants ou singulièrement dégradants concernant leurs réserves personnelles. Ils revendiquent dans ce cas une incompetence soudaine à réaliser les tâches les plus élémentaires, ou ils se mettent à s'étaler sans pudeur, choisissant parfois d'en arriver au même résultat en se faisant subir à vue des sévices qu'ils enchaînent dans une rage jubilatoire. Ils peuvent exagérer ces formes d'auto-violations, les faire durer plusieurs minutes, sans chercher dans ce cas ni à les justifier, ni à s'en dédouaner, ni même à se corriger. Ici encore, l'offenseur « s'en sort » en passant à autre chose ou en quittant la scène avant de la fouler à nouveau, armé d'intentions plus conformes. À ce titre, ces acteurs semblent régulièrement se dispenser d'un devoir qui poursuit l'individu dès qu'il agit sous le regard d'autrui, devoir qu'un public de théâtre s'attend lui-même à voir respecté par les personnages qu'il suit sur scène. Goffman le rappelle en ces termes :

« [L'individu] n'est pas obligé d'honorer une règle de conduite qui s'applique à lui. Il n'est même pas obligé de fournir des justifications, des excuses ou des prétextes virtuels pour ses déviations. Mais il doit au moins s'appliquer à montrer une relation avouable quant au jugement négatif qui retombe sur lui. [...] le corpus des parades qui permettent de s'ajuster vivement à un événement malencontreux est, dans son ensemble, une donnée culturelle, une donnée qui ouvre la possibilité du choix, en même temps qu'elle en ferme l'éventail. Et plus déterminant encore est le besoin, l'obligation, la compulsion à prendre une position quelconque envers la déficience perçue.<sup>807</sup> »

Les acteurs du Tanztheater ne désinvestissent jamais complètement « ce besoin, cette obligation, cette compulsion, à prendre une position quelconque envers la déficience perçue ». Ils expriment cependant ce besoin de manière aléatoire, comme s'ils cherchaient à élargir l'éventail de possibilités qu'ils ont de se justifier ou non des conduites incohérentes qu'ils se donnent le droit d'essayer sur scène. Ainsi les voit-on parfois, et contre toute attente, se mobiliser pour offrir des réparations ou des explications soudaines à des infractions qu'ils n'ont souvent commises qu'en puissance. Et c'est au spectateur lui-même qu'ils adressent ce genre de justifications quand ils y sont disposés. Entre eux, la donne est plus ouverte et les réparations plus brouillonnes ou plus désinvoltes chaque fois qu'elles sont de mises<sup>808</sup>. Vis-à-vis du public, les acteurs

807 *Ibid.*, p 180.

808 Une séquence de 1980 [Annexe 2, 1980, Séquences 22-23] en témoigne assez efficacement, séquence dont je ne livre ici qu'un rapide résumé, au regard de sa longueur : « Une femme habillée d'une guêpière et d'un pardessus en cuir, déambule sur scène en multipliant les poses vulgaires et les

s'efforcent davantage de justifier l'inconvenance de leurs faits et gestes en y mettant les formes. Si, dans ce genre de cas, ils se débattent avec de telles formalités d'une manière qui n'est pas toujours concluante, ce qui est néanmoins palpable dans leurs jeux de jambe et de moi, c'est leur velléité soudaine à se montrer obligés vis-à-vis du spectateur et à le lui faire savoir. En retour, ils le rappellent à ses propres obligations, en oubliant momentanément la distance symbolique qui les sépare de lui et en le confrontant aux empiètements dont il se rend lui-même coupable à leur égard, empiètements dont ils exigent parfois réparation. C'est sans nul doute dans *Walzer* qu'ils cherchent le plus souvent à négocier ces improbables échanges réparateurs avec le public, comme en témoigne cette séquence particulièrement longue de la pièce, séquence qui demande ici d'être citée dans son intégralité pour en saisir tous les revirements [Annexe 3, *Walzer*, Séquence 24] :

Pendant qu'une femme en robe de bal, allongée sur une couche de fortune, reste absorbée dans ses pleurs, bercée par une chanson mélancolique de Tino Rosi, une autre femme entre en scène, elle se promène en maillot de bain une pièce d'un bleu électrique et en talons aiguille. Elle a

---

adresses vaseuses en direction du public, s'amusant à provoquer gentiment les spectateurs comme elle s'en va provoquer, sur un ton aussi moqueur, un homme qui la regardait faire de loin en mangeant sa bouillie et qui lui répond à présent d'un air hébété, quand elle lui demande de plus près « Une cuiller pour qui ? ». Pendant qu'elle s'amuse de ses réactions, un autre homme entre en scène et demande rapidement au public sur un ton de chauffeur de salle : « Alors, qu'est-ce que vous êtes venus faire, dites-moi ? Qu'est-ce qui vous tente ? En forme aujourd'hui ? Ne soyez pas timides, allons ! ». Puis, il va d'un pas assuré aborder la femme en guêpière pour l'inviter à s'ébattre avec lui sous une couverture. Elle accepte sans hésiter et mime avec lui un coït endiablé, avant de s'apercevoir au bout d'un moment que l'homme qu'elle taquinait ne perd rien de leur étreinte. Elle se relève alors brusquement et change d'attitude sur le champ, s'efforçant de lui expliquer la situation dans un empressement maladroit, en avançant une série de justifications farfelues qu'elle ne cesse de contredire et de reprendre, visiblement troublée. Son amant tente de lui apporter main forte en ponctuant ses versions successives de justifications supplémentaires, sous le regard de l'homme qui écoute poliment cette logorrhée sans queue ni tête. La femme et son compagnon finissent par transformer ce monologue, en un simple dialogue qu'ils entretiennent de manière soucieuse l'un et l'autre, en tournant progressivement le dos à l'homme face auquel ils s'amendaient l'instant d'avant, se mettant à négocier ensemble la meilleure excuse à donner, en rejoignant les coulisses d'un pas nonchalant.

Si, dans le temps de cette séquence, on voit une femme se comporter de manière outrancière sans nécessairement chercher à s'en dédouaner, prenant même un certain plaisir à taquiner le public comme le plastron sur lequel elle finit pas jeter son dévolu, on la voit brusquement s'alarmer d'un affront qui est le moins avéré de tous ceux auxquels elle s'est essayée. Cette femme, aidée de son compagnon, s'empresse alors de corriger tant bien que mal l'outrage qu'ils ont pu faire subir à l'homme qui se trouvait là, s'efforçant au passage de justifier l'impression défavorable qu'ils ont pu donner d'eux-mêmes à ce témoin de circonstance. Leur manière de rétablir un juste rapport à la règle face à lui, a néanmoins pour effet de confirmer le manque d'égards qu'ils lui ont potentiellement témoigné en s'ébattant sous ses yeux. Ce couple improvisé confirme, en l'occurrence, le peu de considération qu'il a pour ce témoin, en se conformant face à lui à une justification de pure forme qui tourne rapidement à la conversation à deux et qui exclut au passage l'homme à laquelle cette justification était initialement destinée. Cet homme n'en demandait pas autant manifestement, ayant pris de son côté un plaisir non dissimulé à regarder ce couple s'ébattre sans avoir à s'en justifier. Certains acteurs se sont ainsi dédouanés momentanément d'une offense qu'ils n'ont réparée qu'en puissance, quand un autre a su jouer de son air innocent pour empiéter indument sur leurs territoires.

les cheveux lâchés, une main sur la hanche, elle fixe le public avec une morgue ostensible. Régulièrement, elle s'éclaircit la voix comme pour attirer l'attention. Elle a un peigne et un chewin-gum dans les mains qu'elle va poser à côté d'une chaise restée en proscenium. La chanson touche à sa fin, la femme en maillot de bain descend de scène, se poste à l'entrée de l'escalier de sortie et s'adresse à la cabine de régie en hurlant sur un ton extrêmement autoritaire : "Je veux plus de lumière ! Et deux spotlight !" Une première douche l'éclaire. "J'ai dit deux !" La deuxième douche se fixe sur elle. Elle lance un merci rageur et disparaît. La salle applaudit. Elle réapparaît en portant une longue table appuyée sur sa hanche. Elle la tient à bout de bras avec beaucoup de difficultés, s'arrête avant de remonter sur scène, fusille le public du regard et hurle : " je n'ai pas besoin de votre aide, ni de l'aide de personne, merci !" Elle marque encore un arrêt ou deux sur scène pour redresser la table qui lui échappe des mains. À chaque fois, elle toise le public avec un œil plein d'animosité. Elle va poser la table côté cour, réajuste l'élastique de son maillot de bain au niveau du pli de la fesse, en regardant le public fixement et en s'éclaircissant la voix ; puis elle s'en va en coulisse, revient avec une assiette, une fourchette et deux pommes qu'elle pose sur la table. Elle prend une pomme avec elle et traverse la salle pour aller s'asseoir par terre, côté jardin. La femme couchée dans ses larmes, pleure toujours en silence, elle semble être indifférente à ce va et vient. La femme assise, une craie dans la main, va pour dessiner au sol le contour de ses jambes tendues, elle suspend son geste, regarde le public avec une moue haineuse et reprend d'une main le dessin qu'elle a interrompu ; de l'autre elle porte la pomme à sa bouche, croque un morceau, le recrache dans sa main et le lance violemment en direction du public en hurlant : "Je n'ai pas besoin de votre aide, ni de l'aide de personne, merci !" Puis elle poursuit son dessin en suivant la courbe de l'autre jambe qu'elle a repliée. La femme en pleurs s'est relevée lentement et repart en coulisses, accablée, le visage raviné par le mascara. L'autre femme jette une bouchée qu'elle a préalablement recrachée dans sa main, en direction de celle qui s'en va. Elle se relève à son tour, relance en direction du public : "je n'ai pas besoin de votre aide, ni de l'aide de personne, merci !" Elle mord dans sa pomme nerveusement, recrache sa bouchée dans sa main, la jette au sol dans un geste violent sans quitter le public des yeux. Puis elle se dirige vers une chaise restée là, en milieu de scène. Elle s'assied sans relâcher sa moue haineuse, les mâchoires serrées, les mains sur les hanches, les jambes écartées. Elle assène : " Quand vous êtes assis ainsi, vos jambes ont l'air grasses, laides et repoussantes." Elle se redresse, resserre les jambes en tenant ses genoux serrés l'un contre l'autre avec ses index : "Vous devriez joindre les genoux comme ça. Mais automatiquement, ils retombent comme ça." Elle les laisse aller, ses jambes s'écartent mollement, elle s'avachit puis tend les jambes à l'horizontale, les pieds en dehors. Elle reprend sur le même ton chargé de mépris et de haine : "Si vous portez un soutien-gorge..." Elle s'interrompt, se lève brusquement, prend sa chaise par le dossier, la repose violemment un mètre plus loin en hurlant : "Cette chaise doit être là !" Elle se rassied et reprend : "Votre poitrine remonte si vous en mettez un (elle se redresse en soutenant ses seins avec les mains), sinon, elle dégringole !" Elle s'avachit avec une grimace, écartant les bras pour désigner l'affaissement lamentable de sa poitrine. Elle renchérit : "Parfaitement ! Ils dégringolent !" Le ton monte, sa démonstration s'accélère. "J'ai cinq doigts". Elle les compte, se relève et toujours face au public enchaîne rageusement son inventaire en désignant ou en longeant avec la main la partie du corps qu'elle mentionne : "Deux poignets, deux épaules". Elle traverse la scène latéralement en faisant de grandes enjambées nerveuses. "Un long cou" qu'elle caresse tout en fonçant en proscenium d'un pas déterminé. "De longs cheveux" Elle longe le devant de scène en les remontant en chignon. "Je peux faire des trucs avec. Les remonter comme une dame ou les laisser retomber et me regarder, je peux." Elle les relâche et fait demi-tour sans jamais quitter le public des yeux. "Si je veux, je peux me cacher dessous." Elle les rabat sur sa figure tout en marchant à la même allure, ses talons tapent les planches et donne un rythme presque militaire à ses va et vient. "Mais derrière ces cheveux, il y a juste un visage." Elle revient en milieu de scène et se met à faire les cents pas. "Avec deux yeux verts et un nez. Des yeux pour voir, un nez pour sentir." Le ton de sa voix est d'une agressivité remarquable. "Une bouche et des dents pour mordre, manger, embrasser... Et deux oreilles pour écouter. Et des bras pour faire des choses avec." Elle brasse l'air avec ses bras. Elle parle maintenant entre ses dents, adopte un air menaçant : "Je peux serrer le poing. Griffes si je veux." Elle griffe dans le vide, après avoir ralenti sa marche. "Si je veux, je peux." Elle saisit le dossier de la chaise restée en devant de scène, la soulève, va pour la jeter en direction du public, suspend son geste, se ravise, repose la chaise. "Mais je ne veux pas... Pas encore."

Elle reprend ses cent pas en désignant les zones du corps qu'elle passe en revue, tout en récapitulant : "Donc, avec un soutien-gorge ma poitrine remonte, sinon elle retombe, elle s'effondre par-terre. Si je me tiens droite, ça va. (elle marche droite, tête haute, mains sur les hanches puis elle laisse tomber les épaules et adopte une démarche traînante) Mais sinon, quel

patapouffe.” La salle applaudit. Elle s’immobilise et hurle de stopper les applaudissements puis elle reprend, hors d’elle : “Derrière ces cheveux, j’ai un dos. Oui, un dos !” Elle se retourne, rabat ses cheveux, découvre son dos qu’elle désigne. Elle refait face au public en vociférant, déchaînée : “Je n’ai pas passé des mois mais des années et des années et des années à travailler ce dos, à l’étirer. À allonger cette colonne (elle se retourne à nouveau et longe sa colonne vertébrale avec la main). Ça a pris des années pour que ce dos soit droit et fier.” Elle se déplace côté jardin et enchaîne, toujours en direction du public : “Et j’ai deux jambes.” Elle s’arrête et enlève ses talons aiguille qu’elle tient rageusement dans chaque main. “J’ai des genoux et des pieds, ce pied je peux l’étirer (elle tend son pied en pointe), je peux l’arquer (elle fait une flexion).” Elle se remet à parler entre ses dents, chargée de haine. “Je peux me tenir debout sur ces pieds et ces jambes (elle se dresse en demi-pointe).” L’air menaçant, prête à fondre jusqu’en devant de scène : “Et si je veux, je peux marcher.” Elle avance en faisant retentir ses pas en longeant le proscenium “ Oui, Mesdames et messieurs, je peux marcher !” Puis elle revient à son point de départ et reprend son tour de piste sans s’arrêter : “Parfois je peux marcher comme ça.” Elle revient en proscenium en marchant les pieds en dehors pour finir, face au public, à l’arrêt en quatrième. “Parfois, je peux même me retrouver à parler comme ceci... Mais maintenant je veux m’asseoir.” Elle regagne sa chaise, essoufflée, croise les jambes pour remettre successivement ses deux talons qu’elle n’a pas lâchés. Elle ne cesse de tenir le public en respect, l’œil rivé devant elle.

Elle ramasse alors son chewing-gum emballé, posé à côté de la chaise, elle le met dans la bouche, le mâche en regardant le public puis se penche, le dépose sur son genou, se relève, se repenche et le reprend dans sa bouche. Le mâche encore, l’air arrogant, le colle avec sa bouche sur son épaule, regarde le public, le reprend dans sa bouche. Puis le dépose sur sa cheville, enlève sa chaussure, pique le chewin-gum avec le talon, le porte à la bouche et le remange. Elle repose sa chaussure à côté de la chaise, prend le peigne et se coiffe avec le coup de pied. Elle menace son coup de pied avec le peigne, tape dessus d’un coup sec, puis recommence avant d’étirer la jambe, pied en pointe en poussant un râle. Ramène la jambe et repeigne son coup de pied, puis l’étire à nouveau. Elle se met brusquement debout, se place en seconde et tire tout son corps vers le haut, bras le long du corps, poings fermés, en poussant un cri qui marque l’effort. Elle va d’un pas déterminé vers la table, s’appuie sur le rebord comme à une barre et étire une jambe en arrière en poussant un râle systématique. Puis, traverse la salle pour aller se mettre en demi-pointe face au public. Puis elle va s’appuyer contre le flan du piano pour faire de grands jetés arrière et finit son exercice en grand écart facial. Elle se relève, réajuste l’élastique de son maillot de bain et vient se poster en milieu de scène, debout, jambes serrées, les bras le long du corps, les poings fermés. Elle se concentre, visiblement troublée, la voix tremblante et se lance dans une adresse publique d’un autre genre, comme si elle ne visait plus les spectateurs : “Cher, cher, cher Jan. Cher, cher, cher Anne- Marie. Cher, cher, cher Jacob. Cher, cher, cher Mechild. Cher, cher, cher Dominique. Cher, cher, cher Pina.” Malgré sa concentration, elle n’y tient plus et part, rageuse, en direction des coulisses en hurlant : “J’en ai marre de ces fringues, là derrière !” Elle sort des coulisses un portant à roulettes sur lequel sont accrochées des robes de soirée. Elle le traîne en milieu de scène en vociférant : “Chacune de ces robes appartient à Mrs. Tanckart (C’est une danseuse de la compagnie). Vous imaginez ça !” Elle semble chercher quelque chose au milieu des robes et finit par toutes les mettre par-terre. “Mais je sais que là dedans, il y en a une à moi ! Où elle est !” Elle brandit un cintre avec un bustier : “Là voilà, ça c’est la mienne ! La mienne ! Et elle ne va pas bouger de là ! Elle ne l’aura pas !” Elle revient accrocher la robe au dossier de la chaise et se replace en milieu de scène pour poursuivre sa “conjuración” adressée aux membres de la troupe en ayant des sanglots dans la voix : “Cher, cher, cher Urs. Cher, cher, cher Malou. Cher, cher, cher Francis. Cher, cher, cher Monica...” Elle perd son calme à nouveau, parcourt la scène en cherchant à se défouler, renverse des chaises en fond de scène en leur donnant des coup de pieds, elle renvoie le portant dans les coulisses d’un geste vif en hurlant : “Dehors, j’ai dit dehors !” Puis elle va relever une chaise, la ramène devant la table, s’assied. Elle prend la pomme restée dans l’assiette, le visage penché au-dessus, elle croque et recrache instantanément sa bouchée dans l’assiette. Elle “défait” toute la pomme avec les dents puis pique un morceau avec la fourchette qu’elle a prise en main. Elle se lève, lève sa fourchette en direction du public et dit d’une voix désespérée, plaintive : “une pour moi!” Elle se met le morceau dans la bouche, se rassied, fait une grimace de dégoût et recrache mollement sa bouchée dans l’assiette. Elle recommence son geste avec un autre morceau, impossible lui aussi à avaler. Elle reste assise, pique un morceau, le dédie à un membre de la troupe : “Un pour Jan”. Elle le mange. “Un pour Mechild” Elle le mange aussi. Elle accumule comme ça plusieurs morceaux dans sa bouche tout en pleurant. Puis, hors d’elle, le souffle court, elle pique des morceaux de pomme nerveusement qu’elle présente en direction du public avec sa fourchette et qu’elle sabre d’un revers de main, projetant le morceau hors de sa portée, vers le

proscenium. Elle recommence de plus en plus hystérique et s'arrête brusquement, les coudes sur la table, le visage baissée, elle pleure et supplie : "Je veux des gens." Elle le dit plus fort, en pleine détresse et le répète dans un cri déchirant en se mettant brusquement debout et en renversant sa chaise. Les membres de la compagnie qui étaient assis parmi les spectateurs, côté cour et côté jardin, remplissent progressivement la scène, sans empressement, essayant de faire l'air de rien. Elle demande alors dans ces larmes : "De la musique", elle hurle : "De la musique, s'il vous plaît". Une chanson de Tino Rossi, chanson d'amour encore une fois, est lancée. La femme s'en va précipitamment en coulisses.

La femme qui occupe la scène dans le temps de cette séquence multiplie les empiètements, que ce soit vis-à-vis du public ou vis-à-vis d'elle-même. Elle les nourrit d'une violence comparable à celle qu'elle semble subir depuis des années et qu'elle doit à tout un jeu de règles et de normes, à la fois sociales et spectaculaires, auxquelles elle tente de se conformer et de résister pendant une dizaine de minutes. Dans un premier temps, elle cherche à faire valoir avec une hargne rentrée le peu de droits que la scène lui octroie, à commencer par celui d'attirer les lumières et l'attention sur elle. Elle revendique simultanément le droit qui lui reviendrait si elle était dans un lieu public, celui de marquer ses territoires. La brutalité avec laquelle cette femme défend ce droit-là, en alternant les politesses et les menaces, laisse entrevoir une pénétration qu'elle subit déjà. Ce dont elle cherche plus clairement à se défendre dans l'instant qui suit, c'est du défaut de bonne-tenue et de normalité dont les spectateurs pourraient la taxer<sup>809</sup>. On la voit alors passer en revue les ressources qui sont les siennes, ressources qu'elle a incorporées, travaillées, perfectionnées et qui lui permettent aujourd'hui de se conformer à l'image de femme désirable et de danseuse expérimentée qu'on attend d'elle – le public notamment. Elle s'attache avec autant d'acharnement à démontrer que ces ressources

---

809 On pourrait dire que cette femme semble animée, à ce moment précis, d'une impulsion qui rejoint celle que Goffman donne pour permanente chez tout acteur social, impulsion qu'il décrit en ces termes : « Le sujet possède une image de lui-même qu'il veut soutenir aux yeux des personnes présentes, en partie grâce à ce qu'il transmet par sa conduite habituelle. (Les femmes le font peut-être d'une façon particulière, car elles sont plus obligées que l'autre sexe de garder un aspect attrayant). Maintenant, si l'individu se voit apparaître sous un jour fâcheux, sous un aspect ou dans une action qu'il tient pour indigne de lui, il se peut que cette situation provoque chez lui une alarme soudaine, même si les témoins de son inconduite supposée ne se soucient guère de son apparence, quoi qu'ils puissent en penser dans l'idéal. Il est alarmé par l'incongruité de son comportement ou aspect, qu'il croit perçue par les autres. Notons une nouvelle fois que l'aisance à laquelle il parvient dans son *Umwelt* présuppose qu'il maintienne constamment certains modèles de conduite « personnels », tels que le sentiment de la scène qui l'entoure, l'agilité mentale, une mémoire fidèle, une bonne vue, des aptitudes locomotrices, l'instruction, la propreté, la maîtrise des passions, un comportement approprié à son âge et à son sexe. » *Ibid.*, p. 262. Si la femme qui déambule sur scène semble bel et bien s'alarmer de ce que le spectateur pourrait lire d'incongru ou de déplacé dans son comportement, la manière dont elle cherche à corriger l'image qu'elle lui renvoie reste néanmoins déroutante. On la voit moins se reprendre et tenter de faire bonne figure face au public, que lui démontrer d'une manière cynique qu'elle est parfaitement consciente des modèles de conduite qu'elle devrait actualiser sous ses yeux et qu'elle est capable de les illustrer un par un. La rage qu'elle investit dans cette démonstration tend néanmoins à contre-faire les efforts qu'elle déploie pour faire la preuve de sa conformité.



peuvent également défaillir et donner d'elle une image peu flatteuse ou profondément alarmante. Cet inventaire, elle le durcit dans son élan en passant en revue le champ du possible auquel son propre corps lui donne accès. Possibilités d'accomplir toutes sortes de tâches triviales, de donner à autrui des signes d'affection ou de lui faire subir les pires outrages, possibilités auxquelles elle renonce en soulignant le pouvoir qu'elle a de les déchaîner selon les oscillations de son libre arbitre. C'est ce même libre arbitre qu'elle veut rendre palpable en choisissant d'expérimenter sur elle-même les violences dont elle menaçait le public l'instant d'avant. On la voit alors démontrer sa capacité à se souiller avec un chewing-gum et à retourner contre elle-même une violence moins incongrue, cette femme s'évertuant à donner en spectacle un aperçu de l'entraînement physique auquel elle s'est pliée quotidiennement pendant des années pour présenter au public ce corps policé qui lui permet d'arpenter la scène depuis laquelle elle le toise à présent, comme si elle cherchait silencieusement à lui demander réparation pour toute cette peine accumulée.

Étrangement, c'est à ses partenaires de jeu qu'elle adresse finalement une prière qu'elle interrompt sans cesse, prière qui laisse entrevoir sa rage de ne pas réussir à faire respecter ses territoires au sein même de la compagnie. Elle décuple cette colère puis se reprend en la distillant dans une ultime tentative pour prouver finalement sa capacité à se conformer docilement aux règles de bonne-conduite les plus élémentaires. La pomme qu'elle ingurgite alors, sans pouvoir en avaler les bouchées qu'elle se met dans la bouche, devient tout à la fois l'outil de sa contrition et l'arme de circonstance qu'elle retourne contre le regard que le spectateur continue de porter sur ses défailances. Avant de quitter la scène dans la précipitation, cette femme exprime une dernière prière qui vient contre-faire l'obstination avec laquelle elle a défendu son désir et son droit potentiel de garder les autres à distance. Elle réclame « des gens », « de la musique » et la possibilité, qu'elle se refuse au bout du compte, de s'exposer au contact d'autres corps. Ce qu'elle aura toutefois réussi à mettre en scène sur toute la durée de cette performance, c'est un rapport indécidable aux règles qui s'imposent à elle. Elle se sera attachée à les enfreindre et à y faire allégeance dans une sorte de mouvement brownien, mais plus encore à en user comme d'une ressource qu'elle aura certes retournée par moments contre elle-même tout en s'étant donné, à d'autres, la possibilité de retourner cette même ressource contre le spectateur. En ayant fait valoir sous ses yeux des droits et des devoirs qui l'impliquent personnellement au sein et au-delà du cadre théâtral, cette femme se sera brièvement offert la possibilité de rappeler le spectateur à des

devoirs dont le cadre théâtral le dispense par définition : ne pas empiéter sur les réserves d'autrui, ne serait-ce que du regard, et plus encore quand cet autre ne parvient plus à donner de lui-même une image défendable.

Si les acteurs du Tanztheater ne font pas toujours, comme ici, un usage aussi incisif et douloureux des règles qui s'imposent à eux, ils savent néanmoins donner en spectacle un même rapport indécidable à la règle. Qu'ils démontrent scrupuleusement leur capacité à se conformer aux codes de la scène comme à ceux de l'interaction, ou qu'ils démontent à vue cette conformité en multipliant les signes d'inconvenances, d'incompétences ou d'incohérence, ils ne donnent jamais l'ascendant sur l'une ou l'autre de ces deux postures. Ils s'attachent davantage à revendiquer l'une et l'autre comme des possibilités qui sont en leur pouvoir et qu'ils peuvent actualiser d'une manière ouverte et imprévisible face à autrui, et plus particulièrement face au public devant lequel ils se produisent. C'est ce champ du possible qu'ils semblent avant tout vouloir donner en spectacle, quitte à être constamment disposés à défendre et à disqualifier l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes, et à la rendre à terme profondément insaisissable.

Si Goffman suggère de son côté que les individus sont davantage disposés à donner d'eux-mêmes une image destinée à être saisie et appréciée par leur entourage, s'il insiste sur le fait qu'ils cherchent à rendre cette image non seulement lisible mais aussi conforme aux attentes et aux obligations qui pèsent sur eux, il laisse néanmoins affleurer, dans les linéaments de son propre texte, l'étonnant champ du possible que ces mêmes acteurs peuvent parfois donner en spectacle. Il consacre ainsi la fin d'une de ses études intitulée « Les signes du lien » à un acte apparemment anodin, celui qui consiste à se tenir par la main. Ce fait sans gravité, Goffman le décrit comme une ressource que les individus peuvent aussi bien utiliser pour se conformer à certaines attentes sociales, que pour les enfreindre ou les esquiver, sans jamais pour autant « sortir » de l'idiome qui donne son sens à cet acte mineur. Dans un premier temps, Goffman rappelle l'usage ritualisé qui consiste à se tenir par la main. Il concerne généralement un « groupe de deux<sup>810</sup> » formé par des ressortissants de sexes différents, en âge d'avoir des rapports sexuels et utilisant ce geste simple pour marquer leur proximité, voire l'exclusivité de leur relation. Une fois cette définition posée, Goffman soulève le problème des usages « homonymes » que les individus peuvent faire d'une telle pratique, usages qui en compliquent la lisibilité sociologique et qui lui demande de renégocier les contours de la

---

810 Expression utilisée par Goffman p. 215.

définition qu'il vient d'en donner :

« Deux personnes qui se tiennent par la main, de la façon dont nous l'avons défini, peuvent en réalité faire tout autre chose. [...]. Une manucure tient la main de son client, mais elle ne le tient pas par la main, même s'il se peut qu'il faille une plaisanterie pour l'assurer. L'officier qui doit tenir la main de celui dont il prend les empreintes digitales ne le tient pas non plus par la main au sens où nous l'entendons, et, cette fois, la plaisanterie est rarement de mise. [...]. Il est clair que dans tous ces cas un autre cadre opère, un autre schème d'interprétation du sens d'un acte. Mais ce problème ne se laisse pas si facilement résoudre. Dans notre société, les enfants du même sexe ou de sexes différents se tiennent par la main ; ils ne le font pas tout à fait au sens où nous l'entendons, mais certainement plus que ce n'était le cas dans les exemples précédents. <sup>811</sup>»

Si Goffman reconnaît que « se tenir par la main n'est pas toujours se tenir par la main », il convient également que les individus peuvent parfois user de ce geste et de ce qu'il signifie socialement pour braver certaines règles sociales ou simplement se jouer d'elles tout en feignant la conformité :

« [...] il existe des personnes qui se tiennent par la main et qui ne le devraient pas, mais qui font ce qu'elles font, en quelque sorte, par relation avec ce qu'elles ne devraient pas faire, sans qu'il s'agisse d'un usage homonymique. Il arrive parfois qu'un couple d'écoliers rebelles jette sa relation à la face de la classe en se présentant main dans la main. Les homosexuels, surtout dans les endroits et aux saisons où la tolérance existe, se tiennent souvent par la main, en affront ouvert à la société sexuellement policée. Et un couple inter-racial militant, passant dans un quartier incertain, peut se tenir par la main dans le seul but de rendre évidente l'impossibilité de voir autrement leur relation. Ceux qui se livrent à des expériences de vie communautaire, m'a-t-on dit, poussent parfois les choses un peu plus loin, et se tiennent par la main en présence d'autres personnes qu'ils tiennent par la main, construisant ainsi un énoncé comportemental qui serait ordinairement agrammatical.

Dans la même veine, il convient de prévoir deux autres éventualités. Premièrement, étant donné qu'il est interdit à certaines personnes, ou en certaines occasions, de se tenir par la main, on peut s'attendre à voir trouver des moyens déviés ou furtifs pour le faire sans danger : « se faire du pied » par exemple. Deuxièmement, puisque le fait de se tenir par la main confère une signification uniforme aux événements et pose en partie le caractère des extrêmes, cette pratique peut offrir une couverture sous laquelle se mènent les activités prohibées, telles les actions d'espionnage. <sup>812</sup>»

À travers cet inventaire qui se prolonge au-delà de ces quelques exemples, Goffman semble à la fois poursuivre sans ciller son entreprise classificatoire, tout en prenant plaisir à en suggérer le caractère interminable. Ce qui surprend dans les pages suivantes, c'est de le voir ainsi rajouter aux possibilités qu'il observe ou dont il a entendu parler, des éventualités qui relèvent parfois de la simple supposition et qui viennent inutilement compliquer la taxinomie qu'il continue de construire. Goffman s'attarde également sur des raretés, ou des trouvailles de la part des individus, qu'il peine très clairement à catégoriser mais qu'il cite tout de même, comme pour saluer la beauté du geste. A l'issue de ce panorama, Goffman résume en ces termes la conclusion

---

811 *Ibid.*, p. 219, 220.

812 *Ibid.*, p. 221.

qu'il en retire :

« Se tenir par la main est une ressource que notre société fournit à ceux qui sont dans un certain état : engagés légitimement, de façon annexe, dans une relation de couple égalitaire ; toute personne qui entre dans cet état se sert généralement de ce moyen de l'indiquer. Notre société est assez souple pour laisser une certaine liberté de choix entre diverses manières d'être et divers cadres où être ainsi. Mais sa souplesse s'arrête là. Être libre de prendre un certain état, c'est être contraint à en employer convenablement les indicateurs communs, et c'est être contraint à s'abstenir d'en mésuser dans une situation différente. [...]. Il serait impossible d'interpréter efficacement la scène sociale qui nous entoure, ni d'en donner aux autres une interprétation, si chacun n'était pas contraint par les mêmes règles quant aux façons rituelles d'indiquer les positions prises. Car, de même que l'on ne peut apprendre une nouvelle langue chaque fois que l'on produit ou que l'on entend un énoncé différent, on ne peut acquérir un nouvel idiome rituel chaque fois que l'on désire changer les positions prises dans une collectivité ou découvrir quelles positions ont adopté les personnes présentes. C'est avancer un argument technique et non éthique que de dire que la liberté d'exprimer est contingente par rapport à la contrainte posée par l'idiome d'expression. Bien sûr, on peut enfreindre les règles fondamentales d'un mode donné de rapport social ; on peut, par exemple, attaquer l'autorité institutionnelle en accomplissant publiquement des gestes obscènes. Mais, même dans ce cas, les conventions prévalent. Un ensemble particulier en est violé, mais les moyens de la violation sont eux-mêmes tirés d'un vocabulaire rituel commun à tous. Les révolutionnaires de la bienséance doivent se fier au même idiome que ceux qui préfèrent glisser discrètement à travers les manifestations de la société.<sup>813</sup> »

S'il tient ici à rappeler que les individus n'ont guère de prise sur les idiomes qu'ils utilisent au quotidien, la société leur accordant tout au plus la liberté de faire quelque jeu de langage avec le vocabulaire rituel qu'elle leur impose, Goffman s'est toutefois donné les moyens de décrire le champ du possible que cette affirmation suggère et dissimule tout à la fois. S'intéresser à une parade expressive toute simple, comme se tenir par la main, lui a ainsi permis d'associer à chacun de ses usages courants, des usages ressemblants, des usages ambigus, des usages trompeurs, des usages risqués, des usages incongrus, ainsi que d'autres variantes issues de ces nombreux dérivés. Si l'on a ici affaire à l'une de ces « taxinomies arborescentes<sup>814</sup> » dont l'auteur a le secret, il est également question de voir là s'exprimer un aspect déterminant de son écriture sociologique. Que ce soit sur la durée d'un chapitre ou sur la longueur d'un ouvrage, Goffman parvient à entretenir une tension singulière entre des propositions qui arrêtent des postulats, des définitions, des constats concernant l'ordre de l'interaction, et des propositions destinées à admettre (au sens d'accueillir) ce que les individus en font. Les premières sont plus faciles à isoler, à résumer et à exploiter que les secondes. C'est à elles que je me suis principalement référée pour construire la

813 *Ibid.*, p. 224, 225.

814 J'emprunte cette formule à Greg Smith et Yves Winkin in « « Llord Warner, premier mentor d'Erving Goffman », in *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, sous la direction de Daniel Cefaï et Laurent Perreau, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 94.

description des agencements interactionnels observables dans *Kontakthof*, 1980 et *Walzer*. Ce travail descriptif m'a néanmoins amenée à localiser les secondes, ne serait-ce que parce qu'elles savaient de bien des manières admettre les comportements que je cherchais à décrire. Je ne peux pas dire que je m'en suis servie comme j'ai exploité les premières. J'ai davantage été tentée de décrire ces passages et de rapprocher la façon dont Goffman les construit et les fait tenir, des agencements que les acteurs du Tanztheater parviennent à déplier et à faire tenir sur une scène de théâtre. Je n'ai jusqu'ici présenté que quelques conclusions partielles issues cette analyse croisée. Je me propose dans le chapitre qui suit de revenir sur son premier « volet », en résumant tout d'abord les grands postulats et les principales affirmations que Goffman développe dans les trois ouvrages auxquels je me suis référée, propositions que j'ai exploitées pour décrire les comportements bauschiens et qui m'offriront une dernière fois l'occasion d'exposer la manière dont ces agencements les déjouent. Cette « ultime » confrontation me permettra de préciser ce qu'elle m'a donnée la possibilité de repérer concernant le texte goffmanien, notamment ce qu'il « accueille » via ses propres agencements. Je retire d'un tel repérage une hypothèse que je m'attacherai dans un second temps à développer, à savoir que l'écriture goffmanienne procède d'une *neutralité* (au sens barthésien du terme) dont il s'agit de décrire les rouages et les enjeux. Je m'y emploierai en reprenant à mon compte et en exploitant les précieuses pistes analytiques d'ores et déjà défrichées par de nombreux auteurs anglo-saxons ou anglophones concernant le texte goffmanien, Greg Smith, Mickael H. Jacobsen, Robin Williams, entre autres.

#### ***4. D'une neutralité l'autre...***

##### **a. De ce que Goffman affirme, aux « oscillations » que son texte accueille.**

Comme tout sociologue, Goffman adhère aux trois fondamentaux de sa discipline. Ces fondamentaux, Albert Ogien les évoque sous la forme d'une *thèse*, d'une *question* et d'une *visée* qui signent tout à la fois le fondement et le point de convergence des deux grandes traditions qui ont historiquement divisé la sociologie :

« La sociologie a acquis sa légitimité en démontrant que les individus n'étaient pas tout à fait libres de ne pas faire certaines choses. C'est ainsi qu'elle a réussi à imposer la thèse de la détermination sociale. Et la question s'est rapidement posée de savoir d'où émanait et comment s'actualisait cette détermination. La sociologie s'est alors développée en en donnant deux conceptions : la première, statique et omnipotente, fondée sur la morphologie des sociétés et dans laquelle la contrainte est conçue comme l'effet d'un mécanisme d'intériorisation ou d'incorporation de « valeurs » ; la seconde, dynamique et ouverte, s'intéressant à l'ordre de l'interaction et dans laquelle la contrainte est envisagée comme un phénomène que les individus doivent reconnaître et vis-à-vis duquel ils adoptent, en raison des circonstances qu'ils sont en mesure d'évaluer, l'attitude qu'ils pensent acceptables aux yeux d'autrui. Voilà pourquoi on peut prétendre que, bien qu'elle se divise en deux branches, la sociologie poursuit une seule et même visée : être une science de l'obligation et du rapport à l'obligation, qu'elle soit positive (celle de faire) ou négative (celle de ne pas faire).<sup>815</sup> ».

Goffman contribue à cette « science de l'obligation » d'une manière originale. Partisan d'une conception « dynamique et ouverte » de la détermination, il s'intéresse en priorité à la manière dont les individus reconnaissent, estiment, interprètent, « en raison des circonstances », ce qu'ils doivent faire et ne pas faire pour rendre leur conduite « acceptable aux yeux d'autrui ». Goffman reste dans le même temps attaché à l'idée que ces obligations situées relèvent d'un ordre social spécifique qui préordonne les comportements de chacun en situation d'interaction. Ogien résume en ces termes la manière dont Goffman conjugue ces deux conceptions :

« La sociologie de Goffman admet, comme tous les interactionnistes, que l'action ne se laisse saisir que dans les circonstances concrètes d'une co-présence, en prenant pleinement en considération les exigences qui naissent de l'engagement mutuel dans une relation sociale et de l'incertitude inhérente au déroulement séquentiel des échanges. Mais pour Goffman, et c'est ce qui marque sa différence avec les autres interactionnistes, ces circonstances – comme les situations qu'elles spécifient – sont préordonnées : si le cours que prendra l'action est nécessairement imprévisible, il doit toujours s'inscrire dans un contexte particulier qui se

---

815 Ogien A., *Les règles de la pratique sociologique*, Paris, PUF, 2007, p. 15.

reconnaît à un ensemble d'éléments de signification et d'orientation qui imposent un certain régime d'obligations à ceux qui y pénètrent. Autrement dit, si Goffman est le sociologue de l'interaction, il n'est pas celui des échanges entre individus exprimant des points de vue divergents et définissant des situations ensemble, mais plutôt celui de l'ordre de l'interaction *sui generis* (pour utiliser l'excellente qualification de A. W. Rawls), c'est-à-dire de la structure de contraintes qui encadre l'engendrement des conduites de chacune des parties liées à une action en commun.<sup>816</sup> »

Pour Goffman, l'interaction ne relève jamais de la pure « émergence » dont les termes se verraient à chaque fois négociés par les individus co-présents. À ses yeux, tout face-à-face, y compris le plus furtif, s'impose davantage comme un régime d'obligations dont les individus ont acquis une connaissance pratique et dont ils savent anticiper les sanctions. Goffman ne conçoit pas pour autant les individus qui interagissent comme de simples *agents* reproduisant mécaniquement un ensemble de normes et de valeurs que leur statut et/ou leur condition sociale leur auraient permis d'incorporer. Il les envisage plus volontiers comme des *interprètes* qui composent au quotidien avec une panoplie de règles, de rites et de rôles qu'ils n'ont pas inventés, mais dont ils connaissent la plupart des idiomes dans un cas, suffisamment de stéréotypes dans un autre, pour être capables de les actualiser, voire de les manipuler avec plus ou moins de justesse en fonction des circonstances, et ce quelque que soit leur origine sociale ou le statut qu'ils occupent dans telle ou telle organisation hiérarchisée<sup>817</sup>. La seule obligation interactionnelle qu'ils ne peuvent contourner et qui ne leur permet pas toujours d'échapper à leur statut, pas plus qu'à leur condition, est celle d'extérioriser en présence et à l'intention d'autrui une certaine ligne expressive. Cela peut se limiter à une simple « parade d'intention » par laquelle un piéton indique à ceux qu'il croise dans quelle direction il compte poursuivre sa trajectoire. Dans les interactions plus focalisées, cette obligation prend des formes moins furtives. Goffman souligne que l'individu doit dans ce cas extérioriser « un canevas d'actes verbaux et non verbaux qui lui sert à exprimer son point de vue sur la situation, et, par là, l'appréciation qu'il porte sur les participants, et en particulier sur lui-même<sup>818</sup> ». Quand il « joue un rôle », il doit en plus

816 *Ibid.*, p. 248.

817 C'est tout en cas cette hypothèse que Goffman défend dans *La Présentation de soi* : « Quand quelqu'un change effectivement de position dans la société et doit jouer un nouveau rôle, on ne lui indique certainement pas dans tous les détails comment il doit se conduire, et la réalité de sa nouvelle situation n'est certainement pas d'emblée contraignante au point de déterminer sa conduite sans qu'il ait besoin d'y réfléchir davantage. D'ordinaire, il ne reçoit que quelques indications, suggestions, directives pour sa mise en scène, et il est admis qu'il possède déjà dans son répertoire un grand nombre de bribes de représentations qui lui seront nécessaires dans son nouveau décor. L'acteur a déjà une bonne idée de ce à quoi ressemble la modestie, ou la déférence, ou l'indignation vertueuse, et il peut se permettre de jouer ces bouts de rôle lorsque c'est nécessaire. » *La Présentation de soi*, *op. cit.*, p. 73, 74.

818 Goffman E., *Les Rites d'interaction*, *op. cit.*, p. 25.

veiller à « donner un éclat et un relief dramatiques à des faits qui, autrement, pourraient passer inaperçus ou ne pas être compris<sup>819</sup> », ces faits étant généralement attachés à l'activité que l'individu poursuit et à la représentation idéalisée qu'il cherche à en donner.

Dans tous ces cas de figure, l'individu se doit d'exprimer, sinon de revendiquer à travers sa ligne de conduite un « moi » (*self*) suffisamment palpable et cohérent pour permettre à ses interlocuteurs de se faire une impression de la personne qu'ils ont en face d'eux, impression qui leur permettra de définir comment le/la traiter en retour. Goffman insiste sur le fait que ce « moi » est une composante toute aussi impersonnelle que les rites, les règles et les rôles avec lesquels l'individu doit par ailleurs composer en situation. En exprimer *un* est nécessaire au bon déroulement de l'interaction et l'individu est généralement encouragé, pour cette raison même, à prendre à cœur, voire à se sentir personnellement attaché au « moi » qu'il exprime en présence d'autrui. Goffman développe néanmoins de véritables morceaux de bravoure sur le plan rhétorique pour rappeler que l'individu n'est jamais que l'interprète momentané, et non l'incarnation permanente et substantielle du « moi » qu'il projette. Deux extraits, l'un tiré des *Relations en public*, l'autre de *La Présentation de soi* peuvent illustrer la manière dont Goffman marque cette césure et la conceptualise, quelque soit le type d'interactions qu'il explore. Dans le premier cas, son attention se porte sur le « moi » à exprimer au cours d'interactions diffuses ou dispersées. Dans le second cas, qui intervient en conclusion de *La Présentation de soi*, il revient sur le « moi » que l'individu investit au cours d'interactions en face à face plus focalisées. Dans les deux cas, Goffman dresse avec une maestria sans égale un même portrait de l'acteur aux prises avec les attentes des « autres » et désireux, voire sommé d'y répondre en se faisant l'artisan d'un « moi » qui est le *résultat* et non la *cause* du spectacle qu'il donne à leur intention :

« La façon étroite dont l'individu, pour des raisons personnelles ou d'opportunité, est lié à l'apparence qu'il doit avoir pour que les autres ne lui accordent aucune attention particulière ne devrait pas nous surprendre, pourvu que nous soyons disposés à en revenir à certains principes de base. Notre guide doit être Georges Herbert Mead. Ce que l'individu est pour lui-même, il ne l'a pas inventé. C'est ce que les autres qui comptent pour lui ont fini par considérer qu'il devrait être, ce comme quoi ils ont fini par le traiter et, par suite, ce comme quoi il doit lui-même se traiter s'il veut être en rapport avec les rapports qu'ils ont avec lui. Mead se trompait seulement lorsqu'il pensait que les seuls autres pertinents sont ceux qui ont un intérêt à accorder à l'individu une attention soutenue et délibérée. Il y a d'autres autres, à savoir ceux qui ont un intérêt à trouver en lui une personne non-alarmante, qui les laisse libres de s'occuper d'autre chose. Donc, ce que l'individu doit en partie finir par être pour lui-même est une personne dont les apparences peuvent être perçues par les autres comme normales. Son apparence inoffensive est

---

819 Goffman E., *La Présentation de soi*, op. cit., p. 36.



profondément lui : il n'a pas de moi plus profond, bien que certains le soient autant.<sup>820</sup> »

« On a implicitement dégagé ici deux dimensions fondamentales dans la personnalité individuelle : l'acteur, artisan infatigable des impressions d'autrui, engagé dans d'innombrables mises en scène quotidiennes ; le personnage, silhouette habituellement avantageuse, destinée à mettre en évidence l'esprit, la force et d'autres solides qualités. Les attributs d'un acteur et ceux d'un personnage sont fondamentalement de nature différente. Néanmoins, les deux catégories d'attributs tirent leur signification de la nécessité de poursuivre le spectacle. [...].

Dans notre société, le personnage joué et le moi coïncident à peu près et ce moi-personnage est censé habiter le corps de son possesseur, plus précisément, la partie supérieure de son corps, enkysté comme un nodule dans la psychobiologie de la personnalité. C'est précisément dans la mesure où cette façon de voir fait implicitement partie de ce que tout le monde essaie de mettre dans sa présentation qu'elle entraîne une mauvaise analyse des représentations sociales. On a envisagé ici le moi représenté comme une sorte d'image, habituellement honorable et digne, que l'individu se trouvant sur scène, dans la peau du personnage, essaie d'amener les autres à se faire de lui. Bien que l'on mette cette image en rapport avec l'individu, afin de pouvoir lui attribuer un moi, ce moi lui-même n'émane pas de son possesseur, mais de la totalité du spectacle de son activité, puisqu'il est produit par le caractère circonstanciel des événements qui permet au spectateur d'interpréter la situation. Un spectacle correctement mis en scène et joué conduit le public à attribuer un moi à un personnage représenté, mais cette attribution est le *produit* et non la *cause* d'un spectacle. Le moi en tant que personnage représenté n'est donc pas une réalité organique ayant une localisation précise et dont le destin serait essentiellement de naître, d'évoluer et de mourir ; c'est un effet dramatique qui se dégage d'un spectacle que l'on propose et la question décisive est de savoir si l'on y ajoute foi ou non. En analysant le moi, on est donc amené à se désintéresser de son possesseur, de la personne à qui il profite ou coûte, parce que cette personne et son corps se bornent à servir pendant quelques temps de support à une construction collective. Les moyens de produire et d'entretenir un moi ne résident pas à l'intérieur du support, mais sont souvent fournis par les organisations sociales. [...]. Il y a une équipe de personnes qui, par son activité sur scène et en se servant des accessoires disponibles, constitue le spectacle d'où émerge le moi du personnage représenté, et une autre équipe, le public, dont l'activité interprétative est indispensable à cette émergence. Le moi est un produit de toutes ces dispositions scéniques, et il porte les marques de cette origine dans chacune de ses parties. L'ensemble des mécanismes de production du moi n'est évidemment pas facile à manier ; parfois il tombe en panne et découvre les éléments qui le compose : contrôle de la région postérieure, complicité d'équipe, tact du public, et ainsi de suite. Mais, lorsque la machine tourne rond, les impressions en jaillissent assez vite pour donner un sentiment de réalité, la représentation se déroule correctement et le moi substantiel prêté à chaque personnage représenté semble émaner intrinsèquement de l'acteur.<sup>821</sup> »

Qu'il s'agisse de projeter un « moi inoffensif » à l'intention de son voisin de fauteuil au cinéma, ou de jouer un « moi-personnage » plus élaboré à l'adresse d'un client régulier, dans les deux cas le « moi » projeté par l'individu ne le lie pas tant à ce qu'il *est*, qu'à ce qu'il prétend *être*. Le plus souvent, cet état de fait l'oblige à rejeter toute prétention à être autre chose, au moins le temps que dure l'interaction à laquelle il prend part. C'est du moins le postulat que Goffman reconduit chaque fois qu'il reprend de zéro son étude des situations d'interaction dans les trois ouvrages que j'ai étudiés. S'il admet volontiers que les individus peuvent parfois tirer sur la corde des apparences qu'ils soutiennent pour détendre l'interaction, pour oser des rapprochements ou pour tenter des mises au défi qui corsent le jeu rituel dont dépend l'équilibre de leurs échanges,

820 Goffman E., *Les Relations en public, op. cit.*, p. 263.

821 Goffman E., *La Présentation de soi, op. cit.*, p. 238 et 239.

Goffman tient toutefois à reconnaître qu'ils prennent dans ce cas le risque d'introduire des incohérences fâcheuses dans leur ligne de conduite et de compromettre à terme le « moi » qu'ils projettent. Quand ce risque se confirme, ils ne sont pas seulement responsables d'un « moi » qui tombe en panne, mais d'une crise plus profonde qui contredit la définition de la situation en cours et qui peut signer son effondrement. Ne pas en arriver là est, de ce point de vue, une fin en soi pour les individus co-présents, ceux-ci étant constamment sur le qui vive pour réparer les dégâts causés par une entorse au jeu rituel ou par l'apparition d'un accroc dans le spectacle qu'ils soutiennent à l'intention d'autrui.

C'est cette suite d'affirmations portée par la sociologie goffmanienne que les acteurs du Tanztheater redistribuent d'une manière ouverte dans les trois pièces que je me suis attachée à décrire. Chaque fois qu'ils entrent en scène et/ou en interaction, ces acteurs dérogent au premier postulat défendu par Goffman. Ce qu'ils expriment d'eux-mêmes ne les lie jamais à ce qu'ils prétendent *être*, mais à ce qu'ils *peuvent faire* d'une telle prétention. Ils peuvent en l'occurrence exploiter les apparences et les manières qu'ils affichent pour supporter des cérémonies de pure forme qu'ils répètent sans forcément les faire évoluer. Ils peuvent *a contrario* utiliser leur face et leurs réserves pour oser des contacts qui réclament de jouer serré avec la déférence que l'on doit à autrui et avec le respect dû à ses propres territoires personnels. S'ils sont parfois enclins à jouer ce jeu rituel en se contentant de flirter avec ses limites, ils sont le plus souvent tentés de le faire dégénérer. Quand ils atteignent son point de rupture, ils se voient généralement exposés aux sanctions qui s'appliquent à un individu qui est allé *trop loin* : ils essuient des humiliations, reçoivent des coups, ou sont mis au band du groupe. Dans ce cas, ils peuvent exprimer une honte palpable et tenter de réparer leur impair ou s'effondrer littéralement en tant qu'interactant. Ils peuvent aussi rester indifférents au fait de perdre la face, de la faire perdre à autrui, de voir leurs territoires envahis ou de se voir disqualifiés en tant que participant ratifié.

On pourrait dire que sur ce point leurs ressources sont infinies. Ce que les acteurs du Tanztheater peuvent faire d'« eux-mêmes » excède toujours ce qu'ils devraient en faire sur un plan interactionnel, si ce n'est d'un point de vue spectaculaire. Leur attitude, à cet égard, exprime une sorte de *neutralité* confondante, au sens que Barthes attribue à cette qualité. Dans le cours qu'il a consacré au *Neutre* entre 1977 et 1978 dans le cadre de sa chaire au Collège de France, Barthes s'est intéressé à cette

catégorie bizarre définie par ses soins comme « ce qui déjoue le paradigme<sup>822</sup> ». Si l'on entre plus avant dans ce que l'auteur entend par cette formule, il faut rappeler que pour lui le paradigme se présente sous la forme d'un « binarisme implacable<sup>823</sup> » dont le régime et le mode d'expression consistent à produire du sens en actualisant virtuellement deux termes et en les opposant plus concrètement par le fait « de choisir l'un et de repousser l'autre<sup>824</sup> ». Barthes propose d'envisager le *Neutre* comme tout ce qui lève, déjoue, esquive cette logique qui génère du sens sur la base d'un conflit et d'un choix entre deux occurrences co-présentes. Il répertorie trente « figures » susceptibles d'illustrer cette catégorie qui « traverse [selon lui] aussi bien la langue, que le discours, le geste, l'acte, le corps, etc.<sup>825</sup> ». La fatigue, le silence, la délicatesse, la réponse à côté, le *kairos*, l'effroi, sont quelques uns des états, des notions, des attitudes que Barthes a retenus pour se donner les moyens d'explorer les formes tout autant discursives qu'événementielles du *Neutre*. Parmi ces « figures », c'est celle de « l'oscillation » qui peut à mon sens caractériser le *neutre* dont témoignent en particulier les attitudes adoptées par les acteurs du Tanztheater. Barthes rappelle que l'oscillation fait partie des trois acceptions que le grec et le latin ont donné à la notion de *neutre*. Le premier sens qui lui est accordée dans ces deux langues renvoie au « Neutre grammatical : *to oudétéron* (ni l'un, ni l'autre)<sup>826</sup> ». La seconde au « Neutre politique : qui n'est d'aucun parti : *mésos* (milieu).<sup>827</sup> » Barthes souligne l'existence « d'un troisième mot, plus intéressant : *hétéroklitos* : qui penche d'un côté et de l'autre ; dont la déclinaison grammaticale procède de thèmes différents, “irréguliers”<sup>828</sup> ». Pour lui, « le Neutre qui est allégué ici [et qui renvoie à la figure de l'oscillation] n'est pas du côté du *mésos* (du moyen, du ni-ni), mais du côté de l'*hétéroklitos*, de l'irrégulier, de l'imprévisible, du tour à tour en désordre. Si le Neutre est la force qui s'applique à déjouer le paradigme, on peut admettre deux postulations : soit le Neutre relève de l'exemption, de l'annulation qui confine au « degré zéro », soit il se manifeste à travers un tourniquet perturbé et perturbant, une irrégularité.<sup>829</sup> ».

C'est à cet *hétéroklitos* que peuvent être rapportés les comportements mis en scène par Pina Bausch. Si, dans ses pièces, les acteurs en présence démontrent

---

822 Barthes R., *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Éd. Seuil/IMEC, 2002, p. 31.

823 *Ibidem*.

824 *Ibidem*.

825 *Ibid.*, p. 32.

826 *Ibid.*, p. 170.

827 *Ibidem*.

828 *Ibid.*, p. 170, 171.

829 *Ibid.*, p. 171.

constamment une certaine connaissance de l'ordre de l'interaction, ils ne s'attachent pas plus à s'y soumettre religieusement qu'à enfreindre ses règles de manière radicale. Ils déjouent tout au plus le fait de renvoyer dos à dos ces deux attitudes et de les actualiser comme des extrêmes qui s'opposent. Ils s'y emploient en les expérimentant « tour à tour dans le désordre », autrement dit d'une manière suffisamment « hétéroclite » pour rendre parfaitement imprévisible, sinon indiscernable le rapport qu'ils composent sur le moment avec le caractère *prescrit* ou *proscrit* de l'attitude qu'ils choisissent d'adopter.

Goffman admet de son côté que les individus puissent parfois suivre à la lettre les règles qui s'imposent à eux, parfois s'en arranger en les manipulant, parfois les enfreindre accidentellement ou les outrepasser de manière délibérée. Il reconnaît toutefois que quelle que soit l'attitude qu'ils choisissent d'adopter, ils doivent continuer d'exprimer à travers elle un rapport à la règle et à son langage au risque de rendre leur comportement indéchiffrable aux yeux d'autrui, de la société et du sociologue qui cherche à en rendre compte. Cet argument, qui conclut son chapitre sur « Les signes du lien » dans *Les Relations en public*, Goffman le reconduit dans tous ses ouvrages, articles et autres « essais », à la manière d'une variation sur un même thème. Quelle que soit la version qu'il en donne, il présente cet argument comme la conclusion la plus recevable lorsqu'il s'agit d'étudier l'ordre de l'interaction et de statuer sur la façon dont les individus embrassent cet ordre et l'actualisent, y compris lorsqu'ils cherchent à s'en libérer. Si Goffman conçoit l'individu comme un acteur qui peut jouer des règles interactionnelles qui préordonnent la situation dans laquelle il est pris, ce jeu suppose qu'il les manipule tout en continuant de les utiliser, autrement dit qu'il s'en arrange ou les détourne sans en sortir. À leur manière, les acteurs du Tanztheater brouillent les tenants de cette affirmation en y introduisant quelques échappées belles par le simple fait de ne pas toujours utiliser jusqu'au bout, ni d'une manière clairement déterminée les règles qu'ils font mine d'enfreindre ou de respecter. Ils n'en sortent pas forcément, mais s'arrangent pour en faire un usage qui désarme constamment les oppositions que ces règles impliquent.

Goffman conceptualise de son côté l'ordre de l'interaction en établissant systématiquement des oppositions claires entre une série d'attitudes prescrites et proscrites selon le contexte, le moment, le cadre dans lequel l'interaction a lieu. Il s'arrange toutefois pour ménager dans ses textes des passages, des moments où cette opposition simple se brouille sous la pression des cas particuliers qu'il mentionne et des

questions comme des complications qu'il soulève en les accumulant. Ces moments pourraient tout au plus constituer des transitions dans ses analyses, destinées à introduire de nouveaux concepts ou à peaufiner un cadre théorique encore grossier. S'ils prennent souvent cette forme-là sous la plume de Goffman, ces passages n'en restent pas moins le lieu de dérives passagères, de basculements subtils, de parenthèses s'ouvrant les unes sur les autres, autant de digressions offrant son lot de concepts éphémères, ou venant simplement gonfler le texte de descriptions et de commentaires à première vue superflus. Par trois fois, j'ai sollicité les ressources de la prose goffmanienne pour décrire la manière dont les acteurs du Tanztheater engagent les leurs sur la scène interactionnelle. Par trois fois, ces passages ont « accueilli » les oscillations, le manège hétéroclite des comportements bauschiens en témoignant à leur tour d'une capacité à exprimer des oscillations comparables. Certains commentateurs ont associé ce type de battements, de flottements digressifs à la manière dont Goffman exploite la forme de « l'essai », exploitation permettant à bien des égards de situer ses textes entre le discours sociologique et l'expérimentation littéraire. D'autres commentateurs ont quant à eux assimilé cet art de la reprise et de la digression à une pratique exploratoire de part en part scientifique. J'entrevois de mon côté la possibilité de considérer ce type de battements comme une façon particulièrement osée de « déjouer le paradigme » au cœur même d'un discours destiné à en produire un, ou tout du moins à en respecter les principes. J'aimerais à cet égard explorer la manière dont Goffman introduit dans ses textes cette sorte de neutralité, en tout cas ce goût pour le neutre, en faisant des deux pistes analytiques que je viens d'évoquer le point de départ de cette exploration.

### **b. « Betwixt and between sociology and literature<sup>830</sup> », les lignes de force de l'essai goffmanien.**

Pour Greg Smith et Michael H. Jacobsen, Goffman est un des rares auteurs qui ait réussi à faire de la sociologie ce à quoi Robert A. Nisbet l'associe, à savoir « une “forme d'art” qui cristallise les affinités électives entre le monde des sciences et le

---

830 J'emprunte cette expression à Greg Smith et à Michael H. Jacobsen qui l'utilisent pour qualifier l'étonnante capacité de la prose goffmanienne à se situer entre littérature et sociologie, sans souscrire complètement ni à l'une, ni à l'autre de ces deux formes d'expression. Cf. « Goffman's Textuality. Literary Sensibilities and Sociological Rhetorics », in *The Contemporary Goffman*, sous la dir. de Jacobsen M. H., Londres, Routledge, 2010, p. 121

monde de la littérature.<sup>831</sup> ». Selon ces deux auteurs, Goffman a très tôt été initié à cette façon de concevoir, de pratiquer et d'*écrire* la sociologie :

« Le second enseignant marquant pour Goffman, Everett C. Hughes, était un lecteur épris de fiction, doté d'une solide connaissance des romans contemporains allemands et africains (Coser 1994). La prise de conscience des chemins contrastés que prirent les sociologues et les écrivains dans leur approche commune des moeurs, de la morale, des relations a structuré le milieu de la sociologie dans le Chicago d'après-guerre. Goffman – comme Georg Simmel avec lequel Goffman a souvent été comparé (Davis 1997) et Hughes que Goffman présentera plus tard comme son plus important professeur (Jaworski 200) – utilise la forme littéraire de l'essai comme le dispositif fondamental avec lequel il organise la plupart de ses textes. L'une des nombreuses leçons que Goffman retiendra de Simmel (via Hughes) est l'immense utilité de l'essai comme mode d'expression de la sociologie.<sup>832</sup> »

Comme le rappelle Smith et Jacobsen, le principal intérêt de l'essai est d'offrir la possibilité « de discuter d'un sujet donné de manière formelle ou (le plus souvent) informelle dans le cadre d'une composition qui est fréquemment plus courte que celle qui entre en jeu sur la longueur d'un ouvrage<sup>833</sup> », forme « qui permet généralement à l'auteur d'exprimer son point de vue personnel plus aisément que dans une publication scientifique<sup>834</sup> ». Smith et Jacobsen rajoutent que pour Musil, cette forme d'expression admet un échappatoire subtil : « l'essai esquivé les notions conventionnelles du « vrai » et du « faux », du « prudent » et de l' « imprudent », tout en étant sujet à des lois qui n'en sont pas moins strictes, mais qui laissent dans le même temps apparaître quelque chose de l'ordre du délicat et de l'ineffable.<sup>835</sup> », l'essai selon Musil « s'attarde en ce sens quelque part entre “ l'amor intellectualis et la poésie ”<sup>836</sup> ». Quant à Goffman, il définit plus laconiquement, dans un de ses rares entretiens, cette pratique de l'essai qu'on lui prête : « Ce à quoi je me suis consacré récemment n'est pas ce que l'on appellerait de la recherche, c'est plutôt de l'érudition. Il s'agit de prendre certains concepts ou variables qui me semblent avoir quelque pertinence, signification, et d'examiner divers trouvailles, recherches, romans, toutes ces sortes de choses, dans les termes qui sont les leurs. C'est donc une sorte d'initiative autonome, quelque chose de littéraire.<sup>837</sup> ».

Comment Goffman construit-il plus concrètement cette sorte « d'initiative autonome », ce « quelque chose de littéraire » ? Gardons à l'esprit ce que nous rappellent Smith et Jacobsen, à savoir que « l'essai sociologique doit contribuer à sa

---

831 *Ibid.*, p. 139.

832 *Ibid.*, p. 125.

833 *Ibidem.*

834 *Ibidem.*

835 *Ibid.*, p. 125, 126.

836 *Ibidem.*

837 *Ibid.*, p. 138.

manière à la production du vocabulaire conceptuel et aux discussions théoriques de la discipline. Il doit à cet égard se prémunir contre les affirmations trop fantasques ou capricieuses et doit conserver une certaine considération pour l'objectivité du propos à tenir, s'il veut être pris au sérieux<sup>838</sup> ». Goffman s'attache à être sur ce point, selon la belle formule de Randall Collins citée par les deux auteurs : « un virtuose dans le fait d'user de la modestie comme d'une arme d'attaque<sup>839</sup> ». Chaque fois qu'il donne une préface, un avant-propos, une introduction à ses ouvrages, Goffman consacre ce propos liminaire à informer son lecteur du sujet qu'il entend étudier et des faiblesses qu'il reconnaît d'emblée au traitement qu'il lui a réservé. Pour me limiter ici aux quatre ouvrages que j'ai parcourus dans le détail, c'est dans les deux plus tardifs, à savoir *Les Relations en public* et *Les Cadres de l'expérience* que Goffman se livre avec le plus d'application et d'ironie mêlées à cet « exercice de style » dont il est passé maître. A ce titre, les morceaux de bravoure qu'il développe dans les deux cas et qui courent sur plusieurs pages mériteraient d'être cités dans leur intégralité. Je ne mentionnerai ici que quelques extraits de la préface des *Relations en public* afin d'en donner un plus rapide aperçu :

« Tout au long des articles qui composent ce volume, j'avance des affirmations sans preuves sur certaines pratiques sociales qui ont lieu à certains moments et parmi des gens de divers types. Je tiens cette description par postulats comme un mal nécessaire. Je crois que le chercheur qui tente une large analyse pour rassembler les pièces et les morceaux de la vie sociale contemporaine doit nécessairement affirmer un grand nombre de choses sans avoir de preuves quantitatives solides. [...]. L'effort produit pour corriger cette première faiblesse en constitue une seconde, qui n'est peut-être pas nécessaire. [...]. Au lieu de généraliser absolument ou statistiquement, j'affirmerai qu'une pratique donnée à cour parmi un ensemble d'individus « habituellement », ou « souvent », ou « occasionnellement ». Ainsi, je me permets de manquer de faits établis tout en feignant la précision. Il est difficile de prouver que des affirmations ainsi qualifiées sont fausses, ce qui est agréable ; mais cette même qualification réduit la portée de leur vérité éventuelle, ce qui est gênant. [...]. En outre, les conventions sociales et les comportements mineurs considérés dans ce livre ont la fâcheuse propriété d'appartenir non pas à un ensemble d'individus aisément délimitable, tel que les citoyens d'une nation déterminée, mais à des groupements dont les limites nous sont très peu connues. [...]. Le problème n'est donc pas simplement de savoir que nous ayons à émettre des affirmations sur des groupes et des communautés sans avoir de données suffisantes, mais plutôt que nous ne sachions pas grand-chose de l'identité et des limites des groupements pour lesquels nous manquons de données. [...]. Il est certain que la méthode à laquelle je recours souvent – l'observation naturaliste non systématique – est très sérieusement limitée. J'affirme pour ma défense que les méthodes de recherche traditionnelles employées jusqu'à présent dans ce domaine ne le sont pas moins à leur façon.<sup>840</sup> »

Passée cette mise en garde, Goffman aborde le sujet qu'il s'est donné à étudier en

---

838 *Ibid.*, p. 126.

839 *Ibidem*.

840 Goffman E., *Les Relations en public*, *op. cit.*, p. 15 à 17.

recourant à deux types d'entrées en matières qu'il alterne d'un « essai » à l'autre. La première consiste à partir d'un simple face-à-face présenté d'une manière générique (« dans notre société, un individu qui s'engage dans une conversation...<sup>841</sup> », « lorsqu'un individu est mis en présence d'autres personnes...<sup>842</sup> », « les individus, humains ou animaux, manifestent deux modes fondamentaux d'activités...<sup>843</sup> »). Puis il mentionne une première notion susceptible de décrire ce qui mobilise l'attention et/ou oriente les actions des individus co-présents. Sa seconde entrée en matière adopte la logique inverse. Goffman avance un concept, une notion, un terme dont il entend éprouver la pertinence dans le cadre d'une étude des situations d'interaction en face à face, situations qu'il ne tarde jamais à décrire en évoquant telle ou telle configuration générique intéressant plus particulièrement la notion qu'il avance, celle de « rituel », de « droit », d' « action », d' « individu », de « cadre primaire », etc. Dans un cas comme dans l'autre, Goffman cherche à construire les modalités descriptives d'un objet dont les limites restent approximatives. Il s'en est excusé et n'entend pas y revenir. Notons que ce flou n'handicape jamais son propos, Goffman substituant à une définition claire de l'objet étudié une accumulation inaugurale de cas, d'exemples, d'illustrations qui redonnent constamment des contours à ce dont il cherche à nous parler. Il avance simultanément une première salve de concepts destinés à qualifier l'environnement normatif dans lequel évolue l'interactant, le degré de généralité et d'impersonnalité des ressources qu'il doit manœuvrer en situation, les règles, les codes, les obligations auxquels il doit se conformer en présence d'autrui. Ce premier travail descriptif s'aligne généralement sur une métaphore (comme c'est le cas dans *La Présentation de soi*) ou la laisse progressivement apparaître (comme c'est le cas dans les essais réunis dans *Les Rites d'interaction* et dans les études qui composent *Les Relations en public*).

Ce cadre descriptif étant esquissé, Goffman s'engage sur une voie qui est à proprement parler celle de la science : à savoir éprouver la validité de ses concepts en les mettant à l'épreuve d'une série de cas tiré d'un corpus. Notons par contre que Goffman se dispense souvent de l'énonciation préalable d'une hypothèse à tester sur les cas en question. Sur ce point, il fait davantage et plus librement dialoguer ce que l'individu *doit* faire, ce qu'il a *intérêt* à faire, ce qu'il *tend* généralement à faire, avec ce qu'il *peut* faire lorsqu'il se retrouve en présence d'autrui. Les verbes *devoir*, *tendre* et *pouvoir* sont à cet égard les trois ponctuations qui donnent au texte goffmanien sa

---

841 Goffman E., *Les Rites d'interaction*, op. cit., p. 101.

842 Goffman E., *La Présentation de soi*, op. cit., p. 11.

843 Goffman E., *Les Relations en public*, op. cit., p. 227.



rythmique ; rythmique étrange, en ce qu'elle étire parfois une note qui vient rompre la mesure.

Prenons un exemple. Dans *La Présentation de soi*, Goffman consacre une section de son premier chapitre à « l'Idéalisation », se proposant plus particulièrement d'examiner « la tendance des acteurs à donner à leur public une impression idéalisée par tous les moyens<sup>844</sup> ». Il rappelle pour commencer que cette idée est assez banale, se retrouvant notamment défendue par Charles H. Cooley et dans une autre mesure par Durkheim et Radcliffe-Brown. C'est sous leur égide que Goffman avance l'affirmation suivante : « dans la plupart des sociétés, il semble exister un système de stratification dominant et, dans la plupart des sociétés stratifiées, on idéalise les positions supérieures et on aspire à passer des positions inférieures aux positions supérieures. Cette attitude ne traduit pas simplement le désir d'avoir une situation prestigieuse, mais aussi le désir de se rapprocher du foyer sacré des valeurs sociales établies.<sup>845</sup> ». Goffman constate dans la foulée qu'en Amérique, et « dans la plupart des sociétés actuelles », l'acteur *tend* ainsi à revendiquer en priorité au cours de ses représentations « un statut de classe supérieur à celui qu'on pourrait lui accorder autrement.<sup>846</sup> ». Un seul exemple vient étayer ce premier constat. Goffman aborde ensuite une *possibilité* qui l'intéresse au moins autant et qui consiste « à pratiquer systématiquement la modestie et à exprimer avec sobriété la richesse, le talent, la fermeté morale, ou la fierté.<sup>847</sup> ». Il illustre ce second constat en alignant cette fois une série de cas qui poussent la possibilité qu'il vient d'évoquer dans des retranchements qu'il a fait l'économie d'introduire :

« L'air ignare, les manières gauches et brouillonnet que les Noirs des États sudistes se croyaient parfois obligés d'adopter lors d'une interaction avec les Blancs montrent comment une représentation peut flatter des valeurs idéales qui assignent à l'acteur une position inférieure à celle qu'il se reconnaît secrètement. [...]. Les collégiennes américaines ne faisaient pas étalages, et sans doute ne le font-elles pas davantage aujourd'hui, de leur intelligence, de leurs talents et de leur esprit de décision, lorsqu'elles se trouvaient en compagnie de garçons qui leur faisaient la cour ; elles témoignaient par-là d'une maîtrise psychologique en dépit de leur réputation internationale de légèreté. On rapporte que ces comédiennes permettent à leurs soupirants de leur fournir des explications fastidieuses à propos de choses qu'elles savent déjà ; elles cachent leur force en mathématiques à leurs compagnons moins capables ; elles se laissent battre au ping-pong *in extremis*. [...]. Dans le même ordre d'idées, des Shetlandais m'ont raconté que leurs grands-parents s'abstenaient d'améliorer l'aspect extérieur de leur cottage de peur que le laird ne vît dans ces embellissements une incitation à exiger d'eux une augmentation des loyers. [...]. On rencontrait couramment le même type d'idéalisation négative en Amérique pendant la crise, où l'on surenchérisait sur l'état de dénuement de la famille, pour l'édification des inspecteurs de

---

844 Goffman E., *La Présentation de soi*, op. cit., p. 40.

845 *Ibid.*, p. 41.

846 *Ibidem*.

847 *Ibid.*, p. 43.

l'assistance sociale [...].<sup>848</sup> »

Goffman consacre encore deux pages à enchaîner les exemples en faisant monter en puissance l'incongruité de son montage. Un bon tiers de son chapitre sur « l'Idéalisation » se voit ainsi dédié à la description de possibilités qui déjouent plus ou moins franchement la tendance à laquelle il entendait le consacrer. Goffman emploie en passant une expression pour qualifier les initiatives qu'il passe en revue : celle d'*idéalisation négative*. Il ne semble pas pour autant construire ce qualificatif comme une catégorie, ne mentionnant à aucun moment ce qu'elle recouvre exactement et ne donnant aucune suite à l'emploi du terme. Refermant cette longue parenthèse par un simple retour à la ligne, Goffman enchaîne sur la description des *obligations* auxquelles doit se conformer une personne « qui se propose d'exprimer des normes idéales au cours de sa représentation<sup>849</sup> ».

Notons que chaque fois qu'il s'intéresse, comme ici, aux possibilités qu'il rencontre chez les individus qu'il observe ou chez ceux que d'autres chercheurs ont observés avant lui, il exploite à plein la « perspective par incongruité », cette stratégie discursive défendue par Kenneth Burke et à laquelle Goffman s'est sans aucun doute familiarisé en le lisant<sup>850</sup>. De nombreux commentateurs ont associé son usage de la perspective par incongruité à la manière dont il construisait et filait ses métaphores d'une part, dont il traitait les occurrences qu'il tirait de ses corpus d'autre part. J'aurai quant à moi tendance à dire que Goffman réserve son usage de l'incongruité aux montages qu'il fait valoir lorsqu'il traite du *possible*, ses métaphores étant davantage consacrées à qualifier et à décrire ce qui relève du *devoir* et/ou de la *tendance*. Ces deux figures ne sont pas pour autant antithétiques dans son propos, elles assistent toutes deux son souci de décrire de manière de plus en plus fine le sujet qu'il cherche à explorer. La première (l'incongruité) l'aide à mettre en évidence des complications que la seconde (la métaphore) lui permet de qualifier, quitte à ce que cette qualification éprouve parfois un peu trop franchement l'élasticité de ses métaphores, jusqu'à en signer les limites à certaines occasions. Un autre exemple tiré là encore de *La Présentation de soi*, peut venir illustrer la manière dont Goffman orchestre, sur le plan descriptif, ce dialogue exploratoire entre montage incongru et « filage » métaphorique.

Replongeons-nous dans le second chapitre de *La Présentation de soi* que

---

848 *Ibid.*, p. 44.

849 *Ibid.*, p. 46.

850

Goffman consacre aux « Équipes ». Ce concept lui permet de donner un second souffle à son analogie entre vie et théâtre. Il l'autorise en l'occurrence à attribuer à l'acteur de nouvelles obligations sur le plan dramaturgique et à élargir les possibilités qui sont les siennes de casser accidentellement ou volontairement le spectacle qu'il soutient. Goffman reconnaît toutefois que la notion d'*équipe* ne recouvre pas toujours les configurations que les acteurs peuvent développer, notamment lorsqu'il s'agit pour eux de coopérer à marquer « ensemble » une différence statutaire qu'ils partagent et qu'ils cherchent à exprimer de manière informelle vis-à-vis d'un public qu'ils veulent tenir à distance. Goffman avance le terme de « clique non institutionnalisée<sup>851</sup> » afin de mettre un mot sur cette exception et revient à ce qui l'intéresse, à savoir la manière dont les acteurs d'une même équipe doivent se coordonner pour sauvegarder la cohérence de leur représentation. Cette entreprise descriptive l'amène à faire un autre constat, à savoir que souvent « un des participants de l'équipe a le droit de diriger et contrôler la progression de l'action dramatique<sup>852</sup> ». Pour préciser le rôle de ce « directeur d'équipe », Goffman évoque un ensemble de situations qui ont paradoxalement en commun de n'impliquer aucune représentation d'équipe franchement identifiable : « Qu'il s'agisse d'un enterrement, d'un mariage, d'une partie de bridge, d'une braderie, d'une exécution capitale, le directeur a tendance à s'inquiéter de savoir si la représentation se déroule ou non « comme sur des roulettes », « efficacement », « sans anicroche », et si on s'est préparé ou non à affronter tous les accidents qui peuvent se produire et provoquer des ruptures<sup>853</sup> ». Ici, l'incongruité de l'inventaire ne bouscule pas la métaphore, Goffman poursuivant la description des mandats qui échoient selon lui au « directeur d'équipe » en faisant pleinement valoir le langage théâtral :

« Souvent, bien sûr, le directeur a moins à réprimer des comportements déplacés qu'à encourager la manifestations de sentiments convenables. « Donner le ton », telle est l'expression parfois employée pour désigner cette tâche dans les milieux du Rotary. On peut aussi confier au directeur la tâche de distribuer les rôles dans la représentation et de définir la façade personnelle que requiert chaque rôle ; en effet chaque organisation peut être considérée comme un lieu où l'on dispose d'un certain nombre de personnages à attribuer à de futurs acteurs et comme une collection d'appareils symboliques ou d'accessoires cérémoniels à répartir.<sup>854</sup> »

S'attarder sur la figure du « directeur » permet à Goffman d'en introduire une autre, qui lui offre la possibilité de filer plus clairement sa métaphore dramaturgique :

---

851 *Ibid.*, p. 85.

852 *Ibidem.*

853 *Ibidem.*

854 *Ibid.*, p. 98.

« quand on examine une routine dont la présentation demande une équipe de plusieurs acteurs, on constate souvent qu'un membre de l'équipe est mis en vedette, au premier rang, au centre de l'attention.<sup>855</sup> ». Fort de ces deux catégories, Goffman affirme que le relief dramatique attribué à différents membres d'une même équipe « peut s'appliquer, *mutatis mutandis*, à l'ensemble d'une interaction où il est possible de montrer de quel type de pouvoir chacune des deux équipes détient une large part, et quels acteurs, parmi les participants des deux équipes à la fois, sont en position dominante de ces deux points de vue.<sup>856</sup> ». Goffman expose dans la foulée un cas qu'il avait mentionné plus haut comme une situation où un directeur pouvait prendre la main sur les événements. Il la présente cette fois comme une occasion de voir ce rôle basculer du côté du public, disons de « l'autre équipe » en présence. Si la question d'un relief dramatique continue d'être de mise, on ne sait plus bien qui est censé le supporter :

« Lors de l'exposition du corps d'un défunt dans un établissement mortuaire, le décor social ainsi que tous les participants, à savoir l'équipe formée par la famille du défunt et l'équipe de l'établissement, sont habituellement placés de façon à exprimer leurs sentiments pour le défunt et leurs liens avec lui ; il est au centre du spectacle et y occupe la position dominante du point de vue dramatique. Cependant, comme la famille du défunt est inexpérimentée et accablée de chagrin, et comme la vedette du spectacle est figée dans son rôle de personnage plongé dans un profond sommeil, l'entrepreneur des pompes funèbres dirige lui-même le spectacle, même lorsqu'il se fait très discret pendant tout le temps où il se trouve en présence du corps ou lorsqu'il est en train de se préparer, dans une autre salle de l'établissement, pour un autre spectacle.<sup>857</sup> »

L'incongruité qui était en jeu dans la liste de situations que Goffman mentionnait plus haut pour *ancrer* la catégorie « directeur », est ici rejouée à hauteur d'un seul exemple qui vient en *compliquer* l'application. Ce cas signera également la fin de vie prématurée d'une catégorie que Goffman n'avait pas balisée aussi clairement que la première : celle de *vedette* ou d'acteur placé *au centre* d'une représentation d'équipe. Il n'en fera plus mention, ni usage dans la suite de l'ouvrage. On pourrait dire à cet égard que Goffman construit ses montages descriptifs comme un écrivain, privilégiant la poussée exploratoire qu'il en retire sur les concepts ou les catégories que ces montages lui offrent l'occasion de stabiliser. Il esquivé ainsi les notions de prudence et d'imprudence, son texte donnant parfois l'impression d'établir des catégories pour le seul plaisir d'en épuiser la signification<sup>858</sup>.

---

855 *Ibid.*, p. 98, 99.

856 *Ibid.*, p. 100.

857 *Ibidem*.

858 Yves Winkin fait une description particulièrement éclairante de la trajectoire que connaissent certaines catégories inventées par Goffman. Il exhume en l'occurrence de sa thèse de Master intitulée « Quelques caractéristiques des réponses à des expériences mises en images », la toute première fois

Cette poussée, Robin Williams la décrit de son côté comme une stratégie qui relève bel et bien d'une exploration plus scientifique qu'il n'y paraît. Repartant des critiques régulièrement faites aux travaux de Goffman, Williams considère que sa manière de produire des catégories dérivées les unes des autres et de les tester, de les reformuler, de les abandonner selon un principe d' « essai-erreur » rejoint le processus que W. W. Baldamus identifie comme le ressort non-déclaré de toute recherche sociologique. Williams résume en ces termes l'hypothèse de l'auteur :

« Les découvertes sociologiques ne sont pas dans la découverte, anticipée ou non, de faits jusqu'à lors inconnus ; elles tiennent davantage à l'attribution de nouvelles significations à ce qui est déjà connu. Si les découvertes sociologiques concernent le fait de ré-ordonner ce qui est déjà connu, alors les méthodes sociologiques doivent être celles qui permettent à ce ré-ordonnement de se faire de la manière la plus efficace et la plus sûre. [...]. Baldamus affirme qu'il existe une manière prédominante, quoique non-officielle, d'y parvenir, pratique qu'il nomme « articulation » et définit provisoirement comme un processus analytique au cours duquel l'image d'un cadre complexe, initialement vague et vacillante, est perpétuellement redéfinie jusqu'à produire une structure de plus en plus stable et de plus en plus précise. Plus loin dans le même article, il étend cette description du processus de théorisation jusqu'à impliquer une restructuration permanente des grilles conceptuelles, au sein de laquelle est employée une technique spécifique de ce qu'il qualifie de réciproque ou double-adaptation (double-fitting) : “ Cela peut être envisagé en imaginant un charpentier travaillant alternativement la forme de la porte et celle du chambranle pour les faire mieux correspondre, ou un serrurier ajustant successivement la serrure et la clé. En un sens, une telle technique peut s'apparenter à de la falsification délibérée : le chercheur manipulant simultanément la chose qu'il veut expliquer et son cadre explicatif ”. Mais l'enjeu d'une telle procédure est qu'elle implique un élément directionnel. Contrairement à ce qu'affirme Baldamus, il ne s'agit pas d'une activité qui avance au hasard ; au contraire, elle est progressive, la preuve en est qu'une sorte de résultat émerge bel et bien des interminables tâtonnements<sup>859</sup> ».

Considérer Goffman comme un serrurier qui refaçonne dans un même

---

que l'auteur exploite cette stratégie discursive et décrit comme suit l'usage éphémère qu'il lui réserve : « Soit donc des réponses directes aux images du TAT fournies [par les interviewées] sous la forme d'un scénario. Goffman note que le thème de l'amour y est très souvent présent. L'amour intervient à un moment de crise dans la vie des personnages dont il “réoriente” tout le comportement. “La réorientation opérée par l'amour peut être appelée un “tournant” ” suggère Goffman qui offre une définition fonctionnelle de ce nouveau concept : “La formulation d'un tournant rend aisée l'insertion des éléments de l'image dans un scénario unique. Le passé et le futur d'une scène n'ont pas besoin de reconstruction imaginaire. Cet effort n'est pas nécessaire parce qu'un événement tournant prime sur tout événement antérieur et contient en même temps un avenir complet pour chacun des personnages.” Une fois la fonction narrative du *turning point* ainsi expliquée, Goffman n'y reviendra plus. Il emploiera l'expression comme si elle était parfaitement évidente, sans guillemets ni autre précaution (“Un autre tournant favori est la mort”). En fait, l'expression reste quelque peu ambiguë. Elle repose sur une image forte, celle de la bascule ou de la plaque tournante, et elle jette un éclairage très vif, mais passager, sur les données auxquelles elle s'applique. Si on essaie de la cerner de trop près, de la définir abstraitement ou de l'insérer dans un “système” théorique, elle s'évanouit. Il en sera ainsi pour la plupart des concepts éphémères de Goffman. Tout se passera comme s'ils s'épuisaient en injectant leur force dans les données qu'ils illuminent, au point de n'être plus que l'ombre d'eux-mêmes en fin de parcours. » Winkin Y. « Portrait du sociologue en jeune homme », in *Des moments et leurs hommes*, op. cit., p. 47, 48.

859 *Ibid.*, p. 75.

mouvement, et la clé, et la serrure est une image qui, au-delà d'être belle, traduit assez justement le ressort de son travail conceptuel. Williams en fait la démonstration sur quelques pages. Il analyse la manière dont Goffman reprend ce travail du début dans chacun de ses « essais », fouillant à chaque fois le potentiel et les limites des métaphores qu'il explore en utilisant à cet effet les données qu'il mobilise. Il ne s'agit pas pour lui de préordonner sous la forme d'un corpus cohérent les cas qu'il tire de ses observations comme de ses lectures scientifiques et littéraires, pour ensuite construire et appliquer à cette « matière » une série de concepts capables d'en décrire les occurrences. Goffman échafaude son travail conceptuel en partant d'une métaphore, d'une notion et en établissant à partir d'elle une perspective analytique ou un premier ensemble de catégories dont il teste la pertinence en sélectionnant des cas, des exemples, des situations susceptibles de *faire travailler* cet appareillage. On pourrait dire en ce sens que Goffman refaçonne constamment ses cadres analytiques, et le « donné » sur lequel il les teste. Son travail conceptuel procède de ce double agencement qui, aux yeux de certains commentateurs, relève clairement d'un manque de rigueur, sinon d'un jeu insolent avec les règles les plus élémentaires du compte-rendu scientifique<sup>860</sup>. Ignorons un instant la manière dont Williams réhabilite le « double fitting » goffmanien par l'entremise des propositions de Baldamus. Et envisageons-le à la lumière de ce que Bernard Lahire présente comme les règles incontournables de l'étude sociologique :

« L'étude sociologique suppose la mise en œuvre d'un *raisonnement comparatif* pour mettre à jour ce qu'il y a d'*invariant* et de *spécifique* dans les situations décrites par rapport à d'autres situations. [...]. Ne sont sociologiquement pertinentes que les descriptions tirées d'un *travail d'observation systématique* des comportements, dont *l'ensemble* des résultats est livré au lecteur ; celles qui font partie d'un corpus théoriquement et méthodologiquement construit. Cela suppose de dire comment les observations ont été effectuées, comment les scènes observées ont été sélectionnées, à partir de quelle construction d'objet (de quel point de vue de connaissance) elles l'ont été, quelle place les scènes décrites occupent dans la nécessaire dispersion-variation des situations observées, etc. Sans cela, on aurait affaire à ce que l'on peut appeler des *exemples sur mesure* qui produisent – comme nombre de textes littéraires – des effets de réel, en se contentant de jouer le rôle d'exemplification-illustration du schéma théorique de l'auteur.<sup>861</sup> »

---

860 Je renvoie sur ce point à un article passionnant d'un défenseur et non d'un détracteur de Goffman. Paul Atkinson y décrit d'une manière particulièrement sagace certains traits du « style » goffmanien et évoque à cette occasion la manière tout à fait singulière dont l'auteur manipule et présente ses « données » : « Ici nous faisons face à cette fameuse manie stylistique qui consiste à enchaîner un exemple à un exemple pour construire un kaléidoscope de types et de sous-types. Ils peuvent parfois sembler ramassés, cueillis puis arrangés au hasard. Goffman présente ses exemples comme s'ils étaient des *objets trouvés* ; et dans un certain sens ils le sont, extraits de la littérature académique ou de sources plus populaires. Ainsi, Goffman est le *sociologue-bricoleur par excellence*. ». Atkinson P., « Goffman poetics », *Human Studies*, 12, 1989, p. 68. (les mots soulignés sont en français dans le texte).

861 Lahire B., *L'esprit sociologique*, *op. cit.*, p. 36, 37.

Les obligations que Lahire décline ici sont précisément celles que Goffman esquive dans ses « essais ». Il ne livre jamais au lecteur « l'ensemble des résultats » de ses observations, celles-ci n'appartenant à aucun « corpus théoriquement et méthodologiquement construit ». S'il évoque parfois de quelle manière il a effectué ses observations, il ne donne jamais la clé de ses « sélections » et ne nous renseigne guère sur la place que « les scènes décrites occupent dans la nécessaire dispersion-variation des situations observées ». On peut à ce titre en conclure que Goffman crible ses textes « d'exemples sur mesure » qu'il n'utilise pas tant pour illustrer un quelconque schéma théorique, que pour refaçonner à l'infini une batterie de cadres conceptuels et de métaphores descriptives. En procédant de la sorte, et c'est là tout le paradoxe, Goffman réussit à éviter une autre impasse évoquée par Lahire, impasse plus fâcheuse peut-être que celle que je viens de mentionner.

Dans le sillage de Jean-Claude Passeron, Lahire reconnaît que « l'analogie est un schème essentiel de tout raisonnement sociologique<sup>862</sup> » mais déplore, à l'instar de son prédécesseur, de voir trop de sociologues ne pas systématiquement préciser « le statut expérimental de leurs analogies<sup>863</sup> ». « Ils ne disent pas toujours : “faisons comme si le monde était un jeu et voyons ce que cela donne”<sup>864</sup> ». Plus fondamentalement, Lahire rejoint Passeron lorsqu'il constate que de nombreuses métaphores se sont ainsi « transformées en une formule d'intelligibilité passe-partout », se suffisant à elle-même et entretenant « l'illusion qu'une comparaison, qui éclaire quelques observations par le rapprochement de quelques traits, pourrait se boucler dans un sens définitif, enfermé dans un modèle analogique particulier, universellement et intrinsèquement descriptif, quels que soient les observations, les *corpus* et les séries.<sup>865</sup> ». Pour Lahire, le raisonnement sociologique ne peut se satisfaire de ce type d'illusions et doit combattre ses propres paresse en la matière. Il s'en remet là encore à Passeron pour décrire la démarche jusqu'aboutiste à laquelle il faut dans ce cas *oser* souscrire, afin de garder vives les métaphores que l'on expérimente en sociologue :

« Devant les risques de voir l'analogie atteinte d'une “maladie de langage”, d'une “pathologie de langage” que l'on pourrait appeler diversement généralisation ou systématisation abusive (“désir de généralisation” ou “mépris pour les cas particuliers” écrivait Wittgenstein), dogmatisation, réification ou routinisation, Jean-Claude Passeron, en bon lecteur de Wittgenstein et en bon “thérapeute” habitué des enquêtes de terrain, ne nous laisse pas sans remède. Pour s'en

---

862 *Ibid.*, p. 79.

863 *Ibid.*, p. 83.

864 *Ibidem.*

865 *Ibid.*, p. 84.

sortir, on pourrait presque avancer qu'il faut combattre le mal par le mal. Il faut oser aller plus loin encore qu'à l'accoutumée dans l'usage de l'analogie. En effet, l'usage passager, partiel et anodin (décoratif ou littéraire) de l'analogie n'apporte rien à la connaissance sociologique. Quitte à risquer la lourdeur du style, il vaut encore mieux essayer d'être systématique et filer la métaphore jusqu'au bout, lui faire rendre tout ce qu'elle peut donner, l'user jusqu'à ce qu'elle craque et qu'elle ne nous serve plus. Alors, au moment où la métaphore rend l'âme, lorsque le modèle analogique, selon toute évidence, disjoncte, on sait que l'on a atteint le point de vue qui est le plus fécond pour la connaissance :

«Le meilleur moyen de contrôler le ressort analogique d'une telle intelligibilité est encore d'y consentir de manière critique : sans craindre, par exemple, de faire foisonner les métaphores ou de "filer" conceptuellement l'une d'entre elle le plus loin possible au risque certain du mauvais style littéraire, mais au bénéfice d'une variation énonciative qui, pratiquée systématiquement, permet à la comparaison de prospecter tout ce que peut "rendre" la structure analogique qu'on prend pour guide dans l'exercice critique de l'observation et de l'analyse. Utilisée heuristiquement, une analogie n'est ni une théorie, ni une saisie des essences, mais un analyseur de l'observation, c'est-à-dire une machine à inventer des hypothèses qui obligent à étendre la grille d'une enquête à des observations nouvelles. En amenant le plus loin possible, c'est-à-dire en détaillant dans tous ses effets le déplacement d'une structure analogique, on découvre inévitablement un ordre de faits et une série de traits qui font *contre-exemple*. Lorsque le concept ou la relation qui en métaphorisent d'autres deviennent inadéquats, la découverte de cette inadéquation produit encore de l'intelligibilité différentielle, au même titre que l'adéquation d'un rapprochement éclairant, lequel ne reste une analogie heuristique que tant que celle-ci est capable de faire survivre un sens analogique dans l'allongement d'une série. L'inadéquation d'une comparaison est tout aussi précieuse en ce qu'elle nous apprend, elle aussi, quelque chose de différentiel à la fois sur le "comparant" et sur le "comparé", au moment où elle fait disjoncter la métaphore.»<sup>866</sup> »

Lahire tire de ce plaidoyer de quoi établir quelques recommandations concernant la construction de concepts dans le cadre d'une investigation sociologique ambitieuse :

« Cette manière de concevoir le raisonnement sociologique et l'usage de l'analogie implique une conception très pragmatique du concept sociologique. Un bon concept (une bonne analogie) ne vaut que lorsqu'il impose au sociologue des "tâches de description" qu'il n'aurait pas pu réaliser sans lui. Les bons concepts sociologiques sont donc 1) des concepts qui augmentent l'imagination sociologique et, du même coup, 2) des concepts qui obligent à des tâches empiriques inédites. "Leur vertu théorique, écrit Passeron, ne réside pas dans le système de termes qu'ils stabilisent, mais dans le travail de description et de mesure qu'ils imposent, de quelque manière qu'ils y invitent." <sup>867</sup> »

Au vu de ces quelques prescriptions, on peut dire que Goffman est un brillant « producteur de concepts ». À travers les libertés qu'il s'octroie concernant le traitement de ses corpus, il parvient à faire « disjoncter » ses métaphores et, par là, à s'imposer des « tâches de description » qu'il n'aurait sans doute pas pu réaliser sans cette poussée aux limites. Ce qu'il y a ici d'intéressant à souligner est le fait que Goffman actualise, à travers cette démarche tout à fait singulière, deux attitudes qu'il combine sans se soucier du caractère « proscrit » de la première et « prescrit » de la seconde. S'il s'excuse auprès de son lecteur de l'imprécision de ses corpus, il ne renonce jamais à les utiliser d'une

---

866 *Ibid.*, p. 84 à 86.

867 *Ibid.*, p. 86



manière plus imprécise encore. Au regard d'un tel coup de force, on pourrait s'attendre à ce qu'il se flatte de compenser cette faiblesse par la manière dont il entend l'exploiter. Goffman reste sur ce point d'un laconisme confondant. S'il met cette faiblesse au service de son entreprise descriptive en l'utilisant pour faire « disjoncter » ses métaphores, il ne revendique jamais, ni ne justifie l'intérêt d'une telle manœuvre d'un point de vue scientifique. À cet égard, on pourrait dire qu'à l'instar des acteurs du Tanztheater, Goffman garde indiscernable le rapport qu'il compose avec les prescriptions et les proscriptions qui opposent les attitudes qu'il choisit de son côté de combiner sur la scène du discours sociologique.

Williams estime quant à lui qu'à travers cette démarche exploratoire, Goffman construit un appareillage conceptuel cohérent, appareillage qui tire sa force d'évocation et sa richesse heuristique de la manière dont l'auteur le rejoue, le teste, l'amende, le peaufine et l'augmente d'un ouvrage à l'autre. Ses « essais » sont selon lui à considérer comme les étapes d'une réflexion au long cours que Goffman reprend à chaque fois de zéro et dont il assume les vulnérabilités, le but étant de prolonger à chaque nouveau *fresh start* une entreprise conceptuelle de plus en plus exigeante destinée à constituer l'ordre de l'interaction comme un champ d'investigation de *plein droit*. Entre littérature et sociologie, cette entreprise semble trouver sa fin, pour de nombreux commentateurs, dans le fait de construire le socle, moins théorique que descriptif, de ce domaine d'étude dont Goffman est pour ainsi dire l'inventeur en titre. C'est sur ce point que je ne les rejoins pas complètement. Avoir appliqué l'appareillage descriptif du sociologue aux comportements mis en scène par Pina Bausch m'a offert la possibilité d'entrevoir dans ses « essais » un reste, un surcroît, je ne sais comment le qualifier, du *texte* qui ne participe qu'indirectement à cette entreprise de longue haleine. Ce supplément consiste à rendre hommage aux possibilités de l'acteur en éprouvant à tous les sens du terme les possibilités qu'offrent « la langue dominante » dans laquelle Goffman écrit. L'auteur ne semble pas résister ouvertement aux codes discursifs de cette « langue », il les utilise davantage en les détournant de manière subtile. C'est ce détournement et la neutralité qu'il exprime que j'aimerais explorer pour finir.

### **c. Les échappées belles d'un texte qui épuise les conventions dont il se nourrit.**

Isaac Joseph assimile l'écriture goffmanienne à une « tâche infinie, [celle] d'une sociologie des circonstances qui s'épuise à suivre la prolifération des types et des situations<sup>868</sup> ». Si Goffman épuise quelque chose dans ses textes, ce n'est pas tant *sa sociologie* que les formes discursives dont il devrait faire usage pour rendre compte des situations qu'il explore et des types comme des concepts qu'il multiplie en vue de les décrire. Ici, j'emploie à tort le conditionnel puisque Goffman utilise bel et bien ces formes discursives, mais sans toujours en respecter les conventions. Sa prose relève d'une sorte d'esquive que j'aimerais prendre ici le temps d'interroger. En tant que telle, cette esquive se rajoute en effet aux stratégies que j'ai examinées dans le précédent chapitre. Si elle se combine aux montages incongrus et aux filages métaphoriques dont procède l'auteur, si elle contribue au développement de ses « double fittings », elle génère également un texte dans le texte qui pourrait être envisagé comme une sorte de jeu gratuit que Goffman aime à reconduire dans chacun de ses « essais » et qui consiste à déjouer les règles du discours savant sans pour autant chercher à en sortir. Goffman fait en particulier un usage surprenant de deux figures incontournables du compte-rendu scientifique : la référence théorique et la démonstration par l'exemple. L'une et l'autre s'appuient généralement sur une convention stylistique qui appartient en propre à la mise en forme du discours savant : la note de bas de page. Le jeu apparemment gratuit auquel Goffman se livre consiste à traiter la première figure par défaut, voire à entretenir une sorte de « manque » chaque fois qu'il en use, et à exploiter la seconde sur le mode inverse, celui de l'excès, de la surenchère, des doublons superflus. Pour explorer la manière dont il orchestre ce déséquilibre dans tous ses textes, prenons-en un à titre d'exemple : l'essai intitulé « Les échanges réparateurs » dans *Les Relations en public*.

Goffman adjoint au titre de cet essai une première note de bas de page dans laquelle il précise que l'étude qu'il se propose de développer « s'appuie sur une précédente et la complète : « On face Work » reprise dans *Interaction Ritual* ». Il remercie à cette occasion « William Labov pour ses suggestions, réparties tout au long<sup>869</sup> ». Goffman fera effectivement valoir cette contribution par intermittence, mais

---

868 Joseph I., *Le passant considérable*, op. cit., p. 71.

869 Goffman E., *Les Relations en public*, op. cit., p. 101.

sans jamais la mentionner dans le corps du texte. Hormis une référence inaugurale à la terminologie de Radcliffe-Brown et une évocation entre parenthèses à Charles H. Cooley, il remettra systématiquement en note de bas de page ses emprunts théoriques, ses références à des études de terrain et toutes les discussions qu'il destine à des partis pris défendus par d'autres auteurs sur le sujet qu'il entend traiter. On peut à cet égard s'étonner de ne pas le voir citer Durkheim sur les quatre-vingt pages qu'il consacre à des « échanges » que le sociologue français lui a permis de conceptualiser à plus d'une reprise, et notamment dans l'article « On face work » que son essai vient compléter. Notons plus largement que même lorsque Goffman mentionne le caractère déterminant de certaines références théoriques dans le corps de ses « essais », comme c'est le cas des *Formes Élémentaires de la vie religieuse* qu'il exploite régulièrement dans ses premiers travaux, la forme qu'il donne à cet emprunt procède d'une césure troublante. Si je m'en tiens aux ouvrages que j'ai parcourus, Goffman cite les auteurs qui l'inspirent sans toujours présenter, ni faire allégeance à leurs cadres théoriques. Il est plutôt question pour lui de « brancher » ses propres affirmations sur des bouts, des morceaux choisis de leurs textes. Ainsi en va-t-il des ouvrages de Burke dont il emprunte certains extraits dans *La Présentation de soi* afin d'illustrer ou de relancer tel ou tel argument, sans jamais évoquer ni la structure, ni le contenu de l'analyse dramatique que son prédécesseur consacre aux motivations humaines. Cette façon de faire lui permet de garder la main, si ce n'est de *neutraliser* le cadre théorique auquel il fait référence. Goffman utilise les idées, si ce n'est les terminologies conceptuelles des auteurs qu'il cite en les ramenant à de simples fulgurances dont il se propose de prolonger et/ou d'éprouver la pertinence dans le cadre des réflexions et des investigations qu'il destine au sujet qu'il traite. Celui qui retient son attention dans « Les échanges réparateurs » est suffisamment large pour réclamer quelques discussions théoriques que Goffman s'épargne d'entrée de jeu.

Il entame son propos en faisant l'économie de toute introduction, plongeant tête la première dans le vif d'un sujet dont il ne nous permettra de saisir les contours que quelques pages plus loin. Son souci, dans un premier temps, se porte sur une définition : « Une norme est une sorte de guide pour l'action soutenue par des sanctions sociales ; les sanctions négatives pénalisent l'infraction, les sanctions positives récompensent la conformité exemplaire.<sup>870</sup> ». Goffman ne tarde pas à compliquer cette première acception en estimant que « quoi que les normes sociales soient une notion

---

870 Goffman E., *Les Relations en public, op. cit.*, p. 101.

fondamentale des sciences sociales, il existe peu de discriminations utiles au sein de cette classe<sup>871</sup> ». Il propose à cet effet de considérer différents discriminants susceptibles de classer les normes qui s'appliquent « dans la société occidentale » et reconnaît l'intérêt de les distinguer en fonction « des sanctions qui s'y attachent<sup>872</sup> ». Goffman convient ensuite que « les normes et les règles empiètent sur l'individu de deux façons différentes : en tant qu'obligations qui exigent qu'il fasse (ou s'abstienne de faire) quelque chose quant aux autres, et en tant qu'attentes qui lui font espérer à juste titre que les autres feront (ou prendront garde de faire) quelque chose quant à lui.<sup>873</sup> ». Selon lui, la manière dont les normes s'appliquent et sont respectées dépend d'un troisième terme sans lequel leurs effets ne pourraient être conçus, et leurs infractions sanctionnées. La notion de responsabilité imputable à celui qui se conforme ou enfreint une norme est ainsi nécessaire à son efficacité sociale. Goffman en fait à première vue le point nodal de son étude en affirmant :

« Nous le verrons, il est nécessaire de soulever la question de la responsabilité pour les actes mineurs comme pour les actions magistrales, car, si l'on ne sait pas comment les personnes impliquées dans un acte en attribuent la responsabilité, on ne peut pas savoir, en dernière analyse, ce qui s'est réellement passé. Un dernier point sur la responsabilité : j'affirme qu'une infraction à une règle amène un double ensemble de problèmes pour l'offenseur et pour l'offensé. Celui qui échoue à remplir ses obligations a pour responsabilité de tâcher de réparer son offense et de respecter comme il convient le processus de correction. Celui dont les attentes ne sont pas remplies doit montrer qu'il n'est pas identifiable à ce que l'offense exprime à son égard et que, quoi qu'il lui en coûte, sa relation au système de sanction est convenable, car un manquement à s'en remettre à ce mécanisme social risque de jeter sur lui un reflet plus défavorable que ne l'a fait l'offense originelle. [...]. Les normes que nous considérons dans cet article règlent la vie publique, et plus spécifiquement les réunions d'individus, qu'ils se connaissent ou non. Nous sommes ainsi amenés à une question très complexe qui concerne la communication. Il faut la considérer avec soin.<sup>874</sup>»

Goffman aborde « cette question très complexe de la communication » en prenant un exemple, celui d'un chasseur qui tue un daim en dehors de la saison et dont l'acte est aperçu par un garde-chasse, ce qui conduit le tireur à devoir expliquer son geste devant un tribunal. Ce cas permet à l'auteur de recenser tous les actes de perception et de communication impliqués dans cette suite d'événements et qui interviennent pour déterminer, à terme, s'il y a eu infraction et si elle est imputable au chasseur. Il en conclut que dans ce cas, comme chaque fois qu'une offense ou une infraction semble être commise, l'enjeu est de « considérer la situation de l'offenseur, le

---

871 *Ibidem*.

872 *Ibid.*, p. 102.

873 *Ibid.*, p. 103.

874 *Ibid.*, p. 104, 105.

monde où il se trouve ; et on le fait, implicitement sinon explicitement.<sup>875</sup> ». La démonstration à laquelle Goffman s'est livrée court sur deux pages et semble avoir fait ses preuves. Il va toutefois lui adjoindre une note de bas de page qui la reprend de zéro en lui donnant un tour nettement plus surréaliste, et ce alors même que le fait considéré est à première vue plus trivial que celui que Goffman vient d'explorer :

« Prenons, par exemple (en nous excusant auprès de John Austin), un acte passablement clair : un conducteur « brûle » un feu rouge. Que fait-il ? Qu'a-t-il fait ? 1) Dans son pays, il y a des panneaux et non pas des signaux lumineux. 2) Le temps était sombre et il n'y voyait rien. 3) Il est daltonien depuis peu. 4) Il était en retard pour son travail. 5) Sa femme est en train d'accoucher sur le siège arrière, et il aimerait bien trouver un hôpital. 6) Le gangster assis à côté de lui braque un pistolet vers sa tête et lui a dit de passer malgré le feu. 7) C'est ce qu'il fait toujours quand il n'y a pas d'agent dans les environs, calculant que l'amende éventuelle pourra se répartir sur toutes les fois où il n'a pas été pris. 8) Il est quatre heures du matin, la rue est toujours déserte à cette heure, et, de plus, il a bien regardé à droite et à gauche pour s'assurer qu'il pouvait passer le feu sans danger. 9) Il pleut, et il est plus sûr de ne pas chercher à s'arrêter sur la chaussée glissante. 10) Un policier lui a fait signe de passer. 11) Les freins ont lâché. 12) Il a tout simplement oublié de regarder le feu. 13) Il fait partie d'une procession funèbre. 14) Personne ne va lui chercher d'histoire, il est trop connu pour cela. 15) C'est un inspecteur qui vérifie la vigilance des agents de service. 16) Il conduit (affirme-t-il) en état de transe post-hypnotique. 17) Il a envie de faire la course avec le policier de l'endroit. 18) L'agent du coin est son frère, et il lui fait une blague. 19) Regardez ses plaques : elles sont diplomatiques. 20) Le feu était bloqué au rouge et les autres conducteurs et lui ont finalement décidé de passer. 21) Le feu changeait à ce moment-là. 22) Il était saoul, défoncé. 23) Sa mère exerce une profession déplorable, et les psychiatres peuvent certifier sa haine compulsive des lumières rouges [signalant aux États-Unis, les maisons closes.]. 24) Une ambulance, faisant hurler sa sirène, était derrière lui, et l'autre voie était bloquée par une file de voitures.

Donc, notre homme a brûlé un feu rouge. Mais, à l'audition, quand le juge lui demandera pourquoi il l'a fait, il fournira une explication de ce qui s'est réellement passé. Il est donc évident que ce qui fait de l'acte de brûler un feu rouge un événement discernable et isolable, c'est la violation d'une règle stipulée quant aux feux rouges. Donc, le « fait » objectif est nécessairement aussi variable que le rapport de l'individu à la règle.<sup>876</sup> »

Au-delà de faire doublon, cette seconde démonstration offre une ligne de fuite à la première, l'incongruité des « raisons de griller un feu rouge » avancées par Goffman « divertit » le propos tenu et nous fait progressivement perdre son enjeu de vue. C'est surtout le souci exprimé par Goffman de lister ces « éventualités » et de les accumuler méthodiquement qui, tout en surjouant le sérieux de la démonstration, achève d'en souligner l'ironie. Bien que nous ayons ici affaire à l'un de ces montages incongrus dont Goffman aime rythmer ses textes, celui-là ne fait pas progresser l'argument auquel il se rattache. Il n'incite pas non plus l'auteur à construire une catégorie supplémentaire, ni à faire « disjoncter » une quelconque métaphore développée dans le corps du texte. Il est pour ainsi dire « gratuit », se présentant comme une sorte de relâchement ou de fantaisie passagère annexé à un discours qui se poursuit sans vaciller. La preuve en est que

---

875 *Ibid.*, p. 107.

876 *Ibid.*, p. 107.

Goffman affirme dans son sillage : « Il est maintenant possible de considérer de plus près les normes qui gouvernent le comportement de l'individu pendant et en vertu de la présence des autres, comportements désignés des noms de « maintien », « tenue » ou « manières ». <sup>877</sup> ». Comme il en convient, ces normes sont plus floues que celles qui régissent le code de la chasse ou de la route. À cet égard, quand un individu en offense un autre par son manque de déférence ou de maintien, son infraction doit être constatée et jugée sur le champ, au risque de ne jamais faire l'objet d'aucune explication, ni d'aucune sanction. Goffman introduit à cette occasion une question de méthode soulevée par l'objet qu'il continue à ce stade de nous introduire :

« Dans la mesure où la conduite en face à face fait partie des parades continuellement mouvantes, la principale méthode pour collecter les signes de la conformité est d'observer (et d'écouter) les personnes agissantes elles-mêmes. Il est donc facile d'imaginer que c'est la communication qu'on étudie. Ce n'est pas vrai. Le langage n'est pas forcément impliqué et quand il l'est, lorsque par exemple quelqu'un prononce mal un mot, il s'agit encore de conduite, la conduite verbale. En général, quoique la conformité à une règle soit une indication de la moralité, et quoiqu'on puisse se conformer dans le seul but de donner une bonne impression, il n'en reste pas moins que la conformité, qu'elles qu'en soit les motivations, n'est pas un acte de communication, du moins au sens étroit du terme. Il s'agit simplement d'une conduite, dont la perception indique incidemment les exigences morales de son auteur, qui peut lui-même avoir intérêt à manipuler cette indication. Et même lorsqu'il nous faut examiner la communication au sens étroit [...] c'est avant tout en tant que forme de conduite. À partir de cette conception critique et restreinte de la communication, nous pouvons nous risquer à proposer une notion élargie de l'offense. <sup>878</sup> »

Goffman dessine enfin les contours de l'objet qu'il entend étudier : les conduites verbales et non-verbales qui entrent en jeu en situation de co-présence lorsqu'un individu offense les réserves d'autrui ou les siennes propres et qu'il doit réparer son impair. Il insiste dans la foulée sur les complications qui attendent sur ce point le sociologue qui céderait à la facilité de souscrire à une conception traditionnelle du contrôle social tout droit sortie « des salles de classes ou des tribunaux <sup>879</sup> ». Il rappelle que lorsqu'il s'agit d'aborder « les offenses du domaine public », le premier constat est que la co-présence relève d'une promiscuité et de circonstances « qui produisent continuellement des configurations potentiellement offensantes qui n'étaient pas prévues ou pas souhaitées <sup>880</sup> ». Le fait que « les individus qui se croisent empiètent sans cesse les uns sur les autres <sup>881</sup> » suppose que chacun peut être surpris « dans des actes dont le

---

877 *Ibid.*, p. 108.

878 *Ibid.*, p. 109.

879 *Ibid.*, p. 110.

880 *Ibidem.*

881 *Ibidem*

sens dépend du développement de l'action auquel les témoins n'ont pas toujours le temps d'assister.<sup>882</sup> ». Goffman en déduit que dans tous ces cas de figure « la personne agissante a la tâche, et souvent le droit, d'apporter une information explicative<sup>883</sup> » à des offenses subreptices dont elle pourrait se rendre éventuellement coupable. « Elle doit assurer que la relation à ce qui semble se passer est viable, et, pour ce faire, il lui faut non seulement agir correctement, mais encore apporter une information corrective.<sup>884</sup> ». Sur ce point, l'individu peut toujours avoir à cœur de « donner de fausses explications afin de cacher des motifs et des intentions inconvenants<sup>885</sup> ». « En bref, [nous dit Goffman], l'individu s'efforce d'apporter une information corrective faite pour empêcher non seulement qu'on ne le comprenne pas, mais aussi qu'on le comprenne trop bien<sup>886</sup> ». Il rajoute que la justice étant généralement sommaire concernant les « offenses publiques » « les fautes y étant petites et les châtiments encore plus, on se soucie souvent moins, et de façon admise, de parvenir à une définition exacte [du forfait] que de dégager la circulation.<sup>887</sup> ».

C'est sur la base de ces quelques mises au point que Goffman se lance à l'assaut d'une description de « l'activité réparatrice » à laquelle il ne va cesser d'adjoindre des complications. On retrouve là sa manière de procéder. Il commence par mentionner certaines tendances observables en faisant valoir des catégories de « moyenne portée » comme celle « d'offense virtuelle », d' « offenseur virtuel », d' « ayant-droit virtuel » destinées à en introduire d'autres, plus durables, en l'occurrence celles de « justifications », d' « excuses » et de « prière ». Il s'intéresse alors à des cas qui lui offrent la possibilité d'appliquer ces catégories à des situations-type ou à certaines exceptions qui le conduisent progressivement à pousser aux limites les termes de la métaphore judiciaire filée par ses soins depuis le début de son « essai », sans qu'il l'ait clairement présentée comme un schéma analytique destiné à servir de socle à son analyse. Goffman poursuit en sous main son intention de vérifier l'affirmation qu'il a défendue plus haut, à savoir que tout acte mineur susceptible de passer pour une offense sur la scène « publique » génère avant tout des conduites qui peuvent être verbales ou non verbales, mais qui excèdent constamment ce que l'on aurait tendance à analyser comme des formes de communication. Il les présente davantage comme des « formes

---

882 *Ibidem*

883 *Ibid.*, p. 111.

884 *Ibidem*

885 *Ibidem*

886 *Ibidem*

887 *Ibid.*, p. 112.

d'expression corporelles » qui, dans tous les cas, offrent à « l'individu en action un moyen de se défaire d'éventuelles implications caractériologiques défavorables<sup>888</sup> ». À mesure que Goffman fait progresser cette réflexion, son objet se déplace. Les échanges auxquels un empiètement mineur donne lieu dans un transport en commun par exemple, sont rapprochés de ce qui se joue dans le cadre d'échanges « confirmatifs » tel un dialogue engagé à une caisse de supermarché, à une table de restaurant ou à la sortie d'une salle de cinéma, ces échanges impliquant au même titre justifications, excuses, prières sur un mode moins judiciaire, mais non moins tâtonnant que les « échanges réparateurs ». Ce déplacement offre à Goffman l'occasion de renvoyer le lecteur à tout un lot d'articles et d'études menées par des chercheurs anglo-saxons. Si certaines de ces références mentionnent des textes publiés, d'autres renvoient à des « cours » ou à des « articles non-publiés ». Qu'elle soit occasionnelle ou plus appuyée, cette pratique accentue, en le redoublant, le manque d'ancrage théorique perceptible sur la durée de l'essai considéré. Elle donne en tout cas l'impression que le discours que tient l'auteur se dérobe à toute traçabilité scientifique. Si Goffman se prête volontiers à l'obligation de citer ses sources, il s'arrange pour réduire les plus connues à l'état de fragments difficiles à rassembler. Quant aux sources moins connues, il les présente comme des documents consultables, ou pas. Si bien qu'on peut parfois mettre en doute leur réalité. Quel intérêt Goffman aurait-il à inventer de toute pièce des articles, des cours, des PHD fictifs, insérés, ça et là, entre deux références publiées ? Que cette question ne mène nulle part n'enlève rien au fait qu'il ait réussi à la soulever chez son lecteur.

En parallèle de ce traitement déroutant de la référence scientifique, Goffman consacre un espace démesuré à la descriptions de situations bien réelles qu'il tire de ses observations ou de coupures de journaux, descriptions qui colonisent aussi bien le corps de son texte que celui de ses reports en bas de page. Ce qui devrait rester de l'ordre de l'exemple prend ainsi l'ascendant sur les affirmations portées par l'auteur. Chaque fois qu'il ressasse ou redécoupe son schéma analytique pour lui apporter certaines précisions, les illustrations déferlent, occupant à la fois le texte et ses marges jusqu'à en brouiller la cohérence d'ensemble. À suivre les allers-retours que Goffman orchestre entre les situations décrites dans le corps de son texte et toutes celles sur lesquelles il s'attarde en note de bas de pages, on est pris d'une sorte de vertige qui nous fait perdre le fil de ses arguments. Ses affirmations retrouvent toujours un axe directeur, mais on ne sait pas si celui qu'on suivait est bien le même que celui qu'on rattrape au sortir de la

---

888 *Ibid.*, p. 131.



série de cas que Goffman a fait valoir et qui étaient simplement censés confirmer ou nuancer ce qu'il était en train de nous raconter.

Le sociologue parvient en cela à inverser subtilement une hiérarchie silencieuse et néanmoins structurante du discours savant, celle qui veut que dans un ouvrage scientifique l'argumentation théorique de l'auteur l'emporte sur les exemples qu'il sollicite pour illustrer sa réflexion et la faire progresser. Dans ses essais, on a ainsi l'impression que la vie reprend constamment ses droits sur les logiques auxquelles elle se voit rapportée. Goffman n'abandonne jamais l'ambition de décrire ces logiques dans toute leur complexité et de construire à cet effet un ensemble de concepts transférables à d'autres situations que celles qu'il prend pour exemple, concepts plus largement susceptibles d'enrichir les classifications qu'il rencontre chez ses pairs et qui, selon lui, ne vont jamais assez loin ou pêchent par leur pauvreté. Tout en menant à son terme cette entreprise descriptive, Goffman s'arrange pour la contre-balancer, chemin faisant, par une entreprise d'un tout autre genre. Celle-là consiste à étirer des récits, des anecdotes, voire des méditations hypothétiques ou spéculatives entièrement consacrées à suivre de près la manière dont les individus s'arrangent au quotidien pour rendre la vie plus surprenante, plus drôle ou plus dérangeante que ce qu'un texte sociologique peut en saisir et en exhumer en vue de servir ses fins déclarées. Goffman crée ainsi des trouées dans ses affirmations, des restes à la marge de ses classifications, des zones de flou ou de flottement au cœur même de la démarche exploratoire qui caractérise en propre sa prose socio-littéraire.

De nombreux commentateurs hostiles à cette prose ont, entre autres, reproché à Goffman de ne pas respecter l'exigence de neutralité que tout sociologue doit imprimer à ses comptes-rendus. Si Goffman déroge effectivement à certains critères de neutralité dans ses textes, il leur en imprime une autre qui a tout autant de valeur. Il y a dans sa façon d'utiliser la langue savante une manière d'en neutraliser les arrogances en déjouant le fait, entendu, de la mettre au service d'une seule et même fin. Goffman exploite en l'occurrence les ressources formelles de cette langue, ses règles, ses conventions, pour les mettre à contribution non pas d'une, mais de plusieurs fins simultanées : celle qui consiste à construire des concepts opérants, celle qui vise pour ce faire à développer des continuités heuristiques entre sociologie et littérature en usant jusqu'à la corde la saveur de certaines métaphores explicatives, celle qui s'attache enfin à rendre hommage à l'inventivité des individus qu'il est question d'observer, de « voir à l'œuvre », en faisant de leurs faits et gestes le sujet dissimulé d'un texte à écrire, et à réécrire inlassablement.

Ce sont ces trois lignes de forces co-présentes dans les essais de Goffman que j'ai exploitées pour décrire les comportements mis en scène par Pina Bausch. Au départ d'une telle entreprise, mon intention était d'éprouver les deux premières et de tirer de cette manœuvre la possibilité de comprendre et de révéler la manière dont elles s'articulaient ; la troisième m'échappait complètement. Au fur et à mesure de ce travail descriptif, j'ai de plus en plus sollicité les échappées belles du texte goffmanien, en ce qu'elles étaient parfois les seules en mesure, non pas tant de décrire, que de *répondre* à l'irrésolution dérangeante des comportements bauschiens. Peut-être aurais-je eu quelque chose à dire de ces échappées, sans avoir en passer par un tel détour. Reste que je ne les avais jamais aperçues aussi clairement qu'au moment où quelques acteurs en scène m'ont obligée à fouiller la forme des textes que j'avais en main, afin de trouver en eux de quoi décrire le spectacle qu'ils me donnaient à observer.

## Conclusion

Dans un article intitulé « Labelling Goffman », M. H. Jacobsen et S. Kristiansen rappellent que le projet goffmanien connaît depuis quelques années un étonnant retour en grâce des deux côtés de l'Atlantique. « Une littérature torrentielle s'attache à présenter, interpréter, appliquer, utiliser, discuter, disséquer, analyser et mettre en débat les multiples contributions que Goffman a léguées à la sociologie.<sup>889</sup> ». C'est en particulier le caractère caméléon de son œuvre qui intéresse à nouveaux frais ses commentateurs historiques et qui intrigue plus que jamais ceux qui la découvrent. Les deux auteurs de l'article n'hésitent pas à l'évoquer de leur côté comme une œuvre « anti-paradigmatique<sup>890</sup> ». Selon eux, ceci est d'autant plus étonnant que Goffman a publié l'essentiel de son travail à une époque où tous les grands paradigmes des sciences sociales actuelles étaient en train d'émerger, notamment l'existentialisme, le structuralisme, la phénoménologie, la sémiotique. Ainsi, de nombreux commentateurs « ont pointé l'incroyable variété et l'hybridité des travaux de Goffman en se rapportant à sa carrière académique et en sondant la manière dont le contenu de son œuvre, à chacune de ses étapes, comme un caméléon, changeait de couleurs et de focale. “ Goffman is fine, but how many Goffmans are there ? ”<sup>891</sup> ». Jacobsen et Kristiansen répondent à cette question en ces termes : « En fait, il n'y pas seulement plusieurs Goffmans mais aussi plusieurs manières de lire et d'interpréter Goffman<sup>892</sup> ». Ces approches, aussi variées soient-elles, ont en commun de chercher à rattacher le projet goffmanien à une tradition sociologique, tout du moins à assimiler ses lignes de force à un paradigme identifiable, alors même que Goffman se soit toujours défendu de placer son travail sous le sceau d'une seule étiquette ou d'une seule école de pensée. Quelle que soit la forme que prend cette tentation exprimée par la plupart de ses commentateurs, pour Jacobsen et Kristiansen elle relève d'un pari perdu d'avance. J'aimerais ici prendre le temps d'exposer la manière dont ils vérifient cette hypothèse. La recension qu'ils développent sur quelques pages des différents « labels » qui ont été attribués à la sociologie goffmanienne et la conclusion qu'ils en retirent, peut ici m'offrir la possibilité

---

889 Jacobsen M.H et Kristiansen S., « Labelling Goffman. The Présentation and Appropriation of Erving Goffman in Academic Life », in *The Contemporary Goffman*, *op. cit.*, p. 64.

890 *Ibid.*, p. 65.

891 *Ibidem.*

892 *Ibidem.*

d' « introduire » mes propres conclusions concernant la relecture que Pina Bausch m'a permis de faire de l'œuvre du sociologue américain.

Jacobsen et Kritiansen constatent pour commencer que son projet a été régulièrement associée à l'interactionnisme symbolique. Au-delà d'avoir été l'élève des fondateurs de ce mouvement, Goffman s'est lui-même attaché à reprendre à son compte les travaux des penseurs qui ont inspirés ses professeurs, ceux de George Herbert Mead et de Georg Simmel en particulier. La plupart de ses postulats de départ se fondent sur l'idée meadienne selon laquelle « la communication, l'autoformation et la socialisation sont impossibles sans la capacité d'adopter l'attitude de l'autre<sup>893</sup> ». Son approche de la « maîtrise des impressions » repose ainsi sur le fait de « décrire la capacité de l'acteur à contrôler les impressions des autres par sa capacité à se mettre à leur place et à évaluer depuis cette position le comportement à adopter au vu de la situation en cours.<sup>894</sup> ». Albert Ogien l'a souligné et Jacobsen et Kritiansen le reconnaissent à leur tour, cette approche de l'interaction est contre-balancée chez Goffman par un autre postulat que la plupart des interactionnistes tendent à rejeter, celui qui consiste à envisager l'interaction elle-même comme un événement dont le déroulement est préordonné, tout face-à-face, y compris le plus furtif, s'imposant comme un régime d'obligations qui guide les conduites individuelles et leur donnent un sens qu'il n'appartient pas aux individus de réinventer chaque fois qu'ils se retrouvent à négocier ensemble la définition de la situation qui les réunit :

« Dans le langage de Goffman, de telles structures sont nommées “cadres” et tout au long de ses textes il explore, classe les règles et les structures qui régissent les comportements de l'acteur en situation d'interaction sociale. Les cadres de Goffman qui intègrent les notions de stabilité et d'externalité diffèrent en ce point des situations générées par l'acteur que sous-tendent les interactionnistes symboliques.<sup>895</sup> »

Jacobsen et Kritiansen rappellent que cet autre postulat revendiqué par Goffman a encouragé certains de ses commentateurs à voir en lui « le champion du fonctionnalisme<sup>896</sup> ». Ce courant de pensée se distingue de l'interactionnisme, voire le contredit franchement, en ce qu'il défend l'idée que « les phénomènes sociaux existent uniquement parce que les interactions individuelles ont une fonction qui est rendue évidente par le fait qu'elles persistent. Pour la plupart des fonctionnalistes, ce que les

---

893 *Ibid.*, p. 72.

894 *Ibidem.*

895 *Ibid.*, p. 73.

896 *Ibid.*, p. 74.

individus pensent, ressentent ou font est moins important que la nécessité de maintenir et de sécuriser le bon fonctionnement de l'ensemble du système social.<sup>897</sup> ». Au regard de ce postulat, Goffman peut être considéré comme un fonctionnaliste retord, en ce qu'il pratique le fonctionnalisme à un niveau « micro ». P. M. Strong le qualifie de ce point de vue comme le défenseur d'un « micro-fonctionnalisme des apparences<sup>898</sup> ». Cette appréciation est relayée par Randall Collins et Michael Makowsky qui décrivent ce micro-fonctionnalisme de la manière suivante :

« Goffman voit les cérémonies comme fonctionnellement nécessaires au maintien de l'ordre social. Il explore les dessous de la vie mais il n'est pas vraiment bienveillant avec les perdants... L'analyse de Goffman concernant les règles de politesse et les cérémonies sociales se poursuit sans ironie. De son point de vue, les individus qui ne respectent pas les règles d'une interaction polie sont punis par leur embarras, leur gêne ou leur mise à l'écart, c'est pourquoi ces règles sont fonctionnellement nécessaires à la survie de la réalité sociale.<sup>899</sup> »

Comme le soulignent Jacobsen et Kritiansen, il ne faut pas voir Goffman autrement que comme un sociologue qui déjoue le fonctionnalisme dont il se fait le relais, Goffman s'arrangeant pour ne jamais concevoir ce fonctionnalisme au-delà de la situation d'interaction et de son ordre spécifique. Jacobsen et Kritiansen évoquent par ailleurs les vellétés de certains commentateurs à voir s'exprimer dans sa sociologie un structuralisme surtout perceptible dans son ouvrage le plus théorique *Les Cadres de l'expérience*, cette « labellisation » étant la seule dont Goffman se soit explicitement défendue. D'autres chercheurs ont rencontré dans ses textes une forme non-déclarée d'existentialisme, surtout repérable dans ses premiers écrits<sup>900</sup>. Jacobsen et Kritiansen reconnaissent quant à eux que « comme en témoigne sa métaphore dramaturgique, Goffman a été clairement inspiré par la manière dont Sartre conçoit et aborde le moi individuel (*Self*) et Sartre est cité à plusieurs reprises dans *la mise en scène de la vie quotidienne*. En fait, il pourrait être démontré que la complexité de son travail provient de son attachement à mêler un intérêt évident pour les structures sociales des structuralistes et des fonctionnalistes d'une part, au libre, à l'indéterminé et sensuel acteur de l'existentialisme d'autre part.<sup>901</sup> ».

---

897 *Ibidem*.

898 *Ibid.*, p. 77.

899 *Ibidem*.

900 C'est notamment l'hypothèse que défend John Lofland dans un très beau texte essentiellement consacré à la complexité de la prose goffmanienne. Cf Lofland J. « Early Goffman : Style, Structure, Substance, Soul », *The view from Goffman*, ouvrage collectif sous la direction de Jason Ditton, Londres, The MacMillan Press, 1980, p. 24-52.

901 *Ibid.*, p. 81.

Jacobsen et Kritiansen enchaînent sur le fait que les travaux de Goffman ont également été rapprochés d'une forme de phénoménologie, quand d'autres commentateurs les ont interprétés comme une contribution ambiguë et néanmoins réelle à la théorie critique. Son intérêt pour la distance au rôle et son style, son art de l'essai ayant parfois encouragés certains de ses pairs à considérer sa sociologie comme l'expression d'un post-modernisme qu'elle a sans doute inspiré, peut-être anticipé, mais dont Goffman lui-même ne s'est jamais revendiqué. *In fine*, Jacobsen et Kritiansen estiment que le sociologue s'est arrangé pour sauter d'une pierre à l'autre tout au long de sa carrière sans jamais s'arrêter sur aucune, préférant hybrider les points de vue sur les conditionnements, les négociations et les libertés décelables chez l'acteur plutôt que de choisir une focale et de ne plus en changer.

J'avancerai de mon côté une hypothèse qui se rajoute à toutes les interprétations que Jacobsen et Kritiansen ont explorées, hypothèse qui vient en un sens compléter celle qu'ils défendent à leur tour au terme de leur article. Comme j'ai pu en convenir dans le dernier chapitre de la troisième partie de cette thèse, Goffman construit son projet sociologique en le faisant reposer sur trois lignes de force qui servent moins un cadre théorique clair et arrêté, qu'une entreprise descriptive résolument exploratoire, ceci étant la seule revendication qu'il ait constamment réaffirmée dans ses rares interviews et dans l'essentiel des propos liminaires par lesquels il introduit ses essais. Ces trois lignes de forces sont les suivantes : la première consiste à construire des concepts opérants pour décrire l'ordre de l'interaction. Peu ou prou assujettie à la première, la seconde est consacrée à développer des continuités heuristiques entre sociologie et littérature en explorant la saveur de certaines métaphores explicatives et en s'arrangeant pour les pousser à bout, Goffman ne reculant jamais devant l'intérêt de les faire « disjoncter ». La troisième ligne de force participe de plus loin aux deux premières en leur offrant une sorte d'échappatoire, une ligne de fuite. Elle consiste à rendre hommage à l'inventivité des individus en faisant de leurs faits et gestes le sujet dissimulé d'un texte à écrire, et à réécrire inlassablement.

Si Goffman exploite dans ces trois cas de figure les conventions du discours savant pour les pousser dans certains retranchements, c'est surtout à travers les échappées belles que son texte introduit au cœur même de ses affirmations, qu'il s'emploie le plus certainement à déjouer cette économie discursive en vue de permettre à certains pans de la vie quotidienne d'échapper à sa propre entreprise descriptive. On

pourrait en cela considérer que Goffman introduit du neutre dans son texte, qu'il en propose en tout cas une figure que Barthes n'a pas explorée, mais que Michel de Certeau pointe et décrit à sa manière dans son célèbre ouvrage *L'invention du Quotidien*. De Certeau voit constamment s'exprimer des logiques tacticiennes chez les individus. Ces logiques, il ne les rapporte pas tant à une façon de déjouer le paradigme, qu'à une tentative silencieuse, minuscule, incessante qui consiste à résister à toutes sortes de systèmes dominants et aliénants. S'il parle sur ce point d'innombrables *arts de faire*, il convoque une pratique susceptible de tous les résumer, celle de la perruque :

« Ce phénomène se généralise partout, même si les cadres le pénalisent ou « ferment les yeux » pour n'en rien savoir. Accusé de vol, de récupérer du matériel à son profit et d'utiliser les machines pour son compte, le travailleur qui « fait la perruque » soustrait à l'usine du temps (plutôt que des biens car il n'utilise que des restes) en vue d'un travail libre, créatif et précisément sans profit. Sur les lieux mêmes où règne la machine qu'il doit servir, il ruse pour le plaisir d'inventer des produits gratuits destinés seulement à signifier par son œuvre un savoir-faire propre et à répondre par une dépense à des solidarités familiales ou familiales. Avec la complicité d'autres travailleurs (...), il réalise des « coups » dans le champ de l'ordre établi.<sup>902</sup> »

Michel de Certeau déplorait au moment où il écrivait ces lignes de voir si peu de chercheurs en sciences sociales tenter à leur tour certains « coups » pour parvenir à décrire de manière inventive ces logiques tacticiennes. Il n'en perdait pas moins de vue une façon de parvenir à rendre hommage à ces arts de faire sans les réduire à de simples objets d'études, sans non plus les « dépecer » en multipliant les catégories susceptibles de les décrire et de les « enfermer ». Il préconisait pour ce faire de développer la pratique de la perruque au cœur même de l'usine scientifique en y réintroduisant une forme de gratuité :

« Par rapport au système économique dont les règles et les hiérarchies se répètent, comme toujours, sans les institutions scientifiques, essayons de perruquer. Sur le terrain de la recherche scientifique (qui définit l'ordre actuel du savoir), avec ses machines et grâce à ses restes, on peut détourner le temps dû à l'institution ; fabriquer les objets textuels qui signifient un art et des solidarités ; jouer ce jeu de l'échange gratuit, même s'il est pénalisé par des patrons et des collègues qui ne se contentent pas de « fermer les yeux » ; inventer les tracés de connivences et de tours de mains ; répondre par des cadeaux à des dons ; subvertir ainsi la loi qui, dans l'usine scientifique, met le travail au service de la machine et, d'une même logique, annihile progressivement l'exigence de créer et « l'obligation de donner ». Je connais des chercheurs spécialisés dans cet art du détournement, qui est un retour de l'éthique, du plaisir et de l'invention dans l'institution scientifique. Sans profit (...), souvent à perte, ils prélèvent quelque chose à l'ordre du savoir pour y graver des « réussites » artistiques et y creuser les graffitis de leurs dettes d'honneurs. Traiter ainsi des tactiques quotidiennes, ce serait pratiquer un art « ordinaire », se trouver dans la situation commune et faire de l'écriture une manière de perruquer.<sup>903</sup> »

---

902 De Certeau M., *L'invention du quotidien. Tome I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 45.

903 *Ibid.*, p. 48, 49.

De mon point de vue, Goffman consacre une part de ses textes à ce perruquage sans jamais l'annoncer, ni s'en flatter, ce qui fait partie intégrante de cet art du détournement dont il semble s'être emparé. Une partie de ses pairs ont pénalisé ce *don* étrange en critiquant sévèrement la gratuité qu'ils rencontraient dans ses ouvrages. D'autres se sont au contraire mobilisés pour défendre la prose tacticienne du sociologue. Quant aux lecteurs, ils ont manifestement été sensibles aux « coups » que Goffman a soigneusement distillés dans ses ouvrages au regard de l'étonnant succès que la plupart d'entre eux ont connus des deux côtés de l'Atlantique, au sein et au-delà de la sphère universitaire. Cet argument peut à lui seul confirmer l'intérêt de *relire* Goffman, ne serait-ce que pour ce que le sociologue nous rappelle à travers l'étrangeté de ses textes, à savoir que la sociologie n'est pas et ne sera jamais « une science sans écriture<sup>904</sup> ».

Comme le souligne Vincent Dubois dans son article « L'écriture en sociologie, une question de méthode négligée », la recherche sociologique ne peut se passer de l'écriture, elle passe entièrement par elle :

« On peut à ce propos reprendre la distinction idéale-typique qu'opère Pierre Achard entre sciences de la nature, littérature et sciences sociales. Les sciences de la nature ont un support écrit, notamment pour leur diffusion, mais peuvent exister hors texte. Une loi physique ou des résultats d'expérience nécessitent une formulation écrite, mais existent en dehors d'elle. La littérature quant à elle n'a pas de résultat, et ne vise qu'au texte, n'existe que par le texte. Pour ce qui est des sciences sociales, elles occupent en quelque sorte une situation de compromis entre les deux. Elles ne sont pas purement textuelles, contrairement à la littérature. Les opérations sur lesquelles elles reposent ne se limitent pas à l'écriture ; leurs énoncés renvoient à un ordre empirique qui n'est pas que du texte. Mais, contrairement aux sciences expérimentales, la production d'effets de connaissance, pour reprendre une autre expression de Jean-Claude Passeron, passe nécessairement par la rédaction d'un texte. On peut mettre en place un dispositif qui aboutit à la production d'un tableau statistique ou d'une série d'entretiens. Mais le travail interprétatif qui constitue la connaissance sociologique suppose l'écriture. Autrement dit, l'objectivation sociologique est indissociable de la mise en texte.

Sans doute plus que pour d'autres sciences, en sociologie l'écrit ne reflète pas une matière déjà existante, à laquelle il suffirait de donner l'expression adéquate, mais l'écriture donne consistance à cette matière. La mise en ordre des observations et leur interprétation passe par l'écriture. L'écriture n'est donc pas un sous-produit de la recherche à seule fin de diffusion : elle est consubstantielle à la recherche. De cette place particulière de l'écriture découle le fait qu'en sociologie les questions de forme ne sont pas simplement formelles. La distinction entre la forme et le fond est certes utile pour les commentaires de soutenance. Mais sauf à limiter la forme à la correction grammaticale, cette distinction ne tient pas, précisément en raison de la dimension textuelle de l'élaboration du raisonnement sociologique. Le travail sur la forme, c'est-à-dire les mots que l'on utilise, les constructions syntaxiques, sans parler de l'organisation générale du texte, est ainsi une condition de la production sociologique.<sup>905</sup>»

---

904 Dubois V., « L'écriture sociologique, une question de méthode négligée », in *Tranversale* n°1, 2005, texte en ligne : [http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/49/77/14/PDF/Ecriture\\_socio-VD.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/49/77/14/PDF/Ecriture_socio-VD.pdf). Je me rapporte ici à la pagination de la version numérique consultable sur HalSHS, p. 2.

905 *Ibid.* p. 9.



Si le travail d'écriture est une condition *sine qua non* de la recherche sociologique, Vincent Dubois rappelle qu'un des poncifs de cette discipline est de *faire oublier* : « La démarcation à l'égard des disciplines littéraires et la prétention à se caler sur le modèle épistémologique des sciences exactes qui ont marqué son histoire conduisent en effet à refouler la question de l'écriture et du style<sup>906</sup> ». Ce refoulé a pour effet, en sociologie, de ne pas ouvrir de débat épistémologique significatif sur la manière dont la sociologie s'écrit. Passeron est un des rares sociologues à s'y être patiemment risqué dans son célèbre ouvrage *Le Raisonnement sociologique*, ouvrage dont Lahire s'est largement inspiré lorsqu'il s'est lui-même penché sur la question et a choisi d'y consacrer quelques uns des chapitres de *L'esprit sociologique*. Cette question reste toutefois marginale quand il s'agit d'aborder le travail de construction théorique ou les aspects méthodologiques de la discipline. « La dimension textuelle du raisonnement sociologique » reste en cela un objet de recherche qui attend d'être plus significativement défriché.

Étudier le texte sociologique suppose de se donner au préalable les moyens de le *relire* en sociologue, tout du moins de dépasser la lecture utilitaire ou critique que l'on a appris à faire des contenus de notre « littérature » durant notre cursus universitaire. Généralement, lorsqu'on se plonge dans un ouvrage, un article, un essai issu de cette littérature scientifique, c'est pour se ressaisir de la ligne théorique que l'auteur y défend, des questions méthodologiques qu'il aborde et parfois résout, de l'appareillage conceptuel qu'il propose. L'enjeu de notre lecture est souvent d'utiliser le contenu du texte consulté pour alimenter une recherche en cours, éventuellement de le discuter dans le cadre d'un commentaire consacré à l'œuvre, à la posture ou à la pensée de son auteur. Autrement dit, le texte est rarement lu et analysé pour autre chose que ce qu'il est censé nous exposer. Sur ce point, Jean-Louis Fabiani, dans son dernier ouvrage, *La sociologie comme elle s'écrit*, entrevoit une alternative en revenant sur l'intérêt d'une pratique sous-estimée, celle de la recension. Il rappelle que le compte rendu de lecture peut être plus et autre chose qu'un genre mineur du labeur scientifique et revient, pour ce faire, sur l'importance décisive que cette pratique a prise dans son propre parcours intellectuel :

« Si j'ai éprouvé si fortement la nécessité d'accompagner ma recherche de comptes rendus de lecture, c'est en partie parce que mon premier mentor, Jean-Claude Chamborédon, en était passé maître. Aussi à l'aise dans la notule, qu'il appelait en souriant « texticule », que dans le

---

906 *Ibid.*, p. 3.

*review essay* de quatre-vingts pages, il avait fini par faire éclater la notion et avait transformé ce genre mineur en un lieu d'innovation intellectuelle. Je m'engageai dans cette voie sans y réfléchir vraiment : l'exemple du maître, la référence au moment durkheimien et un vieil habitus de lecteur suffisaient pour considérer que le compte rendu pouvait aussi produire des effets de connaissance et d'intelligibilité, non pas au même titre que l'enquête, mais comme une tentative d'élucidation des principes à l'œuvre dans les constructions conceptuelles que les sociologues prennent souvent comme allant de soi. La réflexivité des sciences sociales, si souvent brandies comme un emblème professionnel, y trouvait une de ses meilleures occasions de réalisation.<sup>907</sup> »

Si le compte rendu de lecture peut devenir l'outil d'une réflexivité renouvelée, fouillant les textes sociologiques de plus près afin d'explorer, non pas seulement le propos d'un auteur, mais plus largement les « principes à l'œuvre dans les constructions conceptuelles que les sociologues prennent souvent comme allant de soi », cette pratique suppose en revanche de puiser dans sa propre culture scientifique de quoi mettre en question et en récit la manière dont cette même culture s'exprime dans le texte d'un autre. Parfois, c'est en confrontant notre littérature aux résistances qu'un objet peut lui opposer, que l'on trouve dans cette « butée » une occasion de la relire sous un autre angle, depuis un autre point de vue. Dans ce cas, les linéaments de l'enquête empirique nous renvoient non seulement à notre propre écriture, mais aussi à celle des auteurs auxquels on se réfère pour la construire et la faire progresser. Reste qu'on ne peut pas monter de toute pièce une enquête sociologique dans le seul et unique but d'explorer la manière dont le raisonnement de tel ou tel auteur s'incarne dans *du texte*. C'est ici que les œuvres d'art peuvent à mon sens devenir des outils de lecture de la sociologie. Elles peuvent en effet nous offrir la possibilité d'échafauder des enquêtes « de basse portée » au regard du caractère strictement expérimental que l'investigation revêt dans ce cas précis. Enquêtes destinées à mettre à l'épreuve les catégories et les raisonnements d'un auteur que l'on cherche à *relire*, et dans le même mouvement le texte qu'il construit pour supporter sa propre « description » du monde. Cette mise à l'épreuve est rendue possible dès lors que telle ou telle œuvre (de préférence narrative) fournit une série de cas, d'ores et déjà composés par l'artiste, qu'il s'agit de redécrire en exploitant toutes les ressources d'une écriture sociologique donnée, ses rigidités, ses souplesses, ses contradictions, ses trouvailles.

Si de telles « enquêtes » peuvent se négocier de manière sans doute plus rapide et plus ramassée que celle que j'ai menée autour de l'œuvre de Pina Bausch, j'estime toutefois qu'aussi ramassées soient-elles, le chercheur qui les tente ne doit pas faire l'économie d'une description de l'expérience qu'elles impliquent. Il s'agit bien sûr d'en

---

907 Fabiani J.-L., *La sociologie comme elle s'écrit. De Bourdieu à Latour*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2015, p. 8.

présenter le protocole, mais pas seulement. Paul Valéry nous dit qu' « une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons.<sup>908</sup> ». Dans mon cas, l'œuvre de Pina Bausch m'a appris que je n'avais pas lu ce que je lis à présent des textes de Goffman. L'« enquête » que j'ai menée autour de cette œuvre et qu'elle m'a permis dans le même temps de construire autour de celle de Goffman a en cela été le lieu d'une *altération*. Il faut ici entendre le terme dans le sens que lui donne Vladimir Jankélévitch « c'est-à-dire le même devenant autre<sup>909</sup> ». A mon sens, le « même » qui se modifie dans le cadre et le temps de l'expérience tentée, c'est à la fois ce qui est *lu* par le chercheur et la manière dont il accepte de rejouer dans ce cas sa pratique et son assurance de lecteur. Il n'est pas toujours évident de construire un discours sur cette seconde modification. Elle concerne en effet une compétence élémentaire. Lire ses pairs et savoir les commenter est la première étape de l'apprentissage d'un chercheur, et c'est précisément ce savoir-faire que le chercheur choisit ici d'*inquiéter*. S'il n'est pas question d'abandonner toute forme d'assurance dans le récit qu'il s'agit d'élaborer sur et autour d'une telle expérience, il me semble par contre déterminant de ne pas faire de l'*inquiétude* qu'elle implique le point aveugle de son compte-rendu. C'est pour ma part le principal enseignement que je retire de l'expérience qui a fait l'objet de cette thèse. Si l'oeuvre de Pina Bausch m'a aidée à requestionner ma manière de lire la sociologie, elle m'a également amenée à réinterroger la forme du compte-rendu scientifique. C'est sur ce dernier point que je lui reconnais d'avoir été pour moi un véritable partenaire épistémologique.

---

908 Valéry P., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1957, p. 26

909 Jankélévitch V., *Henri Bergson* (1959), Paris, PUF, 1999, p 14.

# Bibliographie

## *Sur Pina Bausch et le Tanztheater de Wuppertal.*

**ADOLPHE** Jean-Marc et **BAUSCH** Pina, *Pina Bausch : Delahaye*, Arles, Actes Sud, coll. Danse, 314 p.

**ALONGE** Roberto, « Les mystérieux contacts entre l'homme et la femme », in *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour*, actes du colloque sous la direction d'Elisa Vaccarino, Paris, L'Arche, 1995, p. 77-96.

**ASLAN** Odette, « Danse/théâtre/Pina Bausch volume II. D'Essen à Wuppertal », in *Théâtre/Public* n°139, Janvier-Février 1998, p 6-70.

**BENTIVOGLIO** Leonetta, *Pina Bausch*, Paris, Solin, 1986, 187 p.

**BENTIVOGLIO** Leonetta, « L'autre danse de Pina Bausch », in *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour*, actes du colloque sous la direction d'Elisa Vaccarino, Paris, L'Arche, 1995, p. 135-144.

**BENTIVOGLIO** Leonetta, *Pina Bausch vous appelle*, Paris, L'Arche, 2007, 182 p.

**BEYDON** Martine, *Pina Bausch : analyse d'un univers gestuel*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1995 (1ère éd :1986), 87 p.

**BIANCHI** Ruggero, « Une signature du corps et de l'âme : vers un art total de l'ici et maintenant », in *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour*, actes du colloque sous la direction d'Elisa Vaccarino, Paris, L'Arche, 1995, p. 49-51.

**CLIMENHAGA** Royd (dir.), *The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater*, Ed. Routledge, London, 2012, 360 p.

**CLIMENHAGA** Royd, *Pina Bausch*, Routledge, London, 2009, coll. Routledge Performance Practitioners, 160 p.

**DOBBELS** Daniel, « Une valse-hésitation... », in Fous de danse, *Autrement* n°51, Paris, Juin 1983, p 187-198.

**FERNANDES** Ciane, *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aesthetics of Repetition and Transformation*, London, Ed. Peter Lang Pub Inc, 2001, coll. New Studies in Aesthetics, 146 p.

**GAUTHIER** Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2008, 231 p.

**HOGHE** Raymund, *Pina Bausch. Histoires du théâtre dansé*, Paris, L'Arche, 1988, 166 p.

**IVERNEL** Paul, « Dionysos en Allemagne, sur l'interférence moderne de la danse et du théâtre », in *Le corps en jeu*, sous la direction de Odette Aslan, Paris, Éd. du CNRS, 1993, p 111-123.

**LÉONARDI** Cécile, « De quelques figures de la répétition chez Pina Bausch », in *Repères cahier de danse*, n° 35 Avril 2015, p. 19-22.

- MAU** Leonore et Kay Ronald, *Pina Bausch et Compagnie*, Paris, L'Arche, 1988, 134 p.
- NOISETTE** Philippe, *Pina Bausch*, entretiens, Paris, Éd. Van Dieren, 1997, coll. Mot pour mot, 45 p.
- QUADRI** Franco, « Pina Bausch, un langage à interpréter », in *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour*, actes du colloque sous la direction d'Elisa Vaccarino, Paris, L'Arche, 1995, p. 144-153.
- SANGUINETI** Edoardo, « « Pina Bausch : un Théâtre sans catégories », in *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour*, actes du colloque sous la direction d'Elisa Vaccarino, Paris, L'Arche, 1995, p. 127-133.
- SCHMIDT** Jochen, « De la Modern Dance au Tanztheater », in *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour*, actes du colloque sous la direction d'Elisa Vaccarino, Paris, L'Arche, 1995, p. 77-96.
- SERVOS** Norbert, *Pina Bausch : Tanztheater*, Ed. Kieser Verlag, Munich, 2012, 301 p.
- SERVOS** Norbert, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001, 353 p.
- VACCARINO** Elisa (dir.), *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour*, Paris, L'Arche, 1995, 174 p.
- VACCARINO** Elisa, « Bausch, un monde, un langage », in *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour*, actes du colloque sous la direction d'Elisa Vaccarino, Paris, L'Arche, 1995, p. 11-23.

### ***Films, documentaires et spectacles enregistrés.***

- Le Sacre du Printemps chorégraphié par Pina Bausch sur la musique d'Igor Stravinsky*, captage supervisé par Pina BAUSCH, DVD du ballet (1975) + livret 96 p., L'Arche éditeur, 2012.
- Was machen Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal ? (Que font Pina Bausch et ses danseurs à Wuppertal ?)*, 115', réalisé par Klaus WILDENHANN, tourné pendant les premières répétitions de Walzer, prod. NDR, 1982.
- Walzer*, 55', captage supervisé par Pina BAUSCH, DVD du spectacle (1982) + livret 80 p., L'Arche éditeur, 2012.
- Un jour Pina a demandé*, 57', réalisé par Chantal ACKERMAN, production INA, 1983.
- Pina Bausch et ses deux cousines*, 55', réalisé par J-P. GARNIER, P. Biner, J. Excoffier, 1983.
- 1980 – Ein Stück von Pina Bausch*, 153', prod. Channel 4, Grande-Bretagne, 1983.
- A primer for Pina (Une introduction à Pina)*, 30', un essai télévisuel de Susan SONTAG, prod. Channel 4, Grande-Bretagne, 1984.
- Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper Herzog Blaubarts Burg (Barbe-Bleue – En écoutant une enregistrement de l'opéra Le Château de Barbe-Bleue de Béla Bartók)*, 108', Suhrkamp Verlag, Channel 4, ZDF, Allemagne/Grande-Bretagne, 1984.
- Café Müller*, 50', captage supervisé par Pina BAUSCH, DVD du spectacle (1985), L'Arche éditeur, 2010.

- Walzer* (extrait de 48'), prod. Suhrkamp Verlag, NDR, Allemagne, 1986.
- Bilder aus Stücken der Pina Bausch (Walzer, Nelken, Palermo, Palermo, Macbeth)* (*Images de quelques pièces de Pina Bausch (Valse, Oeillets, Palermo Palermo, Macbeth)*), 59', de Kay **KIRCHMANN**, prod. Metrovision, 1990.
- Probe Sacre (Répétition Sacre)*, 44', enregistrement d'une répétition du *Sacre du printemps* avec Kuyomi Ichida, prod. L'Arche éditeur, 1993.
- Wien-Wuppertal-Retour. Ein Trauerspiele (Vienne-Wuppertal-Retour. Une tragédie)*, 25', de Gerhard **ROSSKA**, prod. ORF, 1994.
- Auf der Suche nach Tanz – Das andere Theater der Pina Bausch (À la recherche de la danse – L'autre théâtre de Pina Bausch)*, 29', de Patricia **CORBOUD**, prod. TransTel.
- La plainte de l'impératrice*, 106', réalisé par Pina **BAUSCH** (1990) DVD + livret 96 p., l'Arche éditeur, 2011.
- Kontakthof, avec des dames et messieurs au-dessus de 65 ans*, 149', captage supervisé par Pina **BAUSCH**, DVD du spectacle (2000) + livret 144 p., l'Arche éditeur, 2007.
- Les rêves dansants, sur les pas de Pina Bausch*, 89', réalisé par Anne **LINSEL** et Rainer **HOFFMANN**, 2010.
- Pina Bausch : Vollmond*, 116', captage réalisé par Wim **WENDERS** (2010), diffusion Arte le 26 juin 2013.
- Pina*, 103', réalisé par Wim **WENDERS**, 2011.
- Orphée Et Eurydice*, 2'16", Christoph W. **GLUCK** / Opéra dansé par Pina **BAUSCH**, captage Opéra de Paris, 2014.

### ***Ouvrages sur la danse.***

- Et la danse, Revue d'Esthétique* n° 22, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1992, 160 p.
- ALSAN** Odette (dir.), *Le Corps en Jeu*, Paris, Éd. du CNRS, 1998, coll. Arts du spectacle, 424 p.
- ARGUEL** Mirelle (dir.), *Danse, le corps enjeu*, P.U.F. coll. Pratique Corporelles, 1992, 279 p.
- BOURCIER** Paul *Histoire de la Danse en Occident Tome I. De la préhistoire à la fin de l'école classique*, Paris, Seuil, 1978, 187 p.
- BOURCIER** Paul, *Danser devant les Dieux*, Paris, La Recherche en Danse, 1989, 448 p.
- BOURCIER** Paul, *Histoire de la Danse en Occident Tome II. Du romantique au contemporain*, Paris, Seuil, 1978, 157 p.
- CHRISTOUT** Marie Françoise, *Le Ballet Occidental. Naissance et métamorphose XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Desjonquères, 1995, coll. la Mesure des Choses, 256 p.
- CONZELLI** J., *La Représentation sociale de la Danse à travers la Perception du Corps moyennant les différentes Techniques Corporelles*, Thèse de doctorat, Paris IV, 1990.
- DIDI-HUBERMAN** Georges, *Le danseur des solitudes*, Paris, Minuit, 2010, coll. Paradoxe, 186 p.

**DUCREY** Guy, *Corps et Graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXème siècle*, Paris, Éd. Honoré Champion, 1996, coll. Romantisme et modernité, 660 p.

**FEBVRE** Michèle, *Danse et Théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, 163 p.

**FEBVRE** Michèle, *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, 215 p.

**GUERRIER** Claudine, *Chorégraphie et société*, Paris, éd. Chiron, 1990, 240 p.

**GUILBERT** Laure, *Danser avec le IIIème Reich : les danseurs modernes et le nazisme*, Éd. Complexe, Paris, 2000, Coll. Histoire culturelle : librairie de la danse, 448 p.

**LEGENDRE** Pierre, *La Passion d'être un Autre. Étude pour la Danse*, Paris, Seuil, 2000 (1ère éd. : 1978), coll. Point-essais, 351 p.

**MIDOL** Nancy (dir.), *Démiurgie dans les Sports et la Danse*, Paris, L'Harmattan, 1991, coll. Santé, sociétés, cultures, 168 p.

**MIDOL** Nancy, *Théorie et Pratique de la Danse Moderne*, Paris, Amphora, 1982, 121 p.

**NICLAS** Lorrina, *La Danse, Naissance d'un Mouvement de Pensée ou le Complexe de Cunningham*, Biennale de danse du Val de Marne 1989, Paris, Armand Colin, coll. Danse, 263 p.

### ***Textes d'Erving Goffman.***

#### ***Ouvrages et sélection d'articles parus en anglais.***

**GOFFMAN** Erving, « Symbols of Class Status », *British journal of Sociology*, Vol. 2, 1951, p. 294-304.

**GOFFMAN** Erving, « On cooling the Mark Out : Some Aspects of Adaptation to Failure », *Psychiatry*, Vol. 15, N°4 (November), 1952, p. 451-463.

**GOFFMAN** Erving, *Communication Conduct in an Island Community*, Ph.D Dissertation (Unpublished), University of Chicago, 1953.

**GOFFMAN** Erving, « The Service Station Dealer : The Man and His Work » (Prepared for the American Petroleum Institute), Mimeographed, Chicago, Social Research Incorporated, 1953.

**GOFFMAN** Erving, « On Face Work : An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction », *Psychiatry*, Vol. 18, N°3 (August), 1955, p. 213-231.

**GOFFMAN** Erving, compte-rendu de lecture de *Tobati : Paraguayan Town* de Elman R. Service et Helen S. Service, Chicago, University of Chicago Press, 1954, *American Journal of Sociology*, Vol. 61, 1955-1956, p. 186-187.

**GOFFMAN** Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, Monograph N°2, 1956.

**GOFFMAN** Erving, « The Nature of Deference and Demeanor » , *American Anthropologist*, Vol. 58 (June), 1956, p. 473-502.

**GOFFMAN** Erving, « Embarrasment and Social Organisation », *American Journal of Sociology*, Vol. 62, N°3 (November), 1956, p. 264-271.

- GOFFMAN** Erving, « Interpersonnal Persuasion », in Bertram Schaffner (dir.) *Group Processes*, New York, Josiah Macy Foudation, 1956, p. 117-193.
- GOFFMAN** Erving, « Alienation from Interaction », *Human Relations*, Vol. 10, N°1, 1957, p. 47-60.
- GOFFMAN** Erving, « Characteristics of Total Institutions », in *Symposium on Preventive and Social Psychiatry*, Washington, Government Printing Office, 1957, p. 43-93.
- GOFFMAN** Erving, « On Some Convergences of Sociology and Psychiatry : A Sociologist's View », *Psychiatry*, Vol. 20, N°3 (August), 1957, p. 201-203.
- GOFFMAN** Erving, compte-rendu de lecture de *Other People's Money*, de Donald R. Cressey, Glencoe, The Free Press, 1953 in *Psychiatry*, Vol 20, N°3 (August), 1957, p. 321-326.
- GOFFMAN** Erving, compte-rendu de lecture de *Human Problems of a State Mental Hospital*, de Yvan Belknap, New York, Mc Graw-Hill, 1956, in *Administrative Science Quaterly*, Vol. 2, N°1 (June), 1957, p. 120-121.
- GOFFMAN** Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday Anchor, 1959.
- GOFFMAN** Erving, « The Moral Carrer of the Mental Patient », *Psychiatry*, Vol. 22, N°2 (May), 1959, p. 123-142.
- GOFFMAN** Erving, *Encounters : Two Studies in the Sociology of Interaction*, Indianapolis, Bobbs-Merril, 1961.
- GOFFMAN** Erving, *Asylums : Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, New York ; Doubleday Anchor, 1961.
- GOFFMAN** Erving, *Stigma : Notes on the Management of Spoiled Indentity*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1963.
- GOFFMAN** Erving, *Behaviour in Public Spaces : Notes on the Social Organisation of Gatherings*, Glencoe, The Free Press, 1963.
- GOFFMAN** Erving, « Mental Symptoms and Public Order », Chapter XVIII, p. 262-269, in *Disorders in Communication*, Vol. XLII of the Research Publications of the Association for Research in Nervous and Mental Disease, 1964.
- GOFFMAN** Erving, « The Neglected Situation », *American Anthropologist*, Vol. 66, N°6, Part II (Special Issue), 1964, p. 133-136.
- GOFFMAN** Erving, « Communication and Enforcement Systems », in Kathleen Archibald (dir.) *Strategic Interaction and Conflict*, Berkeley, Institute of International Studies, University of California, 1966, p. 198-220.
- GOFFMAN** Erving, *Interaction Ritual : Essays on Face-to-Face Behaviour*, New York, Doubleday Anchor, 1967.
- GOFFMAN** Erving, « The Staff World », *New Society*, 21<sup>st</sup> November, 1968, p. 757-759.
- GOFFMAN** Erving, *Strategic Interaction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, (Oxford ; Basil Blackwell, 1970), 1969.
- GOFFMAN** Erving, « The Insanity of Place », *Psychiatry*, Vol. 32, N°4 (November), 1969, p. 357-387.
- GOFFMAN** Erving, *Relations in Public : Microstudies of the Public Order*, New York,



Basic Books, 1971.

GOFFMAN Erving, *Frame Analysis : An Essay on the Organisation of Experience*, New York, Harper and Row, 1974.

GOFFMAN Erving, « Gender Advertisements », *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, Vol. 3, N°2 (Fall), 1976, p. 69-154.

GOFFMAN Erving, « Replies and Responses », *Language in Society*, Vol. 5, N°3 (December), 1976, p. 256-313.

GOFFMAN Erving, « The Arrangement Between the Sexes », *Theory and Society*, Vol. 4, N°3, 1977, p. 301-331.

GOFFMAN Erving, « Response Cries », *Language*, Vol. 54, N°4 (December), 1978, p. 787-815.

GOFFMAN Erving, *Gender Advertisements*, New York, Harper and Row, 1979.

GOFFMAN Erving, « Footing », *Semiotica*, Vol. 25, N°1/2, 1979, p. 1-29.

GOFFMAN Erving, *Forms of Talk (Conduct and Communication)*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981.

GOFFMAN Erving, « The Interaction Order », *American Sociological Review*, Vol. 48, N°1 (February), 1983, p. 1-17.

### ***Ouvrages et articles parus en langue française.***

GOFFMAN Erving, *Asiles, études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, traduit de l'anglais par Liliane et Claude Lainé, présentation, index et notes de Robert Castel, Paris, Minuit, 1968, coll. Le sens commun, 447 p.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, tome I. La Présentation de soi*, traduit de l'anglais par Alain Accardo. Paris, Minuit, 1973, coll. Le sens commun, 251 p.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, tome II. Les Relations en public*, traduit de l'anglais par Alain Kihm. Paris, Minuit, 1973, coll. Le sens commun, 372 p.

GOFFMAN Erving, « La folie dans la place », in *La mise en scène de la vie quotidienne, tome II. Les Relations en public*, traduit de l'anglais par Alain Kihm. Paris, Minuit, 1973, coll. Le sens commun, p. 313-361.

GOFFMAN Erving, *Les Rites d'interaction*, traduit de l'anglais par Alain Kihm. Paris, Minuit, 1974, coll. Le sens commun, 230 p.

GOFFMAN Erving, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Minuit, 1975, coll. Le sens commun, 175 p.

GOFFMAN Erving, *Façons de parler*, traduit de l'anglais par Alain Kihm. Paris, Minuit, 1987, coll. Le sens commun, 273 p.

GOFFMAN Erving, *Les moments et leurs hommes*, textes réunis et présentés par Yves Winkin, Paris, Seuil/Minuit, 1988, 251 p.

GOFFMAN Erving, « L'ordre social et l'interaction », in *Les moments et leurs hommes*, textes réunis et présentés par Yves Winkin, Paris, Seuil/Minuit, 1988, p. 95-103.

- GOFFMAN** Erving, « Les ressources sûres », in *Les moments et leurs hommes*, textes réunis et présentés par Yves Winkin, Paris, Seuil/Minuit, 1988, p. 104-113.
- GOFFMAN** Erving, « La persuasion interpersonnelle », in *Les moments et leurs hommes*, textes réunis et présentés par Yves Winkin, Paris, Seuil/Minuit, 1988, p. 114-142.
- GOFFMAN** Erving, « La situation négligée », in *Les moments et leurs hommes*, textes réunis et présentés par Yves Winkin, Paris, Seuil/Minuit, 1988, p. 143-149.
- GOFFMAN** Erving, « La ritualisation de la féminité », in *Les moments et leurs hommes*, textes réunis et présentés par Yves Winkin, Paris, Seuil/Minuit, 1988, p. 150-185.
- GOFFMAN** Erving, « L'ordre de l'interaction », in *Les moments et leurs hommes*, textes réunis et présentés par Yves Winkin, Paris, Seuil/Minuit, 1988, p. 1186-230.
- GOFFMAN** Erving, « Calmer le jobard : quelques aspects de l'adaptation à l'échec », in *Le parler frais d'Erving Goffman*, Colloque de Cerisy, actes sous la direction d'Isaac Joseph, Robert Castel, Jacques Cosnier, Paris, Minuit, 1989 (1ère éd :1969), coll. Arguments, p. 277-301.
- GOFFMAN** Erving, « Réplique à Denzin et Keller », in *Le parler frais d'Erving Goffman*, Colloque de Cerisy, actes sous la direction d'Isaac Joseph, Robert Castel, Jacques Cosnier, Paris, Minuit, 1989 (1ère éd :1969), coll. Arguments, p. 301-320.
- GOFFMAN** Erving, *Les Cadres de l'expérience*, traduit de l'anglais par Isaac Joseph avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph. Paris, Minuit, 1991, coll. Le sens commun, 573 p.
- GOFFMAN** Erving, *L'arrangement des sexes*, traduit de l'anglais par Hervé Maury. Paris, La dispute, 2002, coll. Le genre du monde, 115 p.
- GOFFMAN** Erving, « Les symboles du statut de classe », in *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, sous la direction de Daniel Cefaï et Laurent Perreau, Paris, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 15-29.
- GOFFMAN** Erving, « Le travail de terrain : une conférence », in *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, sous la direction de Daniel Cefaï et Laurent Perreau, Paris, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 451-458.
- GOFFMAN** Erving, *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, traduit de l'anglais et postfacé par Daniel Cefaï, Paris, Economica, coll. Études sociologiques, 2013, 306 p.

### ***Autour de l'œuvre d'Erving Goffman.***

#### ***Ouvrages, essais, actes de colloques.***

- BELLOÏ** Livio, *La scène proustienne. Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, 1993, coll. Le texte à l'œuvre, 180 p.
- BLANC** Alain, **AMOUROUS** Charles (dir.), *Erving Goffman et les institutions totales*, Éd. L'Harmattan, Paris, 2001, coll. Logiques sociales, 316 p.
- BURNS** Tom, *Erving Goffman*, New York, Routledge, 1992, 386 p.
- CEFAÏ** Daniel et **PERREAU** Laurent (dir.), *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, Paris, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, 465 p.

- DITTON** Jason (dir.), *The View from Goffman*, London, The MacMillan Press, 1980, 289 p.
- DREW** Paul et **WOTTON** Anthony (dir.), *Erving Goffman. Exploring the interaction order*, Cambridge, Polity Press, 1988, 298 p.
- FINE** Gary Alan, **SMITH** Greg (dir.), *Erving Goffman*, London, Sage Publications, 4 volumes, 2000, 1664 p.
- JACOBSEN** Michael Hviid (dir.), *The Contemporary Goffman*, Londres, Routledge, 2010, 376 p.
- JOSEPH** Isaac, *Le passant considérable*, Paris, Éd. Méridiens-Klincksieck, 1984, coll. Sociologie des formes, 146 p.
- JOSEPH** Isaac, **CASTEL** Robert, **COSNIER** Jacques (dir.), *Le parler frais d'Erving Goffman. Colloque de Cerisy*, Paris, Minuit, 1989, coll. Arguments, 320 p.
- JOSEPH** Isaac, *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF, 1998, coll. Philosophies, 126 p.
- LEMERT** Charles and **BRANAMAN** Ann, *The Goffman Reader*, edited with introductory essays, Oxford, Blackwell Publishers, 1997, 348 p.
- MANNING** Philip, *Erving Goffman and Modern Sociology*, Cambridge, Polity Press, 1992, 192 p.
- NIZET** Jean et **RIGAUX** Nathalie, *La sociologie d'Erving Goffman*, Paris, La Découverte, 2005, coll. Repères, 121 p.
- SCHEFF** Thomas J. *Goffman Unbound ! A New Paradigm For Social Science*, Londres, Paradigm Publishers, 2006, 231 p.
- SMITH** Greg (dir.), *Goffman and Social Organization*, London, Routledge, 1999, coll. Routledge Studies in Social and Political Thought, 233 p.
- SMITH** Greg, *Erving Goffman*, New York, Routledge, 2006, coll. Key Sociologists, 145 p.

### ***Sélection d'articles et de chapitres d'ouvrages.***

- ANDERSON** L., **SNOW** D., « Inequality and the Self : Exploring Connections from an Interactionist Perspective », *Symbolic Interaction*, 24(4), 2001, p. 395-406.
- ATKINSON** Paul, « Goffman's poetics », in *Human Studies* n°12, 1989, p. 59-76.
- BONICCO-DONATO** Céline, « La métaphore théâtrale et la théorie des jeux dans l'œuvre d'E. Goffman. Paradigmes individualistes ou situationnistes ? », in *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, sous la direction de Daniel Cefaï et Laurent Perreau, Paris, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 267-287.
- BECKER** Howard S., « Erving Goffman : langage et stratégie comparative », in *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, traduit de l'anglais par Christine Merllié-Young. Paris, La Découverte, 2009, p. 234-248.
- BROWN** Richard, « Goffman et Sorokin : deux styles dans la pensée sociales ironique », in *Clefs pour une poétique de la sociologie*, traduit de l'anglais par Rémi Clignet. Arles, Actes Sud, 1989, coll. Essais sciences, p. 275-290.

**BROOKS** Gardner Carol, « Fine romances : two arrangements between the sexes in public spaces », in *Goffman and Social Organization*, sous la direction de Greg Smith, London, Routledge, 1999, coll. Routledge Studies in Social and Political Thought, p. 42-63.

**CASTEL** Robert, « Institutions totales et configurations ponctuelles », in *Le parler frais d'Erving Goffman. Colloque de Cerisy*, sous la direction d'Isaac Joseph, Robert Castel, Jacques Cosnier, Paris, Minuit, 1989 (1ère éd :1969), coll. Arguments, p. 31-43.

**CEFAÏ** Daniel, « L'ordre public. Micropolitique de Goffman », in **GOFFMAN** Erving, *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, traduit de l'anglais et postfacé par Daniel Cefai, Paris, Economica, coll. Études sociologiques, 2013, p. 209-290.

**CEFAÏ** Daniel, **GARDELLA** Édouard, « Comment analyser une situation selon le dernier Goffman ? De *Frame Analysis* à *Forms of Talk* », in *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, sous la direction de Daniel Cefai et Laurent Perreau, Paris, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 231-267.

**CHRIS** James, « Role distance and the negational self », in *Goffman and Social Organization*, sous la direction de Greg Smith, London, Routledge, 1999, coll. Routledge Studies in Social and Political Thought, p. 64-80.

**COLLINS** Randall, **MAKOWSKY** Michael, « Erving Goffman and the Theatre of Social Encounters » in *The Discovery of Society*, New York, Random House, 1972, p. 202-214.

**COLLINS** Randall, « Erving Goffman and the Development of Modern Social Theory », in *The View from Goffman*, sous la direction de Jason Ditton, Londres, The MacMillan Press, 1980, p. 170-210.

**COLLINS** Randall, « Theoretical continuities in Goffman's work », in *Erving Goffman. Exploring the interaction order*, sous la direction de Paul Drew et Anthony Wootton, Cambridge, Polity Press, 1988, p. 41-64.

**COSER** Rose Laub, « Role Distance, Sociological Ambivalence and Traditionnal Status Systems », *American Journal of Sociology*, Vol. 72, 1966-1967, p. 173-187.

**CROOK** Steve, **TALOR** Laurie, « Goffman's Version of Reality », in *The View from Goffman*, sous la direction de Jason Ditton, Londres, The MacMillan Press, 1980, p. 233-252.

**DITTON** Jason, « A Bibliographic Exegesis of Goffman's Sociology », in *The View from Goffman*, sous la direction de Jason Ditton, Londres, The MacMillan Press, 1980, p. 1-24.

**FINE** Gary Alan, « Claiming the text : parsing the sardonic visions of Erving Goffman and Thorstein Veblen », in *Goffman and Social Organization*, sous la direction de Greg Smith, London, Routledge, 1999, coll. Routledge Studies in Social and Political Thought, p. 177-197.

**GARDNER** C. B., « Analyzing Gender in Public Places : Rethinking Goffman's Vision of Everyday Life », *The American Sociologist*, 20, 1989, p. 42-56.

**GIDDENS** Anthony, « Goffman as a systematic social theorist », in *Erving Goffman. Exploring the interaction order*, sous la direction de Paul Drew et Anthony Wootton, Cambridge, Polity Press, 1988, p. 250-280.

- HALL J.A.**, « Sincerity and Politics : “Existentialists” vs. Goffman and Proust », *Sociological Review*, Vol. 25, N°3 (August 1977), p. 535-550.
- HANNERZ Ulf**, « La ville en scène : les contes de Goffman », in *Explorer la ville, éléments d'anthropologie urbaine*, traduit dans l'anglais et présenté par Isaac Joseph. Paris, Minuit, 1983, p. 254-300.
- HANDLER Richard**, « What's up doctor Goffman ? Tell us Where the action is ! », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 18, Issue 1, March 2012, p. 179-190.
- HEINICH Nathalie**, « L'art et la manière : pour une “cadre-analyse” de l'expérience esthétique », in *Le parler frais d'Erving Goffman*, Colloque de Cerisy, actes sous la direction d'Isaac Joseph, Robert Castel, Jacques Cosnier, Paris, Minuit, 1989 (1ère éd :1969), coll. Arguments, p. 110-121.
- HEINICH Nathalie**, « Erving Goffman et la cadre-analyse », in *Comptes rendus à Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Norbert Elias, Erving Goffman, Françoise Héritier, Bruno Latour, Erwin Panofsky, Michaël Pollak*, Liège, Éd. Les impressions nouvelles, 2007, coll. Réflexions faites, p. 47-72.
- JACOBSEN Michael Hviid, KRISTIANSEN Soren**, « Labelling Goffman : The Presentation and Appropriation of Erving Goffman in Academic Life », in *The Contemporary Goffman*, sous la dir. de Michael Hviid Jacobsen, Londres, Routledge, 2010, p. 64-98.
- JAWORSKY G. D.**, « Erving Goffman : The Reluctant Apprentice », *Symbolic Interaction*, 23(3), 2000, p. 299-308.
- JOSEPH Isaac**, « Erving Goffman et le problème des convictions », in *Le parler frais d'Erving Goffman*. Colloque de Cerisy, sous la direction d'Isaac Joseph, Robert Castel, Jacques Cosnier, Paris, Minuit, 1989 (1ère éd :1969), coll. Arguments, p. 13-30.
- JOSEPH Isaac**, « Les compétences de rassemblement. Une ethnographie des lieux publics », in *La ville sans qualité*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 1998, p. 117-128.
- LAUGIER Sandra**, « La vulnérabilité de l'ordinaire. Goffman lecteur d'Austin », in *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, sous la direction de Daniel Cefaï et Laurent Perreau, Paris, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 339-369.
- LE BRETON David**, « La dramaturgie sociale d'Erving Goffman » in *L'interactionnisme symbolique*, Paris, PUF, 2008, coll. Quadrige Manuels, p. 99-140.
- LEMERT Charles**, « Goffman, Still : Spolied Identities ans Sociological Irony », in *The Contemporary Goffman*, sous la direction de Michael Hviid Jacobsen, Londres, Routledge, 2010, p. 147-161
- LÉONARDI Cécile**, « 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, p. 67-75.
- LOFLAND John**, « Early Goffman : Style, Structure, Substance, Soul », *The View From Goffman*, sous la direction de Jason Ditton, Londres, The MacMillan Press, 1980, p. 24-52.
- LOFLAND Lyn**, « Social Interaction : Continuities and Complexities in the Study of Nonintimate Sociality », in *Sociological Perspectives on Social Psychology*, sous la direction de K. S. Cook, G. A. Fine, J. S. House, Neddham Heigts, éd. Allyn & Bacon, 1995, p. 176-201.

- MANNING** Peter K., « The Decline of Civility: A Comment on Erving Goffman's Sociology », *Canadian Review of Sociology and Anthropology*, Vol. 13, N°1, 1976, p. 13-25.
- MANNING** Peter K., « Goffman's Framing Order : Style and Structure », in *The View from Goffman*, sous la direction de Jason Ditton, London, The MacMillan Press, 1980, p. 252-285.
- MANNING** Philip, « Ethnographic coats and tents », in *Goffman and Social Organization*, sous la direction de Greg Smith, London, Routledge, 1999, coll. Routledge Studies in Social and Political Thought, p. 104-118.
- MESSINGER** Sheldon E., **SAMPSON** Harold et **TOWNE** Robert D., « Life as Theater : Some Notes on the Dramaturgic Approach to Social Reality » , *Sociometry*, Vol. 25 (September 1962), p. 98-110.
- OGIEN** Albert, « La décomposition du sujet », in *Le parler frais d'Erving Goffman*, Colloque de Cerisy, actes sous la direction d'Isaac Joseph, Robert Castel, Jacques Cosnier, Paris, Minuit, 1989 (1ère éd :1969), coll. Arguments, p. 100-110.
- OGIEN** Albert, « Emergence et contrainte. Situation et expérience chez Dewey et Goffman », in *Les règles de la pratique sociologique*, Paris, PUF, 2007, coll. Pratiques théoriques, p. 107-133.
- OGIEN** Albert, « Le remède de Goffman, ou comment se débarrasser de la notion de sujet », in *Les règles de la pratique sociologique*, Paris, PUF, 2007, coll. Pratiques théoriques, p. 229-251.
- OGIEN** Albert, « Les affinités pragmatiques. Goffman, l'héritage et l'esprit du pragmatisme », in *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, sous la direction de Daniel Cefaï et Laurent Perreau, Paris, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 325-339.
- OLSZEWSKA** Barbara, « La sociologie cinématographiée d'Erving Goffman », in *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, sous la direction de Daniel Cefaï et Laurent Perreau, Paris, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 299-325.
- PERREAU** Laurent, « Définir les situations. Le rapport de la sociologie d'Erving Goffman à la phénoménologie d'Alfred Shütz », in *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, sous la direction de Daniel Cefaï et Laurent Perreau, Paris, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 139-163.
- PSATHAS** George, « Goffman's Image of Man », *Humanity and Society*, Vol. I, N°1, 1977, p. 84-94.
- QUÉRÉ** Louis, « “La vie sociale est une scène”. Goffman revu et corrigé par Garfinkel », in *Le parler frais d'Erving Goffman*, Colloque de Cerisy, Colloque de Cerisy, actes sous la direction d'Isaac Joseph, Robert Castel, Jacques Cosnier, Paris, Minuit, 1989 (1ère éd :1969), coll. Arguments, p. 47-100.
- RAWLS** Anne Warfield, « The interaction order *sui generis* : Goffman's contribution to social theory », *Sociological Theory*, 1987, 5(3), p. 139.
- RAWLS** Anne Warfield, « L'ordre constitutif de l'interaction selon Goffman », in *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, sous la direction de Daniel Cefaï et Laurent Perreau, Paris, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 163-210.
- ROGERS** Mary, « Goffman on Power », *American Sociologist*, Vol. 12, N°2 (Avril 1977), p. 88-95.

- SHARROCK** Wes, « The omnipotence of the actor : Erving Goffman on the “definition of the situation” », in *Goffman and Social Organization*, sous la direction de Greg Smith, London, Routledge, 1999, coll. Routledge Studies in Social and Political Thought, p. 119-137.
- SMITH** Greg, « Introduction : interpreting Goffman's sociological legacy », in *Goffman and Social Organization*, sous la direction de Greg Smith, London, Routledge, 1999, coll. Routledge Studies in Social and Political Thought, p. 1-18.
- SMITH** Greg, **JACOBSEN** Michael Hviid, « Goffman's Textuality. Literary Sensibilities and Sociological Rhetorics », in *The Contemporary Goffman*, sous la direction de Michael Hviid Jacobsen, London, Routledge, 2010, p. 139-145.
- SMITH** Greg, « Reconsidering Gender Advertisements : Performativity, Framing and Display », in *The Contemporary Goffman*, sous la direction de Michael Hviid Jacobsen, London, Routledge, 2010, p. 165-185
- SMITH** Greg et **WINKIN** Yves, « Lord Warner, premier mentor d'Erving Goffman », in *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, sous la direction de Daniel Cefaï et Laurent Perreau, Paris, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 79-109.
- TRAVERS** Andrew, « Non-person and Goffman : sociology under influence of literature », in *Goffman and Social Organization*, sous la direction de Greg Smith, London, Routledge, 1999, coll. Routledge Studies in Social and Political Thought, p. 156-176.
- VIENNE** Philippe, « L'énigme de l'institution totale. Revisiter la relation intellectuelle entre Everett C. Hughes et Erving Goffman », in *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, sous la direction de Daniel Cefaï et Laurent Perreau, Paris, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 109-139.
- WATSON** Rodney, « Le travail de l'incongruité », in *Le parler frais d'Erving Goffman*, Colloque de Cerisy, actes sous la direction d'Isaac Joseph, Robert Castel, Jacques Cosnier, Paris, Minuit, 1989 (1ère éd :1969), coll. Arguments, p. 83-100.
- WATSON** Rodney, « Reading Goffman on interaction », in *Goffman and Social Organization*, sous la direction de Greg Smith, London, Routledge, 1999, coll. Routledge Studies in Social and Political Thought, p. 138-155.
- WILLIAMS** Robin, « Understanding Goffman's methods », in *Erving Goffman. Exploring the interaction order*, sous la direction de Paul Drew et Anthony Wootton, Cambridge, Polity Press, 1988, p. 64-89.
- WINKIN** Yves, « Entretien avec Erving Goffman », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 54, N° 54, 1984, p. 85-87.
- WINKIN** Yves, « Erving Goffman : portrait du sociologue en jeune homme », in *Les moments et leurs hommes*, textes réunis et présentés par Yves Winkin, Paris, Seuil/Minuit, 1988, p. 13-92.
- WINKIN** Yves, « Goffman et les femmes », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 83, N° 83, 1990, p. 57-61.
- WINKIN** Yves, « Erving Goffman : what is life ? The uneasy making of an intellectual biography », in *Goffman and Social Organization*, sous la direction de Greg Smith, London, Routledge, 1999, coll. Routledge Studies in Social and Political Thought, p. 19-41.

**WINKIN** Yves, « La “distance au rôle” en salle d'opération », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 143, N° 143, 2002, p. 80-87.

**WINKIN** Yves, « La notion de rituel chez Goffman, de la série à la séquence », in *Hermès*, Vol. 3, n°43, 2005, p. 69-76.

**WINKIN** Yves, « Goffman's Greening », in *The Contemporary Goffman*, sous la direction de Michael Hviid Jacobsen, Londres, Routledge, 2010, p. 51-64.

**ZACCAÏ-REYNERS** Nathalie, « Métaphores dramaturgiques et expériences ludiques », in *Erving Goffman et l'ordre d'interaction*, sous la direction de Daniel Cefaï et Laurent Perreau, Paris, Éd. CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 2012, p. 287-299.

### ***Etudier les œuvres en sociologie des arts et de la littérature : approches, démarches et débats.***

**BASTIDE** Roger, *Art et société*, Paris, L'Harmattan, 1997, coll. Logiques sociales, 211 p.

**BARRÈRE** Anne, **MARTUCCIELI** Danilo, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, coll. Le regard sociologique, 373 p.

**BARTHES** Roland, « Les deux sociologies du roman », *Œuvres complètes II. Textes, livres, entretiens 1962-1967*, Paris, Seuil, 2002, p. 248-253.

**BECKER** Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1992, coll. Art, histoire, société, 380 p.

**BECKER** Howard S., *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, La Découverte, 2009, 316 p.

**BENGHOZI** Pierre-Jean et **PARIS** Thomas (dir.), *Howard Becker et les mondes de l'art. Colloque de Cerisy*, Paris, Éd. de L'École Polytechnique, 2013, coll. Humanités et sciences sociales, 346 p.

**BESSETTE** Jean-Michel, « Jean Duvignaud, malade de l'infini », in *Sociologie de l'art* Opus 11&12, Art, connaissance, imaginaire. Hommage à Jean Duvignaud, 2008/1, p. 43-46.

**BIDOU-ZACHARIASEN** Catherine, *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, Descartes & Cie, Paris, 1997, 209 p.

**BOURDIEU** Pierre avec **WACQUANT** J.D Loïc, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, coll. Libre examen, 267 p.

**BOURDIEU** Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, coll. Libre examen, 480 p.

**BOURDIEU** Pierre, *Libre-échange. Entretiens avec Hans Haacke*, Paris, Seuil-Les presses du Réel, 1994, 147 p.

**BOURDIEU** Pierre, *Manet. Une révolution symbolique, cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*, édition établie par Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Carle, Franck Poupeau et Marie-Christine Rivière, Paris, Seuil, coll. Raisons d'agir, 2013, 769 p.



**CHARTIER** Roger, « *Georges Dandin*, ou le social en représentation », *Annales Histoire Sciences Sociales*, N°2, mars-avril 1994, p. 277-309.

**CHAMPY** Florent, « Littérature, sociologie et sociologie de la littérature. À propos de lectures sociologiques de *À la recherche du temps perdu* », *Revue française de sociologie*, 41-2, 2000, p. 345-364.

**DE BIASI** Pierre-Marc, « Le sociologue et le généticien (suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu) », in *Bourdieu et la littérature*, sous la direction de Jean-Pierre Martin, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2010, p. 245-291.

**DUBOIS** Jacques, *Les romanciers du réel de Balzac à Simenon*, Seuil, Coll. Points Essais, Paris, 2000, 368 p.

**DUBOIS** Jacques, « Flaubert analyste de Bourdieu », in *Bourdieu et la littérature*, sous la direction de Jean-Pierre Martin, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2010, p. 113-143.

**DURKHEIM** Émile, « Jugements de valeur, jugements de réalités », in *Sociologie et Philosophie*, Paris, PUF, 1951, p. 117-128.

**DUVIGNAUD** Jean, *L'Acteur, sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965, coll. NRF Bibliothèque des idées, 304 p.

**DUVIGNAUD** Jean, *Sociologie du théâtre, sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF, 1999 (1ère éd. : 1965), Coll Quadrige, 592 p.

**DUVIGNAUD** Jean, *Sociologie de l'art*, Paris, PUF, 1967, coll. Le Sociologue, 176 p.

**DUVIGNAUD** Jean, *Spectacle et société. Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans la société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970, coll. Médiation, 167 p.

**DUVIGNAUD** Jean, *Le théâtre et après*, Paris, Casterman, 1971, coll. Mutation-Orientation, 147 p.

**DUVIGNAUD** Jean, *Hérésie et subversion, essais sur l'anomie*, Paris, La Découverte, 1973, coll. Armillaire, 170 p.

**DUVIGNAUD** Jean, *Le théâtre contemporain, culture et contre culture*, Paris, Larousse, 1974, coll. Thèmes et textes, 223 p.

**ELLENA** Laurence, *Sociologie et littérature, la référence à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1998, coll. Logiques sociales, 282 p.

**ELLENA** Laurence, « Argumentation sociologique et références littéraires », in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. CIV, Janvier-Juin 1998, « Figures de la connaissance », p. 33-54.

**ELLENA** Laurence, « la sociologie française contemporaine et ses références littéraires », in *À la recherche du meilleur des monde. Littérature et sciences sociales*, ouvrage collectif sous la direction d'Alain Guillemin et de Frédéric Grao, Paris, L'Harmattan, 2006, coll. Logiques sociales, p. 91-103.

**ELLENA** Laurence, « Mémoire sociologique, littérature et don. Le cas de l'intertexte littéraire, des textes fondateurs à la sociologie actuelle », *CONTEXTES* [En ligne], 5|2009, mis en ligne le 15 mai 2009, consulté le 1 juin 2015. URL : <http://contextes.revues.org/4262> ; DOI : 10.4000/contextes.4262

**ESQUENAZI** Jean-Pierre, *Vertigo : Hitchcock et l'invention à Hollywood*, Paris, Éd. du CNRS, Paris, 2011(1ère éd :2001), coll. Cinéma & Audiovisuel, 352 p.

- ESQUENAZI** Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004, 292 p.
- ESQUENAZI** Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres, de la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007, coll. Sociologie, 225 p.
- ESQUENAZI** Jean-Pierre, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Éd. Hermès-Lavoisier, 2009, 201 p.
- FERRIER** Jean-Luc, *La forme et le sens, éléments pour une sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1975 (1ère éd. : 1969), 215 p.
- FLEURY** Laurent, « L'art, l'émotion et les valeurs. Contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture », in *Marseille 1985 - Grenoble 2005 : 20 ans de Sociologie de l'Art, bilan et perspectives*. Tome II, actes du colloque sous la direction de Pierre Le Quéau, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. Logiques Sociales-Sociologie de l'Art, p. 149-162.
- FLEURY** Laurent, « La RDA et la réunification au prisme du cinéma allemand contemporain : œuvres cinématographiques, regards sociologiques ? », *Revue de l'Institut de sociologie 2010-2011*, Vol. 1-4, p. 195-212.
- FLEURY** Laurent, « Voix du silence, voies de résistance », in *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, sous la direction de Florence Baillet et Arnaud Regnauld, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2011, p. 156-172.
- FRANCASTEL** Pierre, « Art et sociologie », *L'année sociologique*, 3ème série, 1940-48, Tome II. p. 491-527.
- FRANCASTEL** Pierre, *Art et techniques aux XIXème et XXIème siècle*, Paris, Gallimard, 1988 (1ère éd. : 1956), coll. Tel, 293 p.
- FRANCASTEL** Pierre, « Problèmes de Sociologie de l'art », in *Traité de sociologie*, sous la direction de Georges Gurvitch, Tome II, Paris, 1963.
- FRANCASTEL** Pierre, *La figure et le lieu*, Paris, Denoël-Gonthier, 1967, 285 p.
- FRANCASTEL** Pierre, *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970, 252 p.
- FRANCASTEL** Pierre, *La réalité figurative, éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1978 (1ère éd. : 1965), 441 p.
- GAUDEZ** Florent, *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1997, 209 p.
- GAUDEZ** Florent (dir.) *Sociologie de l'art, sociologie des sciences*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. Logiques sociales-Sociologie de l'art, 286 p.
- GAUDEZ** Florent (dir.) *Sociologie de l'art, sociologie des sciences*, Tome 2, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. Logiques sociales-Sociologie de l'art, 284 p.
- GAUDEZ** Florent, « L'utopie comme méthode : la reconstruction utopique comme expérience « narrative » de pensée », in *Sociologie de l'art Opus 11&12, Art, connaissance, imaginaire. Hommage à Jean Duvignaud*, 2008/1, p. 73-83.
- GAUDEZ** Florent, « Epistémésis et altérité. Pour une socio-anthropologie du processus de cognition », in *Sociologie de l'art Opus 15 Théorie/Epistémologie/Littérature*, 2010/1, p. 85-11.

- GAUDEZ** Florent (dir.), *La connaissance du texte. Approches socio-anthropologiques de la construction fictionnelle Vol. 1*, Paris, L'Harmattan, 2010, coll. La Librairie des Humanités, 312 p.
- GAUDEZ** Florent (dir.), *La culture du texte. Approches socio-anthropologiques de la construction fictionnelle Vol. 2*, Paris, L'Harmattan, 2010, coll. La Librairie des Humanités, 180 p.
- GOLDMANN** Lucien, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1976 (1ère éd : 1959), coll. Tel, 451p.
- GOLDMANN** Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, coll. Idées/Gallimard, 372 p.
- HEINICH** Nathalie, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991, coll. Critique, 257 p.
- HEINICH** Nathalie, « Partie de main chaude de l'art contemporain », in *Art et contemporanéité*, Actes du colloque, Bruxelles, La lettre volée, 1992, p 81-111.
- HEINICH** Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, coll. NRF Essais, 397 p.
- HEINICH** Nathalie, *Ce que l'Art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998, Coll. Paradoxe, 90 p.
- HEINICH** Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998, 380 p.
- HEINICH** Nathalie, « Pourquoi la sociologie parle des œuvres d'art et comment pourrait-elle en parler ? », *Sociologie de l'Art* n°10, La Lettre Volée, 1998, p.
- HEINICH** Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La découverte, 2001, coll. Repères., 122 p.
- HEINICH** Nathalie, « Les dimensions du territoire dans un roman d'Ismaël Kadaré », in *Sociologie et sociétés*, Vol. 34 n°2 *Les Territoires de l'art*, Automne 2002, p. 207-218.
- HEINICH** Nathalie, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003, coll. Bibliothèque Albin Michel des idées, 160 p.
- HEINICH** Nathalie, « Les histoires de fantômes relèvent-elles de la sociologie ? » in *Vers une sociologie des œuvres*, Tome 2, sous la direction de Alain Pessin et Jean-Olivier Majastre, Paris, L'Harmattan, 2003, coll. Logiques sociales-Sociologie de l'art, p. 163-183.
- HEINICH** Nathalie, « Réponses aux lecteurs de Sociologie de l'Art », in *Sociologie de l'art* Opus 3, La Question de la critique, 2004/1, p. 195-210.
- HEINICH** Nathalie, « Objet, problématiques, terrains, méthodes : pour un pluralisme méthodologique », in *Sociologie de l'art* Questions de méthode, 2006/2, pages 9 à 27. Opus 15 Théorie/Epistémologie/Littérature, 2010/1, p. 9-27.
- HENNION** Antoine, « Quelques remarques sur la pragmatique et la réflexivité », in *Sociologie et sociétés*, Vol. 34 n°2 *Les Territoires de l'art*, Automne 2002, p. 219-222.
- HENNION** Antoine, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique des amateurs. », in *Sociétés*, Vol. 3, n°85, 2004, p. 9-24.

- LAHIRE** Bernard, « La sociologie implicite de Georges Simenon », *Traces*, Université de Liège, Centre d'études Georges Simenon, N°14, 2003, p. 131-157.
- LAHIRE** Bernard, « La champ et le jeu : la spécificité de l'univers littéraire en question », in *Bourdieu et la littérature*, sous la direction de Jean-Pierre Martin, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2010, p. 143-155.
- LEENHARDT** Jacques, *Lecture politique du roman. La jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973, coll. Critique, 229 p.
- LEENHARDT** Jacques, « La photographie, miroir des sciences humaines », in *Communication* n°36, Paris, Seuil, 1982, p.107-118.
- LEENHARDT** Jacques, « Une sociologie des œuvres d'art est-elle nécessaire et possible ? » in *Sociologie de l'art*, actes du colloque sous la direction de Raymonde Moulin, Paris, L'Harmattan, 1999 (1ère éd :1985), coll. Logiques sociales, p. 385-397.
- LEENHARDT** Jacques, « Parole poétique et pensée plastique » in *Art et Contemporanéité. Première Rencontre Internationale de Sociologie de l'Art de Grenoble*, sous la direction de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, Bruxelles, La Lettre Volée, 1992, p. 65-75.
- LEENHARDT** Jacques, « Qu'est-ce que la littérature ? Remarques sur *Les Règles de l'art* de Pierre Bourdieu », in *Utinam* (24), Paris, L'Harmattan, 1997.
- LEENHARDT** Jacques, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, (Paris, L'Harmattan, 2000, coll. Logiques sociales, 422 p.
- LEENHARDT** Jacques, « Le non-lieu de l'œuvre. La sociologie face à la notion d'œuvre d'art. » in *Vers une sociologie des œuvres*, Tome 1, sous la direction de Alain Pessin et Jean-Olivier Majastre, Paris, L'Harmattan, 2001, coll. Logiques Sociales-Sociologie de l'art, p. 55-65.
- LEENHARDT** Jacques, « Dispositif démonstratif et réflexion artistique. », in *Sociologie de l'art, sociologie des sciences*, sous la direction de Florent Gaudez, Paris, L'Harmattan, 2007, p 41-52 .
- LEENHARDT** Jacques, « La production sociale des différences de valeur : fonctions de l'œuvre d'art. Retour sur quelques apories. », in *Sociologie de l'art* Opus 11&12, Art, connaissance, imaginaire. Hommage à Jean Duvignaud, 2008/1, p. 211-219.
- LÉONARDI** Cécile, contribution à « Un débat autour du livre de Nathalie Heinich *Sociologie de l'art* », débat présenté par Bruno Péquignot et réunissant les contributions d'André Ducret, Clara Lévy, Bruno Péquignot, Mathieu Béra, in *Sociologie de l'art* Opus 3, La question de la critique, 2004/1, p. 147-193.
- LÉONARDI** Cécile, « De la valeur de l'œuvre d'art, épistémologiquement assumée par ses célibataires mêmes », article coécrit avec Florent Gaudez, in *Marseille 1985 - Grenoble 2005 : 20 ans de Sociologie de l'Art, bilan et perspectives*, actes du colloque, sous la direction de Pierre LeQuéau, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. Logiques Sociales, p. 275-291.
- LÉONARDI** Cécile, « L'art, la dérive et le sociologue », in *Figures de l'Altérité. Comment être socio-anthropologue aujourd'hui ? Autour de Jean-Olivier Majastre*, actes du colloque sous la direction de Florent Gaudez, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 81-91.
- LÉONARDI** Cécile, « L'œuvre d'art, un viatique pour se poser la question de l'autre ? », in *Multiples du social*, sous la direction de Caroline Moricot, Paris, L'Harmattan, 2010, coll. Socio-anthropologiques, p. 103-109.

- LEPENIES** Wolf, *Les trois cultures : entre science et littérature : l'avènement de la sociologie*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1985, 408 p.
- LE QUÉAU** Pierre (dir.), *Marseille 1985 - Grenoble 2005 : 20 ans de Sociologie de l'Art, bilan et perspectives*. Tome I, actes du colloque, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. Logiques Sociales, 308 p.
- LE QUÉAU** Pierre (dir.), *Marseille 1985 - Grenoble 2005 : 20 ans de Sociologie de l'Art, bilan et perspectives*. Tome II, actes du colloque, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. Logiques Sociales-Sociologie de l'Art, 309 p.
- LUKACS** Georg, *La théorie du roman*, Paris, Éd. Gonthier, coll. Médiations, 1963, 196 p.
- LUKACS** Georg, *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975, coll. Le sens de la marche, p. 395.
- MAJASTRE** Jean-Olivier et **PESSIN** Alain (dir.), *Art et Contemporanéité. Première Rencontre Internationale de Sociologie de l'Art de Grenoble*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1992, 278 p.
- MAJASTRE** Jean-Olivier, « Sociologie de l'art, art de la sociologie » in *Art et Contemporanéité. Première Rencontre Internationale de Sociologie de l'Art de Grenoble*, actes sous la direction de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, Bruxelles, La Lettre Volée, 1992, p. 7-13.
- MAJASTRE** Jean-Olivier, « Il viole et tue la maîtresse de l'amant de sa femme », in *Espaces et Sociétés* n°69 Esthétique et Territoire, 1992/3, p. 77-88.
- MAJASTRE** Jean-Olivier (dir.), *Le Texte, l'œuvre, l'émotion. Deuxièmes Rencontres Internationales de Sociologie de l'Art de Grenoble*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1994, 286 p.
- MAJASTRE** Jean-Olivier (dir.), *Sans oublier Baudrillard. Troisième Rencontre Internationale de la Sociologie de l'Art de Grenoble*, La Lettre Volée, 1996, 223 p.
- MAJASTRE** Jean-Olivier, *Approche anthropologique de la représentation. Entre corps et signe*, Paris, L'Harmattan, 1999, coll. Logiques sociales, 253 p.
- MAJASTRE** Jean-Olivier, *L'art, le corps, le désir. Cheminements anthropologiques*, Paris, L'Harmattan, 2008, coll. Logiques sociales, 214 p.
- MARCUSE** Herbert, *La dimension esthétique : pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979, 83 p.
- MARTIN** Jean-Pierre, « Bourdieu le désenchanteur », in *Bourdieu et la littérature*, sous la direction de Martin Jean-Pierre, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2010, p. 7-23
- MARTIN** Jean-Pierre (dir.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2010, 310 p.
- MICHEL** Barbara, « L'art, la mort, les restes », in *Sans oublier Baudrillard*, sous la direction de Jean-Olivier MAJASTRE, Bruxelles, La Lettre Volée, 1996, p. 165-183.
- MOULIN** Raymonde (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999 (1ère éd. : 1986), coll. Logiques sociales, 459 p.
- PASSERON** Jean-Claude, « Littérature et sociologie : retour sur Richard Hoggart », in *L'Art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation Française, 1994, 399 p.

- PASSERON** Jean-Claude, « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », in *Sociologie de l'art*, sous la direction de Moulin Raymonde, Paris, L'Harmattan, 1999 (1ère éd. : 1986), p.
- PÉQUIGNOT** Bruno, « *Pierrot le fou*, entre les mots et les choses » in *Art et Contemporanéité. Première Rencontre Internationale de Sociologie de l'Art de Grenoble*, sous la direction de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, Bruxelles, La Lettre Volée, 1992, p. 165-185.
- PÉQUIGNOT** Bruno, *Pour une esthétique sociologique*, Paris, L'Harmattan, 1993, Coll. Logiques Sociales, 267 p.
- PÉQUIGNOT** Bruno, « La sociologie de l'art et de la culture en France : un état des lieux », *Sociedade e Estado* [online]. 2005, vol. 20, n°2, p. 303-335.
- PÉQUIGNOT** Bruno, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. Logiques sociales, 308 p.
- PÉQUIGNOT** Bruno, *Recherches sociologiques sur les images*, Paris, L'Harmattan, 2008, coll. Logiques sociales, 256 p.
- PÉQUIGNOT** Bruno, « Art et connaissance », in *Sociologie de l'art* Opus 11&12, Art, connaissance, imaginaire. Hommage à Jean Duvignaud, 2008/1, p. 61-69.
- PÉQUIGNOT** Bruno, *Sociologie des arts : domaines et approches*, Paris, Armand Colin, 2009, coll. 128, 128 p.
- PERROT** Martyne, **DE LA SOUDIÈRE** Martin, « Littérature et sciences humaines », in *Devenir chercheur. Ecrire une thèse en sciences sociales*, sous la direction de Mortiz Hunsmann et Sébastien Kapp, Paris, Ed. de l'EHESS, 2013, coll. Cas de Figure, 29, p. 185-201.
- PESSIN** Alain et **MAJASTRE** Jean-Olivier (dir.) *Vers une sociologie des œuvres*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, 2003, coll. Logiques sociales-Sociologie de l'art, 474 p.
- PESSIN** Alain et **MAJASTRE** Jean-Olivier (dir.) *Vers une sociologie des œuvres*, Tome 2, Paris, L'Harmattan, 2003, coll. Logiques sociales-Sociologie de l'art, 474 p.
- RABATÉ** Dominique, « Révélations, voilements et dévoilements : les Règles de l'Art et l'effet de croyance », in *Bourdieu et la littérature*, sous la direction de Jean-Pierre Martin, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2010, p. 29-45.
- SIMMEL** Georg, *Rembrandt*. Traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Paris, Circé, 1994, coll.
- SIMMEL** Georg, *Michel-Ange et Rodin*. Traduit de l'allemand Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris, Rivages, 1996, coll. Petite Bibliothèque, 112 p.
- SIMMEL** Georg, *La philosophie du comédien*. Traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Paris, Circé, 2001, coll. Penser le théâtre, 101 p.
- SORLIN** Pierre, *L'art sans règles : Manet contre Flaubert*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, coll. Esthétiques hors cadre, 155 p.
- WOLF** Laurent, « La description, l'observation et la définition de l'œuvre d'art : questions de sociologie. » in *Art et Contemporanéité. Première Rencontre Internationale de Sociologie de l'Art de Grenoble*, sous la direction de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, Bruxelles, La Lettre Volée, 1992, p. 265-278.

## ***Penser avec les arts et la littérature, contributions philosophiques.***

**BADIOU** Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, coll. L'ordre philosophique, 215 p.

**BARTHES** Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1999 (1ère éd. : 1966), coll. Points Essais, 86 p.

**BARTHES** Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980, coll. Cahier du cinéma/Gallimard, 200 p.

**BARTHES** Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, coll. Points Essais, 258 p.

**BARTHES** Roland, *Comment vivre ensemble, cours au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Éd. Seuil/IMEC, 2002, coll. Traces écrites, 244 p.

**BARTHES** Roland, *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Éd. Seuil/IMEC, 2002, coll. Traces écrites, 265 p.

**BELLOUR** Raymond, « L'image de la pensée : art ou philosophie, ou au-delà ? », in *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, sous la direction de Bruno Gelas et de Hervé Micolet, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2007, p. 25-29.

**BERGEN** Véronique, « Art et philosophie : du sombre précurseur à l'intercesseur », in *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, sous la direction de Gelas Bruno et de Micolet Hervé, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2007, p. 29-39.

**CARNEVALI** Barbara, « Mimesis littéraire et connaissance morale. La tradition de l'éthopée », in *Annales. Histories, sciences sociales*, Vol 65, Mars Avril 2010/2, p. 291-322.

**CAUQUELIN** Anne, « L'objet incertain », in *Art et Contemporanéité. Première Rencontre Internationale de Sociologie de l'Art de Grenoble*, sous la direction de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, Bruxelles, La Lettre Volée, 1992, p. 99-109.

**CAUQUELIN** Anne (dir.), *Ce que l'art fait à la philosophie, le cas Deleuze*, Revue d'Esthétique n°45, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 2004, 183 p.

**COQUIO** Catherine et **SALADO** Régis (dir.) *Fiction et connaissance : essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, actes du colloque, Paris, L'Harmattan, 1998, coll. L'Harmattan Littératures, 432 p.

**DELEUZE** Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2003 (1ère éd. : 1962), coll. Quadrige, 232 p.

**DELEUZE** Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1998 (1ère éd. : 1964), Coll. Quadrige, 219 p.

**DELEUZE** Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. Épiméthée, 2000 (1ère éd. : 1968), 409 p.

**DELEUZE** Gilles, en collaboration avec Carmelo Bene, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1997 (1ère éd. : 1979), 131p.

**DELEUZE** Gilles, *Cinéma 1 – L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1999 (1ère éd. : 1983), coll. Critique, 298 p.

- DELEUZE** Gilles, *Cinéma 2 – L'image-temps*, Paris, Minuit, 1999 (1ère éd. : 1986), coll. Critique, 378 p.
- DELEUZE** Gilles et Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, coll. Critique, 206 p.
- DELEUZE** Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, coll. Paradoxe, 187 p.
- DELEUZE** Gilles, en collaboration avec **PARNET** Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, coll. Champs, 187 p.
- DELEUZE** Gilles, *L'île déserte et autres textes, textes et entretiens 1955-1974*, Paris, Minuit, 2002, coll. Paradoxe, 416 p.
- DELEUZE** Gilles, *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, coll. Paradoxe, 380 p.
- DIDI-HUBERMAN** Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, coll. Critique, 285 p.
- DIDI-HUBERMAN** Georges, *Essayer Voir*, Paris, Minuit, 2010, coll. Fable du Temps, 94 p.
- DIDI-HUBERMAN** Georges, « La chambre claire-obscur », in *Roland Barthes*, Paris, Le Magazine Littéraire, 2013, coll. Nouveaux Regards, p. 127-131.
- FOUCAULT** Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 2005 (1ère éd. : 1973), 90 p.
- GELAS** Bruno et **MICOLET** Hervé (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2007, 604 p.
- MACHEREY** Pierre, *Philosopher avec la littérature. Exercice de philosophie littéraire*, Paris, Hermann, coll. Fictions pensantes, 2009 (1ère éd. : 1990), 392 p.
- MACHEREY** Pierre, « Connaître la littérature – connaître avec la littérature », in *Le texte et son dehors. Autour de la littérature et de son esthétique*, supplément à la revue *Futur Antérieur*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 159-167.
- ZOURABICHVILI** François, « La question de la littéralité », in *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, sous la direction de Bruno Gelas et de Hervé Micolet, Nantes, Éd. Cécile Defaut, 2007, p. 531-547.
- ZOURABICHVILI** François, *Gilles Deleuze, une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1996, coll. Philosophies, 126 p.

### ***Autour de la question de l'écriture en sciences humaines et sociales.***

- BECKER** Howard S. et Peretz Henry, *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2002, coll. Guide Repère, 352 p.
- BARTHES** Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1989 (1ère éd. : 1978), coll. Points Essais, 46 p.
- BLANCHOT** Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 2003 (1ère éd. : 1969), coll. NRF, 640 p.
- BOREL** Marie-Jeanne, « Métaphore et analogie dans le discours des sciences de l'homme



et de la société. Une introduction. », *Revue européenne des sciences sociales*, XXXVIII-117, 2000, Métaphore et analogies : schèmes argumentatifs des sciences sociales, p. 5-11.

**BOURDIEU** Pierre, *Questions de Sociologie*, Paris, Minit, 1988 (1ère éd. : 1980), 277 p.

**BOURDIEU** Pierre, *Leçon sur la leçon*, Paris, Minit, 2007 (1ère éd. : 1982), 55 p.

**BOURDIEU** Pierre, *Science de la science et réflexivité, cours au Collège de France 2000-2001*, Paris, Éd. Raisons d'agir, 2001, coll. Cours et Travaux, 235 p.

**BROWN** Richard, *Clefs pour une poétique de la sociologie*, traduit par Rémi Clignet, Arles, Actes Sud, 1989, coll. Essais sciences, 352 p.

**CLÉMENT** Benoît, *Le récit de la méthode*, Paris, Seuil, 2005, coll. Poétique, 272 p.

**DE CERTEAU** Michel, *L'invention du quotidien Tome I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1ère éd : 1980), coll. Folio/Essai, 345 p.

**DE LA CROIX** Arnaud, *Barthes, pour une éthique des signes*, Bruxelles, Éd. Universitaires De Boek, 1987, coll. Prisme, 144 p.

**PERROT** Martyne, **DE LA SOUDIÈRE** Martin, « Littérature et sciences humaines », in *Devenir chercheur. Ecrire une thèse en sciences sociales*, sous la direction de Mortiz Hunsmann et Sébastien Kapp, Paris, Ed. de l'EHESS, 2013, coll. Cas de Figure, 29, p. 185-201.

**DUBOIS** Vincent, « L'écriture en sociologie : une question de méthode négligée » in *Transversale*, 2005, 1, p. 208-217.<halshs-00497714>

**FABIANI** Jean-Louis, « Faire son choix théorique en sciences sociales », in *Devenir chercheur. Ecrire une thèse en sciences sociales*, sous la direction de Mortiz Hunsmann et Sébastien Kapp, Paris, Ed. de l'EHESS, 2013, coll. Cas de Figure, 29, p. 47-63.

**FABIANI** Jean-Louis, *La sociologie comme elle s'écrit. De Bourdieu à Latour*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, Coll. Cas de figure, 40, 2015, 245 p.

**FOUCAULT** Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1999 (1ère éd. : 1964), coll. Tel, 400 p.

**FOUCAULT** Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, NRF coll. Blanche, 1971, 81 p.

**FOUCAULT** Michel, *La pensée du dehors*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, 61 p.

**HUNSMANN** Moritz et **KAPP** Sébastien (dir.), *Devenir chercheur, écrire une thèse en sciences sociales*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, Coll. Cas de figure, 29, 2013, 348 p.

**LAHIRE** Bernard, *L'esprit sociologique*, Paris, La découverte, 2005, coll. Poche, 434 p.

**LAHIRE** Bernard, « Décrire la réalité sociale ? Place et nature de la description en sociologie », in *La Description. Théories, recherches, formation, enseignement*, ouvrage collectif sous la direction d'Yves Reuter, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 171-179.

**LAHIRE** Bernard, « Champs de pertinence », *L'homme pluriel*, Paris, Nathan, 1998, Essais & recherches, 272 p.

**LAHIRE** Bernard, « Utilité : entre sociologie expérimentale et sociologie sociale », in *À*

*quoi sert la sociologie ?* ouvrage collectif sous la direction de Bernard Lahire, Paris, La Découverte, Laboratoire des sciences sociales, 2002, p. 43-66.

LAPLANTINE François, *La description ethnographique*, Paris, Nathan, coll. 128 Sciences sociales, 128 p.

LATOUR Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2007, 398 p.

MACHEREY Pierre, *Petits riens. Ornières et dérives du quotidien*, Paris, Éd. Le bord de l'eau, coll. Diagnostics, 2009, 361 p.

NICOLAS-LE STRAT Pascal, *Expérimentations politiques*, Montpellier, Éd. Fullen, 2007, 114 p.

NICOLAS-LE STRAT Pascal, *Moments de l'expérimentation*, Montpellier, Éd. Fullen, 2009, 148 p.

OGIEN Albert, *Les règles de la pratique sociologique*, Paris, PUF, 2007, coll. Pratiques théoriques, 291 p.

PASSERON Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel, 2006 (1ère éd. : 1986), coll. Bibliothèque de l'Éducation de l'Humanité, 666 p.

PASSERON Jean-Claude, « De la pluralité en sociologie. Théorie de la connaissance sociologique et théories sociologiques », *Revue européenne des sciences sociales*, tome XXXII, 1994, N°99, p. 71-116.

PERROT Martyne, DE LA SOUDIÈRE Martin, « Littérature et sciences humaines », in *Devenir chercheur. Ecrire une thèse en sciences sociales*, sous la direction de Mortiz Hunsmann et Sébastien Kapp, Paris, Ed. de l'EHESS, 2013, coll. Cas de Figure, 29, p. 185-201.

VERRET Michel, *Lectures sociologiques : Bourdieu, Passeron, Hoggart, Halbwachs, Janet, Le Play, Girard, Naville*, Paris, L'Harmattan, 2009, 249 p.

WRIGHT MILLS Charles, *L'imagination sociologique*, traduit de l'américain par Pierre Clinquart, Paris, La découverte, 1997 (1ère éd. française chez Maspero : 1967), 229 p.

### ***Autres ouvrages et articles.***

BARTHES Roland, « Au music-hall », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 2003 (1ère éd. : 1957), coll. Points Essais, p. 175-179.

BARTHES Roland, « Témoignage sur le théâtre », *Œuvres complètes II. Textes, livres, entretiens 1962-1967*, Paris, Seuil, 2002, p. 711-714.

BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, coll. Liber, 134 p.

BURKE Kenneth, *A Grammar of Motives*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969 (1ère éd. : 1945), 522 p.

CAZENEUVE Jean, « La sociologie de Georges Gurvitch », *Revue Française de Sociologie*, Volume 7, n° 7-1, 1966, p. 5-13.

FABIANI Jean-Louis, « L'expérimentation improbable. Remarques sur la sociologie

française dans ses rapports avec l'ethnométhodologie », in *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale*, actes du colloque sous la direction de Michel de Fornel, Ruwen Ogien et Louis Quéré, Paris, La découverte, 2001, coll. Recherches, p. 275-295.

**FABIANI** Jean-Louis, « Les règles du champ », in *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et Critiques*, sous la direction de Bernard Lahire, Paris, La découverte, 2001, coll. Poche/Sciences Humaines, p. 75-91.

**FABIANI** Jean-Louis, « Une sociologie transcendente ? », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 6/2010 (65e année), p. 1431-1439.

**JANKÉLÉVITCH** Vladimir, « Introduction : Georg Simmel, une philosophie de la vie », in Simmel Georg, *Sociologie. Etudes sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 2010, coll. Quadrige, p. 13-87.

**JUAN** Salvatore, *Les formes élémentaires de la vie quotidienne*, Paris, PUF, 1995, coll. La sociologue, 282 p.

**QUÉRÉ** Louis, « Sociabilité et interactions sociales », *Réseaux*, Vol. 6, n° 29 , 1988, p. 75-91.

**SIMMEL** Georg, *Philosophie de la modernité*. Traduit de l'allemand par Jean-Louis Vieillard-Baron. Paris, Payot, 1989, coll. Critique de la politique, 437 p.

**SIMMEL** Georg, *La Tragédie de la culture et autres essais*. Traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris, Rivages, 1993, coll. Petite Bibliothèque, 254 p.

**SIMMEL** Georg, *Secret et sociétés secrètes*. Traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Paris, Circé, 1998, coll. Circé Poche, 119 p.

**SIMMEL** Georg, *Sociologie. Etudes sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 2013 (1ère ed. 1999), coll. Quadrige, 780 p.

**SIMMEL** Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit* suivi de *La Sociologie des sens*. Traduit de l'allemand par Jean-Louis Vieillard-Baron et Frédéric Joly. Paris, Payot, 2013, coll. Petite Bibliothèque Payot/Philosophie, 112 p.

**WOLIN** Ross, *The Rhetorical Imagination of Kenneth Burke*, Columbia, University of South Carolina Press, 2001, 234 p.

# *Annexes*

## *Annexe 1 : Kontakthof*

### (1)

Grande salle de bal très sobre, parquet au sol et hauts plafonds. On devine, en fond de scène à un mètre du sol, le rebord, le proscenium, d'une seconde scène dissimulée par un rideau noir ; on distingue également l'encadrement d'une porte, tout à fait à droite. Côté jardin, une large fenêtre diffuse une lumière qui rappelle celle du jour. Côté cour, un mur blanc le long duquel sont disposés quelques chaises en ligne et quelques micros sur pieds, une autre porte est visible à proximité du devant de scène. Un piano droit est calé en fond de scène, côté cour, aux abords de la première porte. En fond sonore, une chanson de variété allemande d'avant-guerre, sorte de valse à deux temps sur laquelle chante une voix masculine. Les danseurs, en costumes sobres et robes de soirée des années cinquante (robes étroites, ourlets au dessus du genou, décolletés pudiques, tissus satinés de couleurs unies) sont assis sur des chaises placées sous l'avancée de cette scène indiscernable ; certains sont assis côté cour. Ils regardent tous devant eux, fixement, leurs visages sont sans expression.

Une femme se lève, va du fond de scène jusqu'en milieu de scène d'un pas déterminé, s'arrête, marque un temps de face, les bras le long du corps, puis se retourne, marque un temps de dos, puis fait à nouveau face au public. Elle lisse ses cheveux en arrière, garde les mains posées sur les tempes et le haut du front, dégageant son visage pour qu'on puisse le voir distinctement. Elle redescend les bras le long du corps et ouvre la bouche en serrant les dents pour montrer sa dentition. Elle referme la bouche, se met de profil, bombe le torse. Puis elle refait face au public, tend les mains, paume vers le sol, marque un temps d'arrêt dans cette position puis les retourne, marque encore un temps. Elle redescend les bras le long du corps sans jamais cesser de fixer le public, avance la jambe et met en évidence l'intérieur du coup de pied, pointe tendue. Tous ses gestes sont vifs et efficaces. Elle se retourne, reste à l'arrêt. Trois autres femmes se lèvent et la rejoignent ; quand elles se placent en ligne à sa hauteur, la première femme regagne sa place. Les trois femmes répètent la même série de gestes que la première, de manière synchrone. Elles sont relayées de la même façon que la première par un homme qui entame le même manège. Un autre homme le relaye, reprend les mêmes gestes avant d'être lui-même relayé par tous les hommes présents sur scène. La chanson de variété se termine, une autre commence dans le même registre musical et interprétée par le même chanteur. Dans l'entre-deux, les hommes poursuivent indifféremment leur litanie gestuelle. Puis c'est au tour de toutes les femmes de rejoindre les hommes et de les relayer comme précédemment, entamant la même série de gestes pendant que les hommes retournent à leur place d'un pas ferme et régulier. Les femmes enchaînent une dernière fois les poses qui présentent des segments de leur corps aux yeux du public, puis se retournent, marquent un temps plus long que dans les manèges précédents avant de rejoindre leur chaise. L'une d'entre elles est plus lente à revenir à sa place ; tout en traînant le pas elle se retourne doucement pour regarder le public puis termine sa progression jusqu'à sa chaise et se rassied. La chanson s'achève.

### (2)

Il y a un temps d'immobilité et de silence puis une femme se lève sans empressement et vient se placer en milieu de scène, suivie de près par le reste de la compagnie qui forme derrière elle des lignes de trois, puis quatre, puis six, puis huit

danseurs. Tous regardent en direction du public, le visage fermé. Une musique de cirque démarre, un air de fanfare célèbre. Toute la compagnie s'engage alors dans un mouvement synchrone qui l'emmène progressivement jusqu'en devant de scène. La phrase est simple, exécutée comme une marche militaire d'un certain genre : debout, pieds joints, les bras le long du corps, chacun dégage la jambe gauche sur le côté puis ramène l'autre jambe, fléchit légèrement les genoux, croise la jambe droite sur la gauche (les bras n'aident pas au mouvement, ils restent ballants le long du corps), donne un coup de hanche disgracieux comme s'il allait s'asseoir dans le vide et se rattrape sur la jambe droite qu'il garde croisée jusqu'à ce que le pied droit ait touché le sol, chacun se redresse alors, ramène la jambe gauche contre la droite et, debout, pieds à nouveau joints, reprend la phrase à son point de départ.

### (3)

Les chaussures des hommes et les escarpins des femmes marquent une cadence inquiétante en faisant résonner leurs pas sur le parquet. Quand la femme de tête arrive en devant de scène, elle se fige et tout le monde se fige avec elle. La musique s'arrête. Silence et immobilité dominant à nouveau. Une femme en robe noire et cheveux lâchés, au milieu de la formation à l'arrêt, se met à rire en remuant la tête de manière de plus en plus frénétique. Personne ne bouge ni ne la regarde, les yeux de chaque danseur restant rivés sur le public. Brusquement la femme s'écroule, comme morte. Un homme se met à fredonner doucement l'air de fanfare qui a rythmé le mouvement d'ensemble. Tous pivotent alors doucement sur eux-mêmes et repartent comme ils sont venus, adoptant la même démarche synchrone tout en chantonnant l'air de fanfare, de plus en plus fort. La femme qui s'était mise à rire reste au sol, inerte. Arrivés en fond de scène, hommes et femmes se rasseyaient en silence, un homme fredonne encore quelques instants puis se tait.

### (4)

Un homme se lève alors brusquement et se dirige vers une femme en robe bleue sous le nez de laquelle il agite une souris morte ou en plastique, elle hurle et s'enfuit, l'homme la poursuit dans la dispersion générale. Tout le monde court et s'échappe par les portes et les ouvertures côté cour et côté jardin. La femme restée au sol se relève et part en courant, pendant que la femme traquée monte sur le rebord de la scène indiscernable, le longe en hurlant toujours, rattrapée par l'homme qui la suit en continuant de l'effrayer avec sa souris, elle s'en dégage et s'enfuit par la porte en devant de scène côté cour, l'homme sort à son tour par la même porte qu'il referme derrière lui.

### (5)

La scène reste vide et silencieuse un court instant, avant que ne réapparaisse la femme de tête qui avait mené le mouvement d'ensemble. Elle entre par la porte du fond et entame une diagonale heurtée sur une musique instrumentale (air d'opérette très rythmé). Ses chaussures sont mal ajustées, semblent trop grandes ou trop étroites et la déséquilibrent. Elle s'arrête à chaque pas qu'elle fait, réajuste ses escarpins sans s'aider de ses mains en frappant soit la pointe, soit le talon au sol, grimace, se déhanche maladroitement, tente de reprendre sa marche, tord sa cheville et se déséquilibre à nouveau. La litanie des réajustements successifs est reprise par quatre autres femmes qui la suivent, également espacées les unes des autres, entrant comme est entrée la première, par la porte du fond restée grande ouverte. La femme qui ferme la marche est la femme traquée de la séquence précédente. Alors que la farandole exclusivement féminine quitte la scène tant bien que mal par une ouverture côté jardin, la femme

traquée, arrivée en milieu de scène, quitte des yeux ses escarpins et se retourne pour constater dans un cri que l'homme qui la poursuivait tout à l'heure marche derrière elle, sans se presser, prenant le temps qu'il faut pour la considérer de dos. Elle traverse la scène en courant, l'homme est sur ses talons, ils quittent le plateau par la même porte que dans la séquence précédente. La musique s'arrête.

**(6)**

Silence. La femme de tête entre à nouveau sur scène par la porte du fond, elle porte une robe de soirée noire à bretelle, étriquée. Elle quitte ses escarpins en s'appuyant sur le rebord du piano puis soulève le couvercle du clavier et, hissée sur la pointe des pieds, se met à pousser de grands "ouah!" après avoir actionné une touche du piano, comme pour se donner la note. Ses "ouah!" sont très aigus ou très graves mais toujours marqués par un basculement de tête en arrière et une cambrure des reins qui dessinent des postures de vampe. Apparaît par la même porte la femme traquée, elle est vêtue de la même robe noire que la première. Sans faire attention à la femme appuyée au piano, elle se met à marcher en dessinant un grand mouvement circulaire qui occupe tout le milieu de la scène. Son pas est rythmé par un tango, en fond sonore. Tout en marchant, elle réajuste ses bretelles, remet l'armature de son soutien-gorge en la pinçant à travers le tissu de son décolleté, remonte la fermeture Éclair de sa robe en se contorsionnant pour l'atteindre, grimace, semble à l'étroit dans ses vêtements et sous-vêtements, réajuste l'élastique de sa culotte et recommence : bretelles, armature, fermeture Éclair, élastique sans arrêter de tourner en rond. La femme de tête la rejoint au second tour, marchant devant elle sur la pointe des pieds et reprenant, comme elle, "le chemin des sangles".

**(7)**

Un homme entre par la porte du fond, va s'asseoir sur une chaise en fond de scène et les regarde tourner l'une derrière l'autre, en rythme. Au troisième tour, la "femme traquée" sort de sa ronde et vient s'asseoir sur ses genoux. Puis, elle se relève et se met à se déhancher devant lui en chantonnant frénétiquement l'air de la Cucaracha. L'autre femme tourne toujours sans se soucier d'eux. L'homme se lève pour partir, la "femme traquée" l'arrête en se mettant devant lui, prend ses mains et les applique sur ses hanches à elle, elle continue de se déhancher en chantant l'air de la Cucaracha, tenant ferme les mains de l'homme sur ses hanches et essayant de l'entraîner dans sa danse. L'homme reste sans rien faire, elle se retourne, toujours en lui gardant les mains de l'homme dans les siennes et l'emmène d'un pas cadencé côté cour, à proximité d'un micro sur pied. Elle tente de l'étreindre contre le mur, il se dégage et fait mine de refaire son lacet de chaussure pour échapper à une autre étreinte. Elle se tourne en direction du public (et du micro) tout en passant ses mains sur le torse de l'homme qui s'est relevé et dit d'une voix chaude : "Oh ! il est très beau ! Tu es très fort . Oh! Quelle classe !" L'homme se dégage, traverse la scène dans l'autre sens, la femme le suit de près, visiblement émue, elle sautille et frappe dans ses mains comme une petite fille à la fois enthousiaste et impatiente. Il marche sans la regarder, indifférent, elle finit par s'en rendre compte et renonce au flirt en rejoignant la femme qui tourne toujours et en reprenant une dernière fois, en rythme avec elle, le "chemin des sangles".

**(8)**

L'homme qui la traquait est entré par la porte du fond, il marche sans but, avec un grand registre ouvert dans les mains. Il finit par s'appuyer sur le rebord de la scène indiscernable, s'allume une cigarette et prend des notes. Le silence revient, les deux

femmes vont s'asseoir en fond de scène, elles bavardent sans accorder d'importance à l'homme au registre. Entre une femme côté jardin et un homme côté cour, ils se dirigent l'un vers l'autre, se rejoignent au centre de la scène. Face à face, ils commencent à se donner des caresses pudiques à tour de rôle, suivant le contour des épaules puis du visage. Les deux femmes assises se mettent alors à faire des commentaires à haute voix : "Regarde, son rimmel est en train de couler. C'est une tenue, ça ! À ton avis, ils sont en train de faire quoi, là ?! Dans un tel endroit, faut oser ! À son âge, c'est ridicule !" Le couple reste indifférent aux critiques, absorbé par les caresses qu'ils s'échangent. Les deux femmes finissent par se taire, se lèvent et quittent la scène par la porte du fond. L'homme au registre ramène un micro disposé côté cour en fond de scène et décompte à haute voix, en allemand et en le notant sur son registre, les gens présents sur scène : l'homme qui a refusé de flirter et qui regarde, assis côté jardin, l'homme et la femme qui se caressent à quelques mètres de lui.

**(9)**

Une femme est entrée côté jardin et monte sur la chaise qu'elle a prise au passage, face au public elle se met à hurler. Ceux qui sont déjà présents sur scène s'effraient et vont s'asseoir en courant sur les chaises du fond. Ils sont rejoints par le reste de la compagnie qui entre côté cour et côté jardin et qui va s'asseoir avec la même précipitation. La femme debout sur sa chaise raconte quelque chose à voix basse, un récit qui reste inaudible au-delà des premiers rangs : "Je suis à l'autre bout du piano et je risque de tomber, mais avant cela je vais crier pour que tout le monde le sache". Elle relève sa robe à mi-cuisse puis descend de sa chaise, s'allonge dessous : "Et ensuite je ramperai sous le piano, je regarderai autour de moi avec un air de reproche en faisant semblant de vouloir être seule, alors que je veux que quelqu'un vienne." Elle parle toujours en s'adressant au public puis remonte sur sa chaise et s'étrangle méthodiquement avec un foulard qu'elle porte autour du cou.

**(10)**

La musique redémarre : un air d'opérette chanté par une voix masculine, en allemand. Tout le monde se lève pendant que la femme redescend de sa chaise et disparaît en l'emportant. Hommes et femmes se mettent à avancer droit devant eux, allongeant leurs pas sans décoller les pieds du sol, les bras le long du corps, comme s'ils faisaient du ski de fond. Par ligne de cinq ou six, ils atteignent le proscenium et repartent jusqu'en fond de scène en courant, se repositionnent en ligne et recommencent leur progression. Un homme s'écroule, côté jardin, et reste au sol sans que personne ne réagisse. De part et d'autre de la scène, un homme et une femme tentent de se parler, la musique recouvre ce qu'ils essaient de se dire. Côté jardin, l'homme au registre, assis sur une chaise, aide "la femme de tête", debout devant lui, à quitter sa robe pour lui en passer une autre, une longue robe de crinoline verte à bustier. La femme se laisse faire négligemment, comme une petite fille qu'on habille, tout en mangeant une pomme.

**(11)**

Après quelques minutes de ce manège, la musique s'arrête. Tout le monde regagne sa place sur les chaises du fond. Seule la femme à la crinoline reste debout côté jardin, devant le micro sur pied que l'homme au registre avait ramené en fond de scène. La lumière baisse. Face au public, sa pomme à la main, la femme entonne à nouveau ses "ouah!" sur tous les tons : hystérique, jouissif, moqueur, exalté, puéril, agressif... Entre chaque onomatopée, le reste de la troupe l'applaudit brièvement.



(12)

La musique reprend, un autre air d'opérette interprété par le même chanteur. Un homme se lève, s'approche d'une femme assise, lui offre son bras qu'elle accepte. Ils vont ensemble jusqu'en devant de scène, on reconnaît la femme traquée. L'homme qui l'accompagne indique de la main au spectateur la chevelure de sa compagne avant de lui tirer vivement les cheveux. La femme fronce les sourcils de douleur mais ne semble pas étonnée. Les autres applaudissent. Tout en regardant le public, la femme se tourne vers son partenaire, déboutonne sa chemise, découvre son torse, l'indique au public d'un mouvement de la main qui suit le torse de haut en bas, puis montre ses ongles acérés et griffe méthodiquement l'endroit de la poitrine qu'elle vient de dénuder. Les autres applaudissent. C'est au tour de l'homme de positionner sa partenaire face au public, la faisant pivoter en la tenant par les épaules du bout des doigts. Il lui prend ensuite la main et lui retourne les doigts en arrière. Les autres applaudissent. Une fois les sévices exécutés, l'homme et la femme regagnent leurs places en se tenant par le bras, sans que rien, entre eux, ne laisse présager de la haine ou des griefs. Un autre couple leur succède selon le même protocole. On reconnaît cette fois le couple qui se donnait des caresses dans une séquence antérieure. L'homme a apporté sa chaise avec lui, il la place derrière sa compagne et l'engage à s'asseoir, retirant la chaise au moment où sa compagne répond à l'invitation. Elle tombe en arrière, il l'aide à se relever. Les autres applaudissent. Ils font à nouveau face au public, elle déboutonne la veste de son partenaire, regarde les spectateurs avant de le mordre au sein. Les autres applaudissent. Il extrait de sa poche de pantalon une cordelette, soulève les bras de sa compagne, lui ceinture la taille et serre de toutes ses forces. Les autres applaudissent. Elle remonte la manche de la chemise de son partenaire et lui frictionne l'avant-bras nerveusement. Les autres applaudissent. Ils repartent. Un autre couple les relayent. L'homme soulève le bras gauche de la femme et lui arrache un poil à l'aisselle. Les autres applaudissent. Elle passe derrière lui et lui tire les deux oreilles. Les autres applaudissent. La femme en crinoline est restée debout, elle les regarde en mangeant sa pomme. Elle se rapproche pour les voir de plus près puis reprend de la distance, au rythme des applaudissements. Un dernier couple prend le relais, ils se tordent le bras dans le dos à tour de rôle, puis l'homme prend la femme dans ses bras, la soulève et la laisse tomber. Elle lui donne un coup de genoux dans le ventre. Une femme s'est levée pour venir les applaudir sous leur nez, ils restent concentrés avant de s'infliger les derniers sévices.

(13)

La musique change brusquement, l'opérette cède la place à un boogie-woogie endiable. Les hommes prennent leurs chaises et courent s'asseoir en ligne, côté jardin. Les femmes courent s'adosser le long du mur, côté cour. Les hommes, face à elles, multiplient des caresses et des étreintes frénétiques dans le vide, comme s'ils cherchaient à pratiquer des attouchements à distance. De leur côté les femmes réagissent en se contorsionnant, sans pour autant subir aucun contact rapproché. Les hommes s'acharnent dans leur direction, en rythme avec la musique, tout en rapprochant leur chaise. Lorsqu'enfin hommes et femmes entrent en contact, les gestes émis et reçus s'enchaînent parfaitement : les hommes pelotent les femmes qui tentent de s'en dégager comme elles peuvent.

(14)

Les femmes se libèrent finalement des étreintes masculines et disparaissent. Les hommes forment alors une diagonale en reproduisant une phrase gestuelle systématique :

un mouvement ample et désynchronisé des jambes et des bras. La femme de tête réapparaît par la porte du fond dans la robe noire qu'elle portait pour "le chemin des sangles", elle emmène avec elle une diagonale de femmes en tutus roses à longue crinoline qui se déchaînent en répétant, en rythme avec la musique (toujours le boogie-woogie), une phrase gestuelle équivalente à celle des hommes qui ont disparus entre temps. On a l'impression d'un défoulement général, les gestes et les postures sont désordonnés, ils répondent à la musique avec une frénésie qui se manifestait déjà dans la manière dont les hommes étreignaient les femmes dans le vide et dont les femmes se défaisaient de ces étreintes invisibles. Quand la diagonale des femmes prend fin, une autre s'amorce allant toujours de la porte du fond à une ouverture côté jardin. Cette fois, c'est une diagonale de couples : les femmes (toujours en tutu) avancent en faisant des gesticulations qui rappellent des pas de danse classique mais sans la tenue du corps que ces pas exigent d'habitude, les hommes les soutiennent et accompagnent tant bien que mal les mouvements désarticulés des femmes et les tours qu'elles font sur elles-même. Après celle-là, une autre diagonale traverse la scène, les hommes avancent en soulevant les femmes devant eux tout en s'aidant de leur jambe, puis les reposent et recommencent. Suivent une diagonale d'hommes, puis une de femmes, équivalentes aux premières ; des couples réapparaissent, ça et là, dans les deux diagonales "non-mixtes", reproduisant des portés ou des pas de danse classique sur le même modèle que précédemment. La femme de tête rejoint pendant ce temps l'homme au registre qui est positionné en avant de scène côté jardin, il l'aide à quitter sa robe et lui repasse la longue crinoline verte, elle se laisse faire comme la première fois. Il lui redonne une pomme qu'elle se met à manger sans empressements tout en marchant sur le bord du proscenium, l'air ailleurs.

### (15)

Le morceau de boogie-woogie prend fin, relayé par un air de jazz assez rythmé mais moins endiablé. Seuls les hommes restent sur scène. Ils remettent de l'ordre dans leurs vêtements, se recoiffent avec les mains, reprennent leur souffle et s'espacent les uns des autres avant de tendre les bras, de les recourber sur un corps absent et de basculer en avant puis en arrière doucement. Les femmes les rejoignent progressivement, elles ont quitté leurs tutus et repassé leurs robes de soirée. Chacune se dirige vers un partenaire qui l'aide à remonter sa fermeture Éclair, avant qu'ils ne reprennent ensemble l'étreinte bancale que les hommes faisaient seuls jusque-là. Les couples s'exécutent de manière mécanique : les hommes tendent les bras, les femmes avancent d'un pas, ils referment leurs bras sur elles, une main posée sur la nuque, une autre dans le creux des reins et ensemble ils basculent en avant et en arrière doucement, puis les femmes s'espacent et le mouvement recommence. L'homme au registre réapparaît, sort un mètre de couturière de sa poche et va mesurer l'espace qui varie entre les visages des hommes et des femmes enlacés.

### (16)

Une femme se détache et va en avant de scène, côté cour. Elle se place devant un micro sur pied et s'adresse au public : "Où es-tu ? Au théâtre ? Moi aussi. Nous nous verrons à l'entre-acte, au foyer ? Tu vas descendre ? À cause de ton costume ? Mais c'est ridicule ! Promets-moi de venir. Pourquoi pleures-tu ? Il y a des danseuses en scène, tu les vois ? Que dis-tu ? Où es-tu maintenant ?" Elle baisse les yeux et repart lentement retrouver son partenaire et reprendre l'étreinte qu'il faisait seul en l'attendant. Pendant ce temps, deux hommes se détachent à leur tour et rejoignent un micro, ils fredonnent alors l'air de jazz qui passe en fond sonore tout en claquant dans leurs

doigts. Leurs deux partenaires restent seules à reproduire l'étreinte mécaniquement. La femme de tête n'a pas quitté la scène, elle reste à distance et regarde faire les autres, tout en mangeant sa pomme. Puis elle retraverse la scène en équilibre sur le bord du proscenium et retrouve l'homme au registre qui l'aide à quitter sa crinoline et à remettre sa robe de soirée initiale, de couleur rouge. L'homme se met à la caresser, elle hurle, se débat, la musique s'arrête. Les hommes et les femmes se dispersent de manière informelle, certains restent sur scène, des hommes discutent entre eux de manière détendue, sans accorder d'importance à l'agression. La femme traquée vient en aide à la femme de tête, elle porte le tutu rose à longue crinoline de la séquence précédente. L'homme au registre se met à prendre en chasse la femme traquée, elle s'échappe en hurlant. Il sort un bas de sa poche et, tout en courant derrière elle, tente de l'atteindre en le jetant dans sa direction comme un fouet ou comme un lasso, elle redouble de frayeur. Ils disparaissent.

### (17)

Pendant ce temps, deux hommes ont disposé en proscenium, côté jardin, un cheval mécanique pour enfant qui se met en marche avec des pièces de monnaie. Ils repartent en fond de scène où plusieurs danseurs se sont assis, d'autres restent debout à discuter, la plupart des femmes ont disparu. La femme de tête s'est reprise et traverse la scène sans empressement. Elle prend un homme à partie, côté jardin et lui demande de faire des mouvements circulaires avec son bassin, l'homme relève sa veste de costume et s'exécute maladroitement. Elle le corrige et lui montre comment elle fait. Il essaye à nouveau. Ça ne va pas. Elle le mime en train de faire le mouvement et lui montre ensuite le mouvement exécuté correctement. Il essaye encore, elle le corrige à nouveau en lui expliquant qu'il faut faire des cercles plus amples et plus gracieux. Les femmes reviennent progressivement et se massent en fond de scène de manière informelle, certaines sont assises, d'autres discutent entre elles. La femme de tête interpelle l'ensemble de la compagnie, demande à la régie de lancer la musique et une formation similaire à celle qui a exécuté la "marche militaire" en début de spectacle, se remet en place. Tous reprennent le mouvement de bassin que la femme de tête faisait faire à un homme quelques instants auparavant, sur un air de fanfare proche de celui qui accompagnait la marche. Ils avancent en rythme, genoux fléchis, en accompagnant les mouvements circulaires du bassin de coups de hanches nerveux. Les hommes tiennent leurs vestes de costume relevées, les femmes ont les bras ballants le long du corps. Ils avancent en fixant les spectateurs de manière désabusée. Certains se retournent et reprennent le mouvement en accentuant son côté grotesque, les fesses tendues en direction du public. Très vite, l'acharnement que chacun met à se déhancher en rythme s'accompagne de signes d'épuisement.

### (18)

La musique de fanfare s'arrête. Hommes et femmes rejoignent leurs chaises et se rasseient. On entend la chanson de variétés d'avant-guerre qui a ouvert le spectacle. Un homme se lève, va offrir son bras à une femme qui se lève à son tour et marche avec lui jusqu'en devant de scène. On reconnaît la femme traquée accompagnée de l'homme qu'elle cherchait désespérément à séduire dans une séquence précédente. L'homme la laisse face au public et retourne s'asseoir. Elle lève doucement son bras gauche et se sent l'aisselle en fermant les yeux, puis elle se lisse la peau du front et se caresse le visage avec un bras. Un homme se lève en fond de scène, la rejoint et la ramène à sa place. Un autre accompagne la femme de tête jusqu'en devant de scène, il la laisse seule face au public, elle se lance alors dans une série d'attouchements et de caresses sur elle-

même, légèrement différents de ceux de la femme traquée. Pendant ce temps, une femme est allée seule jusqu'en devant de scène, elle s'est penchée au-dessus du proscenium et a demandé des pièces de monnaie aux spectateurs du premier rang ; puis elle est allée les mettre dans la fente du cheval mécanique, le chevauche à présent et se laisse bercer, les yeux dans le vide. Quand le cheval s'arrête, elle en descend, va poliment redemander de la monnaie au public et retourne faire un tour de manège. Un homme a ramené la femme de tête à sa place. Un autre couple leur succède. La femme, restée seule, se prodigue des caresses sur le visage et le haut du crâne, elle se penche et se masse la cheville puis se redresse et s'embrasse l'intérieur d'un bras, réajuste sa culotte et recommence. Le cheval mécanique s'est arrêté, celle qui le chevauchait regagne sa place. Plusieurs hommes amènent des femmes en devant de scène qui, espacées les unes des autres, pratiquent chacune leur propre série d'attouchements solitaires face au public. Simultanément, d'autres femmes se sont levées pour demander, comme la première, des pièces de monnaie aux spectateurs et attendent, en file indienne, de faire leur tour de manège. À la chanson qui prend fin en succède une autre, interprétée par le même chanteur, seconde plage musicale déjà entendue dans la foulée de la première, en début de spectacle.

Alors que les femmes sont encore à leurs caresses individuelles, des hommes accompagnent d'autres hommes en devant de scène et les abandonnent à proximité, sans ramener les femmes à leurs places. Comme elles, ils se touchent, se massent, se sentent face au public, puis, très vite, tentent d'entrer en contact avec les femmes. Maladroitement, ils cherchent à reproduire sur le corps de l'autre les caresses qu'ils se donnaient seuls. Les femmes se laissent tripoter sans réagir, celles qui restent hors de portée continuent leurs propres attouchements sans accorder d'attention à ce qui se passe dans leurs parages. Celles qui attendent leur tour pour faire du manège ont la même attitude. Un homme accompagne jusqu'au cheval mécanique, la première femme qui est allée en faire. Elle remonte dessus et ne redescend plus, remettant des pièces de monnaie chaque fois que le cheval s'arrête. Pendant ce temps, le jeu des va-et-viens se poursuit, deux hommes, après avoir été accompagnés et s'être caressés, se mettent à ausculter ensemble le visage d'une femme indifférente. La femme "traquée", récemment revenue en devant de scène, reprend sa litanie de gestes caressants quand un homme vient s'en charger à sa manière, une étreinte informelle se dessine avant de se transformer en lutte ouverte. La femme "traquée" se défend, l'homme devient agressif, elle lui rend ses coups. Pendant ce temps, la plupart des hommes et des femmes qui ont été accompagnés en devant de scène, l'ont été dans l'autre sens et ont disparus progressivement.

### (19)

Noir, la musique change, on retrouve la fanfare de cirque de la séquence précédente. Une douche de lumière éclaire la porte du fond. En sort un premier couple, l'homme et la femme portent des masques d'animaux qui laissent apparent le bas du visage. Bras dessus, bras dessous, serré l'un contre l'autre, ils longent le mur blanc côté cour en faisant de petites foulées mécaniques et en pouffant de rire à intervalle fixe, tout aussi mécaniquement. Arrivés en devant de scène, ils pivotent et sortent de scène par la porte pratiquée dans le mur. Un couple est apparu dans leur dos et dessinent le même manège, relayé par un autre. Plusieurs couples se succèdent ainsi, en file indienne, suggérant un ballet de figurines articulées, montées sur rail.

### (20)

Le noir revient. Une autre chanson déjà entendue (le tango précédemment diffusé) refait surface après un silence. Un couple entre sur scène par la porte du fond, l'homme marche avec la femme à son bras. Ils s'arrêtent en milieu de scène. La femme se couche sur le flan et ne réagit plus. L'homme a l'air gêné par cette situation. Il s'empresse d'aller chercher une chaise et tente à plusieurs reprises de l'asseoir ou de la coucher sur l'assise. Puis il se positionne devant elle, afin de la dissimuler aux yeux du public, avec un sourire maladroit. Elle glisse à chaque tentative. Il décide alors de la laisser au sol et de la dissimuler en installant la chaise devant elle et en s'asseyant dessus, mais ça ne va toujours pas. Il dégage finalement la chaise et enlève sa veste pour la maintenir devant le corps allongé, en regardant le public avec un air emprunté. Pendant ce temps, la femme "traquée" et la femme "de tête" sont entrées sur scène par la porte du fond. Elles sont vêtues des tutus roses de tout à l'heure ; elles portent des couettes lâches, nouées avec des rubans roses. Elles avancent sur scène en se tenant par la main, tout en faisant des pas chassés et des mouvements de danse puérils, suggérant des pas de charleston faits en sautillant. Elles sont suivies de près par l'homme au registre qui circule sur scène avec son cahier à la main. Un autre homme est entré par la porte du fond et longe le mur côté cour, tout en suivant du regard une femme qui est entrée à sa hauteur côté jardin, et qui avance, comme lui, en direction du public tout en lui jetant, elle-aussi, quelques coup d'oeil amusés. L'homme au registre compte à haute voix les hommes et les femmes présents sur scène et note ce décompte dans le cahier qu'il promène avec lui. La femme endormie se relève, elle reprend un instant ses esprits et s'en va en direction de la porte du fond sans faire attention à son partenaire, qui la suit à distance en emportant sa chaise. L'homme et la femme qui avançaient de part et d'autre de la scène, tout en se regardant et en s'envoyant des sourires, se sont maintenant assis, en face l'un de l'autre, avec toute l'étendue de la scène entre eux. Ils continuent de se fixer en minaudant et en se déshabillant méthodiquement, chacun de son côté du plateau. Chaque vêtement est ôté sans empressement et plié patiemment avant d'être déposé au sol. Ils se sourient en continu, visiblement troublés. Pendant ce temps, les deux danseuses déambulent sur scène, leurs gestes sont parfaitement synchrones, elles ont l'air de s'amuser. Le couple continue de se déshabiller de plus en plus timidement, mais sans jamais cesser de sourire et de mordre leurs lèvres pour se signaler leur gêne et leur désir conjugués.

## (21)

Les femmes en tutus ont disparu. Une autre est entrée sur scène, suivie de près par quasiment tous les hommes de la compagnie. Elle marche sans empressement, décrivant, en milieu de scène, un grand cercle dans lequel entrent les hommes qui marchent dans son dos. Elle jette un regard charmeur derrière son épaule, chaque homme jette de la même façon un regard derrière sa propre épaule avec un sourire, jouant ainsi à éviter de croiser le sien. Puis, ils se mettent à mimer tous les gestes d'attente et de séduction que la femme va faire en marchant d'un pas régulier. Elle met les mains sur les hanches puis en laisse retomber une négligemment le long du corps, fait mine de taper dans le vide la cendre d'une cigarette absente, se passe une main sur la nuque, se caresse négligemment le lob de l'oreille, joint les mains et les laisse retomber devant elle, puis les joint dans son dos. Les autres femmes sont entrées sur scène par une ouverture côté jardin, elles se sont intercalées entre les hommes, reprenant avec eux la litanie gestuelle de la première qui se retourne, à nouveau, dans un pivotement langoureux, pour voir si elle est suivie et recommence sa série de gestes. Un peu avant l'entrée des femmes, deux hommes se sont rapprochés de celui qui se déshabillait, assis sur sa chaise, et, par leur attitude, lui ont signifié son inconvenance. Il

s'est alors ravisé, tout comme sa partenaire et se rhabille à présent, avec, sous les yeux, une femme qui se rhabille également, manifestant à la fois de la confusion et de la déception. Redevenus décents, ils vont rejoindre le cercle des "promeneurs" et reproduisent, avec eux, les gestes qu'ils ont emprunté à la femme qu'ils suivaient et qui s'est fondue parmi les autres.

(22)

La musique s'arrête. Hommes et femmes continuent encore un instant leur ronde de séduction, puis s'arrêtent à leur tour. Une femme propose quelque chose au reste de la compagnie, enthousiaste. Toutes les femmes s'empressent de quitter la scène par les différentes portes et ouvertures. Les hommes les attendent en bavardant, dispersés. Elles reviennent en robes étriquées noires, les hommes les aident à remonter leurs fermetures Éclair. Puis une femme fait signe à la régie de remettre la musique et entraîne le reste de la compagnie dans le même mouvement circulaire que dans la séquence précédente. Les gestes sont identiques, seules les robes ont changées, donnant une note plus grave, moins désinvolte à la ronde qui occupe le milieu de scène. Un homme et une femme se détachent du mouvement d'ensemble. Ils font quelques pas en direction de l'avant-scène, à distance l'un de l'autre. Puis, face l'un à l'autre, l'homme se met à prendre des poses viriles en se passant la main dans les cheveux, pendant que la femme, de son côté, soulève le bas de sa robe pour regarder sa culotte. L'homme ajuste sa chemise, la rentre bien dans son pantalon et s'allonge sur le ventre. La femme s'allonge de son côté, les jambes écartées, le dos de la main posée sur le front. Pendant que le cercle des hommes et des femmes se désagrège et que chacun quitte la scène ; l'homme et la femme isolés reprennent de plus en plus vite la série de gestes qu'ils faisaient en direction l'un de l'autre. Le reste de la compagnie revient progressivement, les femmes ont repassé leurs robes de soirée de couleurs vives et unies. Hommes et femmes regardent le couple s'agiter à distance, les femmes se massant progressivement du côté de la femme allongée et les hommes du côté de l'homme allongé.

(23)

Silence. L'homme et la femme se relèvent. Un homme, suivi de près par les autres hommes, marche sur elle en désignant à haute voix et d'un ton autoritaire, comme un ordre asséné, des parties de son corps. La femme recule avec toutes les autres, donnant l'impression de recevoir un coup aux endroits du corps qui sont mentionnés : "Joue, dos, estomac, genou, épaule, main, pied !". La femme "de tête" monte alors à l'assaut et, suivie par les autres femmes, marche sur les hommes en leur retournant leurs coups par le biais du langage. Les hommes, après avoir reculé sur quelques mètres, reprennent le dessus de la même façon. Chaque formation alterne ainsi une attitude défensive et offensive, à tour de rôle. Pendant ce temps, l'homme au registre fait une brève apparition en fond de scène, il a une poupée gonflable avec lui. Il s'assied sur une chaise près de la porte du fond et l'embrasse fougusement après l'avoir couchée sur ses genoux et avant de disparaître avec elle. Sur la scène, les offensives s'accélèrent, puis se ralentissent d'un coup. Les hommes énoncent les parties du corps qu'ils veulent toucher de manière plus lente et plus douce, tout en s'avançant vers les femmes d'un pas plus timide. Réciproquement, la femme qui mène les autres ne mentionne plus qu'un ou deux endroits du corps en direction des hommes qui se reculent plus calmement, recevant le mot comme une caresse.

(24)

La musique reprend, c'est la version instrumentale d'un tango langoureux. Les

hommes enlèvent leurs vestes de costume sans quitter les femmes des yeux. De leur côté, les femmes, le regard rivé sur les hommes, ôtent lentement leurs escarpins. Puis les hommes font ensemble, de manière synchrone, une série de gestes répétitifs : ils s'ébouriffent les cheveux et se recoiffent, se titillent le nez, jouent avec leurs boutons de manchette, relèvent leurs manches, se chatouillent l'intérieur du bras, sortent leur chemise de leur pantalon, la soulève et mettent un doigt dans leur nombril puis enfonce le doigt dans leur chaussure, comme un chausse pied, tout ça sans jamais quitter les femmes des yeux. Les femmes entament, à distance, une série de gestes qu'elles reproduisent également de manière synchrone : elles se massent le visage d'une main puis tendent le bras vers le haut et laisse retomber la main sur le haut du crâne qu'elles massent négligemment. Puis elles fléchissent les jambes et se grattent un pied, se redressent ensuite et se mangent l'intérieur du bras, se grattent le nez et se massent les fesses à pleines mains, sans jamais quitter les hommes des yeux. Hommes et femmes se rapprochent progressivement les uns des autres en poursuivant, chacun, leur litanie gestuelle. Ils finissent par entrer en contact et, lentement, tentent de reproduire sur le corps de l'autre ce qu'ils se faisaient individuellement. L'échange de caresses et d'attouchements est d'abord hésitant puis de plus en plus appuyé et désordonné, les gestes sont empressés, maladroits. Certains couples s'en amusent et des rires éclatent. D'autres contacts rapprochés virent à l'affrontement. Des femmes hurlent le nom de leur partenaire suivi de sommations pour qu'ils arrêtent de les toucher et qu'ils s'en aillent. Certains prennent le parti de s'éloigner et poursuivent leur litanie gestuelle en solitaire. Un homme s'est détaché du reste du groupe, il a pris une chaise et regarde l'agitation, de loin, assis dos au public. Deux ou trois couples s'affrontent encore. La plupart des hommes et des femmes présents sur scène se sont calmés, ils retrouvent leurs vestes de costumes, leurs escarpins éparpillés, des femmes refont leur chignon et remettent de l'ordre dans leurs vêtements. Les hommes, après avoir retrouvé leurs esprits, discutent par deux ou trois en fond de scène, d'autres ont rejoint leur chaise, d'autres sortent et reviennent.

## (25)

La femme de tête et la femme traquée avaient disparues, elles réapparaissent sur scène habillées en tutus roses, coiffées de couettes lâches tenues par des rubans roses. Elles progressent en faisant des pas chassés synchronisés et en adoptant des attitudes altières, maniérées, qui rappellent des pas de danse classique, leur jubilation de tout à l'heure a disparu. L'homme que la femme traquée avait tenté de séduire dans une séquence antérieure, s'approche des deux femmes et les aborde. Elles détournent la tête ensemble et haussent les épaules en signe de dépit. L'homme n'insiste pas et s'éloigne. Celui qui regardait l'agitation de tout à l'heure, assis sur une chaise dos au public, vient de s'écrouler, il reste au sol, inerte, allongé sur le ventre. Les deux femmes en tutus se font aborder par l'homme au registre et un autre, assis à califourchon sur une chaise, ils les coincent entre eux deux, à la manière d'un étau. Elles feignent à nouveau l'indifférence mais plus timidement et s'éloignent. Les deux hommes reviennent à leur hauteur et les tiennent à nouveau en respect. Elles font alors tourner leur tête en rythme et profèrent des onomatopées pour marquer leur dépit, puis repartent. L'homme au registre les suit de loin, il enlève sa veste de costume lentement et la remet dans un même mouvement, son comparse marche à côté de lui, tenant sa chaise par le dossier. Une femme est venue s'asseoir sur une chaise côté cour, de profil par rapport au public. Elle est à proximité d'un micro sur pied qui amplifie ce qu'elle dit. Les jambes croisées, elle semble s'adresser à l'homme tombé de sa chaise, sur un ton à la fois cynique et hargneux, la musique s'arrête : " Qu'est-ce qu'il y a Mike ? Tu es encore malade ? Ca

serait nouveau ça ! Tu n'es rien Mike. Tu n'as rien et tu ne sais rien. Oh ! Mon dieu, tu n'es pas mort... Non, même pas.”. Les deux femmes en tutus continuent de se faire suivre par les deux hommes, elles ne dansent plus et leur lancent des petits gestes de dépit en les évitant. La femme assise côté cour, s'adresse toujours à l'homme resté au sol : “Ca c'est typique : tous debout et toi par-terre. Carpette ! Sans profil ! Pustule ! Poltron ! Pas de peps, pas de tempérament, un vrai mollasson !”. La plupart des hommes et des femmes sont maintenant assis en fond de scène, un homme est allé s'installer au piano et joue quelques notes en dilettante. L'homme au registre a relevé son pantalon et, sans quitter des yeux les deux femmes en tutus, exhibe ses mollets dans une posture virile. Lui et son comparse finissent par les coincer côté cour. L'homme au registre détache un micro de son pied et amplifie ce que les deux femmes se disent en faisant des mouvements circulaires avec leurs bras, balançant leur jambe droite d'avant en arrière (elles ont l'air de prendre pour cible l'homme qui vient de poser sa chaise et de s'asseoir à califourchon sur l'assise) :

“Il est un peu nerveux, Jozé.

- Je pense qu'il est très effrayé.

- Bien sûr, ça se voit.

- Je suis sûr que sa mère le trouvait très laid à la naissance.

- Évidemment.

- C'est vraiment un homme ?

- Il n'y ressemble pas.”

L'homme visé par ces remarques s'est allumé une cigarette et fume nerveusement pour se donner une contenance. La femme assise près du micro lance : “Merlan frit !” en direction de l'homme inerte au sol et se tait à nouveau. De leur côté, les deux femmes en tutus poursuivent leurs railleries :

“Sa tête est toute petite !

- Quand il est debout, il est très grand tu crois ?”

L'homme manifeste sa gêne en se relevant et en s'éloignant avec sa chaise. Les deux femmes le suivent, les bras en l'air, dessinant une couronne approximative au-dessus de leur tête. L'homme au registre les suit de près avec le micro, elles ne lui accorde aucune attention, absorbée par leur filature. Elles rejoignent l'homme qui s'est rassis à proximité de la femme au micro et continuent de le critiquer ouvertement :

“Ca pue !

- Il a encore bu, c'est sûr.”

La femme assise, sans quitter des yeux sa propre “victime”, envoie : “Voilà la fleur bleue qui s'en mêle, maintenant ! Tu es nul, nul, nul ! Un nul sans charme ! Petit boutonneux !”

Une des femmes en tutu ajoute : “Il est tout mouillé, oh! et il pue !” Puis s'en va par la porte près du proscenium que l'homme au registre va refermer derrière elle. L'autre femme s'enfuit en courant, s'asseoir en fond de scène. L'homme au registre revient à hauteur de l'homme inanimé, s'agenouille et tend son micro pour amplifier le bruit de sa respiration. L'homme et la femme assis ramènent leurs chaises en fond de scène et se rasseient. L'homme au registre repart également. L'homme allongé se relève et regagne sa place en fond de scène, comme les autres.



(26)

L'homme au piano s'est arrêté de jouer. Une femme se met à chanter une chanson dans un silence total. Quand elle se tait enfin, un homme se lève et éjecte violemment les hommes et les femmes assis à ses côtés, il renverse les chaises vides puis se rue sur la porte du fond, l'ouvre et se la referme violemment sur la main en hurlant de rire. Les autres le regardent faire et applaudissent. Le noir se fait, seule une douche de lumière accompagne l'homme dans son hystérie. Il se dirige vers le milieu de la scène, se saisit au passage d'un gros poids qui a été placé là dans le noir, s'allonge sur le dos et le laisse tomber sur son ventre en riant aux éclats. Les autres applaudissent. Puis, l'homme se relève, s'arrange et va ranger le poids côté jardin. Pendant ce temps, une femme a placé méthodiquement des chaises en rond, elle se met à courir et les renverse frénétiquement tout en riant. Les autres applaudissent. La femme qui s'était écroulée, lors du premier mouvement d'ensemble, au début du spectacle, vient se placer en milieu de scène, à l'endroit où elle s'était écroulée et, éclairée à son tour par la douche de lumière, elle se remet à rire en remuant la tête de gauche à droite avant de tomber par-terre, inanimée. Les autres applaudissent. Puis l'homme qui avait, le premier, perdu tout contrôle, retourne se coincer la main dans la porte du fond en riant. Les autres applaudissent. Une femme se met à parcourir la scène en courant tout en se serrant la ceinture. Les autres applaudissent. La femme traquée lui succède, toujours en tutu, elle tente de se faire vomir en se mettant deux doigts dans la bouche et rit à gorge déployée avant de refaire une tentative. Les autres applaudissent. Puis, c'est au tour de la femme de tête (elle a retrouvé sa robe de soirée rouge) de prendre son élan et de sauter contre le mur de fond de scène tout en riant. Les autres applaudissent.

(27)

Le silence se fait. La femme de tête traverse la scène et vient jusqu'en proscenium remettre ses escarpins, aidée de l'homme au registre qui s'est posté à côté de la paire de chaussures. Ce sont les seuls à être éclairés par la douche de lumière qui a suivi tous ceux qui se sont "torturés" jusqu'à présent. Un tango se fait entendre en fond sonore. L'homme au registre se tourne vers le public et sort un bas de sa poche de veste. Il le tend et le montre aux spectateurs, la femme de tête se tient à ses côtés, comme une assistante, elle balaye le public du regard avec un sourire artificiel. L'homme lui donne le bas, elle tire dessus en le tenant aux deux extrémités puis le passe, comme une corde à sauter, devant et derrière la jambe qu'elle a dégagée en pleine lumière, en gardant son sourire sans quitter le public des yeux. Dans leurs dos, les hommes ont disparu et les femmes se sont répartis sur la scène, plongée maintenant dans la pénombre. Elles adoptent isolément des poses stéréotypées d'amantes solitaires : allongée sur le dos, les mains embrassant un visage absent au-dessus du sien ; debout, mimant une étreinte sans partenaire ; renversée en arrière, tenue par les bras d'une silhouette manquante. Un homme court d'une femme à l'autre, venant remplir les vides avant d'être violemment repoussé par chacune d'elle et de repartir se glisser dans d'autres bras. Pendant ce temps, l'homme au registre s'est allongé sur le dos et se promène le bas sur la poitrine. Il se relève, montre une fois de plus le bas au public, le donne à sa partenaire qui l'enroule sur lui-même, souffle dessus et le déroule ostensiblement. Elle le redonne à l'homme au registre qui l'enroule de la même façon, mord une extrémité et le déroule d'une main. Puis c'est au tour de la femme de tête de l'enfiler sur son bras et de laisser pendre le pied du bas au-dessus de sa bouche, puis de l'agiter en soufflant dessus. Elle le tend à son partenaire qui le passe également à son bras et l'anime comme une

marionnette. Puis, c'est à la femme de tête de s'en servir comme d'une serviette et de s'essuyer avec le coin des lèvres, dans un geste exagérément distingué. L'homme au registre le cache maladroitement dans sa poche de veste et fait mine de le retrouver par un tour de passe-passe qui n'en est pas un. Il le redonne à la femme de tête qui se le passe entre les jambes de manière libidineuse, dans un mouvement qui va d'avant en arrière. Le tango prend fin. L'homme qui, pendant ce temps, courait d'une femme à l'autre, s'est penché au-dessus d'une dernière pour tenter de mettre son visage dans les mains qu'elle tendait ; elle s'est brusquement relevée et a disparu. Il reste seul, à genoux, appuyée sur les mains, épanché sur un corps absent. Son épuisement est visible, il a le souffle court. Il ne cherche pas à le reprendre et se met à chanter une chanson dans le silence qui est maintenant revenu complètement :

“Je me fais peindre le corps en noir, le corps en noir

Et je pars pour les îles Fidji, pour les îles Fidji

Là-bas, tout est nouveau et paradisiaque.

Comme je me réjouis, comme je me réjouis.

Je ne porte qu'une feuille de figuier,

Avec des coquillages (bis).

Je me promène avec une poupée de Fidji

Et je me blottis contre elle.

Avec un bambou, je me construis une maisonnette.

Je veux devenir un fidjien.”

Il reste un instant encore agenouillé au sol, puis il se relève doucement, les femmes se sont lentement retirées en fond de scène, les hommes sont revenus s'asseoir sur leurs chaises, lui-même regagne sa place.

## (28)

La musique change, on reconnaît la première plage sonore entendue en début de spectacle (valse à deux temps, vieille chanson allemande). L'homme au registre remise le bas dans sa poche, la femme de tête renverse alors l'homme dans ses bras tout en lui caressant le torse dans une pose stéréotypée. Il se redresse et se met dans son dos pour lui masser les épaules. Elle se retourne et lui caresse vigoureusement le visage. Elle se relève les cheveux, il lui crache dessus, elle le mord à l'épaule sauvagement, il se jette sur elle et lui empoigne les seins à pleines mains. Les attouchements dégénèrent en affrontements.

## (29)

La musique change à nouveau, on reconnaît l'air de fanfare qui rappelle une musique de cirque. Le couple se défait, la femme de tête repart s'asseoir en fond de scène, l'homme au registre remet de l'ordre dans ses vêtements pendant qu'un autre s'est avancé jusqu'à un micro, l'a amené en devant de scène et présente dans sa langue natale, tel un monsieur loyal, les femmes qui viennent une à une jusqu'en proscenium. À tour de rôle, elles font des mimiques disgracieuses : l'une se tire la peau du visage, l'autre se met la bouche en “cul de poule” pour se creuser les joues, une autre essaie de tasser ses hanches en tapant dessus. Elles sont vite rejointes par des hommes qui se “corrigent” certaines disgrâces corporelles à leur façon : l'un se met de profil et rentre le

ventre dans une grande inspiration, l'autre se gonfle les joues, un autre se passe la main sur la gorge comme pour faire disparaître un double menton, un autre tient fermement son nez avec les doigts et le manipule. On comprend que chacun désigne la partie du corps qui le complexe et en accentue la disgrâce ou tente d'y remédier sur le champ. L'homme au micro commente toutes ces tentatives avec enthousiasme, comme sur une piste de cirque ou dans un spectacle de variétés.

**(30)**

La musique s'évanouit, tous ceux qui sont venus jusqu'en proscenium repartent chercher une chaise en fond de scène et reviennent, avec d'autres, former une ligne en devant de scène face au public. Seule la rampe est éclairée. L'homme au registre se tient debout, côté jardin, avec un micro à la main. Assis sur leurs chaises, jambes croisées ou penchés en avant, hommes et femmes se mettent alors à parler en même temps, chacun dans sa langue d'origine, s'adressant aux spectateurs comme si chacun était seul avec eux. L'homme au registre passe dans leurs dos et amplifie ce que chacun confie au public, en approchant le micro de chaque bouche en mouvement. Les confidences deviennent audibles, les unes après les autres, se distinguant de la cacophonie ambiante, au fur et à mesure de la progression de l'homme au micro. Chaque récit personnel semble aborder un moment délicat vécu avec un amant : de quelle manière il a fallu repousser les avances de l'autre, ou garder la face alors que l'on était éconduit maladroitement ; ou encore cacher sa joie devant les signes de désir que l'on attendait de la part de l'autre depuis si longtemps, ou masquer sa déception à la découverte d'un détail désagréable sur le corps dénudé de son amante, ou garder son sang froid quand on a été découvert dans une situation compromettante avec un partenaire...

**(31)**

Un tango démarre en fond sonore, chacun se tait et se fige. Un homme se lève et s'en va, une femme ne tarde pas à en faire autant, tout le monde finit par se lever et quitter le proscenium pour se disperser. La scène est maintenant intégralement plongée dans le noir. On devine de l'agitation, hommes et femmes courent, leurs talons claquent sur le sol. Un homme reste seul, encore assis en devant de scène. Il allume et éteint un briquet dans un geste régulier. On ne fait que deviner des corps qui prennent des poses stéréotypées (on reconnaît les poses langoureuses ou plus pudiques que prenaient les femmes dans une séquence antérieure et où l'amant restait manquant). Des femmes et des hommes vont et viennent, avec un empressement croissant, compléter les étreintes mimées de manière solitaire, par un seul corps. Puis ils se figent progressivement. Après un moment, le silence revient.

**(32)**

Hommes et femmes vont se rasseoir en fond de scène, et, toujours plongés dans la pénombre, se prennent bras dessus, bras dessous et se balancent tout en restant assis et silencieux. Une valse (violon et orchestre) se fait entendre. L'homme au registre se met à poursuivre la femme de tête, la rattrape et la harcèle de caresses appuyées. Elle se débat dans le noir en vociférant. Un couple s'est levé et danse une valse tournante. Une femme vient s'écrouler en milieu de scène. Puis la musique s'arrête, tout le monde se fige, reste immobile un instant dans le silence total. Une voix féminine s'élève du fond de scène, on distingue la femme de tête qui s'est rassise et qui profère une série de "Darling" plaintifs, timides, interrogateurs, s'acharnant à appeler quelqu'un qui ne lui répond pas. Elle finit par abandonner, se lève et vient jusqu'en devant de scène ; là, face au public, elle se caresse la bouche et se frotte les dents avec un doigt. Un air de fanfare

démarre. Elle retourne s'asseoir alors que d'autres, hommes et femmes confondus, la relayent en devant de scène. Un à un, ils enchaînent deux ou trois mimiques en jouant avec leur bouche et en trouvant des manières différentes de se mettre les doigts à l'intérieur. Ceux qui reviennent à leur place restent debout ou se rasseyent et discutent en petits groupes, massés en fond de scène, indifférents au manège des autres.

### **Entracte**

#### **(33)**

La salle est vide, entre sur scène la femme de tête, habillée en tutu rose à longue crinoline, coiffée de couettes lâches tenues par des rubans roses. Elle court, semble jouer à cache-cache toute seule, puis elle minaude, se frotte contre les murs jusqu'en proscenium, avec le sourire aux lèvres. Elle revient de fond de scène en se dandinant et en suçant son pouce. Elle ouvre la porte du fond, puis monte sur une chaise, tend son postérieur en arrière et frappe sur ses fesses en rythme. Un fox trot (jazz New Orleans) démarre en fond sonore. Elle saute de sa chaise et se met à danser en rythme avec la musique, donnant des coups de hanche de gauche à droite, les bras le long du corps, les mains à hauteur du bassin, les pouces en l'air. Elle adresse un sourire, à la fois puéril et libidineux, en direction du public. Elle s'en rapproche tout en dansant, puis repart en courant vers le fond de la scène, où le reste de la compagnie l'attend en costume et robes de soirées. Elle les entraîne avec elle, chacun reprend son pas de danse, toujours en rythme avec la musique, hommes et femmes ont l'air de s'amuser. L'homme au registre apparaît furtivement en fond de scène, il est à nouveau accompagné d'une poupée gonflable qu'il malmène dans un coin, côté cour, avant de disparaître et de revenir sur scène en remettant de l'ordre dans sa coiffure et ses vêtements et en se donnant des airs d'homme respectable.

#### **(34)**

La femme de tête est rejointe par la femme traquée, en tutu elle aussi. Elles guident le reste de la compagnie dans une phrase de danse assez simple, faite de pas chassés et de mouvements de bras juvéniles, mais progressivement, hommes et femmes s'arrêtent de danser et regagnent leur place en fond de scène. Seule la femme de tête continue à danser, sourire aux lèvres. La musique s'arrête. Elle fait encore quelques pas de danse, regarde autour d'elle et s'arrête en disant "ok !", signifiant le fait qu'elle n'insistera pas et repart s'asseoir en fond de scène. De là, elle recommence à appeler : "Darling !" sur tous les tons : doux, rieur, désinvolte, plaintif, étonné, insistant, sévère, colérique, jouissif, jusqu'à prononcer le mot dans un râle inquiétant. Personne ne bouge ni ne répond. Ses appels s'étalent sur plusieurs minutes sans susciter la moindre réaction. Un homme se lève finalement et va jusqu'au piano, là il se met à jouer un air. Hommes et femmes se dispersent et sortent de scène par les différentes ouvertures. La femme de tête reste seule à proférer ses "darling !". L'homme au piano joue toujours. Par la porte du fond apparaissent des couples qui valsent en file indienne, traçant une longue diagonale qui disparaît par une ouverture côté jardin. Les couples réapparaissent par la porte du fond et dessine à nouveau une diagonale qui ne s'interrompt que quand le pianiste fait une fausse note et déstabilise les danseurs. Les couples marquent alors un temps et reprennent leur valse dès que le pianiste se remet à jouer correctement. La femme de tête répète toujours ses "Darling" mais les espace de plus en plus, le ton est devenu hésitant, timide, résigné. Le pianiste se met à chanter une sorte de comptine anglaise répétitive :

"My Bonnie lies over the ocean.

My Bonnie lies over the sea.

My Bonnie lies over the ocean.

Oh ! Bring back my Bonnie to me, to me.

Bring back, bring back, oh bring back my Bonnie to me.”

La femme de tête hurle un dernier “Darling” et semble se reprendre. Elle se met à chanter la comptine sans conviction, accompagnant le pianiste qui joue et chante toujours. Les couples de valseurs terminent la diagonale en cours puis vont se rasseoir en fond de scène. Ils se mettent à chanter la comptine à leur tour. Le pianiste et la femme de tête se taisent et les laissent chanter. Elle a baissé la tête et se met à pleurer progressivement. Hommes et femmes sont de moins en moins nombreux à chanter la comptine en boucle, ils font tous silence un à un. La femme de tête a repris la chanson, elle est la seule à chanter dans ses sanglots, le pianiste s’est arrêté de jouer. Les autres se lèvent lentement de leur chaise et s’écartent progressivement du fond de scène. Certains sont mal à l’aise, d’autres manifestent leur irritation ; chacun jetant un œil, par alternance, en direction de la femme en larme qui s’acharne à reprendre la comptine en solitaire. Tout le monde avance jusqu’en devant de scène, certains faisant mine de ne pas accorder d’importance à la détresse de la femme assise, d’autres se regroupant à deux ou à trois pour commenter la situation à voix basse, d’autres encore manifestant leur dépit ou leur exaspération en adressant des gestes agressifs dans sa direction ou en signifiant au public qu’elle est devenue folle. Puis chacun quitte la scène côté jardin ou côté cour.

### (35)

La chanson qui a ouvert le spectacle est à nouveau diffusée en fond sonore. La femme de tête est restée seule à pleurer, elle ne chante plus. L’homme au registre apparaît en fond de scène, il tente de la traverser mais ne cesse d’être arrêté dans son élan par la femme traquée. Toujours habillée de son tutu rose, elle lui tourne le dos, assise au sol, adossée contre ses jambes. Chaque fois que l’homme fait deux pas, elle se traîne jusqu’à lui en s’aidant de ses bras et revient s’adosser contre ses jambes. Il se dégage de son étreinte et refait deux pas avant d’être rejoint et de s’immobiliser. Arrivée en milieu de scène, la femme traquée se relève et va consoler la femme de tête. L’homme termine sa traversée normalement et disparaît côté jardin. Après un instant, les deux femmes se lèvent et emmènent leurs chaises en devant de scène, la femme traquée soutenant la femme de tête par l’épaule. Elles s’asseyent dos au public et attendent, le reste de la compagnie les rejoignent, chacun apportant une chaise avec lui. L’homme au registre réapparaît, il pousse devant lui un vieux projecteur posé sur un socle à roulette, qu’il positionne. Le rideau du fond de scène s’ouvre sur un écran de cinéma. L’homme au registre actionne le projecteur. Le noir se fait. On assiste, avec les danseurs, à un documentaire animalier portant sur l’escalade d’une colonie d’oies sauvages qui s’installe sur un étang pour se reproduire. La projection dure une dizaine de minutes, quand elle touche à sa fin et que la lumière revient, hommes et femmes assis en proscenium lancent un “oh !” de déception, puis chacun ramène sa chaise en fond de scène et disparaît. Seule la femme qui avait, la première, demandé des pièces de monnaie au public pour faire un tour de cheval mécanique, reste en devant de scène et recommence son manège. Munie de quelques pièces, elle va actionner le cheval et le chevauche en silence.

### (36)

La musique d'opérette qui avait ouvert une des premières séquences de la première partie du spectacle, est à nouveau diffusée sur scène. La femme de tête apparaît par la porte du fond, elle a revêtu sa robe de soirée rouge et emmène avec elle une diagonale d'hommes et de femmes qui reproduisent, en file indienne, les gestes qu'elle enchaîne : (à préciser avec la vidéo).

L'homme au registre est apparu côté cour, il a son cahier entre les mains, prend une chaise, s'installe dos au public et, sans accorder d'importance aux spectateurs, décompte les danseurs qui défilent sous ses yeux. Une femme se trompe dans son enchaînement et sort du rang, exaspérée. Elle s'en prend aux autres danseurs qui continuent de défiler sous ses yeux, indifférents. Elle les prend violemment à partie mais ils ne semblent pas être attentifs à ce qu'elle leur dit et poursuivent leur enchaînement jusqu'à leur sortie de scène. La femme se retrouve seule et se dirige vers le public avec empressement pour justifier sa "défaillance", elle incrimine ses chaussures : "Je ne peux pas travailler avec un matériel pareil ! Regardez, je ne vous mens pas !" Elle désigne son escarpin en soulevant le pied et en montrant ostensiblement le soulier aux spectateurs du premier rang. Puis, elle pivote brusquement sur elle-même et va jusqu'à la porte du fond qu'elle ouvre pour appeler une costumière dans les coulisses : "Julie, j'ai quelque chose à te dire ! C'est insupportable !" La musique, qui s'était arrêtée un court instant, reprend et couvre les vociférations de la femme en colère. Elle disparaît par la porte qu'elle a ouverte. Une autre diagonale, toujours menée par la femme de tête, retraverse la scène comme précédemment ; seul le mouvement d'ensemble a changé. Hommes et femmes avancent les bras le long du corps, (les hommes les laissent pendre, les femmes tiennent leurs robes relevées), en faisant de grandes enjambées rapides, les genoux fléchis, le haut du corps immobile. Leur marche donne une impression de mouvement mécanique, déshumanisé ; cette impression est accentuée par la placidité des visages. La femme "défaillante" de tout à l'heure sort à nouveau du rang, hystérique. Elle invective les autres "marcheurs", se moquent d'eux rageusement, rit jaune. L'homme au registre tient toujours sa comptabilité sans se soucier de l'esclandre qui se déroule sous ses yeux. Les marcheurs n'y accordent pas plus d'importance. La femme redouble de nervosité et finit par attraper un homme par les bras pour le faire violemment sortir du rang. Elle intercepte deux autres et les prend également à partie, ils protestent. Pendant ce temps, la diagonale de "marcheurs" qui avait disparue côté jardin, réapparaît par la porte du fond, chacun défilant devant l'atroupement qui s'est formé, sans accorder la moindre attention à la dispute qui oppose les trois hommes à la femme.

### (37))

La musique change. On reconnaît le boogie-woogie entendu en première partie de spectacle. Hommes et femmes se dispersent, les hommes se massant contre le mur côté cour, les femmes attrapant des chaises au passage et allant s'asseoir en ligne, côté jardin. On assiste alors à une scène identique à celle qui avait eu lieu en première partie, seuls les rôles ont changé. Ce sont les femmes, à présent, qui progressent inexorablement en direction des hommes, faisant avancer leurs chaises d'un mètre, se rasseyant et reprenant des attouchements dans le vide, en rythme avec la musique. En face, les hommes gesticulent, se débattent, cherchent frénétiquement à échapper à l'étreinte qu'ils ne subissent pas encore. Quand les femmes entre enfin en contact avec les hommes, elles les tripotent et les malmènent - elles assises, eux debout - comme dans la séquence qui les avaient déjà opposés.

### (38)

Puis hommes et femmes se dispersent en courant. Les hommes adoptent isolément des poses stéréotypées : un homme a la main dans le vide, une femme vient lui saisir un instant. Un autre, assis au sol, tient par l'épaule un corps absent, une femme s'assied à ses côtés et complète l'étreinte amoureuse avant de repartir en courant. Un autre est allongé au sol, sur le dos, enlaçant une silhouette manquante, une femme vient se glisser dans ses bras et lui donner un baiser sur la bouche puis se dégage et s'enfuit. Un autre encore fait mine de se dégager de bras qui cherchent à le retenir, une femme vient précisément le retenir avant de s'en aller remplir un autre vide. La musique prend fin. Le noir se fait. Hommes et femmes quittent la scène dans la pénombre.

**(39)**

Un tango nerveux, sur lequel vient chanter, en allemand, une voix masculine, est diffusé en fond sonore (tango déjà entendu plusieurs fois). Une douche de lumière éclaire la femme de tête qui se tient en fond de scène. Elle porte sa robe de soirée rouge et, les pieds nus, se met à avancer jusqu'en proscenium, adoptant, en rythme avec la musique, le pas allongé, traînant (sans décoller les pieds du sol), qui fut celui de la troupe au complet dans une des premières séquences du spectacle. Elle l'agrémente d'un déhanchement marqué et de gestes simples, faits tout en marchant : se masser les fesses, se relever les cheveux, se caresser le bras de bas en haut. L'homme au registre est assis sur une chaise, côté jardin, son cahier est posé sur un pupitre. Visiblement troublé, il regarde passer la femme de tête devant lui. Arrivée en proscenium, elle pivote sur elle-même et repart jusqu'en fond de scène, sans rien changer à ses gestes et à son allure. L'homme au registre tente de lui caresser le mollet quand elle repasse à sa hauteur, il échoue. Il s'agite alors maladroitement, se saisit de sa chaise et de son pupitre et essaie de la rejoindre, ou, tout du moins, d'anticiper le moment où elle va être à sa portée, afin de lui donner des caresses furtives. Une femme est entrée en fond de scène, elle a rejoint la rangée de chaises et se déshabille pudiquement pour passer une robe de soirée noire, étriquée. Une fois changée, elle regarde, sans bouger, le mouvement "pendulaire" de la femme de tête et les assauts manqués de l'homme au registre. Quant à la femme de tête, elle répète ses allés et venues, indifférente à celui qui la suit. Son visage exprime à la fois de la langueur et de la tristesse. Ses mouvements sont mécaniques. L'homme au registre ne désarme pas, il va et vient avec ses accessoires, mais se rassied toujours trop tard sur sa chaise quand il s'agit de "capter" le corps de celle qui passe et repasse devant lui.

La femme de tête atteint une dernière fois le proscenium, la musique s'arrête ; elle repart en fond de scène d'un pas normal. L'homme au registre la regarde passer et n'ose pas l'aborder. Il s'en va. La femme en noir, postée côté jardin, se met à imiter le cri d'une mouette puis elle regarde en l'air, les bras le long du corps, calmement. Le noir se fait, seule la lumière qui provient de la fenêtre, côté jardin, se diffuse sur scène. Hommes et femmes (elles sont vêtues de robes de soirées noires) reviennent progressivement sur scène, leurs silhouettes se découpent comme des ombres chinoises. La femme répète son cri d'oiseau plusieurs fois. Tous se figent, également répartis sur toute la scène.

**(40)**

Le tango reprend. Hommes et femmes, à distance les uns des autres, se penchent très lentement, les bras ballants. Pliés en deux, ils ont un petit sursaut, comme un hoquet, puis marquent un temps et se redressent sans empressement. Chacun fait un pas et recommence. Les corps se rapprochent, des couples se forment. Hommes et femmes

reproduisent alors le même mouvement, à la seule différence qu'ils sont maintenant joue contre joue. Un couple s'enlace et entame un slow, certains les imitent, d'autres continuent de se plier en deux, isolés. L'homme au registre réapparaît côté jardin, il transporte un vieil appareil photo monté sur pied et circulent entre les couples qui sont de plus en plus nombreux à s'enlacer. Il s'arrête auprès de chacun, installe son appareil, fait la mise au point et les prend en photo dans la pénombre.

Une femme restée isolée dans son mouvement, prend une chaise et vient s'asseoir en proscenium, elle regarde alternativement le public et un homme, posté côté jardin. Puis, souriante, elle s'adresse aux spectateurs des premiers rangs : "Mesdames, messieurs, je dois vous avouer, ce n'est pas toujours facile de se réconcilier comme on vient de le faire. C'est presque impossible et incroyable. Je me tourne vers lui prudemment pour voir s'il me regarde aussi. (Elle accompagne ce qu'elle vient de dire du geste correspondant). Vous serez surpris, il me regarde sûrement. Vous avez vu, c'est ce qu'il fait. (Elle tente de garder une certaine discrétion, on la sent néanmoins troublée) Il essaie de rétablir le contact, comme le font toujours les hommes. Les hommes et les femmes jouent toujours les mêmes rôles. (Elle jette un coup d'oeil rapide en direction de l'homme dont elle parle puis reprend son monologue.) Vous voyez, il me regarde de nouveau. Vous serez surpris de ce qui va se passer. Il arrive. Je suis sûre qu'il approche. (L'homme se dirige en effet dans sa direction, hésite, avance d'un pas timide) D'ailleurs, on s'est si souvent disputés. On a eu tant de désaccords. Quand on est un peu diplomate, on ne peut que l'encourager. (Elle n'est plus vraiment à ce qu'elle dit, concentrée à jeter des coups d'oeil hâtifs en direction de l'homme qui se rapproche et à faire celle qui n'a rien vu). Car il viendra, il arrive déjà, vous voyez. Je trouve ça adorable." L'homme est à sa hauteur, elle a un sourire figé sur les lèvres, regarde une dernière fois le public avec un air complice et répond positivement à l'invitation à danser que l'homme vient de lui faire. Ils s'enlacent, elle lui dit, joyeuse : "C'est gentil de m'inviter à danser." Il acquiesce d'un mouvement de tête un peu emprunté. Elle enchaîne, toujours souriante : "On doit le faire pour le public." Ils s'éloignent en dansant joue contre joue. Pendant ce temps, les couples se sont défaits et hommes et femmes, à nouveau isolés pour la plupart, s'asseyent au sol. Ils ont les jambes allongées et courbent le bassin, dans un mouvement lent, les bras le long du corps. Ils ont un hoquet, comme dans le mouvement précédent et se redressent doucement. L'homme au registre continue de circuler et de prendre des photos. Le couple "réconcilié" continue de danser. Hommes et femmes se relèvent progressivement, certains couples se reforment pour reprendre le slow là où ils l'avaient laissé, d'autres quittent la scène. La femme traquée est postée en fond de scène, côté jardin. Elle hôte sa robe noire et se met à errer nonchalamment sur scène, en nuisette. L'homme au registre l'aperçoit et quitte son appareil pour la rejoindre en courant. Il lui cajole le menton, elle se dégage sans en faire de cas et s'éloigne, l'air absent. Le silence revient. Elle monte sur le rebord de l'écran, le longe, l'homme au registre la suit en lui faisant une parade discrète, de peur qu'elle ne tombe. Puis il se met sur son chemin, elle l'évite. Il ramasse un nœud qu'elle a fait tomber de ses cheveux. Il sort un bas de sa poche et le lance dans sa direction, elle ne réagit pas, se rapproche du piano, prend le tutu rose qui l'y attend et l'enfile sans empressement. Hommes et femmes ont progressivement quitté la scène.

#### (41)

Il n'y a plus de musique. La femme traquée s'avance en devant de scène, une douche l'éclaire. L'homme au registre est aux aguets, à distance. Il prend une série de poses stéréotypées de l'homme qui se demande comment il va aborder la femme qu'il convoite : tour à tour indécis, déterminé, timide, fringant. Il ne bouge pas de là où il



est. La femme traquée reste immobile, la tête légèrement baissée, les bras le long du corps, l'air toujours absent.

(42)

La chanson qui a ouvert le spectacle est diffusée une dernière fois. Un homme entre côté jardin, il considère de loin la femme traquée et la rejoint sans empressement. À sa hauteur, il commence à lui titiller le nez, lui tapoter et lui masser le ventre. Elle se laisse faire sans réagir. D'autres hommes les rejoignent. Ils regardent faire le premier et tentent, chacun, quelques attouchements. L'un d'entre eux passe dans le dos de la femme en tutu, la prend sous les bras et la soupèse puis la redépose. Un autre la recoiffe, un autre lui prend la main et se caresse le visage avec. Un homme la prend dans ses bras et l'allonge doucement au sol, l'atroupement se grossit autour d'elle. On la touche des pieds à la tête, les caresses deviennent de plus en plus appuyées et grossières, on ne prend plus de précautions. La femme se laisse faire, grimace de temps à autre, mais n'émet aucune protestation. La seconde plage musicale s'enchaîne à la première, toujours interprétée par le même chanteur. La lumière revient sur toute la scène. Une femme entre côté jardin, elle a sa robe de soirée de couleur unie et marche en décrivant un grand cercle au centre de la scène. On reconnaît la ronde initiée en première partie de spectacle. Les hommes abandonnent progressivement le corps de la femme traquée et sont comme aimantés par celle qui marche seule. Ils lui emboîtent le pas et reproduisent la litanie gestuelle qu'elle a entamée sans les attendre : elle jette un regard charmeur derrière son épaule, chaque homme jette de la même façon un regard derrière sa propre épaule avec un sourire, jouant ainsi à éviter de croiser le sien. Elle met ensuite les mains sur ses hanches puis en laisse retomber une négligemment le long du corps, fait mine de taper dans le vide la cendre d'une cigarette absente, se passe une main sur la nuque, se caresse le lobe de l'oreille, joint les mains et les laisse retomber devant elle, puis les joint dans le dos. Les autres femmes sont entrées sur scène par une ouverture côté jardin, elles se sont intercalées entre les hommes, reprenant avec eux la litanie gestuelle de la première qui se retourne, à nouveau, dans un pivotement langoureux, pour voir si elle est suivie et recommence sa série de gestes. La femme traquée a ramassé la chaussure qu'elle avait perdue dans le chahut silencieux dont elle a l'objet, elle s'éclipse un instant et revient en robe de soirée, prendre sa place dans le mouvement tournant du flirt et de la séduction.

**Fin.**

## ***Annexe 2 : 1980, une pièce de Pina Bausch***

### **(1)**

La scène est recouverte d'une pelouse en gazon naturel, elle s'étend jusqu'au pare-feu qui est resté visible, une biche empaillée regarde le public en fond de scène. Une estrade est disposée en milieu de scène, on y accède par quelques marches en bois, elle ne supporte qu'un micro sur pied. Entre un homme en costume simple, sans cravate, il avance lentement, tête légèrement baissée et se dirige jusqu'à l'estrade. Il transporte une chaise par le dossier et tient contre lui une soupière sans couvercle. Il monte les trois marches, installe la chaise face au public, s'assied, dépose la soupière par terre à côté de lui, descend le pied du micro pour l'avoir à hauteur de bouche, reprend la soupière, la met sur ses genoux et la regarde fixement, la tête rentrée dans les épaules. Il en sort une cuiller pleine de bouillie qu'il porte lentement à sa bouche, après avoir regardé le public d'un air grave et annoncé sur un ton monocorde, sans émotion : "Une cuiller pour maman." Il recommence en dédiant à chaque fois sa cuillerée à une personne différente : "Une cuiller pour papa. Une cuiller pour pépère. Une cuiller pour Tante Magalie."

### **(2)**

Musique instrumentale entraînante (variété des années d'après-guerre). Côté jardin apparaît le reste de la compagnie. Hommes et femmes se suivent en file indienne, tous sont en smoking et robe de soirée des années 50, ils longent le côté de la scène pour descendre dans le public en répétant une suite de petits gestes d'apprêt associés à une marche cadencée. Chacun redessine avec la paume des mains le contour de la poitrine, du buste, des hanches, comme s'il suivait la couture d'un corset, se cambre, torse en avant mains à la taille, ouvre les bras puis les ramènent à hauteur de poitrine, joint les mains d'un geste vif (les coudes et les avant-bras se touchent, les mains sont croisées de manière distinguée puis refermées et déposées une seconde sur la gorge), chacun reprend, pour finir, une gestuelle de jerk désuète (les mains parallèles vont et viennent d'avant en arrière en descendant le long du buste). Tout en répétant cette phrase gestuelle en boucle, chacun regarde le public en affichant un sourire immuable, artificiel. Cette litanie est répétée le temps que la longue chaîne des danseurs circule entre le premier et le second rang, puis repasse devant le premier rang pour rejoindre la scène et disparaître côté jardin. Pendant ce temps là, des techniciens viennent pour déménager l'estrade, l'homme à la soupière est obligé de la quitter. On lui enlève le micro sur pied, il se redresse mollement, lâche sa cuiller, reprend sa soupière contre lui et sa chaise par le dossier, descend les marches. La musique s'arrête.

### **(3)**

Entre une femme avec une chaise, elle porte une longue robe de voile rose. Elle s'assied, pose un paquet de bonbons sur ses genoux, en sort un, le mange puis se met à chanter sans enthousiasme : "Happy bithday too me." allume le briquet qu'elle a dans la main et souffle sur la flamme puis décompte : "one". Elle recommence : manger, chanter, souffler, décompter et cela six fois de suite.

(4)

Entre temps, deux autres femmes sont entrées sur scène. La première, en déshabillé noir les pieds nus et les cheveux défaits, “s’allonge” à la verticale contre le mur de scène côté jardin, coince un oreiller sous sa tête et tient une couverture contre elle en faisant mine de dormir debout, remue de temps en temps. Une autre, en robe de soirée blanche, satinée, une fleur dans les cheveux vient se placer à la droite de la femme au briquet et s’adresse au public. Elle lui raconte le déroulement d’une fête où elle était la seule invitée. La femme au briquet se lève, emporte sa chaise et disparaît. “Aujourd’hui, j’étais à une toute petite fête où il n’y avait que *moi, moi-même* et *je*. *Je* a mangé tout le pudding, *moi* a bu tout le thé et c’est toujours *moi-même* qui me passait les petits fours.” L’adresse publique se fait sur le ton d’une récitation enfantine, appliquée mais sans enthousiasme. L’homme à la soupière réapparaît, il vient poser sa chaise en devant de scène et se remet à manger sa bouillie face au public. La femme en blanc quitte la scène. Une autre s’est assise discrètement sur une chaise en fond de scène, elle chante une complainte en allemand, très concentrée.

(5)

Une femme arrive côté cour, elle est pieds nus, montée sur les épaules d’un homme qui court en cravate et bras de chemise. Il décrit des cercles, comme dans un manège équestre. Elle le fait avancer sur le principe de la carotte en le narguant avec un bâton au bout duquel sont suspendues des feuilles de salade. Elle lui donne des ordres auquel il obéit en modifiant sa cadence : “Au trot !”, “Au galop !”. Régulièrement elle rabat sa robe (légère et débraillée, robe ordinaire à manches courtes qui contraste avec les robes de soirées des autres femmes) sur le visage de l’homme en criant : “ C’est la nuit. Il faut dormir”. L’homme s’arrête. Elle relève sa robe “ Il fait jours, on se lève !” et l’homme repart. Ils enchaînent comme ça deux tours de scène et s’en vont.

(6)

Au terme du dernier tours de “manège”, un homme particulièrement grand entre côté cour, une musique mélancolique se fait entendre en sourdine (piano et violon). En smoking, les cheveux plaqués à la gomina, la raie sur le côté, il porte à un pied un escarpin trop petit qui le fait boiter. Il se déplace de manière lymphatique en regardant devant lui, sa mobilité bancale ayant l’air de le laisser indifférent. Il traverse la scène et fait un demi-tour. Une femme en robe de soirée entre en fond de scène et vient se placer lentement sur sa trajectoire, l’homme s’arrête une fois qu’il est contre elle. Ils restent un instant torse contre poitrine, sans se regarder, puis repartent chacun dans la direction opposée. L’homme à la soupière se déride un peu, il mange toujours. La femme qui dormait debout s’en va et revient disposer au sol un matelas d’enfant, un oreiller et une couverture. L’homme à l’escarpin s’approche, elle repart en donnant l’impression de ne pas l’avoir vu, il quitte ses chaussures et s’allonge en chien de fusil sur le matelas, se recouvre, essaie de trouver une position confortable sans succès. La couverture, le matelas sont trop petits pour lui. Il se relève, remet ses chaussures et s’en va côté cour sans empressement.

(7)

La femme en déshabillé revient, elle installe une chaise en devant de scène et fait signe à un homme en costume, posté côté jardin, de la rejoindre ; comme il hésite, elle va le prendre par la main et le ramène avec elle. L’homme à la soupière se lève et se retire. La femme raconte alors au public que, quand elle était petite, son père, en

l'absence de sa mère, était chargé de l'habiller le matin. Il la faisait monter sur une chaise (elle monte sur la chaise) lui faisait lever un pied puis l'autre pour lui passer sa robe. L'homme qui l'accompagne fait la même chose pour lui enfiler une robe de soirée, elle s'appuie sur son épaule pour ne pas se déséquilibrer, il remonte la robe le long de son corps, l'aide à enfiler ses bras dans les manches, passe derrière elle et remonte la fermeture éclair, elle rabat ses cheveux sur un côté et les maintient pour ne pas qu'ils se prennent dans la fermeture. La robe enfilée, il l'aide à descendre de la chaise. Elle reprend : "Puis mon père me coiffait les cheveux, il voulait me faire la raie sur le côté. Il s'appliquait, s'était parfois difficile alors il forçait un peu." Pendant qu'elle raconte cet épisode l'homme a pris un peigne et dégage les cheveux pour faire une raie sur le côté, le peigne se prend dans une mèche, il tire quelques coups secs avant de lisser le tout. "Puis mon père m'emmenait au jardin d'enfant et quand j'étais fatiguée, il me ramenait à la maison en me portant dans ses bras." Elle s'accroche alors au cou de l'homme qui la hisse dans ses bras et repart en coulisse avec elle.

### (8)

La lumière s'est tamisée, un homme est apparu avec une femme à son bras, tous deux sont en habits de soirée très sobres. Ils progressent lentement sur scène, le visage fermé, puis s'arrêtent et commencent à danser une valse minimale, quasi stationnaire, leurs mouvements sont ténus, imperceptibles. Ce couple est peu à peu rejoint par d'autres qui entament la même danse, sans entrain, dans une atmosphère très solennelle. Chaque partenaire semble particulièrement triste et meurtri, personne n'échange de regard. La musique n'a pas changé, le même morceau passe en boucle.

### (9)

Au bout de quelques minutes, un premier couple s'immobilise et se place face au public, les bras le long du corps. Un autre couple se défait, l'homme vient rejoindre le premier couple et se poste de la même façon face au public, la femme est allée se mettre côté cour, de profil. Puis l'ensemble des danseurs se regroupe lentement. La musique s'arrête et chacun finit de se placer en silence, pour former deux lignes face à face, avec un danseur à chaque extrémité, de profil par rapport au public. Une femme, dans la rangée qui tourne le dos aux spectateurs, se met à chanter une complainte allemande. Au bout d'un moment, les danseurs se dispersent très lentement et reconfigurent un ensemble, en arc de cercle face au public. La femme chante toujours. Puis l'homme à l'escarpin de tout à l'heure se détache, rejoint le petit matelas qui n'a pas bougé, se saisit de la couverture et s'allonge à côté du lit d'enfant, sur le gazon. La femme arrête de chanter. Une aria anglaise se fait entendre. L'homme, au sol, se débat mollement. La couverture est toujours trop petite, ses pieds débordent inévitablement.

Une femme en petite robe noire danse en fond de scène (la phrase dansée qu'elle reprend en boucle se retrouvera plus tard dans la pièce), elle est à peine visible. L'homme abandonne, se relève et rejoint l'ensemble des danseurs qui se reconfigure à nouveau : ils forment lentement une ligne parallèle au mur de scène, côté jardin, deux hommes se tiennent devant cette ligne, à deux mètres, il se font face sans bouger pendant que l'homme à la soupière de tout à l'heure s'installe sur une chaise, côté jardin, en devant de scène, fouille dans sa poche, jette des regards au public puis rejoint le groupe qui se reconfigure à nouveau. Cette fois on observe une ligne face au public et deux lignes de chaque côté, se faisant face. Une femme se détache, s'avance en devant de scène côté jardin, s'allonge lentement au sol, embrasse la pelouse, se remet debout et s'adresse au public pour dire quelques mots inaudibles au-delà des premiers rangs. Le

groupe enchaîne sur une autre configuration, il forme une ligne orientée face au public un homme est seul devant, en vis à vis avec le reste des danseurs. La femme qui racontait sa surprise party solitaire se met alors à raconter des souvenirs de vacance à Venise.

### (10)

Puis les danseurs se reconfigurent une dernière fois, ils forment un groupe homogène en milieu de scène, tourné vers une femme seule, debout côté jardin, de profil au public, les bras le long du corps. Une télé est posée sur le gazon non loin d'elle, son écran ne diffuse que de la "neige". Un homme, parmi les autres, détache son regard de la femme isolée et lève les yeux en l'air, comme s'il avait entendu quelque chose. Il se détache du groupe, s'allonge au sol, colle son oreille au gazon, écoute attentivement, puis se relève, va en fond de scène, cherche du regard un peu partout et demande : "Y'a quelqu'un ?" Il attend. Après quelques secondes, il se résigne à rejoindre le groupe. La musique n'a pas changée et ne s'est pas interrompue, elle accentue une ambiance de plus en plus énigmatique et lugubre.

Une première femme se détache du groupe et se dirige vers celle qui est à l'écart. Elle se tient à moins d'un mètre, face à elle et la salue : "Adieu, j'espère que tu auras du succès, reviens vite." Elle se retire et reprend sa place dans le groupe. Une autre s'avance à son tour : "Adieu. Sayonara" puis rejoint le groupe. Hommes et femmes défilent ainsi, un par un, enchaînant les formules d'au revoir convenues sur un ton monocorde, sans émotion : "C'est vraiment dommage que tu nous quittes si tôt", "Tu as choisi le meilleur moment pour partir.", "Mon Dieu, c'est déjà l'heure ?", "C'était super, inoubliable.", "Adieu et mes meilleurs sentiments à ta famille.", "Adieu, ta visite a été un grand plaisir pour tout le monde, souviens-toi de nous.", "Adieu, bonne chance, et dis bonjour à ton fils.", "Adieu, ça a été très bien de te rencontrer. Sala malécom.", "Adieu, bon voyage et fais attention sur la route.", "C'est une honte que tu ne puisses pas rester plus longtemps." Certains adieux sont faits dans la langue d'origine du danseur, c'est le cas pour un polonais et une allemande. Une autre a juste dit "Adieu" puis a saisi la main de la femme immobile et silencieuse avec une certaine hésitation, un peu gênée, l'a relâchée très vite et s'est retirée maladroitement en lui faisant un petit signe de la main. Le dernier adieu se joue dans le même registre : une autre femme s'avance, la prend nerveusement dans ses bras, l'étreint et repart précipitamment, visiblement troublée. Toute cette séquence semble hésiter entre une cérémonie d'adieu, le départ des invités au terme d'une soirée mondaine et la fin d'un enterrement. La femme isolée reste impassible, les autres danseurs le sont aussi.

### (11)

Silence. Un homme d'un certain âge, en costume noir, rejoint la femme seule. Elle se retourne vers lui, son visage s'éclaire. Ils sont tous les deux face au public. L'homme lui met deux balles en mousses dans la main et lui demande de reproduire des gestes qu'il mime dans le vide. Il lui apprend ainsi à faire disparaître et réapparaître les balles de mousses. La femme se déride et, face au prodige, sourit comme une enfant. Pendant ce temps, le groupe s'est défait une dernière fois pour quitter la scène.

### (12)

La musique mélancolique de tout à l'heure repasse à nouveau, en sourdine. Une

femme en talons aiguille et en robe décolletée ( plus simple que les robes de soirée qu'on a déjà eu l'occasion de voir) arrive sur scène, elle a différents petits accessoires dans les mains ; elle est accompagnée d'un homme qui porte une chaise avec lui. Ils se postent face au public. L'homme commence à se déshabiller, la femme dépose ses accessoires et l'aide à déboutonner sa chemise. Il se laisse faire, les bras le long du corps. Elle descend sa fermeture éclair, lui baisse son pantalon puis l'assied, et accroupie, lui enlève ses chaussures et ses chaussettes, elle exécute ses gestes d'une façon mécanique, en silence, sans aucun regard adressé à l'homme qu'elle déshabille. Puis elle se détourne, prend un bas, fait ce geste courant, "féminin", de rejoindre avec un mouvement régulier des deux mains, les deux extrémités du bas avant de lui enfiler au pied et de le dérouler jusqu'à la cuisse. Elle lui croise les jambes l'une sur l'autre, prend un tube de rouge à lèvres ; l'homme ferme les yeux, donne son visage pour se faire maquiller. Elle lui en applique sur les lèvres, les joues, les tétons, prend ses mains et les posent sur les tétons rougis, puis lui dessine les sourcils au crayon noir. Elle le manipule comme une poupée, il reste apathique et malléable. Elle s'accroupit, pour finir, et lui plante des allumettes entre les doigts de pied ; l'homme garde les yeux fermés, la tête légèrement inclinée en arrière, les mains collée à la poitrine. La femme allume une à une les allumettes puis se relève et chante un "happy birthday" désabusé, l'homme n'a aucune réaction. Il attend que les allumettes soient en grande partie consommées pour les éteindre d'un coup de pied discret. La femme ramasse toutes les affaires et s'en va, l'homme la suit en emportant la chaise.

### (13)

Un autre couple entre sur scène, l'homme (complet sombre) et la femme (robe ordinaire des années cinquante) sont debout en face à face rapproché. La femme sort un tube de rouge à lèvres, s'en met, applique quelques baisers successifs sur la joue de l'homme et recommence : mettre du rouge, embrasser différents endroits du visage. Elle continue comme ça jusqu'à ce que le visage de l'homme soit entièrement recouvert de traces de baiser. L'un et l'autre restent calmes et impassibles tout le temps que dure la progression des traces. Ils s'en vont.

### (14)

Une femme entre sur scène surexcitée, ivre peut-être, elle est habillée vulgairement, avec un certain mauvais goût, elle a un gros nœud rouge dans les cheveux et porte un maquillage outrancier. Elle s'adresse au public en divaguant, semble donner la réplique à des fantômes : "what a nice party !", s'allume une cigarette en continuant de parler toute seule. Elle donne l'impression de jouer plusieurs rôles à la fois en modifiant son attitude et sa voix, elle est alternativement dans la peau d'une femme qui supplie qu'on ne lui fasse pas de mal et dans celle de l'homme qui la menace. Elle s'adresse au public par moments, à d'autres elle l'ignore. Pour finir, elle sort un revolver de sa poche, s'amuse avec et s'en sert pour ponctuer ce qu'elle dit comme avec un objet quelconque. Elle sourit en se forçant un peu, enlève ses chaussures, s'en va puis revient raconter au public comment, plus jeune, elle s'y prenait pour vérifier qu'aucun monstre ne s'était infiltré dans sa chambre avant d'aller se coucher. Arrive alors progressivement des hommes et des femmes en costume et robes de soirée qui racontent, tous en même temps, ce qu'ils faisaient, enfants, pour se rassurer dans le noir ou combattre les voleurs glissés sous le lit. Certains montrent ce qu'ils utilisaient pour se défendre contre les fantômes de leur enfance : une femme brandit fièrement un club de golf dans la cacophonie des récits faits à hautes voix ; un homme, plus loin, est assis sur une chaise et a les pieds posés sur une autre, il n'arrête pas de se contorsionner pour

chasser avec un bâton les intrus imaginaires glissés sous les chaises. Un autre homme, lui aussi assis sur une chaise, jette des objets en l'air, effrayé, comme s'il voulait éloigner des assaillants invisibles. Les récits sont maintenant faits en hurlant à tel point qu'on ne comprend plus rien. Chacun explique, mime, prend le public à partie comme s'il était seul sur scène. Le chaos s'interrompt d'un coup, tout le monde sort.

**(15)**

La femme vulgaire de tout à l'heure réapparaît dans une robe de gala en mousseline noire, elle porte une fleur en broche sur le cœur. Elle s'adresse au public, les mains jointes tenues sur le ventre, la démarche assurée, un sourire permanent sur les lèvres. Elle ne cesse de dire "S'il vous plaît" (en allemand) en se montrant exagérément avenante, puis se frotte les mains tout en cessant d'aller et de venir et lance en balayant la salle du regard : "Good evening, friends !". Elle appuie tout particulièrement sur le dernier mot de sa phrase. Marque un temps puis reprend ses "s'il vous plaît" tout en quittant la scène.

**(16)**

Musique : vieux chants de Noël chantés par une chorale anglaise. Un homme et une femme entrent sur scène. La femme s'assied sur une chaise, prend l'homme sur ses genoux et le berce comme un nouveau né. Elle lui dégrafe son col de chemise et l'embrasse dans le cou en faisant bien attention de ne pas le réveiller. Elle jette, de temps en temps, de petits regards complices au public, elle a l'air de jubiler. Au bout d'une minute, elle met l'homme debout et, tout en restant assise, elle lui ouvre sa veste de smoking, baisse sa braguette, descend son pantalon et le renverse sur ses genoux dans une position telle, qu'on imagine qu'elle va lui donner une fessée. L'homme, depuis le début, se laisse faire avec une nonchalance indifférente. La femme sourit en direction du public, malicieuse, presque libidineuse. Elle soulève l'élastique du slip de son partenaire, jette un oeil à l'intérieur puis y passe la main et lui donne une série de petites tapes comme si elle le talquait, amusée. Elle se lève enfin, l'assied à sa place, lui met des lunettes noires sur le nez, s'éloigne et lui fait signe à distance, on comprend qu'elle lui demande combien elle a de doigts, l'homme reste immobile, sans répondre. Elle finit par lui dire : "cinq" sur un ton chantant, comme si elle s'adressait à un enfant. La musique s'arrête, elle le rejoint.

Réapparaît alors, côté cour, la femme en mousseline noire ; elle se dirige sur eux et, avec une politesse maniérée, leur fait comprendre qu'il faut partir : "Merci, aurevoir." (en allemand) Elle se tourne vers le public, toujours aussi souriante et avenante et le salue (en allemand) puis se retire à son tour.

**(17)**

La lumière décroît. Une femme arrive sur scène, elle est en robe noir légère, une robe de tous les jours, elle se met à tourner en rond en sautillant et en agitant un mouchoir au-dessus de sa tête. Elle répète en chantonnant : "je suis fatiguée". Au bout de quelques tours, son épuisement devient visible mais elle continue de sautiller inexorablement. Un homme en bras de chemise intervient au moment où elle ralentit et menace de s'arrêter ; il la saisit au niveau des genoux et la tient debout contre lui, comme une grande poutre (elle regarde devant elle) puis il se met à décrire les mêmes tour de pistes que ceux que la femme exécutait, courant tout en la tenant à bout de bras, pendant qu'elle continue d'agiter son mouchoir et de poursuivre sa litanie, complètement essoufflée. Malgré les efforts de son partenaire, la femme glisse

systématiquement de ses bras et ne cesse de retoucher le sol, l'homme s'arrête alors un instant, la hisse à nouveau avant de repartir comme un acharné. Ils quittent la scène après plusieurs tours de piste.

**(18)**

Des hommes et des femmes, habillés de manière élégante, entrent sur scène un par un en apportant chacun sa chaise. Ils chantent tous une comptine allemande qui correspond à un jeu assez connu : on forme un cercle, on s'assied, un joueur tourne autour du cercle en sautillant et en chantant cette comptine, puis laisse tomber derrière le dos du joueur de son choix le mouchoir qu'il tient dans la main. Il se met alors à courir le plus vite possible, poursuivi par le joueur qu'il a désigné. S'il fait un tour entier sans avoir été rattrapé, il s'assied à la place laissée vacante et le second joueur doit recommencer ce manège avec un troisième pour retrouver une place dans le cercle. Les danseurs installent leurs chaises et s'asseyent en rond, ils se mettent à jouer ensemble. La petite comptine rythme le jeu d'un bout à l'autre d'une façon monotone, elle est néanmoins régulièrement recouverte par les hurlements des danseurs poursuivis, visiblement effrayés. Beaucoup cherchent à se disculper : "Je n'ai rien, ce n'ai pas moi!" ou "C'est le mieux que je puisse faire !", d'autres essaient de se rassurer : "Je n'ai pas peur, je n'ai pas peur." D'autres, au contraire, ne cesse de répéter : "Non ! Non !".

Progressivement le cercle se réduit, l'ère de jeu est désertée. La femme qui dansait en fond de scène tout à l'heure se retrouve à tourner autour de chaises vides, quelques danseurs sont encore assis mais elle renonce à laisser tomber le mouchoir derrière l'un d'eux. Elle va s'asseoir et le lâche à ses pieds. La lumière baisse depuis quelques minutes. Les danseurs ayant abandonné leur chaise ont formé des couples et repris la valse lente de tout à l'heure. On entend un morceau de piano particulièrement mélancolique.

**(19)**

Une femme s'avance en devant de scène et raconte une suite confuse de souvenirs et d'impressions appartenant à son enfance. Elle le fait sur le ton d'une récitation poétique. Un couple entre pendant que les danseurs disparaissent lentement côté cour et côté jardin. On reconnaît l'homme qui s'était laissé maquillé et la femme qui l'accompagnait. À présent, il la porte dans ses bras, tout sourire pendant qu'elle le guide, amusée vers le milieu de la scène. Ils sont manifestement à la recherche d'un endroit propice. La femme tient une fourrure de mouton et quelques accessoires. Il la dépose enfin et se déshabille pendant que sa partenaire étale la fourrure au sol, elle y dispose des paquets cadeaux trouvés par terre. L'homme nu s'allonge sur la fourrure, ventre contre sol, une douche de lumière vient l'éclairer ; il s'amuse avec un hochet, tient la pose en souriant à sa partenaire qui l'arrange, se recule et le prend en photo. L'homme se lève, se rhabille rapidement, la femme rejoint leurs affaires et le couple sort de scène.

**(20)**

L'homme à la soupière revient s'installer, avec sa chaise, en devant de scène. Il trempe lentement sa cuiller face au public et la porte à la bouche. Une musique de film (genre film d'action américain des années soixante dix) donne le signal d'une suite de va et vient rapides et d'actions simultanées. Deux hommes ramènent une longue table sur la côté de la scène (côté cour), face au public. Plusieurs personnes (hommes et femmes) s'affairent autour de la table pour préparer un numéro donné par deux femmes.



La première se met à genoux sur la table, elle porte un chignon dans lequel on pique une rose rouge. Un homme lui passe un costume qui masque ses bras aux yeux du public et donne l'impression soudaine que c'est une naine qui se tient debout sur la table dans une robe de flamenco. Une seconde femme arrive derrière elle, enfile ses bras dans le costume et ne laisse dépasser que ses avant-bras et ses mains, on donne une paire d'escarpin à la première femme qui les manipule avec les mains, sous les volants de la robe ; on aide aux derniers détails techniques puis tout le monde se retire. L'homme à la soupière s'est approché avec sa chaise et fait mine de s'installer pour assister au spectacle. Effectivement, après un instant de concentration, les deux femmes entament leur numéro : la première chante un air de flamenco tout en frappant la table en rythme avec les chaussures qu'on lui a donné. La seconde mime avec les mains des gestes nerveux de flamenco et claque dans ses doigts ce qui donne, au final, l'impression qu'une femme miniature offre une belle prestation de flamenco debout sur une table. Le spectacle dure à peine deux minutes avant que l'équipe de tout à l'heure ne revienne "démonter" les artifices du numéro. Une femme assiste les deux artistes pour les dégager de leur costume, on aide celle qui est à genoux à descendre de la table que deux hommes ramènent immédiatement dans les coulisses. Tout se fait avec une synchronisation sans heurt ; l'efficacité, ici, prend les allures d'un ballet.

Ailleurs, sur la pelouse, des danseurs vont et viennent. L'un d'eux, en bras de chemise, ramasse des déchets (papiers chiffonnés, verres en carton) et traverse la scène pour aller les jeter dans une poubelle (même modèle que dans les squares et les espaces publics), visiblement excédé par la négligence des autres danseurs, qu'il fustige de loin avec beaucoup de véhémence, tout en prenant le public à témoin.

Au même moment, un homme assis sur une chaise en milieu de scène, face aux spectateurs, se laisse tomber à la renverse en riant. Une femme entre sur scène, elle porte des talons aiguilles, des bas résilles, une guêpière noire sous une veste en cuire dont la bordure arrive aux hanches. Ses longs cheveux sont lâchés, elle a un maquillage appuyé, une de ses dents de devant a été noircie au crayon. Elle mâche du chewing-gum en déambulant avec une démarche assurée, presque virile, comparable à celle d'un caïd ou d'un cow-boy à la rigueur. Elle tient sa veste fermée et s'approche de temps à autre d'un homme ou d'une femme ; à sa hauteur, elle ouvre sa veste d'un geste vif et la referme aussi sec, comme une exhibitionniste. À chaque fois, elle éclate d'un rire rauque, désinvolte, bouche grande ouverte, puis repart. Son manège ne dure pas longtemps, elle le fait deux ou trois fois, puis ouvre sa veste sur le même mode, face au public, et se tient debout en milieu de scène, mâchant son chewing-gum ostensiblement. L'homme à la soupière se déporte vers ce nouveau foyer d'animation, sans se presser. Il s'assied et recommence à manger sa soupe en focalisant son attention sur ce qui se passe autour de lui. À proximité, justement, apparaît un homme en bras de chemise, un bas sur la tête, il a un revolver et mime, au ralenti, un échange de tirs avec un adversaire invisible. Il fait mine d'être touché au ventre, se casse en deux et recule en titubant (toujours au ralenti), le reste des danseurs s'est posté derrière lui avec un certain empressement et le réceptionne dans sa longue et lente chute en arrière. Rien n'échappe au mangeur de soupe qui regarde attentivement la scène se dérouler sous ses yeux. Un des danseurs enlève le bas que le "gangster" a sur le visage, celui-ci se redresse et se dirige vers la femme à la guêpière qui est restée un peu à l'écart, côté cour. Elle le regarde marcher vers elle et s'enfuit brusquement se réfugier dans les bras d'un homme en costume qui s'est détaché du groupe. Elle l'appelle par son prénom et lui demande de la protéger avec une voix plaintive, suraiguë. L'homme qui allait vers elle s'arrête, étonné par sa fuite. Tout le monde marque un temps puis chacun reprend une activité,

va et vient.

L'homme à la soupière s'est avancé en devant de scène, il suit des yeux le mouvement qu'il y a autour de lui. Un homme en costume cravate vient se poster près de lui, debout face au public, une main dans une poche de son pantalon, un rouleau de papier hygiénique dans l'autre. Il prend une pose nonchalante, un peu hautaine, en regardant les spectateurs. Il jette parfois un petit coup d'œil à l'homme qui mange sa soupe à côté de lui en le toisant ouvertement. Puis, il essaie de garder sa contenance tout en cherchant visiblement un endroit discret où se soulager, en fond de scène. Il hésite, dans le va et vient des danseurs et se résigne finalement à baisser son pantalon et à s'accroupir en s'appuyant sur le mur de scène. Il pousse un soupir de soulagement tout en restant un peu gêné par la situation. Toujours dans la même position, il fait mine de chasser des mouches à hauteur de ses fesses. Il s'essuie, remonte son pantalon et disparaît.

Pendant ce temps, un homme en slip traverse la scène en fumant nerveusement. À chaque bouffée, il s'arrête, crache la fumer vers le haut craintivement, tout en donnant l'impression d'essayer de s'en protéger. L'homme à la soupière se déplace légèrement pour le regarder faire.

### (21)

La femme au chewing-gum réapparaît, elle a la même démarche virile. Régulièrement, elle s'arrête, regarde le public et lance d'une voix éraillée, presque masculine : "Fantastic !" ; elle y associe une ponctuation "gestuelle" (elle fait comme si elle jetait deux poignées de poudre en direction du sol d'un geste vif). Elle répète "Fantastic !" dans le vide comme si elle s'entraînait à donner la réplique pour un film. Elle essaie sur différents tons mais, très vite, se prend au jeu et oriente ses "Fantastic !" en direction de quelque chose : "j'adore cet endroit, it's fantastic !", elle accompagne le mot du même geste, désignant l'espace scénique. Elle éclate de rire puis reprend sa déambulation. (La musique ne s'est pas interrompue, c'est la même depuis le début de la séquence, néanmoins son volume a baissé un peu) Elle s'approche des colonnes du mur de scène, côté cour, elles les frappe du plat de la main, comme pour tester leur résistance et reprend : "j'adore ces colonnes, elles sont fantastic !" Elle se recule, regarde le public d'un air entendu et répète "fantastic !" toujours ponctué du même geste. Les danseurs se sont regroupés, debout côté jardin, ils la regardent aller et venir en devant de scène, faire son show. Elle se dirige vers eux, questionne une des danseuses en l'appelant par son prénom et en lui demandant si elle a fait son échauffement aujourd'hui. La danseuse répond par l'affirmative. L'autre se retourne vers le public et s'exclame : "C'est une vraie pro, j'adore ça, elle est fantastic!" Puis elle va jusqu'à la rampe, se penche et demande à un spectateur du premier rang ce qu'il fait dans la vie. L'homme répond : "rien", elle se redresse en s'écriant : "Nothing ? It's fantastic !" Puis elle revient côté cour, regarde autour d'elle en mâchant son chewing-gum, l'air rêveur et s'adresse au public avec enthousiasme : "Si c'était moi, je repeindrais tout en bleu, fantastic !" Son tic de langage est inlassablement accompagné du même geste et du même éclat de rire.

### (22)

Le reste des danseurs s'est retiré, la musique s'est atténuée jusqu'au silence, seul l'homme à la soupière cherche une autre place en traînant sa chaise. Dans les parages de la femme au chewing-gum il hésite puis se décide à venir s'installer devant elle. Amusée, elle se rapproche, se penche vers lui, appuie ses mains sur ses genoux, jambes

écartées et suit du regard le geste qu'il est en train de faire, celui de porter sa cuiller à la bouche. Elle lui demande : "Une cuiller pour qui ?", il répond sur un ton à la fois obéissant et léthargique : "Pour maman." Elle se redresse, fait face au public et s'exclame : "He's fantastic !" et se remet en position, appuyée sur ses genoux, jambes écartées. Elle reformule sa question en l'infantilisant ostensiblement. Il y répond sur le même ton, elle s'en réjouit de la même façon.

### (23)

Arrive l'homme qui s'était fait prendre en photo nu sur une fourrure. Il se dirige vers la rampe en se frottant les mains et en adoptant les manières d'un animateur : sourire permanent, affabilité exagérée. Il va et vient en proscénium et ne cesse de poser des questions aux spectateurs : "Alors, qu'est-ce que vous êtes venus faire, dites-moi ? Qu'est-ce qui vous tente ? En forme aujourd'hui ? Ne soyez pas timides, allons !" Il frappe dans ses mains, a des rictus quasi nerveux. La femme resté sur scène continue de faire son show, les fantastic ! et les éclats de rires sont de plus en plus rapprochés. Puis l'homme la rejoint, l'invite à s'allonger avec lui sous une couverture, elle lui répond par un fantastic ! Ils s'exécutent et s'adonnent à des ébats simulés exagérément. La femme ne cesse de pousser des petits cris amusés et des fantastic ! sur tous les tons alors que l'homme, de son côté, manifeste son propre tic de langage en répétant plusieurs fois "oh, yes!" d'une façon très énergique, presque "publicitaire". L'homme à la soupière s'est rapproché avec une certaine nonchalance et assiste à la scène en mangeant sa soupe. À un moment, la femme jette un coup d'oeil et remarque sa présence. Elle est visiblement confuse, calme les assauts de son partenaire et se relève en lui faisant signe d'en faire autant. Elle s'adresse à l'homme qui mange avec une voix de petite fille embêtée : "C'est mon frère. Euh... Non, disons que c'est plutôt le frère de mon cousin... Enfin, je veux dire que c'est le voisin d'à côté. Mais reste calme, je vais tout t'expliquer." Elle se lance alors dans une histoire abracadabrante, ponctuée par le témoignage de l'homme qui essaie d'inventer à son tour des détails indéniables. L'un et l'autre se relayent, tentent de rattraper le coup en se disculpant comme ils peuvent. L'homme à la soupière les écoute attentivement tout en continuant de manger sa soupe. La femme, insatisfaite de sa première version des faits finit par lui en donner une autre tout aussi incroyable et chaotique. L'homme et la femme, à force de se concerter, finissent par s'éloigner ensemble et sortir de scène. L'homme à la soupière s'arrête de manger et se retire en traînant la patte.

### (24)

Un homme entre en costume, il a un fil noué au bout de son nez et s'amuse à le faire remuer de bas en haut en tirant sur le fil. Une femme est posté devant lui en robe de soirée, les cheveux coiffés en chignon, elle écrase la pointe d'un oreiller avec son pied tout en essayant justement de le dégager en tirant dessus. Elle regarde l'homme derrière elle de temps en temps, puis détourne les yeux, elle montre qu'elle n'est pas rassurée et supplie le public en pleurnichant : "Je veux rentrer à la maison." Elle le répète plusieurs fois. Puis l'homme se détourne et s'en va, elle attend une seconde et lui emboîte le pas.

### (25)

Revient la femme au chewing-gum, elle est dans une robe de soirée très sobre, debout en milieu de scène, face au public. La lumière décline. On entend la musique baroque de tout à l'heure. Des hommes viennent se mettre en arc de cercle autour d'elle, elle se laisse tomber en arrière, ils la retiennent et l'envoient en l'air plusieurs fois avant

de l'allonger au sol délicatement. Plus loin, des hommes et des femmes encerclent une femme debout et "l'éventent", les hommes avec leurs vestes tenues comme des torchons, les femmes avec leurs jupes, soulevées puis rabattues sur leurs jambes. La femme maintient un équilibre précaire, les bras le long du corps, puis s'écroule mollement au milieu des autres. Hommes et femmes repartent. Une femme se détache du groupe et va en font de scène, elle y est rejointe par quelques hommes qui l'encerclent. L'un d'eux la saisit au niveau des genoux et la hisse contre lui, debout, elle se laisse faire. Il la lance à l'homme d'à côté qui la réceptionne dans la même position et la renvoie, à son tour, à un troisième. Elle circule ainsi jusqu'à être reposée et allongée au sol comme les deux précédentes. Une femme entre solennellement sur scène, elle porte une robe de soirée bleu ciel, un homme en costume la rejoint. Elle relève sa robe, il lui empoigne fermement la cheville et la main droite et commence à tourner sur lui-même, elle décolle sans effort et fait l'avion pendant quelques instants. L'homme ralentit ses rotations et finit par la faire atterrir en douceur sur le gazon. Une femme en petite robe noire, pieds nus, apparaît en fond de scène et se précipite en courant sur l'homme qui vient de reposer la femme en robe bleue. Elle l'appelle par son nom et lui demande de la retenir avant de lui sauter au cou et d'agripper ses jambes autour de sa taille. L'homme la retient effectivement. Elle quitte rapidement son étreinte pour courir en direction d'un autre homme, toujours en l'appelant par son prénom et en lui demandant de la retenir. Elle recommence avec deux autres hommes et disparaît. La musique s'est estompée jusqu'à sa disparition complète. Côté cour, un autre cercle d'homme s'est formé, ils se "passent" le corps d'une femme en le faisant basculer de l'un à l'autre.

(26)

La lumière se tamise de plus en plus, la scène est plongée dans le silence et la pénombre. Une femme chante dans un coin, elle est interrompue par des voix qui murmurent son prénom. Elle essaie de comprendre d'où elles viennent, cherche du regard. Un homme la rejoint et lui fait danser la valse lente qui ne cesse de revoir le jour au fil de la pièce. Les voix chuchotent encore son prénom, elle cherche du regard, sans succès.

(27)

La musique reprend. La danseuse en robe légère du tout début s'avance du fond de scène jusqu'à la rampe, les yeux fermés. Elle dessine avec le doigt le contour de son visage, puis de ses deux yeux, de son nez, la forme de sa bouche, de ses oreilles ; elle longe son bras jusqu'à sa main et va jusqu'à l'extrémité de chaque doigt. Elle fait la même chose avec l'autre bras après avoir changé de main. Elle dessine un rond à l'endroit de chaque sein, en désigne de téton et finit par un cercle plus large autour du ventre. Elle s'applique à reprendre son "dessin" depuis le début tout en avançant droit devant elle. Au moment où elle est arrivée à la limite ultime de l'espace scénique et que la chute est inévitable, elle est rattrapée *in extremis*, alors qu'elle a mis un pied dans le vide, par un danseur descendu de scène qui l'attendait à hauteur du premier rang.

(28)

Pleine lumière, on entend une musique de parade nuptiale, l'hystérie reprend sur scène. Les femmes avancent trois par trois du fond de scène au proscenium en reproduisant la marche nuptiale, le visage froid. Arrivées en devant de scène, elles repartent en courant, elles hurlent, effrayée par quelque chose qu'elles cherchent à fuir. Les hommes semblent prendre quelque chose en chasse. Une souris ? Plusieurs va-et-

vient s'enchaîner à la suite puis tout le monde court dans toute les direction et s'enfuit. La scène se vide.

**(29)**

La lumière se radoucit. Chanson interprétée par Judy Garland : "Over the rainbow". Un homme apparaît avec plusieurs couvertures. Il se déshabille complètement puis s'allonge, ventre au sol et se recouvre entièrement de couverture, laissant uniquement ses fesses à découvert, comme c'est le cas dans les salles d'opération quand on prépare le corps du patient à l'intervention chirurgicale et qu'on ne laisse à l'air libre que le périmètre de peau qui va être incisé. Progressivement, toute la compagnie entre en scène et s'installe pour prendre le soleil. Chacun essaie de faire bronzer une seule partie de son corps ou des endroits inattendus du corps en prenant des positions inconfortables et en tenant des équilibres risqués. Une femme tient un livre ouvert sous son visage pour intensifier les rayons du soleil en les "réflétant". La plupart des danseurs sont nus ou en culotte, d'autres sont restés en bras de chemise ou ont gradé leur robe de soirée et leurs talons. La majorité porte des lunettes de soleil. Certains fument. Un homme est allongé sur un petit pliant, un bras et une jambe s'appuyant au sol alors que l'autre bras et l'autre jambe se tournent vers le haut pour accueillir au mieux les rayons solaires. Un autre est étendu sur le dos, il a recouvert son visage et son sexe d'une double page de journal. Il a pris le soin de percer un trou dans la feuille qui lui protège le visage, pour pouvoir fumer une cigarette sans être obligé de se découvrir. Un autre, assis par terre sur une couverture, tourne ses paumes vers le ciel pour les faire bronzer. Une femme, allongée sur le flan en culotte, dos au public lève le bras pour exposer son aisselle. Une autre découvre juste le dos et garde sa robe rabattue sur sa poitrine. Une femme trempe des bouts de cotons circulaires dans un peu d'eau et se les applique, comme des cataplasmes sur l'arête du nez et le bout des seins puis s'allonge sur le côté, sa robe de soirée descendue jusqu'à la taille, et lève le bras également pour faire bronzer son aisselle. Une autre encore, assise par terre, ouvre une ombrelle. Une quatrième s'emmitoufle complètement avec des linges blanc, son visage disparaît, il ne lui reste de place que pour mettre ses lunettes de soleil. Un homme s'allonge sur une couverture en bras de chemise, met des lunettes de soleil et prend le soleil habillé ; un autre se tartine la bouche de crème solaire. Un autre encore s'est déshabillé soigneusement, il est en slip et s'efforce de ne pas entrer en contact avec la pelouse en se mettant à quatre pattes, appuyant coudes et genoux sur sa casquette et ses chaussures, il reste comme ça.

**Entracte**

**(30)**

C'est l'heure du thé, une femme en robe de gala en sert au premier rang, elle porte un plateau rempli de tasses de thé et d'une théière pleine. Les danseurs resurgissent en tenue de soirée pour reprendre la litanie gestuelle du début, sur la même musique, en circulant dans le public. Puis ils remontent sur scène.

**(31)**

La musique change, on retrouve les arias anglaises du début. Une femme s'assied sur une chaise avec une tasse de thé, les autres danseurs sont debout autour et derrière elle. Le magicien revient sur scène, il fait disparaître une canne dans une feuille de journal et apparaît des colombes. Les danseurs se lèvent et reprennent leur gesticulation en file indienne, circulant tour à tour sur le plateau et dans le public. Le

magicien continue ses tours sur la même musique. Tout le monde finit par quitter la scène.

**(32)**

Les lumières sont à nouveau tamisées. Des femmes, en ligne, avancent du fond de scène jusqu'au premier tiers de l'espace scénique, face public. Elles portent toutes des robes de soirée et des talons aiguille, elles se tiennent la main et se jettent par intermittence des regards complices, puis chacune d'elles ferme les yeux et attend. Entre un homme, côté jardin, il porte un costume et affiche un visage sévère. Il s'avance, longe la ligne formée par les femmes avec une bouteille pleine d'eau à la main. Il marque un temps devant chacune d'elle, lui jette de l'eau au visage et avance d'un pas. Les femmes appréhendent leur tour, se crispent en anticipant l'éclaboussure, poussent parfois un cri aigu quand elles la reçoivent enfin, puis essayent de sauver leur maquillage en s'essuyant d'un revers de main, tout en restant debout face au public. Le premier homme sort. Un autre apparaît, toujours côté jardin et leur signifie, d'un signe de la main, qu'elles doivent sauter sur place chacune à leur tour. Une femme sort du rang (on retrouve la femme qui prend habituellement la parole, celle qui jouait la maîtresse de cérémonie avec le public tout à l'heure) et commence à faire la liste -interminable- de ses compétences et de ses hobbies (elle parle plusieurs langues, pratique une multitudes de sports, sait cuisiner de nombreux plats etc...). Pendant ce temps, l'homme passe dans le rang, examine le saut de chaque femme et lui donne une note, le visage impassible, la femme sortie du rang continue de s'adresser au public.

**(33)**

Une voix d'homme, manifestement venue du public, demande aux femmes de découvrir une jambe, c'est l'émulation générale, chacune retroussant sa robe de soirée le plus haut possible et faisant saillir les muscles du mollet et de la cuisse dans une pose à la "Miss France." Un homme s'introduit dans le rang et découvre aussi son mollet, rapidement rejoint par les autres hommes. C'est le début d'une suite de petites épreuves dont le coup d'envoi est donné par un homme sorti du rang qui passe devant chacun des danseurs et lui siffle un air assez compliqué que chacun doit reproduire. Beaucoup n'y arrivent pas, ils se raclent alors le fond de la gorge, manifestent tous les signes de l'embarras : baissent la tête, regardent ailleurs.

Une fois que chacun a été examiné, l'homme se remet dans le rang et une femme s'en extirpe pour proposer un exercice d'élocution. Il s'agit de prononcer correctement une suite imprononçable de mots enchaînés très rapidement. Elle passe à son tour auprès de chaque danseur, répétant l'exercice à la face de chacun et jugeant le résultat. Encore une fois, chacun essaie d'y mettre un maximum de bonne volonté pour un résultat pitoyable. Certains se toisent, d'autres sont pris d'un petit rire nerveux, d'autres, encore, dédramatisent en jetant des regards amusés à leur voisin.

Puis, un homme sort du rang et demande que chacun donne les deux premières phrases qui lui viennent à l'esprit lorsqu'il entend le mot "dinosaur". Les réponses s'enchaînent sur un ton assez bon enfant ; certains cherchent leurs mots, d'autres marquent une hésitation, ils ne sont pas très sûrs que leur réponse va plaire mais ils la donnent malgré tout. La plupart des danseurs ont l'air cependant plus détendus, ils font de l'humour. En revanche, hommes et femmes continuent de maintenir leurs robes de soirée ou leurs jambes de pantalon relevées. Un homme s'en va et revient avec un micro sur pied qu'il installe devant les danseurs en rang.

La compétition prend alors de l'ampleur, chacun essaie de parler d'abord, de s'accaparer le micro pour dire tout ce qui lui passe par la tête, des banalités, des proverbes. Une femme a juste le temps de dire : "Il faut parler, s'exprimer c'est important." avant de perdre sa place. Dans la cohue et la cacophonie, personne ne cesse d'exposer sa jambe au regard du public et d'essayer d'attirer son attention avec une série de mimiques accrocheuses (sourires, clin d'oeil etc..) en jouant des coudes et en prenant la place des uns ou des autres devant le micro. Malgré leurs efforts pour se maintenir en devant de scène, ils disparaissent les uns après les autres, littéralement expulsés du proscenium par une sorte de videur déterminé. Le rang se reforme néanmoins en fond de scène où chacun continue de montrer une jambe comme un échantillon représentatif du corps tout entier. Les danseurs reviennent progressivement en devant de scène et s'adresse au public tous en même temps, en criant pour se faire entendre. Chacun fait son intéressant en vantant ses mérites et ses secrets de beauté. Une femme se passe un briquet le long de la jambe et explique au public comment elle s'y prend pour avoir la peau douce.

### (34)

Un homme, dans la salle, demande à tous le monde de se retourner (dos au public), le chahut cesse brusquement. Il ordonne de se prendre la main et d'avancer lentement jusqu'au fond de la scène. Il les interpelle par leur prénom et leur pose toujours la même question : de quoi as-tu peur ? Ils hurlent leurs réponses à tour de rôle en se retournant et en regardant vers le fond de la salle. les réponses sont variables : "J'ai peur de la guerre et de ne plus avoir d'émotions.", "j'ai peur des eaux profonde et du noir.", "J'ai peur de la routine, de la jalousie, du suicide.", "j'ai peur de la folie, des rats. - Et quoi d'autre ? - C'est assez comme ça, il me semble !" , "j'ai peur de l'émotion, de la maladie.", "j'ai peur d'attraper le sida et de perdre mes jambes."

Une fois que chacun a été interrogé, l'homme qui pose les questions demande aux danseurs de se réunir côté jardin et de s'avancer, un par un, jusqu'au micro et de définir leur pays d'origine en trois mots. Les danseurs s'exécutent en pleine lumière sur l'air pompeux d'un hymne national (indéterminé) : "Chopin, vodka, Nijinsky", "Guillotine, cancan, café crème.", « Kangourous, boomerang, moi", "Casino, roulette, grand prix", "Geishas, Hiroshima, harakiri", "Bardot, baguette, Pigalle" etc.

### (35)

Puis, la musique change, on retrouve le même morceau instrumental qu'au début, les danseurs se remettent en file indienne pour exécuter leur leitmotiv gestuel, ils se promènent à nouveau dans le public, regagne la scène et retournent à nouveau dans les premiers rangs. Pendant ce temps un vieux gymnaste fait des exercices acrobatiques aux barres parallèles en fond de scène.

### (36)

Le noir se fait, des danseurs viennent s'asseoir au milieu des spectateurs. Le morceau d'opéra baroque qu'on a maintenant l'habitude d'entendre est diffusé en sourdine. En milieu de scène on distingue progressivement la jeune femme en robe légère, de profil, qui semble reprendre le solo de danse qu'elle interprétait en fond de scène, au début du spectacle. Une danse très ample qui concerne surtout le buste et les bras et qui interagit avec le jet d'un arroseur automatique, disposé à quelques mètres d'elle, côté jardin. La danseuse plie régulièrement les genoux face à lui, fait des ronds avec sa tête comme pour recevoir le jet d'eau dans ses cheveux, dans son cou, sur son

visage. Elle joue avec lui, piétine, s'en va en courant puis revient, elle reprend toujours la même phrase de danse assez simple, composée de gestes sensuels et innocents. Au bout d'un moment, elle exprime une certaine lassitude, le jet d'eau s'arrête, elle quitte la scène en emportant l'arroseur automatique avec elle, sa robe détrempée lui colle à la peau.

**(37)**

Les danseurs reviennent en couple sur scène. On entend un autre lied en sourdine. Les femmes étendent chacune une couverture et invitent les hommes à s'allonger au sol. Elles les recouvrent ensuite jusqu'au visage, comme des cadavres, avec des draps qu'elles ont apportés. Une femme enroule, de son côté, son partenaire dans la couverture. L'homme qui mangeait sa soupe vient se poster en devant de scène, côté jardin. Il a l'air décontracté, sourit au public, se gratte les fesses à travers son pantalon. Il fait le pitre et essaie d'amuser la galerie en faisant du bruit avec sa joue puis en mettant sa main dans son pantalon, à l'entrejambe. Il regarde alternativement les autres danseurs et la salle, essaie d'installer une complicité silencieuse avec le public. Pendant ce temps une des femmes se roule sur le corps d'un homme allongé, une autre feint de jouer à la marelle en sautant autour du corps inerte de son compagnon. Une autre encore, assise au niveau de la tête d'un homme, manipule ses bras comme ceux d'un rameur d'appartement.

**(38)**

L'atmosphère change. Musique de film très entraînante. Les lumières sont rasantes, l'ambiance est bonne enfant. Un homme jette en l'air tout ce qu'il trouve par terre. Un autre fait l'oiseau et "survole" la pelouse en s'arrêtant de temps à autres pour récolter les objets qu'il rencontre et qu'il dépose dans une petite boîte qui lui pend autour du cou. Un autre fait semblant de pêcher et d'attendre le poisson. On emballe une femme allongée au sol dans un sac poubelle. Un homme se caresse avec de la pellicule de film. Des femmes s'asseyent sur des chaises et croisent les jambes et les bras, des hommes sont allongés à leurs pieds, ils minaudent. Une femme donne son numéro à quelqu'un dans le public...

On passe une vieille ritournelle à l'accordéon. Tout le monde s'est progressivement assis dans un coin, sur une chaise ou sur le gazon. Une femme fume en discutant discrètement avec un homme à côté d'elle, elle rit par moment, leur conversation reste inaudible. Une autre femme chante une chanson en allemand, elle semble paisible, reposée, détendue. Un homme joue négligemment avec un brin d'herbe.

**(39)**

Musique : Guatanamera. Pleine lumière. L'homme, dans la salle, s'adresse à l'ensemble des danseurs : "Bon, encore une question. Où avez-vous été opéré ? Qu'est-ce que vous vous êtes déjà cassé ?" Tous les danseurs se mettent en file indienne, face au public et, à tour de rôle, chacun énumère au micro ses différentes opérations chirurgicales, fractures et autres blessures ayant laissée des cicatrices. Ils expliquent brièvement comment l'accident est survenu en montrant les endroits touchés. Une femme n'en finit pas de recenser ses cicatrices et ses membres fracturés, un homme la pousse avant qu'elle n'ait terminé. Le rythme s'accélère, les danseurs chahutent, se poussent pour expédier celui qui parle, et accéder plus vite au micro. Une femme précise qu'elle ne s'est jamais rien cassé et qu'elle n'a subit aucune intervention



chirurgicale mais elle tient à désigner l'endroit où elle s'est fait vacciner. Au terme de la série de témoignages sont désignés celles et ceux qui ont été les plus courageux et les plus endurants dans la souffrance. La musique fait place au silence. Les lauréates - ce sont exclusivement des femmes - viennent recevoir leurs prix, un homme a pris le micro et les présentent succinctement au public en faisant, pour chacune d'elle, la liste de tous les malheurs qu'elle a su endurer (on repasse du côté de la fiction, la liste en question étant exagérément chargée en événements tragiques). Les trois femmes font face à la salle en tenue de soirée, le visage défait, sans expression. Au terme de la remise des récompenses, elles se font applaudir par les autres danseurs et repartent avec chacune un trophée et une gerbe de fleurs, pendant qu'une femme se fait à nouveau recouvrir de sac poubelle.

**(40)**

On entend distinctement un morceau de violon, les lumières sont rasantes à nouveau. Tous les danseurs se rejoignent en arc de cercle autour de la femme qui dansait avec le jet d'eau. Elle est toujours en robe légère et danse à présent une litanie très simple en avançant vers le proscenium. Les autres danseurs l'entourent, ils avancent avec elle en chantonnant et en répétant deux gestes enchaînés : ils fond mine d'essuyer des larmes avec leurs deux mains, l'une à la suite de l'autre, puis les frappent deux fois, très légèrement l'une contre l'autre dans un applaudissement muet. La femme qui danse devant eux, a l'air fatigué, elle garde la plupart du temps les bras relâchés le long du corps, elle essuie ses larmes, fait mine de sauter à la corde, donne de petits coups de pieds secs dans le vide, suit avec le doigt la ligne médiane qui coupe son visage en deux. Tout en chantonnant, chacun se disperse, va chercher une chaise et vient rejoindre un cercle en "formation". Le solo de la femme au jet d'eau se poursuit à l'écart, dans la pénombre. Le groupe des danseurs se met, de son côté, à jouer une courte partie de chaises musicales.

**(41)**

L'atmosphère change brusquement, c'est à nouveau la pleine lumière, le rythme s'accélère. La musique est un morceau des Comédian Harmonist, une chorale noire américaine. On couche les chaises qui ont servi à jouer. Un homme avec un bas sur la tête et un revolver, court et tombe au ralenti sur une table comme s'il avait été touché par une balle. Le reste de la compagnie s'agite, on assiste à une garden party qui multiplie les "décalages" de sens : un homme met une cigarette dans la bouche d'une femme passive, l'allume et la fait fumer en lui retirant régulièrement la cigarette de la bouche pour qu'elle recrache la fumée. Certains mangent de la gelée anglaise, assis sur une couverture. On voit réapparaître le jeune homme à la soupière qui mange debout en regardant l'agitation environnante et en jouant avec sa bouillie. Un couple se tripote, allongé sur la pelouse. Une femme arrive sur scène en peignoir de soie et talons hauts, elle jauge le public, s'avance en proscenium et ne tarde pas à ouvrir son peignoir, elle porte un bikini très sexy et commence à aguicher les spectateurs du premier rang, elle prend une chaise, s'assied et adopte différentes poses de pin-up. Une femme se met à jongler avec des morceaux compacts de gelée en faisant preuve d'une habilité hors du commun. Une autre, en robe blanche, assise par terre, boit des sodas à la paille, une gorgée dans chaque verre en carton disposé autour d'elle, s'adonnant à des comparaisons qui n'intéressent qu'elle. Des hommes et des femmes se remettent à jouer à la chaise musicale en fond de scène. D'autres jouent au loup. Une femme se penche depuis la rampe, fait signe à un spectateur de s'approcher et l'embrasse sur la bouche.

(42)

Des régisseurs dressent une table avec une nappe en dentelle et un service à thé. Un couple très élégant s'y installe et s'apprête à prendre le thé. Les autres danseurs quittent la scène. L'homme au revolver se tient assis un instant près d'eux, sans les regarder, les yeux dans le vide. De la musique de chambre est diffusée en toile de fond, elle suggère une musique d'ambiance. Le couple attablé est celui qui avait organisé la séance photo sur la fourrure. La femme se saisit de la théière et demande : "Est-ce que vous voulez une tasse de thé ?" avec un air et des manières excessivement distingués. L'homme répond par l'affirmative, il se tient droit, son port de tête est impeccable. La femme le sert et lui demande s'il veut sucrer son thé, il répond : "Non, merci", marque un temps et reprend : "Auriez-vous l'amabilité de me passer le sucre ? - Mais bien sûr." Les gestes sont maniérés, les visages ne se dérident pas. L'homme au revolver n'a pas bronché, il se lève finalement et s'en va. L'homme et la femme, remue leur thé avec une petite cuiller, chacun tenant la soucoupe dans une main et portant de l'autre leur tasse à la bouche. L'homme au revolver en a rejoint un autre en fond de scène. Celui-ci essaie de lui apprendre à prononcer certains mots en anglais, l'homme au revolver s'exerce, l'autre le corrige et le fait reprendre. Pendant ce temps, le couple poursuit son *tea time*. L'homme et la femme ne cessent de répéter, à tour de rôle, entre deux gorgées de thé : "Oh ! Dear" avec un soupir, comme pour conclure une conversation inexistante ou en amorcer une qui n'a jamais lieu, chacun portant à nouveau sa tasse à la bouche, dans l'intervalle, en exagérant le maniérisme "à l'anglaise" qui accompagne ce genre de cérémonie.

Au bout d'un moment, une femme entre en scène, elle porte un peignoir ouvert sur un maillot de bain deux pièces. Elle hurle, ses chaussures à la main, effrayée par quelque chose d'invisible. Elle s'assied à côté du couple en poussant des cris réguliers et en cherchant des yeux l'agresseur introuvable. Elle s'agrippe à l'homme qui fait comme si de rien n'était et continue de boire son thé et de prononcer ses Oh! Dear réguliers, visiblement indifférent. Des techniciens ramènent des tables et des chaises de bistrot. Au milieu des hurlements de la "trouble fête", la femme propose à son invité de le resservir en thé, il accepte. Elle lui verse une tasse et s'en verse une également. L'hystérique s'en va brusquement en courant et revient avec un double lecteur cassette allumé, diffusant une musique assourdissante. Elle se rassied avec le couple qui finit par se lever et quitter la table avec une indifférence affichée envers la femme en maillot de bain qui les poursuit et tente de les harceler avec son lecteur cassette. Elle contourne, au passage, le micro sur pied resté sur scène et revient sur ses pas pour y coller l'enceinte de son engin, ce qui produit une suite de larsens. Elle s'en va.

(43)

Le magicien réapparaît seul et monte sur l'estrade qui a été réinstallée par des régisseurs. Il fait un tour avec un ruban qui se déroule à l'infini et s'en va. Un homme en costume prend sa place sur l'estrade, y dépose le micro sur pied et, nerveux, chante de plus en plus fort un petit refrain. Il finit par se reprendre et quitte l'estrade avec une dignité ostentatoire. Un autre homme entre sur scène, se saisit d'une chaise qu'il installe devant l'estrade puis il monte sur l'estrade et, très ému, s'adresse à elle : "Je n'ai jamais réussi à te dire à quel point je t'aimais. Pour moi, tu n'es pas une chaise comme les autres. Tu es différente. Alors, bien sûr, je ne vais pas me montrer jaloux mais j'aimerais que tu ne sois là que pour moi. S'il te plaît, je t'en pris, fais-moi un signe."

(44)

Une femme entre sur scène une cigarette à la bouche, elle éclate de rire en donnant l'impression de se forcer un peu. Elle s'allonge par terre, se met sous une couverture, continue de fumer et se redresse régulièrement pour faire entendre un éclat de rire, identique à chaque fois. L'homme sur l'estrade rit à son tour, nerveusement, et cherche à reprendre sa déclaration d'amour interrompue. La femme ne cesse de s'allonger et de se rasseoir pour pousser son éclat de rire. L'homme, sous son impulsion, ne cesse d'entrecouper ces mots d'amour de petits rires excités.

**(45)**

Le reste de la compagnie revient sur scène progressivement et chacun se force à rire en faisant autre chose. La femme à la cigarette semble orchestrer les rires, chaque fois qu'elle rit à nouveau, tous les autres la miment tant bien que mal. Elle en donne le signal. Les danseurs s'en vont et reviennent puis tout le monde se cache et fait silence et chacun réapparaît en riant et en reprenant ce qu'il faisait. On voit un homme assis à une table qui joue à planter la pointe d'un couteau entre ses doigts écartés, le plus rapidement possible. Une femme, à l'autre bout de la scène, se met des gouttes dans le nez sans cesser de se forcer à rire sur commande.

**(46)**

On entend un morceau de jazz New Orleans. Chaque danseur se met à reproduire nerveusement une phrase où s'enchaînent plusieurs gestes simples. Ils donnent l'impression d'automates particulièrement "remontés". Les uns à la suite des autres, ils interrompent cette litanie personnelle pour courir en coulisse et revenir la reprendre avec la même dextérité et la même vivacité. Chacun part, revient, s'interpelle, pousse de petits cris. Puis tous se rejoignent et répètent ensemble une phrase commune, amusés. Ils s'enfuient brusquement, vont se cacher et reviennent et reprennent leur danse de groupe, aux gestes saccadés, enchaînés avec une nervosité partagée. Puis ils se dispersent et reproduisent cette série de gestes chacun dans son coin. Ils se rejoignent à nouveau pour l'accomplir ensemble.

**(47)**

Un couple brusquement austère, reprend la valse lente, un deuxième l'accompagne. On ramène le piano qui joue le même air que tout à l'heure. Les couples se multiplient, le visage fermé, à peine ému.. Ils se regroupent lentement et forment deux lignes face à face, une femme se met à chanter. Ils se dispersent, se reforment en arc de cercle. L'enchaînement des configurations de groupe qui avait eu lieu en début de spectacle est repris tel quel. La même femme danse en toile de fond. Musique d'opéra baroque. La femme isolée se retrouve face au groupe massif du début et chacun reste à sa place pendant un temps assez long sans que la cérémonie d'adieu n'ait lieu.

**Fin.**

## *Annexe 3 : Walzer*

### (1)

La scène est dégagée, des rangées de fauteuils dans lesquels sont assis des spectateurs sont réparties latéralement côté cour et côté jardin (trois rangées de chaque côté), le reste du public est dans assis la salle. De grandes gerbes de fleurs, tenues debout par des socles en plastique, sont disposées aux différents angles de la scène. En fond de scène, on distingue une estrade qui court sur toute la largeur de la scène et sur laquelle s'écrase un rideau de gros velours noir. Les danseurs, en costumes trois pièces et robes de gala des années cinquante, se tiennent debout côté cour et côté jardin. Ils traversent la scène latéralement, d'un pas lent, concentré, cérémonieux, avec chacun un petit bateau en papier dans la paume de la main, petit bateau qu'ils font avancer jusqu'à l'autre bout de la scène. Arrivés, ils font demi-tour et repartent en sens inverse. Ils vont et viennent sans se déconcentrer. Les premières notes d'un mouvement de fanfare assourdissant, servent de préambule à une annonce faite en voix off (voix d'homme) : "Bienvenue à Hambourg. Mesdames, messieurs, nous venons de fêter la bienvenue au Prince Hamelet, un ferry de haute mer, pour passagers et véhicules. Ce bâtiment de la Prince ligne, construit dans le chantier naval de (ville allemande), mis à flot en 1973, a une jauge brute de 5830 tonneaux. De 119 m de long et de 19 m de large. Le bâtiment peut transporter environ 1100 passagers." Tout le temps de cette première séquence assez longue (environ vingt minutes) ces annonces vont s'enchaîner avec des intermèdes en fanfare ; chaque descriptif de bateau, fait dans la langue qui correspond à sa provenance (allemand, français, anglais, japonais), étant suivi de l'hymne "écourtée" de son pays d'origine.

### (2)

Un homme en smoking pose son embarcation, va chercher un micro sur pied côté cour, revient en devant de scène, le positionne à sa hauteur, tire sur sa veste, s'éclaircit la voix, puis il sort de sa poche un carnet, l'ouvre et se met à en lire le contenu très sérieusement : "Alors Pina a voulu savoir ce qu'on fait pour se donner du courage ; alors j'ai fait : "À la tienne !" Il lève un verre absent en regardant le public, fait semblant de boire... "Puis j'ai fait ça." Il se gratte sous les bras, coude plié, chaque main grattant l'aisselle qui lui correspond. Il arrête. "Puis j'ai dit : non, non, non." Il pointe son index vers le haut et le fait tourner sur lui-même, dressé. Il recommence deux fois en répétant ses "non, non, non" sur un ton exagérément aigu. Il retourne à son carnet : "Puis Pina a demandé quelques attitudes de soumission, alors j'ai fait comme ça." Il va au sol, se met sur le dos, tient ses bras et ses jambes fléchis, en l'air, regarde le public avec une expression de désespoir, se tient comme dans une chute à l'arrêt. Il se relève, tire à nouveau sur les pans de sa veste pour la réajuster, réajuste également son nœud papillon et reprend : "Puis j'ai fait ça". Il se met alors à sautiller sur place en s'appuyant sur une jambe puis sur l'autre, raide, sans plier les genoux. Il hausse les épaules en même temps, ce qui lui donne une attitude poltronne de pantin désarticulé. Il se reprend, range son carnet dans sa poche, se saisit de son petit bateau resté par-terre et entame une traversée, impassible, parmi les autres danseurs qui ne cessent d'aller et venir au même rythme. On entend toujours distinctement les préludes en fanfare aux annonces de bienvenue du port de Hambourg.

Le même homme, au bout d'un aller et retour, quitte à nouveau le groupe

d'hommes et de femmes endimanchés et revient à son micro sans empressement. Il ressort son petit carnet et s'adresse au public : "Pina a demandé ce qu'on ferait pour symboliser la paix." L'homme va chercher une robe blanche en mousseline et un bouquet de fleurs posés côté cour. Il reprend sa place devant le micro, enlève sa veste de costume, enfle sommairement la robe par-dessus son pantalon et sa chemise, positionne le bouquet dans le bas de la robe relevée en hanse (à la manière de la semeuse que l'on rencontrait sur les pièces de monnaies françaises, côté pile), se recule et avance de façon particulièrement solennelle vers le proscénium, presque au ralenti, en semant ses fleurs avec un geste ample. Son visage est transfiguré, l'homme semble chercher à incarner la majesté, trop appuyée pour le coup, d'une icône nationale. Il atteint le micro, se reprend et enchaîne sans quitter la robe : "Puis j'ai fait ça." Bras tendus derrière le dos, il se penche en avant, les jambes légèrement fléchies et fait mine de picorer, comme une poule mécanique, les fleurs qu'il vient de semer. Il revient au micro et enchaîne : " Puis j'ai fait ça." Il quitte la robe, remet sa veste de costume, s'allonge au sol, ramène à lui une brassée de fleurs et les dépose sur son thorax. Il joint les mains sous les fleurs, reste inerte un instant, comme un mort et se relève en se débarrassant négligemment des fleurs. Les airs de fanfares reviennent comme une rengaine, derrière l'homme au micro, les danseurs se sont progressivement assis par terre et chacun commence, en célibataire, à édifier un port d'attache pour son bateau avec ce qu'il a sous la main ou va chercher côté cour et côté jardin ( livres, bouts de papier, bougie, vêtements, branches d'arbre...). L'ambiance se relâche un peu. L'homme au micro ouvre à nouveau son carnet et lit : "Pina a demandé une phrase qui exprimait la fête. j'ai dit : "Que c'est beau, Noël !" Puis Pina a demandé ce que je trouvais beau en moi. J'ai répondu le cou (il le montre au public en levant le menton), mes yeux (il les ouvrent en grand) et mon derrière." Pendant ce temps, les annonces de bienvenues se résument à "Bienvenue à Hambourg", elles ne sont plus suivies de descriptifs de ferrys, elles scandent les airs de fanfares. Chaque danseur étend l'édification de son port dans son coin, rares sont ceux qui circulent encore latéralement avec son bateau dans la main. "Pina a voulu savoir ce qu'étaient nos plans concrètement. J'ai répondu que je voulais être grand et fort comme les autres, que je voulais être un inventeur ou un espion, que je ne voulais plus jamais travailler dans un grand théâtre et n'avoir plus jamais à subir d'intrigues de théâtre. C'est pourquoi je suis venu à Wuppertal." L'homme lit son carnet devant le micro, il marque son adresse publique par un jeu de regard : un va et vient régulier entre le carnet ouvert qu'il tient des deux mains et les spectateurs qu'il a en face de lui. "Pina a demandé une phrase sur King Kong et j'ai répondu : "Lui aussi est un étranger." Les airs de fanfares se font toujours entendre, par intermittence, les danseurs peuvent maintenant jouer avec leur bateau dans les ports individuels qu'ils ont construit comme des enfants, avec application. Certains ont attaché une ficelle à leur embarcation et, debout, la guide dans l'enceinte du port ; d'autres fument des cigarettes et recrachent la fumée pour produire une brume épaisse autour de leur bateau. L'homme au micro poursuit son monologue : "Pina a demandé quelques formules magiques. J'ai répondu : "Abracadabra, sésame ouvre-toi, Hokus Pocus, Amstramgram." Il remet son carnet dans la poche intérieure de sa veste, reprend son bateau en papier et entame à nouveau une traversée de scène, quelques danseurs retraversent également. Une annonce de bienvenue présente un navire français. La plupart des danseurs continuent d'aménager leur port miniature et de jouer avec, une danseuse se sert d'une bougie en guise de phare.

Après un aller-retour, l'homme reprend sa place devant le micro et sort son carnet : "Pina a questionné au sujet de l'amour, l'amour, l'amour. J'ai répondu : l'amour, l'amour, l'amour (il marque un silence très court) ... amour. Puis elle a voulu

savoir quelque chose à propos du courage alors j'ai fait ça." Il va se fournir en accessoires côté cour, revient, tourne le dos au public pour "se grimer", lui fait face avec un pansement sur l'oeil droit, se met une pomme sur la tête et s'immobilise quelques instants. L'ensemble des danseurs, derrière lui, se sont rejoints et s'allongent de manière méthodique, à proximité les uns des autres, pour former une sorte de configuration géométrique qui peut être vue du ciel ou des rangées de gradins les plus en hauteur. L'homme au micro enlève son pansement à l'oeil et sa pomme sur la tête et reprend, son carnet à la main : "Pina a demandé une phrase qu'on pourrait mettre au dessus de son lit. Alors j'ai dit : "Cent fois sur le métier, remet ton ouvrage." Et aussi : "Waterloo, Stalingrad et toi." Il marque un silence, regarde le public et reprend : "Alors Pina a demandé quelque chose sur le vent. Alors j'ai fait : "Force un" (il se penche un peu sur le côté, un bras le long du corps, l'autre penchant le micro sur pied) "Force deux" (il se penche davantage avec le micro), "Force neuf" (il prend appui sur un bras qu'il a posé au sol, corps tendu presque à l'horizontal, le micro suit son inclinaison)." Il se relève, réajuste sa veste : "Pina a demandé tous ce qu'on pourrait faire avec des fleurs." Il remise son carnet, ramasse des fleurs au sol, en coince dans sa chaussure droite, en tasse d'autres dans l'échancrure de sa veste boutonnée, il en passe dans une manche et termine son ouvrage en s'en mettant sur la tête. Il s'adresse au public après avoir ressorti son carnet et ouvert à la bonne page : "Vous êtes sûr que trop de vitamines, ce n'est pas dangereux ?" Il se débarrasse de ses gerbes de fleurs.

La fanfare et les annonces de bienvenues accompagnées à nouveau de descriptifs de ferrys se succèdent dans un ordre et un rythme qui est devenu prévisible. Certains danseurs continuent d'aller et venir, la plupart jouent silencieusement, chacun dans son aire de jeu privée. De temps à autre, ils se rejoignent pour une configuration au sol, suivant un motif pyramidal agrémenté d'arabesques ou autres figures géométriques du même genre. L'homme au micro a repris, encore une fois, son bateau en main et traversé la scène dans un sens puis dans l'autre, avant de revenir au micro et de s'adresser au public, son carnet en main : "Pina voulait encore quelque chose avec les fleurs, alors j'ai fait ça ." Il ramasse une fleur et l'agite de bas en haut, au rythme de la fanfare comme une baguette de chef d'orchestre." Il finit par jeter sa fleur, dégainer son carnet et reprendre : "Après, il fallait essayer de mettre quelqu'un de bonne humeur. Alors j'ai dit : " Dis-donc, tu ne veux pas m'aider à boire quelques petites mousses ?" Alors Pina a voulu savoir qu'est-ce qu'on avait comme habitudes et rituels que les autres devraient respecter ou accepter. J'ai répondu : avoir le nez arqué, avoir le droit de faire des blagues idiotes, manger de l'oeil et regarder la télé tout en lisant, mangeant et écoutant de la musique." Une grande configuration de danseurs se dessine dans le dos de l'homme au micro. "Puis Pina a voulu que je fasse quelque chose avec un mouchoir blanc. Alors j'ai fait comme ça." Il sort un mouchoir de sa poche et l'agite comme pour dire au revoir. "Puis j'ai fait comme ça." Il s'en va, laisse tomber négligemment son mouchoir puis se retourne et revient au micro sans le ramasser. "Alors Pina a demandé qu'on imagine quatre ou cinq règles pour deux, alors j'ai dit : "les deux doivent avoir beaucoup de persévérance. Il ne faut pas chercher à changer son partenaire. Il faut s'aimer soi-même et aimer son partenaire. Il ne faut pas seulement discuter, il faut s'entraîner et il faut jouir de la vie." L'homme au micro ferme son carnet, le remise dans sa poche intérieure et rejoint le groupe des danseurs qui, au complet maintenant, forment une configuration de grande envergure qui ressemble à un blason en forme de losange ajouré. Personne ne bouge, une annonce de bienvenue et un descriptif défile en japonais, suivi de l'hymne national du Japon.

(3)

Le silence revient, tout le monde se lève, remet de l'ordre dans sa coiffure, dans ses vêtements, échange des sourires et des regards légèrement amusés par la situation. L'homme au micro va justement le décrocher de son socle et rejoint une femme au milieu des danseurs, il approche le micro de sa bouche, elle regarde le public et d'un air brusquement galvanisé, s'exclame : "Et maintenant, nous allons tous nager jusqu'en Bavière." Un air d'accordéon musette démarre comme un signal, le groupe des danseurs se met à mimer une brasse collective selon un pas cadencé, allant et venant latéralement en souriant au public. L'homme au micro circule dans le va et vient, il approche le micro d'un autre danseur qui propose une autre destination, les danseurs s'arrêtent momentanément et repartent une fois la destination connue, avec un enthousiasme non dissimulé. Les destinations font référence à des conflits passés et présents à travers le monde : Nicaragua, Salvador, Hiroshima, Belfast, Afghanistan, Istanbul, Poona, Paris, Berlin, Joanesburg, Port Stanley, Ouganda, Tibet, Pologne, Jérusalem. L'homme au micro propose enfin une destination : "Bonn" les danseurs se regardent, un peu ahuris, hésitants, ils reprennent quand même leur brasse, en rythme avec la musique. Le morceau d'accordéon s'arrête net, la salle applaudit, l'homme au micro va reposer son accessoire et se joint au groupe pour une autre configuration en ligne cette fois. Tous les danseurs s'allongent, les femmes se retrouvent à placer les jambes par dessus les épaules d'homme positionnés en dessous d'elles. Hommes et femmes ont les bras tendus à l'horizontale. On voit ainsi se dessiner une rangée d'hommes et une de femmes, agencées l'une à l'autre selon un maillage régulier.

#### (4)

Un hymne national retentit, un de plus, mais cette fois toute la troupe se lève et quitte la scène précipitamment. L'hymne prend fin, chacun réapparaît en levant les mains craintivement, tête rentrée dans les épaules. Puis un autre type de fanfare se fait entendre, jouant un air qu'on peut associer aux fêtes foraines ou au cirque. Les visages se décrispent, ils affichent une certaine euphorie. Hommes et femmes gardent les mains en l'air, par contre ils se redressent et se mettent à tourner sur eux-mêmes, joyeux. La musique est interrompue par un hymne national qui retentit comme un signal, la lumière décline, les danseurs se regroupent et forment à nouveau une configuration d'ensemble.

#### (5)

Un air de valse musette succède à l'hymne et à l'annonce de bienvenue qui ont saturé l'espace sonore pendant une minute ou deux. Les danseurs se relèvent et disparaissent. Un homme apparaît en costume trois pièces avec un Borsalino sur le crâne. Il apporte avec lui une sorte de matelas pour lit d'enfant en bas âge. Il le pose au sol, monte dessus, s'allume une cigarette, garde son briquet allumé dans une main tout en tenant un cintre avec un tee-shirt dans l'autre. Il balaye la salle du regard, calmement, fumant sa cigarette sans l'enlever d'entre ses lèvres. Il reste comme ça environ deux minutes avant que l'homme au micro ne reparaisse sur scène. Son arrivée a l'air de sortir le fumeur de sa torpeur. Il écrase sa cigarette et repart brusquement en emmenant son matelas.

#### (6)

L'homme au micro se positionne face au public, comme tout à l'heure. La valse musette est remplacée par une annonce de bienvenue précédée de quelques notes de fanfare en guise de prélude pompeux. L'homme ressort son carnet et entame : "Pina a demandé quelque chose à propos de recommencer du début. Alors moi j'ai fait ça." Les bras le long du corps, il inspire ostensiblement, expire de la même façon et le refait une

seconde fois. Puis il reprend son carnet et enchaîne : “Puis j’ai fait des gammes au piano” Pendant ce temps, une autre configuration au sol prend forme dans son dos. “Puis j’ai dit : Où vas-tu ? - Au cinéma. - Voir quoi ? - Quo vadis. - Ca veut dire quoi ? - Où vas-tu. - Au cinéma. - Voir quoi ? - Quo vadis. - Ca veut dire quoi ? - Où vas-tu...” Il se tait, remise son carnet et va rejoindre la configuration qui ne réunit pas tous les danseurs. Certains ont repris leur traversée avec leur bateau dans une main, en ignorant les corps allongés. Un hymne résonne encore, l’intensité lumineuse sur scène est à son maximum.

### (7)

La musique change, on retrouve l’air de fanfare de fête foraine. Une femme apparaît en nuisette et danse un solo enthousiaste face au public. Pendant ce temps, la configuration est abandonnée, tous les danseurs se relèvent et un homme se retrouve traqué par une meute de femmes aboyant comme des chiennes. Il tente de leur échapper mais elles l’encerclent et l’immobilisent avant de le relâcher, de le traquer à nouveau. Elles finissent par le mettre au sol et se jeter sur lui. Elles le mordillent alors en pleurnichant, mimant le couinement suraigu de chiennes plaintives. L’homme excédé tente de se dégager et de les raisonner. La lumière décline, certains danseurs forment à nouveau une configuration au sol. Des femmes reprennent leurs petits bateaux et traversent la scène latéralement. Une annonce de bienvenue suivie d’un hymne remplace l’air de fanfare. Dans la pénombre, un homme entame du fond de scène jusqu’au proscenium, une lente progression cadencée. Il a les bras ouvert et danse un genre de kazachok ralenti avec de grands jetés de jambes. Les femmes suspendent leur traversée et le regardent faire.

### (8)

Puis tout le monde rejoint le fond de scène et se répartit sur toute sa largeur, dos à l’estrade ; la lumière revient progressivement. Un seul homme leur fait face, il est dos au public avec un micro. Alors que la scène est maintenant parfaitement silencieuse, il propose aux danseurs de jouer à un jeu : “Deux tourterelles étaient perchées sur un toit. L’une s’envola. (une moitié des danseurs quitte le fond de scène pour se répartir sur scène en marchant d’un pas alerte) L’autre s’envola ( l’autre moitié des danseurs se répartit de la même façon) La première revient se percher (la première moitié des danseurs fait demi tour et rejoint sa place initiale) La deuxième revient se percher. ( même manège pour la seconde moitié des danseurs) Les voilà perchées toutes les deux.” Le meneur de jeu marque un temps et reprend : “Deux tourterelles étaient perchées sur un toit...” Il redonne ses instructions de plus en plus rapidement, les danseurs vont et viennent à un rythme de plus en plus effréné. Les femmes courent en tenant leurs robes, les hommes sont essoufflés. Le meneur accélère le rythme, exerçant une pression de plus en plus visible sur les joueurs. Tout le monde court et s’épuise comme si sa vie en dépendait. Le jeu n’a plus rien de ludique.

### (9)

Un air de musette se fait entendre, les danseurs se rejoignent en fond de scène et avancent jusqu’en proscenium, sourire aux lèvres, enjoués. Ils dansent une phrase qu’ils reproduisent de manière synchronisée, en rythme avec la musique. Cette phrase peut faire penser à des pas de danse folklorique : coup de hanche à gauche, coup de hanche à droite, chacun se tape le sommet du crâne avec le plat de la main droite, puis se frappe la même cuisse avec la main droite puis la main gauche. La main gauche va alors taper le sommet du crâne. Chacun balance enfin les bras de part et d’autre de la taille,



accentuant le rebond des bras sur le flan droit puis sur le flan gauche. Une fois arrivée en proscenium les danseurs se regardent amusés et repartent en fond de scène pour recommencer. L'air de musette semble être monté en boucle. Une femme se détache, elle se procure un micro et se place côté cour, face au public. Elle s'adresse à lui avec beaucoup de sérieux, sur un ton monotone : "Bonsoir, vous vous demandez sans doute ce que je fais devant vous ce soir. J'ai le regret de vous annoncer que le soliste du spectacle de danse prévu ce soir s'est blessé et que le spectacle n'aura pas lieu. Il sera remplacé par une opérette. Et pour notre prochain spectacle, nous vous proposons un ballet pour enfants. J'espère néanmoins que vous passerez une bonne soirée et que ce changement dans votre programme vous procurera malgré tout beaucoup de joie." Pendant le temps de l'annonce, la traversée frontale des danseurs se poursuit à la même allure et avec le même engouement. Arrivés en devant de scène, ils font demi-tour, courent et se replacent en fond de scène afin de reprendre leur progression "folklorique". La femme au micro va maintenant se placer côté jardin et, face au public, divulgue à nouveau l'information du changement de programme. Arrivée au terme de son information, elle rejoint le groupe des danseurs et donne son micro à un homme qui en accompagne un autre en milieu de scène. Celui qui est muni de l'accessoire le tient à portée des lèvres de l'autre homme qui entame, face au public, une information sur les conditions de sécurité dans un avion, indiquant les issues de secours, la manière dont il faut positionner son masque à oxygène, les consignes qu'il faut suivre pour dégager et enfiler son gilet de sauvetage... Il accompagne ces renseignements de gestes indicatifs tout comme le ferait une hôtesse de l'air. Le groupe structuré des danseurs les dépasse sans y faire attention, arrivent en proscenium et courent se remettre en place en fond de scène. Ils reprennent leur litanie gestuelle quand la musique s'interrompt brusquement. Le public applaudit. Le silence revient, les danseurs se dispersent, ramassent tout ce qui jonche la scène, rangent les objets éparpillés.

## (10)

Un peu avant que la danse "folklorique" ne touche à sa fin, une femme très élégante, les cheveux lâchés, portant un collier et des boucles d'oreilles en pierres précieuses ainsi qu'une longue robe noire à bustier est apparue côté jardin avec, en main, une bouteille de vin, un verre à pied et un paquet de cigarettes. Sans prendre garde à ce qui se passe autour d'elle, elle va jusqu'en proscenium, s'assied au pied d'une grosse enceinte quasiment collée au mur de scène, se serre un verre de vin, s'allonge sur le dos et appuie ses jambes contre l'enceinte. Sa robe retombe, les découvrant jusqu'aux cuisses, elle a gardé ses talons aiguilles. Elle s'allume une cigarette. Prend une bouffée et se retourne nonchalamment en direction d'un interlocuteur invisible, côté cour. Elle fronce les sourcils et d'un ton puéril, presque plaintif : "Non pas à la maison, encore un petit verre et une petite cigarette (elle accompagne le geste à la parole en levant son verre, en buvant une gorgée et en désignant sa cigarette). Mais pas à la maison, d'accord ?" Puis elle repose sa tête sur le sol et les yeux en l'air, rêveuse, avec toujours ce ton puéril, elle enchaîne : "Et puis il a fait toute la verdure, il a fait les arbres et les buissons." Elle traîne sur les mots. Elle se retourne au milieu de sa phrase, comme si on l'avait interrompue : "Non, pas déjà à la maison ! Encore un petit verre !" Elle fait une grimace de désapprobation, boudeuse, puis son visage s'éclaire d'un sourire enjoué. Elle lève son verre "Un p'tit verre." Boit. "Et une p'tite cigarette." Elle la désigne. "Mais pas à la maison. Hein?!" Elle se recouche et reprend son histoire en fumant : "Et puis, il a fait les animaux, (sa cigarette se consume entre ses doigts, elle manoeuvre son bustier pour être plus à l'aise) les baleines, les pingouins, les buffles et les petites belles-mères..." Elle se redresse

brusquement, appuyée sur ses coudes, elle proteste : “Non, pas déjà à la maison ! Un petit verre. (elle boit), et une p'tite cigarette. Mais pas à la maison, d'accords ?” Elle adresse un regard plein d'espoir à l'interlocuteur invisible qui se tient dans son dos. Elle se recouche et reprend : “ Et puis, il a fait l'homme, et puis la femme. Elle se redresse et s'exclame comme si elle fêtait ça : “Un p'tit verre!” Elle boit une gorgée et se recouche sans avoir regardé derrière elle. “Et puis, il a regardé tout ça (elle se hisse sur ses coudes, une main sur le coeur) et il s'est dit : mais c'est bien ce que j'ai fait là !” Elle semble à nouveau interrompue : “Non pas déjà à la maison !” Elle quitte sa position, s'assied face au public, les jambes repliées sur sa poitrine et, à la fois plaintive et cabotine : “Un p'tit verre.” Elle lève son verre. “Un p'tit verre et une petite cigarette, mais pas à la maison, hein ?! Pas encore.” Elle se relève avec son verre presque vide, sa bouteille et son mégot. Elle s'éloigne en direction du fond de scène, le pas incertain, marquant une légère ivresse. Elle se retourne régulièrement, le sourire aux lèvres et minaude en buvant encore une ou deux gorgées de vin, avant de disparaître.

### (11)

La scène est débarrassée et vide, un homme arrive avec un micro dont il traîne le fil, il est en fond de scène, face au public et s'applique à dire, dans un anglais mal assuré : “Pina m'a demandé ce qu'à mon avis un animal se dirait s'il tombait dans un piège.” Il s'adresse au public, un peu nerveux, son embarras se traduit par un balancement du corps comme s'il cherchait à se donner une contenance et qu'il n'y arrivait pas, cette situation semble malgré tout l'amuser. “Alors j'ai répondu (il parle maintenant en allemand) : “Et merde! Pourquoi moi, justement, ça doit être une terrible erreur, mais c'est fait.” Il est alors rejoint par une femme et lui tient le micro, une main dans la poche de son pantalon, l'air de plus en plus décontracté. La femme s'adresse au public : “ Moi j'ai répondu : “qu'est-ce qui se passe !” Puis : “Il faut sortir d'ici.” Et puis : “Mon dieu, c'est la fin du monde.” Elle se retire, un autre la remplace devant le micro, toujours tenu par le même homme. Hommes et femmes vont ainsi défiler à tour de rôle pour donner leur version, de manière détendue, sans “jouer” ce qu'ils énoncent, mais en le rapportant tout simplement : “Où est ma maman. Pas de lit, pas de lit par terre, non, non, non !” Un autre : “Qu'est-ce que je fais dans ce trou, ça sent le pourri.” Une autre : “Oh! non, exactement comme maman ! Et puis : je n'aurai jamais cru que je vivrai ça un jour.” Une autre : “Ces salauds de bonshommes.” Une autre : “J'ai dit : je veux sortir !” Une autre : “je suis trop stupide, j'aurais dû écouter mon instinct.” Et puis, j'ai dit : “Détends-toi, tu as peut-être une chance.”, Etc. Jusqu'à la dernière danseuse de la compagnie : “Oh! pourvu qu'on ne me transforme pas en satané manteau !” Puis je me suis allongée et j'ai dit : “Oh! je n'avais même pas faim.” Et puis Jan m'a suggérée de dire : “Bon, je vais encore retourner au zoo.” Mais je ne voulais pas le dire, pensant que Pina trouverait ça trop stupide.” Elle se retire avec un sourire, l'homme au micro se retire avec elle.

### (12)

La lumière décline, on entend distinctement un air de valse “traînante”. Hommes et femmes apparaissent en fond de scène côté jardin et progressent en diagonale. Ils marchent de manière solennelle en ouvrant et fermant les bras (une ouverture sans trop d'amplitude), leur main balayant l'air à hauteur du bassin (paumes face au ciel quand les bras s'ouvrent, puis paumes retournées quand les bras se referment). Ils évoluent le visage fermé, assombri. Une femme, déjà présente depuis quelques temps côté jardin (elle est apparue pendant que les membres de la troupe passaient à tour de rôle au micro), en longue robe de satin bleue, les cheveux tirés en arrière, décore soigneusement

une chaise avec de grandes gerbes de fleurs.

Les danseurs évoluent toujours en file indienne, leur diagonale fait une boucle qui les ramène en fond de scène. De là, ils avancent jusqu'en proscenium, les uns derrière les autres, se scindent en deux files égales (un danseur sur deux longe le proscenium par la gauche, l'autre moitié la longe par la droite), les deux files fusionnent à nouveau en fond de scène après l'avoir traversée une côté cour, l'autre côté jardin. La file unique revient en proscenium, les danseurs se répartissent à nouveau équitablement pour former deux files qui repartent toutes deux en fond de scène "par le côté" et reviennent en proscenium cette fois en deux files parallèles. En devant de scène les danseurs repartent selon le même mouvement, pour disparaître en coulisses. La musique a cessé et la pénombre continue de régner sur scène. La femme qui décorait sa chaise a maintenant terminé et s'y installe. Elle tient un micro dans une main, une lettre dans l'autre et, face au public, commence à en faire une lecture concentrée à haute voix. Cette lettre date du 11 Mars 1937, elle est adressée à une certaine Erika par son père. Celui-ci lui dédie avec beaucoup d'amour une succession de conseils et de petites leçons de choses pour qu'elle soit en mesure de se rendre heureuse. Sa lecture achevée, la femme se retire en emportant sa chaise. La lumière revient progressivement.

### (13)

Une autre femme (la femme ivre de tout à l'heure) entre en scène. Elle a un chignon, une robe élégante, brodée de strass, des talons hauts. Elle se place en devant de scène, face au public. Elle tient un petit flacon en main qu'elle désigne au public : "Çà, c'est du pourou, un remède de grand-mère. On en met sous les yeux, devant les yeux, mais jamais dans les yeux. Et puis on le prise par le nez." Elle s'en met quelques gouttes sur l'index et s'exécute, elle longe le contour des yeux et le prise par le nez. Elle témoigne tout de suite d'une certaine irritation des yeux qui la dérange. Elle tente néanmoins de lire à haute voix un rapport qu'elle tenait coincé sous son bras le temps de sa manœuvre "cosmétique" : "Du nouveau sur la lacrymistique. Cela faisait longtemps que nous n'avions plus de nouvelles de cette science des larmes (elle renifle, tente d'ouvrir les yeux en grand, la gêne augmente, son rimmel commence à couler). La lacrymistique n'est pas régie par des concepts émotionnels mais chimiques. Le produit salin des glandes lacrymales contient du bicarbonate et de l'albumine. Il est sécrété par un mouvement réflexe après excitation nerveuse des glandes situées sous la paupière, il protège le globe oculaire (elle ne cesse de s'interrompre en jurant, perd son calme, a du mal à se concentrer. Elle s'essuie les yeux en les tamponnant avec un mouchoir, elle grimace et s'arrange comme elle peut pour poursuivre sa lecture). L'analyse a montré que l'être affligé versait des larmes d'une plus grande valeur en termes de composition et que la douleur était chimiquement mesurable. Une question reste à trancher : a quelle catégorie appartient l'humidité produite par les glandes lacrymales des comédiennes en scène ?" Elle replie son rapport, se mouche, le visage défiguré par l'écoulement du mascara, les yeux baignés de larmes. Elle se retire en silence. La lumière est toujours très basse sur scène.

### (14)

La troupe au complet revient en fond de scène, un air de fanfare rappelant une musique de cirque accompagne leur entrée. Hommes et femmes se tiennent par la main, à égale distance les uns des autres. Ils forment ainsi une ligne qui occupe toute la largeur de la scène. Ils avancent d'un pas lent, visages fermés, sans expression, jusqu'en proscenium puis repartent au même rythme jusqu'en fond de scène, toujours en se

tenant par la main. Une femme apparaît. Elle court en faisant de grandes foulées, pieds nus, les cheveux lâchés, l'air grisé, heureux. Elle porte une longue robe en satin dont une partie est retroussée dans l'élastique de sa culotte pour éviter qu'elle ne s'y prenne les pieds. Elle traverse la scène, suivie à distance par trois hommes en costumes qui finissent par la rejoindre. Deux hommes lui servent d'appui et de parade pour monter, debout, sur les épaules du troisième. Elle reste en équilibre un court instant et se laisse tomber. Bras levés, tête en arrière, le reste du corps cambré en avant, elle esquisse une chute voluptueuse de toute la hauteur de l'homme qui la tient sur ses épaules. Un des deux hommes postés en parade la réceptionne dans ses bras, elle s'accroche à son cou et repart en courant pendant que la ligne des danseurs les dépasse, s'écartant et se reformant sans dommage. Ces quatre-là vont recommencer leur manège à un autre endroit de la scène, rattrapés cette fois par une femme qui tente de les en empêcher. Elle hurle de terreur, ne cesse de répéter, affolée, le prénom de la femme qui plonge, comme si celle-ci se jetait d'une hauteur qui pourrait la tuer. Elle piétine autour d'eux en tenant les grands pans de sa robe de gala en mousseline brodée. Son hystérie est à la mesure de son impuissance. Quand la femme a chuté, elle repart en courant avec les trois hommes, suivie par l'autre femme, entretenant sa panique et son désœuvrement. Le même manège recommence plusieurs fois, contournant, avançant, cassant parfois la ligne des autres danseurs, immuables dans leur mouvement de va et vient. Au bout de six ou sept "sauts de l'ange", les trois hommes et les deux femmes disparaissent, la troupe se disperse et disparaît à son tour.

### (15)

La musique s'arrête. La pénombre fait place à une pleine lumière brutale. Un concerto pour violon de Schubert se fait entendre en musique de fond. Un homme entre en scène, se place face au public et scandé des mots qu'il mime simultanément en langage des signes : "Cher, cher, cher feu. Cher, cher, cher homme. Mon bien aimé. Feu mon bien aimé. Le soleil. Le deuil. Urs (c'est le prénom d'un membre de la compagnie). Amour, amour. Eau. Chèvre. Chant." Une femme, cheveux en chignon et robe en mousseline blanche sans bretelle, le rejoint avec une chaise. Elle s'assied, face au public, à proximité de l'homme qui a maintenant les bras le long du corps. Il ne cesse de regarder le public, l'air absent. "La vie en rose" d'Édith Piaf succède au concerto pour violon. La lumière décline à nouveau. La femme assise, qui n'est autre que celle qui s'exerçait au saut de l'ange peu de temps avant, affiche un sourire pudique. Elle pose ses deux mains de part et d'autre de son crâne et les laisse lentement descendre sur ses tempes, puis sur ses joues. Son geste est d'une lenteur infinie, ce qui le rend presque imperceptible. Néanmoins, tous les traits de son visage se modifient au passage, ils s'affaissent, se déforment, deviennent méconnaissables. Le sourire se transforme en grimace disgracieuse, inquiétante. L'homme est resté un instant près d'elle avant de se retirer. La chanson touche à sa fin, les mains retombent sur les genoux de la femme, elle reste assise face au public.

### (16)

La troupe entre en silence côté jardin, elle traverse la scène et rejoint le piano droit posé contre le mur de scène côté cour. Les danseurs restent en groupe, debout, à proximité du piano, le corps tourné vers l'instrument et le regard tourné vers le public. Un pianiste vient s'installer devant le clavier, un chanteur amateur prend place à ses côtés et se met à chanter, dans la pénombre, un lied de Schumann "Ich liebe dich so wie du mich." La femme assise n'a pas bougé. Le chanteur a fini de chanter, la troupe applaudit respectueusement. Tout le monde quitte la scène, y compris la femme assise.

Tout le monde excepté une femme enceinte qui se poste face au public. Le pianiste revient se mettre au piano, la femme hystérique de tout à l'heure entre en scène avec un micro, rejoint la femme enceinte et place l'accessoire à portée de sa bouche. Sur un air de piano qui pourrait être joué dans un cours de danse classique, la femme enceinte énumère, avec une voix un peu chantante, une suite de figures appartenant au vocabulaire de la danse classique : "Porté, jeté, courir, courir, courir." Elle articule avec une certaine application, sur le mode d'un chant récitatif. La femme qui tient le micro l'encourage à scander, en ayant des mouvements de bras prononcés, comme ceux d'un chef d'orchestre. Les deux femmes sont de plus en plus inspirées et galvanisées : "Glissade, grand jeté, développé, arabesque, jeté, porté, tendu, levé, courir, courir, courir...". La troupe apparaît au complet, un air de fanfare de fête foraine couvre le piano, le pianiste s'interrompt. Les danseurs se répartissent sur scène et semblent exécuter, pèle mêle, les injonctions de la femme enceinte qui ne cesse plus de répéter, sur tous les tons : "Courir, courir, courir..." Très vite, tous le monde se met à courir avec de grandes foulées gracieuses. Une femme s'arrête et défaille sur place, plusieurs danseurs se précipitent pour anticiper sa chute, ils finissent par l'allonger au sol. Chacun se remet à courir, la femme enceinte a terminé ses injonctions inspirées. Un autre danseur défaille, précipitation, anticipation de la chute, on l'amène au sol calmement. Quand chacun se remet à courir, c'est pour directement aller anticiper la chute d'un autre. Le mouvement des chutes successives s'accélère. Le nombre des danseurs encore debout se réduit à vu d'œil, offrant l'image d'un ballet synchronisé assez inquiétant. Le dernier homme encore debout défaille tout seul. La femme enceinte a disparu.

**(17)**

Revient l'air de la valse "traînante" qui rythmait la longue procession des bras ouverts et fermés. Les danseurs se relèvent et forment une ligne pour reprendre les mêmes mouvements et la même progression. Certains finissent par s'immobiliser pour en interpellé d'autres par leur prénom, les interpellés rejoignent ceux qui les interpellent et s'en vont, la scène se vide peu à peu. Un danseur reste seul, face au public. Les bras le long du corps, il entame un chant triste en anglais, a capella. Une fois son chant terminé, l'homme quitte la scène.

**(18)**

On entend un air de fanfare longtemps utilisé dans les spectacles de cirque, un air particulièrement connu, assez lent, dans lequel les grosses caisses et les trombones dominant. Apparaît une femme en robe de tulle blanc, cheveux lâchés, qui dessine un grand cercle autour de la scène en faisant la roue. Sa giration est nonchalante, les voiles de sa robe lui cachant systématiquement le visage, qu'elle soit relevée ou la tête en bas. Elle s'applique à faire trois tours de scène, la musique s'arrête entre temps, elle termine son dernier tour et s'écroule doucement au pied de la première rangée de spectateurs côté jardin.

**(19)**

Entre temps deux autres femmes sont entrées côté cour et traversent la scène l'une derrière l'autre. La première porte une robe en satin violine dont la jupe s'arrête aux genoux, ses cheveux sont tirés en chignon. La femme qui la suit calmement, porte une robe de mousseline rose pâle bouffante à bustier, qui s'arrête aux genoux également. Elle a un marteau dans les mains, une boîte de clous et un rouleau de scotch d'emballage qu'elle porte en bracelet. Arrivées côté jardin, elles descendent de scène et rejoignent un petit tabouret posé contre le mur de salle, une douche de lumière les a

suivies jusque-là. La femme aux outils fait monter l'autre sur l'estrade, la face contre le mur, les bras le long du corps. Elle se met quelques clous dans la bouche et se saisit d'un pan de robe de la femme debout. Elle tire dessus et le cloue au mur, elle procède de la même manière avec l'autre pan de robe. Puis elle prend la main gauche de la femme, la dégage et la scotch au mur, de même pour la main droite. L'épinglée se laisse faire, elle n'oppose aucune résistance. La femme aux outils lui défait son chignon, étale les cheveux, les lisse, sépare en quatre parts égales la masse capillaire et scotch sur le mur, méticuleusement, les quatre mèches de part et d'autre du crâne. Elle se recule, évalue son ouvrage (les cheveux étalés de la femme clouée au mur, ses bras légèrement en croix, sa robe qui forme à présent une demi-lune satinée dessine l'image troublante d'un papillon sous verre) puis elle remonte sur scène.

Elle se dirige côté cour tout en ralentissant le pas et balayant le public du regard, l'air défiant. Elle semble guetter des signes de réprobation de la part des spectateurs, elle les attend, questionne du regard avec une certaine insolence, comme si elle cherchait le prétexte qui lui fournirait une seconde victime. Elle ne peut que constater que la salle est plongée dans un silence inquiet, agité par quelques rires étouffés dès qu'elle fait quelques pas et qu'elle lui tourne le dos. Elle se retourne plusieurs fois, fusille le public du regard, puis s'immobilise et appelle en direction des coulisses, côté jardin : "Helen ?" Une femme s'avance (elle est en robe longue satinée, les cheveux tirés en chignon) la rejoint mais reste à distance. On ne la sent pas très rassurée. La femme aux outils la fixe et lui dit calmement : "À mardi." L'autre s'éloigne timidement : "Oui, à mardi." L'autre la salue de la main avec un calme inquiétant : "Au revoir". Elles ne se quittent pas du regard, la femme en robe satinée s'éloigne à reculons et fait quelques signes timides d'au revoir. Avant qu'elle ne disparaisse, la femme aux outils lui rappelle : "À mardi, n'est-ce pas ?" L'autre répond poliment : "Oui, à mardi." La femme aux outils se retourne légèrement en direction des coulisses et appelle : "Anne-Marie ?" puis se détourne pour faire un dernier signe à la femme qui a quasiment disparu de scène. Une troisième femme fait son apparition, elle porte également une robe longue, très élégante et a les cheveux tirés en chignon. Elle arrive à la hauteur de celle qui est restée sur scène, elles se font face en silence. La femme aux outils lui dit : "À Mardi." On sent une menace latente planer entre les deux femmes, Anne-Marie répond poliment : "À Mardi" puis commence à s'éloigner à son tour. La femme aux outils la salue : "Au revoir", l'autre lui répond "Au revoir" en levant la main. "À Mardi, n'est-ce pas?" "Oui, à mardi". L'une et l'autre s'éloignent à reculons en se saluant jusqu'à ce qu'elles se soient complètement perdues de vue. La femme aux outils disparaît côté jardin, l'autre femme par le fond de scène.

## (20)

Une valse se fait entendre (violon et orchestre), côté jardin apparaît une femme qui tient un micro à la main, elle porte des lunettes, une longue robe satinée bleu ciel. Elle a une natte qui lui descend dans le dos. Elle regarde le public avec un sourire et des yeux qui minaudent. Elle s'avance, tenant par la main un homme impassible, qui tient lui-même la main d'un autre. Une grande chaîne d'hommes suit la femme au micro, chacun regardant le public d'un air digne, légèrement suffisant. La femme sourit toujours, elle avance encore un peu pour entièrement déployer son chapelet d'hommes puis s'adresse au public : "Où habites-tu ? Seule ? Ah! Bon..." Elle traîne sur les mots avec un petit rire, comme un hoquet. Elle reprend sa marche indolente puis s'arrête à nouveau : "Es-tu fâchée ?... Ok." Son petit rire revient, comme si elle cherchait à se donner une contenance. "Je suis si bête, si bête." Elle hausse les épaules, toujours secouée par son ricanement de circonstance. "J'ai tout donné : mon argent, mon cœur,

tout. Et rien.” Elle longe maintenant le devant de scène, en tirant toujours la chaîne humaine qui l’accompagne. Son sourire est immuable. Elle s’adresse à nouveau au public après un silence : “Je ris toujours fort, c’est bon pour ma santé... Et je pourrais être si jolie. Mais ces lunettes !... Regarde.” Elle lâche la main de l’homme qui la suit et retire ses lunettes puis montre ostensiblement son visage au public. “C’est beaucoup mieux, non ?” Elle les remet dans le même mouvement nonchalant et marque un temps, le regard fixé sur les spectateurs, sourire aux lèvres, presque absente : “Ah. Si j’avais plus de goût... Enfin...” Elle reprend la main de l’homme à côté d’elle et repart en traînant un peu les pieds jusqu’en fond de scène, côté jardin. Elle lâche la main de l’homme qui la tenait, le chapelet des suivants s’engouffre avec lui dans les coulisses. De son côté, la femme au micro fait demi-tour et tire de là où elle est une autre chaîne humaine, entièrement féminine cette fois qui s’extrait lentement des coulisses. Elle avance avec son sourire en parure, s’arrête et annonce : “Pour le L, il vaut mieux être propre. Ne sois pas trop serviable. On ne baille pas quand je parle. On ne crie pas non plus. On critique avec politesse.” Elle marque un temps entre chaque injonction, fixant le public avec un sourire qui est de plus en plus crispé : “Je suis maniaque. Mais c’est une tradition dans ma famille (elle est agitée par son petit rire systématique). Ma mère, ma grand-mère... Toutes maniaques.” Elle se remet en marche, suivie par sa lignée de femmes entièrement déployée, toutes à équidistance les unes des autres, élégantes, fixant le public sans jamais détourner le regard. La femme au micro s’arrête, marque un temps avant de parler, son sourire a du mal à se maintenir, il décline : “Si tu veux me mettre de bonne humeur, fais-moi un petit cadeau. Je ne sais pas, n’importe quoi... Une petite surprise.” Son sourire vire au rictus. “Ou bien regarde-moi dans les yeux (son sourire est brusquement moins artificiel, il revient), gentiment, avec sentiment. Ou alors dis-moi juste : “Oh! You look wonderful.” Juste ça : “You look wonderful.” Elle se réjouit rien qu’à l’idée de ce qu’elle vient de dire. D’un air cabotin, elle lâche la main de celle qui la lui tient, la regarde avec un sourire complice. Elle a un rire par sursaut et dit en direction du public tout en se baissant pour ôter ses talons : “Oh! Pardon. Excuse-moi.” Toutes les femmes de la chaîne enlèvent leurs chaussures dans un mouvement synchrone. La femme au micro remonte le bas de sa robe et le fronce avec l’élastique de sa culotte. Toutes les femmes font le même geste, toutes sans exception regardent le public avec un sourire aguicheur. La femme au micro rit toujours et dit avant de coucher son accessoire sur le sol : “Je suis infiniment désolée, je suis trop stupide.”

Un air d’accordéon démarre, une valse très enlevée qui donne le signal à la longue farandole des femmes pieds nus, se suivant en file indienne. Emmenées par la femme qui a parlé au micro jusque-là, elles répètent avec un sourire figé la même phrase de danse. C’est une marche cadencée et très déhanchée, les bras vont et viennent de part et d’autre des hanches, les danseuses se frottent les mains en rythme, se donnent individuellement un petit coup de poing sous le menton pour le relever, se caressent le front et suivent la raie dessinée sur le crâne, se caressent les avants bras, la gorge, les hanches dans des gestes vifs et se penchent pour happer leur pousse tendu sur leur poing refermé, en le portant à la bouche avec l’autre main.

## (21)

Cette longue farandole serpente sur toute la scène, la femme “papillon” clouée à son mur a été “décollée” par un technicien, elle rejoint la file et prend la phrase de danse en cours. Après une minute, la femme qui l’avait clouée au mur quitte la farandole, va se rechausser (une ligne de talons hauts est abandonnée en devant de scène). Elle s’éloigne, ramène une chaise, se place devant le micro sur pied qui n’a jamais quitté le proscenium et le règle à sa hauteur, une fois assise. Elle a les mains jointes sur les

cuisse, elle se tient droite et sollicite le public avec un ton enjoué, en articulant de manière excessive tous ce qu'elle dit ; dans son dos continue la farandole sur le morceau d'accordéon monté en boucle. : "Et maintenant, qu'est-ce que la Loi ? La Loi ? Qu'est-ce que la Loi ? (elle lève son index en l'air, comme pour ponctuer ses questions successives). Les trois choses, vous les avez déjà oubliées ? (elle fait mine d'être gentiment consternée puis se redresse). La première, quelle est la première ?" Elle inspire et expire profondément, mimant la réponse qu'on doit lui donner. Puis elle tend la main en direction du public, surexcitée, comme si quelqu'un esquissait une réponse dans l'assistance : "Sentir les fleurs, exact... Et la deuxième chose, quelle est la deuxième chose ?" Elle regarde à un autre endroit de la salle en multipliant les petits gestes d'encouragement : "La deuxième, c'est la joie, beaucoup de joie... Et la troisième, quelle est la troisième ? La troisième c'est ?... C'est ?... Tout d'en haut... entre les dents exact !" Elle est de plus en plus agitée, son volume de voix monte progressivement. Tout en restant exagérément maniérée, son maintien trahit des avaries de plus en plus nombreuses: elle parle fort, s'agite sur sa chaise, a des gestes survoltés. "Et maintenant, la première chose, qu'elle est la première chose ?" Elle mime à nouveau l'inspiration en poussant de petits gémissements et en brassant l'air avec ses bras comme pour s'attirer des effluves hypothétiques. "La première c'est ?... C'est ?... Sentir les fleurs, oui. Parfaitement ! Sentir pleins de fleurs !" Elle hurle : "Et la deuxième ? Quelle est la deuxième ? Oui, la deuxième c'est la joie, oui la joie ! ( la farandole se poursuit) La joie fait de la place, on a besoin de place ! De beaucoup de place." Son enthousiasme vire à l'hystérie. "Et la troisième ? Quelle est la troisième ? Oui, c'est d'en haut, toujours d'en haut, toujours, et de tout en haut. Vous devez toujours imaginer votre bouche pleine de pommes de terres chaudes. (elle se met à parler comme si elle se brûlait le palet, les yeux fermés, les mains ponctuant par de petits gestes maniérés ses injonctions) Un plat rempli de plein, plein de pommes de terres chaudes qui vous brûlent la bouche. Imaginez toujours ce plat plein de pommes de terre chaudes...". Un homme arrive, se saisit du micro sur pied et l'emmène, elle s'interrompt brusquement, retrouve soudain son calme et va rejoindre l'homme qui a posé le micro quelques mètres plus loin et qui le réajuste à sa hauteur.

## (22)

La musique s'arrête, les femmes viennent remettre leurs chaussures, se recoiffent, prennent le temps de reprendre leur souffle, les mains sur les hanches et finissent par quitter la scène. Ne reste plus que le couple posté devant le micro. La femme est debout, les jambes croisées l'une devant l'autre, le coup de pied en avant, les mains jointes de manière pudique, elle prend la pose. L'homme est face à elle, il a les bras le long du corps et a l'air bien plus emprunté. Il entame, sur un ton récitatif mal assuré : "Votre robe est très jolie et vous va très bien." La femme soulève les pans de sa crinoline comme pour esquisser une révérence minimale et le remercie avec un sourire. L'homme enchaîne sur le même ton : "Vous êtes très bien coiffé ce soir." L'homme tend la main maladroitement, pour désigner le visage de sa partenaire. La femme sourit, le remercie avec une certaine nervosité. Il répond : "Je vous en prie" un peu empressé. Elle répond : "Je vous en prie" tout en l'incitant à poursuivre d'un geste de la main, trahissant une certaine impatience qui contraste avec son personnage de jeune fille polie un soir de bal. Il semble chercher la réplique suivante et assène : "Quelles jolies chaussures. -Merci. Assorties à la robe. -Merci." L'homme est raide, on ne le sent pas très rassuré, ni très naturel. Elle remet de l'ordre dans les voiles de sa crinoline d'un geste coquet. L'homme semble avoir un trou, elle le fusille du regard. Il se ressaisit : "Vos boucles d'oreilles sont charmantes." Elle réagit violemment : "Non, pas



charmantes !” Il se corrige : “Déliçates. - Merci. - Je vous en prie.” Elle lui répond de manière particulièrement agacée, elle montre des signes d’impatience : “Plus vite, Urs !”

Il tente de se concentrer : “Vos mains sont si belles. - Merci. - Très belles. - Je vous en prie. Il cherche ses répliques, la pression monte, elle s’énervé et lui hurle : “La chaise !” Il se précipite, elle attend en essayant de se calmer et de faire bonne figure. Il revient, pose la chaise derrière elle et lui dit en anglais, encore essoufflé : “Vous voulez vous asseoir ?” L’étonnement de sa partenaire trahit de la consternation : “Pourquoi parlez-vous en anglais ? Nous jouons en allemand.” Il cherche à se concentrer et reprend sur un ton de plus en plus mécanique et en allemand à nouveau : “Vous voulez vous asseoir ?” Elle s’assied en esquissant un sourire surjoué - Merci. - Je vous en prie. - Merci.” Les formules de politesse semblent servir à gagner du temps, elles s’enchaînent sans trouver leur nécessité. La femme lance entre ses dents : “Plus vite!...” L’homme lance : “Votre décolleté est superbe.” Il le désigne maladroitement et le touche sans faire exprès. Elle a un mouvement de rejet, offusquée : “Ne me touchez pas !” Il répète son compliment en désignant le décolleté à nouveau, elle se recule : “Contentez-vous de regarder!” Il répète sa réplique une troisième fois en retenant son geste. “- Merci.” Elle lance son remerciement de manière excédée. Puis, comme rien ne vient de la part de son partenaire, elle lui souffle, hors d’elle : “Votre peau !...” Il se rappelle brusquement : “Ta peau est plus...” Elle l’interrompt : “Votre peau ! - Votre peau est plus belle. - Merci. - Je vous en prie. La femme se résigne, masquant difficilement son énervement : “Je ne le sens pas, Urs. Je ne le sens pas !” Il est déboussolé mais tente néanmoins de se refaire en désignant les mains jointes de sa partenaire et en lui disant de manière empressée : “Je suis ravi que vous n’ayez pas de vernis à ongles.” Elle s’effondre littéralement et se cache le visage dans ses mains, fait mine de pleurer avec des cris suraigus. L’homme est démuni, il ne sait pas quoi faire, hésite et se penche finalement pour la consoler en la soutenant par les épaules. Elle se dégage de son étreinte, il renouvelle sa tentative. Elle se relève et lui dit d’une petite voix, sans le regarder : “Non, ne me touchez pas !” Elle redonne un peu de volume à ses voiles comme pour se donner une contenance. Lui, emmène la chaise et revient avec précipitation à hauteur du micro. De son côté, elle a repris sa pose initiale. Il entame : “Votre robe est très belle et vous va très bien. - Du calme ! Elle est maintenant excédée par son empressement soudain mais donne quand même la réplique : “Merci. - Je vous en prie.” Puis il enchaîne : “Vous êtes bien coiffée.” Elle semble reprendre espoir : “Merci. - Je vous en prie. - Merci.” Les formules de politesse se chevauchent. Il marque un temps et se lance : “Quelles jolies chaussures assorties à la robe. - Merci. - Je vous en prie.” Il a un trou. Elle lui hurle : “La chaise!” Il se précipite pour aller la chercher. De son côté, sa partenaire n’y tient plus. Elle décroche le micro violemment, se prend les pieds dans le fil, s’avance en proscenium en vociférant : “Je sais c’est ennuyeux ! Vous ne vous amusez pas ! Lui non plus.” Elle désigne son partenaire qui reste ahuri, en retrait, avec son dossier de chaise dans les mains. Il finit par aller ramasser le pied du micro qu’elle a renversé et traîné avec elle. Elle fond sur lui, rageuse : “Ne touche pas à ce micro.” Elle lui dit ça en lui jetant le micro qu’elle a dans les mains, il le rattrape, elle disparaît côté jardin. Il reste un instant sans comprendre. Une chanson de Tino Rossi commence en musique de fond, une chanson d’amour : “Marie-Lou”. Il s’en va.

### (23)

Côté cour, un homme soutient un grand miroir dans lequel se regarde une femme portant une robe en mousseline blanche, la fermeture Éclair de son bustier est descendue. On reconnaît la femme qui a lu le rapport de lacrymologie dans une

séquence précédente. Elle se maquille avec une vélocité et une dextérité remarquable. Côté jardin, la femme enceinte réapparaît avec un micro en main, elle s'avance un peu, regarde le public et demande : "Je dérange ?" Elle fait quelques pas en direction du proscenium et reprend : "Artiste, c'est ça ?" Elle va jusqu'au pied du micro qui est resté en devant de scène, y fixe le micro et s'en va. L'autre femme devant son miroir en a fini avec son visage, elle se fait un chignon, se met de profil par rapport au miroir, referme sa fermeture Éclair, jette un coup d'œil satisfait à son reflet. Puis se détourne, traverse la scène en adressant au public, par intermittence, un regard pudique et réservé, associé à un sourire discret. Elle rejoint un oreiller et un drap plié en quatre, côté jardin. Elle s'assied, déplie le drap, puis sort une fiole de son bustier, la renverse sur son doigt, applique le liquide sous les yeux, le prise avec le nez et se retrouve brusquement secoué de sanglots, son mascara coule, elle s'allonge, tire le drap sur elle et pleure contre son oreiller, sur le refrain de la chanson: "Marie-Lou, Marie-Lou, qu'il est loin le premier rendez-vous."

(24)

Pendant ce temps, une autre femme est entrée en scène, elle se promène sur scène en maillot de bain une pièce, bleu électrique et en talons aiguille. Elle a les cheveux lâchés, une main sur la hanche, elle fixe le public avec une morgue ostensible. Régulièrement, elle s'éclaircit la voix comme pour attirer l'attention. Elle a un peigne et un chewing-gum dans les mains qu'elle va poser à côté d'une chaise restée en proscenium. La chanson touche à sa fin, la femme en maillot de bain descend de scène, se poste à l'entrée de l'escalier de sortie et s'adresse à la cabine de régie en hurlant sur un ton extrêmement autoritaire : "Je veux plus de lumière ! Et deux spotlight !" Une première douche l'éclaire. "J'ai dit deux!" La deuxième douche se fixe sur elle. Elle lance un merci rageur et disparaît. La salle applaudit. Elle réapparaît en portant une longue table appuyée sur sa hanche. Elle la tient à bout de bras avec beaucoup de difficultés, s'arrête avant de remonter sur scène, fusille le public du regard et hurle : " je n'ai pas besoin de votre aide, ni de l'aide de personne, merci !" Elle marque encore un arrêt ou deux sur scène pour redresser la table qui lui échappe des mains. À chaque fois, elle toise le public avec un oeil plein d'animosité. Elle va poser la table côté cour, réajuste l'élastique de son maillot de bain au niveau du pli de la fesse, en regardant le public fixement et en s'éclaircissant la voix ; puis elle s'en va en coulisse, revient avec une assiette, une fourchette et deux pommes qu'elle pose sur la table. Elle prend une pomme avec elle et traverse la salle pour aller s'asseoir par terre, côté jardin. La femme couchée dans ses larmes, pleure toujours en silence, elle semble être indifférente au va et vient. La femme assise, une craie dans la main, va pour dessiner au sol le contour de ses jambes tendues, elle suspend son geste, regarde le public avec une moue haineuse et reprend d'une main le dessin qu'elle a interrompu ; de l'autre elle porte la pomme à sa bouche, croque un morceau, le recrache dans sa main et le lance violemment en direction du public en hurlant : "Je n'ai pas besoin de votre aide, ni de l'aide de personne, merci !" Puis elle poursuit son dessin en suivant la courbe de l'autre jambe qu'elle a repliée. La femme en pleurs s'est relevée lentement et repart en coulisses, accablée, le visage raviné par le mascara. L'autre femme jette une bouchée qu'elle a préalablement recrachée dans sa main, en direction de celle qui s'en va. Elle se relève à son tour, relance en direction du public : "je n'ai pas besoin de votre aide, ni de l'aide de personne, merci !" Elle mord dans sa pomme nerveusement, recrache sa bouchée dans sa main, la jette au sol dans un geste violent sans quitter le public des yeux. Puis elle se dirige vers une chaise restée là, en milieu de scène. Elle s'assied sans relâcher sa moue haineuse, les mâchoires serrées, les mains sur les hanches, les jambes écartées. Elle

assène : “ Quand vous êtes assis ainsi, vos jambes ont l’air grasses, laides et repoussantes.” Elle se redresse, resserre les jambes en tenant ses genoux serrés l’un contre l’autre avec ses indexes : “Vous devriez joindre les genoux comme ça. Mais automatiquement, ils retombent comme ça.” Elle les laisse aller, ses jambes s’écartent mollement, elle s’avachit puis tend les jambes à l’horizontale, les pieds en dehors. Elle reprend sur le même ton chargé de mépris et de haine : “Si vous portez un soutien-gorge...” Elle s’interrompt, se lève brusquement, prend sa chaise par le dossier, la repose violemment un mètre plus loin en hurlant : “Cette chaise doit être là !” Elle se rassied et reprend : “Votre poitrine remonte si vous en mettez un (elle se redresse en soutenant les seins avec les mains), sinon, elle dégringole !” Elle s’avachit avec une grimace, écartant les bras pour désigner l’affaissement lamentable de sa poitrine. Elle renchérit : “Parfaitement ! Ils dégringolent !” Le ton monte, sa démonstration s’accélère. “J’ai cinq doigts”. Elle les compte, se relève et toujours face au public enchaîne rageusement son inventaire en désignant ou longeant avec la main la partie du corps qu’elle mentionne : “Deux poignets, deux épaules”. Elle traverse la scène latéralement en faisant de grandes enjambées nerveuses. “Un long cou” qu’elle caresse tout en fonçant en proscenium d’un pas déterminé. “De longs cheveux” Elle longe le devant de scène en les remontant en chignon. “Je peux faire des trucs avec. Les remonter comme une dame ou les laisser retomber et me regarder, je peux.” Elle les relâche et fait demi-tour sans jamais quitter le public des yeux. “Si je veux, je peux me cacher dessous.” Elle les rabat sur sa figure tout en marchant à la même allure, ses talons tapent les planches et donne un rythme presque militaire à ses va et vient. “Mais derrière ces cheveux, il y a juste un visage.” Elle revient en milieu de scène et se met à faire les cents pas. “Avec deux yeux verts et un nez. Des yeux pour voir, un nez pour sentir.” Le ton de sa voix est d’une agressivité remarquable. “Une bouche et des dents pour mordre, manger, embrasser... Et deux oreilles pour écouter. Et des bras pour faire des choses avec.” Elle brasse l’air avec ses bras. Elle parle maintenant entre ses dents, adopte un air menaçant : “Je peux serrer le poing. Griffier si je veux.” Elle griffe dans le vide, après avoir ralenti sa marche. “Si je veux, je peux.” Elle saisit le dossier de la chaise restée en devant de scène, la soulève, va pour la jeter en direction du public, suspend son geste, se ravise, repose la chaise. “Mais je ne veux pas... Pas encore.”

Elle reprend ses cent pas en désignant les zones du corps qu’elle passe en revue, tout en récapitulant : “Donc, avec un soutien-gorge ma poitrine remonte, sinon elle retombe, elle s’effondre par-terre. Si je me tiens droite, ça va. (elle marche droite, tête haute, mains sur les hanches puis elle laisse tomber les épaules et adopte une démarche traînante) Mais sinon, quel patapouf.” La salle applaudit. Elle s’immobilise et hurle de stopper les applaudissements puis elle reprend, hors d’elle : “Derrière ces cheveux, j’ai un dos. Oui, un dos !” Elle se retourne, rabat ses cheveux, découvre son dos qu’elle désigne. Elle refait face au public en vociférant, déchaînée : “Je n’ai pas passé des mois mais des années et des années et des années à travailler ce dos, à l’étirer. À allonger cette colonne (elle se retourne à nouveau et longe sa colonne vertébrale avec la main). Ca a pris des années pour que ce dos soit droit et fier.” Elle se déplace côté jardin et enchaîne, toujours en direction du public : “Et j’ai deux jambes.” Elle s’arrête et enlève ses talons aiguille qu’elle tient rageusement dans chaque main. “J’ai des genoux et des pieds, ce pied je peux l’étirer (elle tend son pied en pointe), je peux l’arquer (elle fait une flexion).” Elle se remet à parler entre ses dents, chargée de haine. “Je peux me tenir debout sur ces pieds et ces jambes (elle se dresse en demi-pointe).” L’air menaçant, prête à fondre jusqu’en devant de scène : “Et si je veux, je peux marcher.” Elle avance en faisant retentir ses pas en longeant le proscenium “ Oui, Mesdames et messieurs, je peux marcher !” Puis elle revient à son point de départ et reprend son tour de piste sans

s'arrêter : "Parfois je peux marcher comme ça." Elle revient en proscenium en marchant les pieds en dehors pour finir, face au public, à l'arrêt en quatrième. "Parfois, je peux même me retrouver à parler comme ceci... Mais maintenant je veux m'asseoir." Elle regagne sa chaise, essoufflée, croise les jambes pour remettre successivement ses deux talons qu'elle n'a pas lâchés. Elle ne cesse de tenir le public en respect, l'oeil rivé devant elle.

Elle ramasse alors son chewing-gum emballé, posé à côté de la chaise, elle le met dans la bouche, le mâche en regardant le public puis se penche, le dépose sur son genou, se relève, se repenche et le reprend dans sa bouche. Le mâche encore, l'air arrogant, le colle avec sa bouche sur son épaule, regarde le public, le reprend dans sa bouche. Puis le dépose sur sa cheville, enlève sa chaussure, pique le chewin-gum avec le talon, le porte à la bouche et le remange. Elle repose sa chaussure à côté de la chaise, prend le peigne et se coiffe le coup de pied avec. Elle menace son coup de pied avec le peigne, tape dessus d'un coup sec, puis recommence avant d'étirer la jambe, pied en pointe en poussant un râle. Ramène la jambe et repeigne son coup de pied, puis l'étire à nouveau. Elle se met brusquement debout, se place en seconde et tire tout son corps vers le haut, bras le long du corps, poings fermés, en poussant un cri qui marque l'effort. Elle va d'un pas déterminé vers la table, s'appuie sur le rebord comme à une barre et étire une jambe en arrière en poussant un râle systématique. Puis, traverse la salle pour aller se mettre en demi-pointe face au public. Puis elle va s'appuyer contre le flan du piano pour faire de grands jetés arrière et finit son exercice en grand écart facial. Elle se relève, réajuste l'élastique de son maillot de bain et vient se poster en milieu de scène, debout, jambes serrées, les bras le long du corps, les poings fermés. Elle se concentre, visiblement troublée, la voix tremblante et se lance dans une adresse publique d'un autre genre, comme si elle ne visait plus les spectateurs : "Cher, cher, cher Jan. Cher, cher, cher Anne- Marie. Cher, cher, cher Jacob. Cher, cher, cher Mechild. Cher, cher, cher Dominique. Cher, cher, cher Pina." Malgré sa concentration, elle n'y tient plus et part, rageuse, en direction des coulisses en hurlant : "J'en ai marre de ces fringues, là derrière !" Elle sort des coulisses un portant à roulettes sur lequel sont accrochées des robes de soirée. Elle le traîne en milieu de scène en vociférant : "Chacune de ces robes appartient à Mrs. Tanckart (C'est une danseuse de la compagnie). Vous imaginez ça !" Elle semble chercher quelque chose au milieu des robes et finit par toutes les mettre par-terre. "Mais je sais que là dedans, il y en a une à moi ! Où elle est !" Elle brandit un cintre avec un bustier : "Là voilà, ça c'est la mienne ! La mienne ! Et elle ne va pas bouger de là ! Elle ne l'aura pas !" Elle revient accrocher la robe au dossier de la chaise et se replace en milieu de scène pour poursuivre sa "conjuración" adressée aux membres de la troupe en ayant des sanglots dans la voix : "Cher, cher, cher Urs. Cher, cher, cher Malou. Cher, cher, cher Francis. Cher, cher, cher Monica..." Elle perd son calme à nouveau, parcourt la scène en cherchant à se défouler, renverse des chaises en fond de scène en donnant les coup de pieds dedans, elle renvoie le portant dans les coulisse d'un geste vif en hurlant : "Dehors, j'ai dit dehors !" Puis elle va relever une chaise, la ramène devant la table, s'assied. Elle prend la pomme restée dans l'assiette, le visage penché au-dessus, elle croque et recrache instantanément sa bouchée dans l'assiette. Elle "défait" toute la pomme avec les dents puis pique un morceau avec la fourchette qu'elle a prise en main. Elle se lève, lève sa fourchette en direction du public et dit d'une voix désespérée, plaintive : "une pour moi!" Elle se met le morceau dans la bouche, se rassied, fait une grimace de dégoût et recrache mollement sa bouchée dans l'assiette. Elle recommence son geste avec un autre morceau, impossible lui aussi à avaler. Elle reste assise, pique un morceau, le dédie à un membre de la troupe : "Un pour Jan". Elle le mange. "Un pour Mechild" Elle le mange aussi. Elle accumule comme ça plusieurs morceaux dans

sa bouche tout en pleurant. Puis, hors d'elle, le souffle court, elle pique des morceaux de pomme nerveusement qu'elle présente en direction du public avec sa fourchette et qu'elle sabre d'un revers de main, projetant le morceau hors de sa portée, vers le proscenium. Elle recommence de plus en plus hystérique et s'arrête brusquement, les coudes sur la table, le visage baissée, elle pleure et supplie : "Je veux des gens." Elle le dit plus fort, en pleine détresse et le répète dans un cri déchirant en se mettant brusquement debout et en renversant sa chaise. Les membres de la compagnie qui étaient assis parmi les spectateurs, côté cour et côté jardin, remplissent progressivement la scène, sans empressement, essayant de faire l'air de rien. Elle demande alors dans ces larmes : "De la musique", elle hurle : "De la musique, s'il vous plaît". Une chanson de Tino Rossi, chanson d'amour encore une fois, est lancée. La femme s'en va précipitamment en coulisses.

## (25)

Hommes et femmes s'affairent tranquillement pour mettre de l'ordre sur scène, quelques uns dressent la table pour y installer un buffet de fête, on ramène des bouteilles de vin et de champagne, on trinque. Un des hommes s'est mis au piano, quelques femmes s'y accourent avec un verre. De petits groupes se forment, la circulation est nonchalante, beaucoup ont allumé une cigarette et fument en se faisant la conversation. Une femme (celle qui répétait le jeu de séduction avec son partenaire au micro) dans une robe fourreau rayée noire et jaune, avance jusqu'en milieu de scène en poussant une petite table à roulettes avec différents produits posés dessus. Elle se saisit d'une tapette à mouche et s'adresse au public à la manière d'un représentant commercial : "Cet été, protégez-vous de ces invités importuns avec une tapette "sus-aux-mouches". Elle fait signe à des convives de s'approcher, quelques uns se mettent en file indienne et passe devant elle. Elle leur donne à tour de rôle un coup sec, ils tombent un peu plus loin ; certains s'étonnent du coup qu'ils reçoivent et la regardent, elle leur souffle entre ses dents : "Tombe, tombe, j'ai dit." Ils font mine de s'écrouler. Tous se relèvent rapidement et vont se resservir un verre ou demander une cigarette. Elle revient à sa table à roulette et présente un autre produit en le tenant à hauteur de son visage, bien en évidence, comme dans une publicité : "Si l'efficacité de la tapette ne vous satisfait pas, pourquoi ne pas acheter du papier-tue-mouche Roxon ? Vous le trouverez en paquet de quatre, prêt à fixer. Déroulez votre papier-tue-mouche Roxon (elle le déroule tout en marchant jusqu'au mur de scène côté jardin, suivie par quelques convives). Punaisez-le au-dessus de votre table, les mouches l'adorent." Une fois le rouleau fixé au mur, elle revient en milieu de scène, les hommes et les femmes qui l'ont suivie vont se coller le nez contre la bande de papier et s'y agglutinent. Elle continue son speech à distance : "Et il est sans danger pour nous. Dès qu'une mouche goûte au papier Roxon, elle est accro à vie."

Les danseurs se dégagent et reviennent tourner autour d'elle. Pendant ce temps, elle a pris en main un autre type d'insecticide qu'elle présente avec les mêmes gestes et les mêmes poses stéréotypées : "Des mouches en votre absence, cela vous inquiète ? Alors achetez la plaquette Vaponia. Plaquette Vaponia en coffret plastique maniable (elle a beaucoup de mal à le déchirer) j'ai dit maniable ! (elle y arrive enfin) convient parfaitement à vos besoins." Elle met la plaquette en mode diffuseur. "Plus vous exposez à l'air la plaquette Vaponia, plus les mouches meurent rapidement." Les convives continuent de circuler, indifférents. "J'ai dit "rapidement" !" les danseurs qui tournent autour d'elle tombent alors les uns après les autres. Satisfaite, elle retourne à son petit présentoir. Les chansons de Tino Rossi passent en fond sonore, elles sont présentes en demi-teinte.

Elle revient au présentoir et présente un autre produit selon le même manège : “Pour l’extérieur, rien ne vaut la spirale Bang-up. Allumez la spirale et placez-la dans le jardin.” Elle allume la mèche sur socle et va la placer un peu plus loin, elle fait ensuite un geste rapide et méprisant pour indiquer aux convives qui sont dans ses parages, d’aller tourner autour, ils s’exécutent. Elle s’adresse au public avec un sourire satisfait, l’air entendu : “Ne vous laissez pas gâcher votre plaisir : Bang-up !” Elle va chercher un nouveau produit qu’elle brandit en direction du public : “Pour exterminer les mouches, la méthode la plus pratique c’est l’insecti-pen. Tracez une ligne et observez ces mouches de l’autre côté !” Elle trace une ligne perpendiculaire au proscenium, les convives qui se sont détournés de la spirale font mine de ne pas pouvoir franchir la démarcation invisible, ils avancent et butent mécaniquement. La présentatrice jubile et s’adressant au public de plus en plus galvanisée : “Insecti-pen est inodore, incolore, idéal pour la cuisine et la chambre !” Elle dessine un rectangle au sol, s’assied dedans avec empressement, les convives viennent tourner autour : “Passez une nuit sereine avec insecti-pen.” Elle se relève et va rapidement à son présentoir, ne marquant plus aucun temps morts entre les produits qu’elle présente. “N’oublions pas le vaporisateur ! Achetez le vaporisateur Hairy-band !” Les convives resserrent leurs va-et-vient autour d’elle. Elle se dégage et commence à en poursuivre certains en les aspergeant de produit avec une frénésie qu’elle tente de contenir. Elle s’essouffle tout en essayant de conserver l’attention du public : “Le vaporisateur Hairy band est idéal pour celles cachées dans les murs ou sur le plafond.” Elle vaporise maintenant aveuglément dans toutes les directions, avant de revenir encore une fois à son présentoir sans transition ni temps mort. “À présent en bombe, le seul, l’unique Rossex super ! Avec Rossex super ne courez plus après les mouches. Restez au milieu de la pièce et vaporisez aux quatre coins.” Elle s’exécute, très maniérée. “Si votre pièce est ronde, vaporisez Rossex super en tournant sur vous-même.” Elle fait un tour sur elle-même en gardant le doigt appuyé sur le bouton diffuseur. “Rossex super tue les mouches instantanément.” Les convives tournent autour d’elle, indifférents, verre à la main, cigarette à la bouche. “J’ai dit : instantanément !” Ils font mine de syncoper et se relèvent aussitôt. La présentatrice est de plus en plus environnée de convives. Elle perd son sang froid. “Vous n’avez ni Rossex super, ni insecti pen ? Utilisez vos mains !” Elle agite les bras dans tous les sens pour se débarrasser de tous ceux qui tournent autour d’elle, frappe dans le vide ou sur des convives, tout azimut, en parcourant la scène. “Faites de grands gestes pour éloigner les mouches, ou taper des pieds. Ou jetez-leur la première chose qui vous tombe sous la main. Jetez-leur des trucs, n’importe quoi.” Elle ramasse les produits qu’elle a laissés par-terre et les jette nerveusement sur des convives à proximité. Son hystérie est de plus en plus visible, elle a le souffle court, son volume vocal monte d’un cran. “Si ça ne suffit pas soufflez-leur dessus !” Elle s’acharne sur un ou deux hommes qui se demandent ce qu’elle leur veut, agacés. “Ou crachez-leur dessus !” Elle parcourt la scène, empressée, et crache sur ceux qu’elle croise. Son maintien se délite à vu d’œil. Elle va se poster côté jardin et lance : “Ou noyez-vous dans la fumée, elles détestent ça .” Elle appelle avec des gestes d’urgence, des membres de la compagnie par leur prénom et les conjure de venir fumer autour d’elle : “Jan, Peter, arrêtez de parler, venez là ! Venez fumer !” Elle tape des pieds, hurle et se fait rejoindre par un groupe touffu d’hommes et de femmes qui tirent sur leur cigarette et recrachent la fumée en l’air, ce qui forme très rapidement un nuage épais dans lequel elle disparaît. Elle a du mal à s’adresser au public : “Vous ne verrez pas une mouche à l’intérieur !” Puis elle se dégage et disperse les danseurs dans un geste de bras excédé. Elle s’avance en proscenium et tente de reprendre un peu d’aplomb sans y parvenir : “ Au cas où vous seriez perdus dans le désert. Sahara, Nevada... Le sable brûlant, le soleil, toutes ces

mouches autour... Suivez les conseils de ma tante. Enlevez votre culotte. Et mettez-là sur votre tête.”Elle s’est rapprochée à reculons du buffet sans quitter le public des yeux, s’est arrêtée, a enlevé sa culotte avec empressement et se l’est mise sur la tête, en cagoule. Les convives ne s’en soucient pas, ils ont l’air d’être parfaitement indifférents à ses tribulations (deux d’entre eux observent de loin), néanmoins un mouvement d’évitement se dessine progressivement, sans aucun signe d’étonnement ou d’indignation. Elle se rapproche du buffet et soulève l’élastique de sa culotte pour voir les mets restés sur la table et se servir un verre de vin, elle se goinfre tout en continuant d’informer le public : “Si vous ne portez pas une culotte en Nylon, enfoncez-là sur vos yeux. Aujourd’hui je n’en ai pas, mais si vous partez dans le désert, emportez-en une avec vous...” Elle s’éloigne à reculons jusqu’aux coulisses en faisant mine de continuer d’adresser des conseils à l’assistance. Le volume sonore remonte, on peut entendre une autre chanson de Tino Rossi.

## (26)

Chacun semble vaquer à sa dégustation de petits fours et de vin. Progressivement les hommes enlèvent leurs vestes de costume et les tiennent devant eux comme des capes d’un toreros. Sans aller trop vite, avec une sorte de nonchalance assurée, ils coïncent les femmes côté cour, les encerclant et les empêchant de s’extraire du périmètre qu’ils forment autour d’elles. Les femmes s’étonnent puis protestent de plus en plus violemment avant de céder à la panique et de tenter de se dégager comme elles peuvent. Leurs cris sont couverts par la voix sirupeuse de Tino Rossi. Puis les hommes se mettent à aboyer et les relâchent pour lancer une traque systématique. Chaque femme essaie individuellement de leur échapper, aucune ne trouve d’issues à l’espace scénique. Les aboiement couvrent à leur tour la chanson de Tino Rossi qui disparaît dans le tumulte. Les hommes se dispersent et chacun trouve sa proie et lui aboie dessus jusqu’à ce qu’elle s’écroule, morte. Un homme (celui qui parlait au micro au tout début du spectacle, mentionnant le jeu de questions, réponses entre Pina et la troupe) attend assis sur une chaise, en retrait, les jambes croisées, l’air parfaitement détaché, sans aucune émotion devant le spectacle auquel il assiste.

Toutes les femmes gisent au sol, les hommes remettent leur veste, satisfaits du travail accompli. Un seul s’acharne sur une femme à quatre pattes, épuisée, qui résiste encore. L’homme assis va jusqu’à elle, d’un geste négligeant, exerce une pression sur son dos avec son doigt, la femme s’écroule. Il va se rasseoir et patiente le temps que les hommes aient traîné et aligné les cadavres. Ils se postent ensuite, mains derrière le dos, à l’extrémité de leur charnier, côté cour. L’homme assis les rejoint et commence une inspection minutieuse, longeant les corps sans les toucher, suivi par le groupe des hommes qui recueillent et discutent les remarques et les commentaires, inaudibles depuis la salle, que leur fait l’homme qui a pris la tête du cortège. Une valse lente, au violon, apparaît dans le silence. Les hommes repartent en coulisse et les femmes se relèvent péniblement, les unes après les autres, encore sonnées. Le chef de file rejoint le micro sur pied en proscenium, sort son petit carnet, trouve la page et s’adresse au public : “Pina voulait entendre une bonne nouvelle. Alors j’ai dit : “Le président est mort, il y aura bientôt une amnistie.” Et aussi : “Cette année, l’été revient.”Et je suis arrivé un rameau vert entre les dents.” Il remise son carnet dans sa poche et s’en va. Les femmes ont aussi progressivement repris leurs esprits et quitté la scène.

(27)

Il ne reste plus qu'un homme et une femme qui errent en rampant, l'homme en costume trois pièces, la femme en longue robe de gala noire, satinée. Ils se rejoignent timidement, visiblement attirés l'un par l'autre. Face à face, ils vont pour se serrer la main, se heurtent maladroitement les mains et renoncent avec un sourire crispé. L'homme essaie de détendre l'atmosphère : "Tu veux du café ? - Oui." Elle rit nerveusement. L'homme part en rampant vers le fond de scène, elle l'interpelle : "C'est joli, ça." Elle désigne un objet invisible devant elle. Il revient légèrement vers elle. "On me l'a offert." Il sourit, gêné et repart. Elle rampe en direction opposée. Ils se ravisent tous les deux et se retournent l'un vers l'autre. Il lui demande : "Tu veux un thé. - Oui." Ils rient ensemble, extrêmement tendus par l'embarras, déboussolés. Elle revient à l'objet absent : "C'est toi qui l'a fait ?" Il se retourne "Oui. - C'est vraiment beau. - Non... - Si, c'est vraiment beau." Puis elle rampe un peu plus loin et demande : "C'est toi ?" en désignant une photo invisible. - Oui. - C'est vraiment bien !" Ils se sourient, l'homme reprend après un silence : "Tu dois être fatiguée. - Oui, vraiment." Ils se rapprochent toujours en rampant. La femme esquive le regard insistant de l'homme et désigne encore autre chose : "Ca aussi, c'est vraiment beau. L'autre est vraiment beau aussi." Ils sont maintenant face l'un à l'autre, plus proches que jamais. Ils restent immobiles, subjugués par le regard de l'autre et tendent timidement la main. Ils restent les mains serrées un instant, complètement absorbés par l'émotion. Puis la femme retire sa main, fait demi-tour et rampe en direction des coulisses, côté jardin. L'homme la regarde s'éloigner. Elle se retourne, lui sourit, il la rejoint avec empressement, ravi. Ils se retrouvent à nouveau face à face, se tendent à nouveau la main, restent ainsi un instant, la poignée de main s'achève au moment où la femme reprend la sienne et s'éloigne, toujours dans la même direction. L'homme la regarde partir en rampant, elle se retourne, lui sourit, il la rejoint avec empressement, ravi. Ils quittent la scène en reproduisant ce petit manège encore une fois ou deux. Une femme entre en scène côté cour, va jusqu'au micro, annonce : "Entracte" et repart.

### **Entracte**

(28)

Quand la pièce reprend, on voit les danseurs, qui étaient assis dans les rangées de fauteuils placés côté cour et côté jardin, revenir sur scène avec une craie à la main. En silence, le groupe se répartit dans l'axe diagonal qui part du proscenium côté jardin et va jusqu'en fond de scène côté cour. Les danseurs forment trois rangées en quinconce et se mettent à dessiner individuellement, au sol, en prenant leur pied pour modèle-étalon, les pas à suivre pour danser une phrase de tango. Certains le font seuls, d'autres se concertent, tous numérotent les pas, répètent ce que ça donne, corrigent éventuellement. Puis tous finissent par aller poser leur craie plus loin, reviennent et se mettent en position. Un homme, un danseur au milieu des autres, donne le signal et compte les temps à haute voix tout en faisant la phrase de danse avec eux. Ils l'exécutent une première fois, certains en regardant leurs pieds, d'autres en se concentrant, d'autres en jetant des coups d'oeil autour d'eux afin de rester synchrones avec la progression de l'ensemble. La phrase est simple : ils avancent de quelques pas, font un demi-tour et reculent sur quelques pas en adoptant une démarche cadencée avec quelques contre-temps. Une fois la phrase menée au bout, ils reviennent à leur point de



départ en marchant, se positionnent à nouveau.

Le même danseur se tourne vers la régie et demande qu'on envoie la musique : un tango chanté en français par un chanteur des années quarante. Les danseurs entament la phrase en rythme, semblant encore chercher leurs pas. Ils la reprennent dans l'autre sens. On sent qu'ils sont progressivement plus à l'aise, ils regardent devant eux, sourient, font des signes d'encouragement à leurs voisins. Un homme se détache du groupe et vient se placer en proscenium, côté cour, dans l'indifférence générale. Il est face au micro sur pied et s'adresse au public avec un ton monocorde : "Qu'est-ce qu'il y a comme enfants ce soir! Qu'est-ce que vous êtes venus faire ici ? Me rendre visite ? Je n'ai pas le temps. C'est l'anniversaire de la princesse. Elle m'a invitée. Vous voulez venir aussi ? Il faudra être joyeux alors. Vous savez rire ?" Il marque un temps et reprend : "Il faudra faire beaucoup mieux." Son discours est à peine accentué, il ne traduit aucune émotion. La musique s'arrête et les danseurs suspendent brusquement leur progression pour écouter ce que l'homme au micro est en train de dire. "J'ai apporté un bouquet de fleurs aussi." L'homme va chercher un bouquet de pivoines rouges en coulisses et revient se placer devant le micro, les danseurs le suivent du regard, à l'arrêt. "J'offrirai ce bouquet pour l'anniversaire de la princesse. Vous voulez faire plaisir à la princesse aussi ? On va lui chanter quelque chose. Qu'est-ce que vous connaissez comme chanson ?" La musique reprend, cette fois c'est "Marie-Lou" de Tino Rossi. Les danseurs recommencent à danser leur phrase, visiblement enthousiastes, des sourires s'échangent, l'atmosphère est euphorique. Une femme se détache du groupe (on reconnaît la femme en maillot de bain qui porte à présent une grande crinoline) elle a un sourire pudique en direction de l'homme au micro qui la regarde également. Il détache le micro, va jusqu'à elle et lui donne le bouquet, elle le remercie, il s'adresse à elle sur un ton respectueux : "Nous vous souhaitons un joyeux anniversaire et longue vie et beaucoup de joie." Puis il se retire après être allé remettre le micro sur son pied. De son côté, la femme a repris sa place dans le groupe des danseurs et danse tout en serrant son bouquet avec un air rêveur. Un autre homme se détache et va chercher des bouquets en coulisse qu'il distribue à toutes les femmes du groupe. Chacune danse avec le sien dans les bras. Les hommes reçoivent également des bouquets. La chanson touche à sa fin, le groupe se disperse, chacun va se rasseoir dans les rangées de fauteuils placées de part et d'autre de la scène.

**(29)**

Une femme sort des coulisses (celle qui avait parlé d'elle au micro accompagnée de sa chaîne d'hommes puis de femmes), elle marche en rond en milieu de scène, sans empressement. Elle flâne. Un homme la rejoint et la suit à distance en chantonnant. Elle s'en aperçoit, lui lance quelques sourires. Lui, affiche une attitude détendue, les mains dans les poches, il finit par lui adresser la parole, de loin : "Tu l'as, ma p'tite. Tu l'as vraiment !" Il est sûr de lui, un sourire allumeur sur les lèvres : "Your number one, number one !" Elle regarde ses pieds en marchant, agréablement troublée, elle n'ose plus se retourner mais continue de sourire. Il jette des regards entendus aux spectateurs tout en la suivant, hochant de la tête par moment, l'air de dire : "Ah! ça, c'est une belle poule et elle est pour moi." Une valse entraînante démarre ( un air d'accordéon, celui qui accompagnait la farandole des femmes en première partie de spectacle).

**(30)**

Les danseurs se lèvent de leurs fauteuils et montent par les côtés sur l'estrade située en fond de scène. Ils se répartissent sur toute sa largeur, par couple, entre le bord

de l'estrade et le gros rideau de velours. L'homme et la femme qui circulaient sur scène les rejoignent. Ils entament alors une série de petits attouchements réciproques sans quitter le public des yeux, en rythme avec la musique. Les femmes, en se déhanchant sur place, prennent le menton de leur partenaire et le tiennent du bout des doigts ; les hommes caressent l'épaule, le bras et la main qui leur tient le menton, les femmes leur ébouriffent les cheveux pendant qu'ils leur passent les deux mains sur le visage et leur chatouillent les joues. Puis ils caressent le buste de leur partenaire, les tiennent par la taille pendant que les femmes leur glisse une main dans la chemise et la retire furtivement. Les hommes les embrassent alors dans le cou, les renversant légèrement, les femmes se redressent et se penchent pour embrasser la main qui les tient à la taille. En rythme avec la musique et les gestes enchaînés, hommes et femmes alternent une suite d'expressions de visage allant du sourire amusé, à la moue badine en passant par un air joyeusement scandalisé par l'initiative de l'autre. Cette petite litanie est répétée plusieurs fois.

Puis, toujours en rythme avec la musique, hommes et femmes reviennent sur scène en deux groupes séparés qui entament deux litanies gestuelles distinctes. Les femmes reprennent leur farandole de tout à l'heure après avoir quitté leurs chaussures rapidement. Les hommes, quant à eux, circulent à la queue leu leu, enchaînant dans le vide des caresses et des chatouilles adressées à un corps invisible. Tous regardent le public en minaudant, un sourire aguicheur sur les lèvres. La farandole des hommes est fermée par un homme (celui qui suivait la femme, tout à l'heure) qui déambule avec un micro et lance régulièrement des anecdotes ou des blagues auxquelles il rit tout seul : "Ma mère me dit toujours : "tu as une tête que seule une mère peut aimer." (éclats de rire)." Il continue tout en dansant sans beaucoup de conviction : "J'ai un problème avec mon frère, c'est que je l'aime et que je ne l'aime pas vraiment (éclats de rire)." Il marque un temps, se remet de son éclat de rire et reprend, une main dans la poche, ayant abandonné les caresses dans le vide, suivant juste la démarche cadencée des autres hommes : "On dit que je suis vraiment superstitieux. Il faut dire que je porte une balle de fusil autour du cou. Mais ce n'est pas de la superstition, elle m'a sauvé la vie. On m'a tiré dessus avec une bible. (éclats de rire) Vous pigez pas ? Avec une bible ! C'est la balle qui l'a arrêtée ! (éclats de rire)." Il quitte la farandole des hommes et va s'asseoir dans une rangée de fauteuils, côté jardin. Hommes et femmes continuent à parader sur scène. L'homme au micro enchaîne : "Vous la connaissez celle-là ? Qu'est-ce qui est long et dur et que les femmes n'ont pas ?... (il attend un instant en ricanant) Ben, le service militaire ! (éclats de rire) Elle est bonne hein ?" Il marque un silence. "Vous savez, ma mère m'a appelé l'autre jour. Ca faisait longtemps... C'est étrange de s'apercevoir que les gens vieillissent... C'est ça qui est étrange." Puis il enchaîne directement sur quelques blagues connues, de mauvais goût qui le font rire aux larmes.

La musique décline doucement, les hommes et les femmes vont s'asseoir dans les fauteuils de part et d'autres de la scène, l'homme continue de monologuer sans fixer son regard sur qui que ce soit : "Ma mère me dit toujours. Si tu veux garder tes amis, ne leur prête jamais d'argent. J'essaie de suivre ses conseils. Vous savez que mon frère est devenu fou. Il se prend pour un poulet. Vous imaginez ça, il se prend pour un poulet ! Et j'aimerais bien lui dire la vérité, mais j'ai trop besoin des œufs ! (il hurle de rire, certains danseurs, assis à côté de lui, rient plus discrètement). Puis il se lève, et dit brusquement, calme et concentré, face au public : "Mon vrai nom n'est pas Arthur mais Ashena." Il sort alors une cassette audio de sa poche et raconte que ce sont ses parents qui lui ont envoyé des musiques de son pays par la poste. Les membres de la compagnie viennent former une ligne à partir de lui, ligne qui occupe toute la largeur de la scène, chacun a

un objet dans les mains et le présente quand vient son tour de parole. Chacun raconte l'histoire de cet objet, histoire personnelle, avec contenance et pudeur. Une femme : "C'est l'album de poésie de ma grand-mère. Il y a une note à la fin : "poursuivi de 1898 à 1905. Elle l'a donné à mon père et c'est lui qui me l'a donné." Un homme : "C'est la montre de mon grand-père. Il l'a gagné en 1931 dans un tournoi de billard." Un homme : "Ce gant, c'est la seule chose qui me reste de mon père." Une femme présentant une locomotive : "Mon grand-père a joué avec, mon père a joué avec, moi j'ai joué avec. Maintenant elle est cassée." Une autre femme déplie un grand linge brodé : "Ma grand-mère a brodé ce linge en 1921 lorsqu'elle s'est mariée." Un homme : "Ce porte-monnaie appartenait à mon père. Il s'en est servi longtemps, maintenant il est à moi." Une femme soulevant difficilement une boîte à outils qu'elle tient à bout de bras : "Tous les outils de mon père et toutes les clés." Et ainsi de suite. Tout le monde se retire.

### (31)

Le noir se fait. Seuls les feux de la rampe sont éclairés, projetant sur la scène une lumière rasante. Une femme s'avance avec un micro et cherche à capter l'attention d'un homme invisible côté jardin : "Mister, s'il vous plaît, mister. Je ne vous comprends pas... S'il vous plaît. Elle tend la main en se précipitant et part brusquement dans une autre direction, comme si elle poursuivait un homme qui cherchait à l'éviter : "Mister. S'il vous plaît. Ma mère m'a dit de ne pas me marier trop jeune." Les danseurs reviennent depuis le fond de scène jusqu'en proscenium en reprenant la lente procession qu'on avait pu voir dans la première partie du spectacle, ouvrant et fermant les bras solennellement. La même musique les accompagne. La femme au micro continue d'aller et venir sur scène en petites foulées, elle adresse sa supplique en direction de la salle à présent, comme si celui qu'elle poursuivait s'était réfugié dans les gradins. "Mister, s'il vous plaît. Je voulais devenir femme de chambre, policier, et même femme policier." Elle fixe son regard ailleurs : "S'il vous plaît mister. Mon père m'a toujours dit, ne te maquille pas trop, ça t'enlaidit." Elle court en fond de scène, elle y rejoint un homme, se met dos à lui dans un demi-tour rapide, il se baisse, l'étreint au niveau des genoux et la soulève. Il la porte ainsi, elle debout dans ses bras, jusqu'en proscenium. Elle garde la main tendue, s'acharnant à interpellier son interlocuteur invisible : "Mister, s'il vous plaît, mister ! Je m'appelle Monica et toutes mes dents sont fausses." Les danseurs continuent leur procession, indifférents. L'homme qui soutenait la femme au micro, la repose à terre. Elle reprend son souffle et s'en va.

### (32)

La femme "aux larmes" apporte un drap jusqu'à hauteur du micro sur pied, en devant de scène. Elle le présente au public, il est souillé de tâches de peinture. Elle approche ses lèvres du micro : "Je pense que les hommes devraient faire pipi assis !" Puis elle repart. La procession dure toujours. Une autre femme, avec un casque de moto sur la tête, vient au micro à son tour, soulève sa visière et dit : "Ne vous inquiétez pas. Je prendrai pour vous tous." Elle repart.

### (33)

La procession se prolonge encore un peu puis la pleine lumière revient. Les danseurs se remettent en ligne face au public et donnent, à tour de rôle, leurs prénoms, seconds prénoms et différents surnoms, :

- Bénédicte, Nicole, Andrée. Surnoms : Bénédicte, béni, Bénou.

- Mechild, Maria, Anna. Surnoms : Rossi, Pupi.
- Béatrice, Philomène, Alice. Surnom : Béatrice.
- Sylvia. Surnoms : Sylf, Cassi, Luna.
- Michael. Surnom : Johnny.
- Sir Laurent. Surnoms : Jeannot, James.
- Dominic, Francis, Marc. Surnoms : Chiffon, Claudio, Domino, Verre d'eau, Domé, Mimi, Dominisci.
- Hélène, Françoise. Surnoms : Elélie, Electo, Hélé, Giraffe.

Et ainsi de suite. Quand chacun a parlé. Le tour de parole reprend avec un autre type d'énumération, celle qui concerne les différents métiers que chaque danseur a rêvé de pratiquer enfant et adolescent :

- D'abord archéologue, puis nonne, puis espionne.
- Retraité, comme mon père.
- Souffleuse, boulangère, chef d'orchestre.
- Matelot, policier, géomètre, gynécologue.
- Vétérinaire, océanologue, metteur en scène, pilote de course.
- Pilote d'essai, musicien, médecin, éleveur de chiens.
- Pilote d'avion et après garde barrière (c'est une femme qui parle).
- Vétérinaire, chanteur d'opéra, musicien, comédien, paysan, prêtre, marin et pianiste.
- Ballerine et mère de famille.
- Nonne, parachutiste et aussi jockey. Et ainsi de suite.

Tout comme pour l'énumération de leurs prénoms, les danseurs restent les plus sérieux et impassibles possibles. Le tour de parole reprend une dernière fois pour donner un conseil que chaque danseur a pu recevoir de ses parents :

- Béatrice, le matin tu dois laver ton visage à l'eau froide pour être bien réveillée.
- Carole, demande à ton père.
- Mechild, sac à main, gants, chaussures de la même couleur, tu es toujours juste.
- Jan, fais attention si les gens sont gentils avec toi sans raisons.
- Sylvia, fais attention avec les hommes et ne te retrouve pas avec un enfant sur les bras.
- Urs, plus tôt tu commence, plus tôt tu finis.
- Hans, fais ce que tu veux mais ne te fais pas attraper.
- Éd.dy, avant d'épouser une femme, regarde bien sa mère car plus tard ton amie sera pareille.
- Anne-Marie, parle seulement quand on te le demande.
- Dominique, mange ça c'est sain et nourrissant.

- Francis, reste en bonne santé, fait attention sur la route et souviens-toi que le plus intelligent se tait.
- Ischida, ne joue pas avec tes baguettes.
- Hélène, quand tu longes une route, marche toujours face aux voitures.
- Nazareth, ne ris pas comme un cheval.
- 

Un air de fanfare résonne brusquement, les danseurs se retournent, se prennent par la main et avancent solennellement jusqu'en fond de scène puis reviennent de la même manière en proscenium. On assiste à nouveau à la scène où une femme s'amuse à chuter des épaules d'un homme, aidée de deux autres et poursuivie par une femme hystérique qui tente de l'en empêcher. Cette séquence dure plusieurs minutes puis la musique s'arrête, la troupe se disperse et disparaît.

### (34)

Le silence règne sur scène. La femme enceinte vient se poster en milieu de scène, face au public. Elle relève sa robe, découvre largement son ventre et avec un sourire, dessine au rouge à lèvres, sur la peau tendue, la silhouette approximative d'un fœtus de six mois. Elle sourit au public longuement, un sourire béat et plein de fierté. L'air de fanfare se refait entendre, elle rabat sa robe et repart en coulisses. La femme qui faisait la roue dans ses voiles au début de la pièce, réapparaît et décrit les mêmes girations très lentes. Elle fait trois tours de scène et s'écroule côté jardin. Deux hommes apparaissent côté jardin, on reconnaît l'homme au petit carnet. Il en poursuit un autre dans une course au ralenti, il a en main un couteau et une fourchette. Ils traversent la scène et se ressaisissent brusquement. L'homme-proie réajuste sa veste, passe une main dans ses cheveux et s'en va en jetant un regard un peu gêné à son poursuivant. Celui-ci se dirige jusqu'au micro sur pied, pose ses couverts au sol. L'air de fanfare disparaît. Il sort son carnet, s'apprête à s'adresser au public, ouvre la bouche et se ravise. Il remise son carnet et rejoint le reste de la compagnie qui s'est massée, comme tout à l'heure, devant le piano, chacun ayant le regard rivé sur le public. Le pianiste vient s'installer, le chanteur amateur également et le même récital est redonné, dans les mêmes conditions. À la fin du chant, la troupe se disperse et disparaît.

### (35)

L'homme au carnet revient au micro. Il sort son carnet, trouve la page et s'adresse au public : "Ensuite Pina a voulu savoir quelque chose sur la haute école de cavalerie espagnole, alors j'ai fait ça." Il remet son carnet dans sa poche de veston, va chercher un chapeau melon auprès du pianiste, le met sur sa tête, revient. Le pianiste joue un morceau au piano. L'homme soulève son chapeau et salue le public d'un signe de tête. Il remet son chapeau, se met à quatre pattes et fait quelques pas qui rappellent les parades équestres. Il enchaîne ainsi différents types de pas, revient avec la même "dignité" jusqu'au micro et se relève. Il salue en soulevant son chapeau, comme tout à l'heure et s'en va d'un pas solennel.

### (36)

Un danseur ramène un large fauteuil en velours au centre de la scène et place un micro sur pied à hauteur du dossier. La lumière décline, seul le fauteuil est éclairé. La femme "aux larmes" arrive en robe noire, les cheveux défaits, le décolleté plongeant.

Elle passe derrière le fauteuil, se penche par-dessus le dossier et entame un cours de diction en allemand très inspiré en décortiquant chaque mot, syllabe par syllabe. Lorsqu'elle a enfin terminé, elle se retire. Un danseur vient débarrasser le fauteuil. L'homme au carnet revient sur scène, va chercher la grande table qui a servi pour le buffet, côté cour, et la ramène sur scène. Une femme dans une robe en mousseline apparaît côté cour (la lumière, sur scène est toujours très faible), elle a les yeux fermés et avance les bras tendus, tâtonnant dans le vide, comme si elle jouait à Colla Maillard. Le reste de la troupe est maintenant assis sur le rebord de l'estrade, en fond de scène, chacun allume et éteint un briquet dans la pénombre. Un homme a entamé un décompte à haute voix.

**(37)**

La femme aux yeux fermés heurte l'homme au carnet, resté posté devant la table. Il la prend dans ses bras d'un geste fougueux, fait de grandes girations avec sa tête, comme pour prendre son élan, et applique ses lèvres sur celle de sa récente captive. Elle se laisse faire, syncope et s'allonge mécaniquement sur la table. L'homme au carnet recule, visiblement stupéfait, fait un tour sur lui-même, s'approche avec de grands gestes maniérés de prince charmant, les mains sur le coeur, se penche sur la femme allongée, prend une grande inspiration et lui applique à nouveau un baiser sur les lèvres. Elle se redresse comme une poupée mécanique qu'on aurait remontée. Il lui prend respectueusement la main, l'aide à se remettre debout, lui fait faire le tour de la table avec lui, tout en lui tenant la main d'une manière très cérémonielle, la ramène à l'endroit où ils s'étaient heurtés, la prend dans ses bras, fait de grandes girations avec sa tête et lui donne un baiser. Elle syncope à nouveau et le manège reprend. Les deux amants vont ainsi répéter la même série de gestes neuf ou dix fois, comme deux automates reproduisant à l'infini des mouvements d'une netteté et d'une raideur presque inhumaine.

**(38)**

Pendant ce temps, alors que la lumière augmente très lentement, un homme avec un micro entre sur scène et présente au public, sur le ton d'un présentateur sportif sans enthousiasme, un homme et une femme qui le rejoignent, concentrés. L'homme au micro, qui tourne maintenant le dos au public, les place face à face à quelques mètres de distance (ils sont donc l'un et l'autre de profil par rapport au public). Il multiplie les conseils en direction du partenaire masculin : "Surtout, tu respirez profondément, tu la regardes bien dans les yeux, tu prends tout ton temps, là, comme ça, calmement. Voilà, tu y vas quand tu veux." L'homme fait alors mine d'aspirer la femme qui est irrésistiblement attirée vers lui et qui vient coller ses lèvres aux siennes, comme si elles étaient aimantées. L'homme en retrait a tendu le micro pour amplifier le moment de l'impact. Il le colle au baiser qui se donne devant lui, baiser particulièrement sonore. Il les sépare au bout d'une seconde, renvoie respectueusement la femme à sa place. Le donneur de baiser proteste : "Quoi, c'était pas bien cette fois ? Pourquoi tu nous interromps ?" L'homme au micro s'explique calmement : "Si je vous interromps, c'est que ce n'est pas bien. Tu vas trop vite, c'est trop propre." L'homme s'énerve, la femme se précipite pour tempérer sa réaction. L'homme veut plus d'explications, il ne comprend pas : "À Wuppertal, peut-être que ça avait raté mais à Avignon, c'était bien, tu ne diras pas le contraire ! Alors pourquoi pas maintenant ?" L'autre ne perd pas son sang froid : "Ne discute pas, c'est pas la peine. Ca va trop vite, du coup ça peut pas arriver quelque part, tu prends pas ton temps." Il replace le donneur de baiser, fait signe à la femme de reprendre ses distances, elle s'éloigne à reculons, inquiète. Puis il se

tourne vers l'homme qui n'arrive pas à se concentrer, agité par la colère. "Maintenant, tu respirez à fond, on recommence. Alors tu prends bien ton temps. Allez, c'est parti, quand vous voulez." L'homme marque un temps, trouve le moyen de se concentrer, aspire sa partenaire, le baiser dure plus longtemps. L'homme au micro l'amplifie, tout comme le précédent, puis finit par les séparer. Le donneur de baiser reprend sa respiration. L'homme au micro le félicite : "Là, c'était beaucoup mieux, je crois que tu as retrouvé quelque chose. (il se tourne vers la femme) Hein qu'il a retrouvé quelque chose ?!" La femme acquiesce avec un grand sourire alors qu'elle est encore en train de reprendre son souffle. L'homme au micro est ravi, il tapote l'épaule du donneur de baiser en signe d'encouragement et reprend : "Bon, on recommence une avant-dernière fois, pour bien caler le truc." Il se recule. "Quand tu veux." L'homme se concentre, aspire sa partenaire mais le baiser dérape. Le couple quitte la salle, abattu, avant même d'entendre les commentaires de l'homme au micro qui repart dans la direction opposée. Les briquets s'allument et s'éteignent toujours en fond de scène. La voix d'homme poursuit son décompte dans la pénombre. Le prince charmant mécanique ramène une dernière fois sa dulcinée au point de départ de leur manège et, au lieu de prendre son élan pour l'embrasser, il soulève la table et s'en va la ranger côté cour. La femme reprend sans état d'âme son errance somnambulique.

**(39)**

Un homme arrive en proscenium avec un jeu de doigt en papier, issu d'un pliage bien connu par les enfants. Il actionne son jeu avec les doigts, s'accroupit et demande à un spectateur du premier rang de choisir une couleur parmi les quatre représentées. Il lui lit la prédiction qui se trouve cachée dans le pli du papier. Il recommence avec quelques autres spectateurs et s'en va.

**(40)**

Les danseurs reviennent sur scène en couple et s'asseyent par terre. Les hommes écartent les jambes et les femmes s'asseyent face à eux, les jambes passant par-dessus les leurs, puis elles s'allongent. Un écran descend en fond de scène, le noir se fait. Un documentaire d'un quart d'heure sur la naissance et les premières minutes d'un nouveau-né hors du ventre de sa mère, est projeté à la salle entière (danseurs y compris). Puis la lumière revient progressivement dans la salle et sur scène. Les hommes massent les femmes sans ardeur. Ils massent délicatement leurs poitrines, leurs bras, leurs ventres. Puis les femmes se relèvent lentement et vont s'allonger sur le ventre, en célibataire, un peu plus loin. Les hommes les imitent. La salle est progressivement recouverte de corps isolés. Au bout d'un moment, tout le monde se relève en silence et va s'asseoir dans les rangées de fauteuils, de part et d'autre de la scène.

**(41)**

Un solo de piano émerge du silence. C'est l'enregistrement du dernier concert de Wilhelm Backhaus. Une femme erre seule sur scène, elle fait de petits pas hésitant, l'air hébété. Elle actionne un petit sifflet en le faisant tourner au bout d'une ficelle à une vitesse suffisante pour le faire chanter. Un homme la rejoint, la saisit sous les bras et la fait décoller en tournant sur lui-même. Elle se laisse faire, sans arrêter d'agiter son sifflet. Après quelques tours, l'homme la repose. Dès qu'elle a un pied par-terre, elle se remet à marcher en direction des rangées de fauteuils côté cour, comme si rien ne s'était passé. Sa démarche continue d'être fragile, son sifflet continue ses girations chantantes. Elle finit par s'asseoir, la femme à ses côtés se met alors à gonfler un ballon de baudruche, sans s'aider de ses mains. Le ballon rouge grossit lentement, jusqu'à

atteindre sa taille maximum, elle le laisse alors échapper de sa bouche en hurlant, totalement affolée et se réfugie dans les bras de la femme au sifflet qui la réconforte spontanément, sans s'étonner de sa réaction.

La femme au ballon qui est également la femme au maillot de bain, retrouve son calme assez rapidement, elle se rassied correctement. Les danseurs sont silencieux, ils écoutent l'enregistrement sans broncher. La sonate est interrompue par Backhaus qui annonce à l'assistance de l'époque qu'il va poursuivre avec l'*Impromptu* de Schubert. Les danseurs écoutent ce changement de programme jusqu'à la fin, les applaudissements qui sont adressés au soliste résonnent sur scène, fantomatiques. Personne ne bouge.

**Fin.**