



HAL
open science

**Les non-publics de la culture. Une approche
ethnographique de situations de réception
demi-contraintes**

Cosmina Ghebur

► **To cite this version:**

Cosmina Ghebur. Les non-publics de la culture. Une approche ethnographique de situations de réception demi-contraintes. *Revue internationale de communication sociale et publique*, 2013, 9, pp.77-94. 10.4000/communiquer.145 . hal-00880247

HAL Id: hal-00880247

<https://hal.science/hal-00880247>

Submitted on 5 Nov 2013

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.

Les non-publics de la culture. Une approche ethnographique de situations de réception demi-contraintes

Cosmina Ghebur

ATER, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/ Chercheure associée, Laboratoire CIMEOS, Université de Bourgogne, France
Cosmina.Ghebur@univ-paris1.fr

Résumé

Des expositions photographiques sont organisées aujourd'hui « en extérieur » ; j'en étudie les « non-publics » (Ancel & Pessin, 2004) : les absents. Quels sont les facteurs qui bloquent la rencontre avec les œuvres malgré leur mode d'exposition urbain ? L'article s'attache à étudier les représentations de la culture que se forment les enquêtés (migrants issus des classes populaires) au cours de sorties organisées par des centres sociaux ou des associations municipales. A partir de deux études de cas (un spectacle de danse contemporaine, une pièce de théâtre), je montre que certains contacts de ces acteurs avec la culture aboutissent à des malentendus ou incompréhensions qui ne font que multiplier par la suite leurs postures d'évitement et sentiments d'exclusion.

Mots-clés : non-publics; réception; culture savante; représentation; frein à la culture; ethnographie.

Photographic exhibitions are organized today «outdoor»; I study the «non-public» (Ancel & Pessin, 2004): the absents. What are the factors hindering the encounter with the works despite their urban exposure? The article attempts to study the performances of culture that are forged by the respondents (migrants from the lower classes) during outings organized by community centers or municipal associations. To understand why photographic exhibitions fail to mobilize some, I observe in fact that the last prefer other cultural events. Using two case studies (a contemporary dance show, a play), I show that the contact of some actors with culture lead to misunderstandings or misconceptions that merely multiply their acts of avoidance and exclusion feelings.

Key words : non-publics; reception; elite culture; representation; brake to culture; ethnography.

Introduction

Exposition photographique en extérieur et non-publics

Depuis 2000 et *La Terre vue du ciel* de Yann Arthus-Bertrand sur les grilles du Sénat¹, de plus en plus de collectivités territoriales produisent, partout en France, des expositions

1. L'exposition *La Terre vue du ciel* est accueillie par le Sénat d'abord au Musée du Luxembourg de mai à juin 2000, puis, pendant six mois, sur les grilles de son jardin. Deux millions de visiteurs viennent alors la voir (Sénat, 2000) ; il s'agit, en effet, de la première exposition photographique jamais présentée en extérieur.

photographiques en extérieur. C'est pour les organisateurs une manière de démocratiser enfin la culture en la sortant de ses carapaces architecturales et symboliques et en la mettant à la disposition du grand public. L'enquête de 1997 sur les pratiques culturelles des Français avait, en effet, montré la persistance des écarts entre les milieux sociaux (Donnat, 1998 ; 1999 ; 2002) et ancré, chez les acteurs politiques et culturels, l'idée d'un nécessaire renouvellement des méthodes et approches mises en œuvre. De ces expositions cristallisant un nouvel espoir de démocratisation, j'ai choisi d'étudier les « non-publics », ces personnes à qui les expositions sont en principe destinées et qui ne les fréquentent pas : les absents. Quels sont pour eux les freins à la culture, les facteurs qui bloquent malgré le mode d'exposition urbain leur rencontre avec les œuvres ? Cet article explorera le rôle joué par les représentations de la culture cultivée que se forment, au gré de situations, interactions, mises en présence, etc., les acteurs sociaux.

La relation aux œuvres est traditionnellement expliquée en sociologie de la culture par la référence au capital culturel sous ses différentes formes (incorporée, objectivée, institutionnalisée) ; des corrélations sont établies entre niveau de capital culturel et fréquentation des équipements, l'absence de pratique – associée au « sentiment d'absence de cette absence » (Bourdieu & Darbel, 1969 : 69) – étant systématiquement ramenée à un capital culturel faible. Dans les années 2000, un modèle alternatif est proposé en sociologie de l'art (Ancel & Pessin, 2004)². D'une part, la distinction entre public et non-public est remise en question ; le principal argument avancé consiste à dire qu'on peut être « à la fois » public et non-public s'agissant d'objets culturels différents, voire « plus ou moins » public au cours d'une même expérience de réception selon le degré d'engagement envers l'œuvre (Azam, 2004). D'autre part, l'absence de pratique elle-même est appréhendée par certains chercheurs en termes d'interaction et de dispositif ; elle apparaît, en d'autres termes, dans leurs analyses comme le résultat à l'instant *t* d'une interaction entre des groupes d'acteurs et l'effet symbolique de dispositifs mis en place pourtant pour faciliter la pratique. Par exemple, Mary Léontsini montre comment des enjeux de pouvoir entre enseignants, bibliothécaires et élèves éloignent ces derniers des bibliothèques scolaires, la mise en place de celles-ci ayant alors pour effet de fabriquer des « non-lecteurs » (2004).

En ce sens, les non-publics « ne peuvent, écrivent Ancel et Pessin, être considérés comme des oubliés de la culture, simplement écartés des dispositifs culturels », ils sont « produits par d'autres dispositifs qu'il convient d'examiner » (2004 : 8). C'est très précisément sous cet angle – celui de leur fabrication par des dispositifs, en l'occurrence de médiation – que je les aborderai dans ces pages.

Méthodes d'enquête et posture de recherche

Pour ce faire, je m'appuierai sur une enquête postdoctorale que j'ai menée à Fleury-la-Rivière³, ville de la banlieue parisienne où des expositions photographiques sont présentées de manière récurrente, depuis 2004, par le Conseil général. Il s'agit d'une ville avec une offre culturelle riche et dont la municipalité, communiste depuis 1950 – Fleury fait partie de l'ancienne « ceinture rouge » de la capitale⁴ –, se dit soucieuse de mener une politique

2. Parmi les contributeurs de l'ouvrage collectif dirigé par Pascale Ancel et Alain Pessin, on peut noter la présence d'Emmanuel Ethis, chercheur en sciences de l'information et de la communication (2004). En SIC d'ailleurs, d'autres chercheurs utilisent également la notion de non-public (Jacobi & Luckerhoff, 2010a). Pour Daniel Jacobi et Jason Luckerhoff par exemple, cette notion recouvre « tous ceux qui ne sont pas public », à savoir – ce n'est pas la perspective que je retiens pour cette étude – « un ensemble d'individus dépourvus des rudiments leur permettant de décrypter et d'apprécier une culture qui leur est peu connue ou carrément étrangère » (2010b : 100-101).

3. Le nom de la ville et l'ensemble des prénoms ont été changés pour préserver l'anonymat des enquêtés.

4. La « ceinture rouge » est une couronne de communes communistes formée en bordure de Paris à partir des années 1930 (Merlin, 1998 : 64).

culturelle forte en direction de tous les publics. Autre élément important, Fleury est un véritable cas d'école pour les historiens et les sociologues de l'immigration : c'est la ville où était situé un de plus grands bidonvilles de France dans les années 1950/1960 ; c'est aussi un précieux observatoire pour qui s'intéresse à la médiation, aux pratiques culturelles, à l'interculturel. Une cinquantaine d'origines différentes s'y côtoient, selon les travailleurs sociaux, parfois dans le même quartier, la même cité.

Telle que définie par Pascale Ancel et Alain Pessin, la notion de non-publics est résolument trans-classes ; quiconque peut en effet, écrit Martine Azam, noter dans son expérience personnelle des moments de décrochage au cours de spectacles, visites de musées, etc. (2004 : 69). Pour des raisons d'exemplarité, le cas retenu pour l'analyse est celui de migrants des classes populaires rencontrés par le biais de deux structures municipales les prenant en charge (un centre social et une association qui propose des cours de français et un stage d'insertion professionnelle, ce dernier réservé aux femmes). Lors du recueil de données, j'ai fréquenté, sur une année complète, plusieurs groupes et observé, en prenant des notes souvent sur le vif, une multitude de moments formels et informels (cours de français, repas, fêtes, réunions, sorties culturelles). Mon positionnement face aux acteurs a toujours été celui d'un « membre périphérique », pour reprendre l'expression de Patricia et Peter Adler (Rémy, 2009 : 36)⁵ ; c'est, à mes yeux, celui qui est le plus facile à tenir au plan éthique, en particulier au moment de la sortie du terrain et de la rédaction⁶. L'observation a, en outre, été ponctuée par des entretiens non-directifs réalisés avec à la fois des migrants et les acteurs institutionnels impliqués à différents niveaux dans le travail de médiation culturelle (directrice des Affaires culturelles de la Ville, responsables d'équipements culturels et socioculturels, travailleurs sociaux, bénévoles).

Pendant les sorties elles-mêmes, mon attention s'est portée sur les différentes « couches » ou « strates » de la médiation mise en place entre les migrants et les œuvres qui leur sont données à voir. L'idée est d'essayer de comprendre, ce qui au niveau de cette médiation (dans les œuvres elles-mêmes, les modalités et les lieux où elles sont montrées ou encore dans les discours et les pratiques aussi bien des artistes que des acteurs institutionnels), est susceptible de nourrir des représentations pouvant multiplier par la suite, chez les personnes, des postures de méfiance, rejet, évitement. La réception est, autrement dit, envisagée comme « adresse » (Servais, 2013) et les dispositifs de médiations eux-mêmes en tant qu'ils posent, construisent ou figurent socialement ceux auxquels ils « s'adressent » justement (Ghebaour, 2013). Enfin, tous ces choix de méthode et de posture permettent surtout d'aborder les non-publics de l'exposition photographique en extérieur en tant que publics – publics obligés ou contraints, on verra – d'autres objets culturels (la danse, le théâtre, etc.).

L'article prendra la forme de deux études de cas, mais quelques précisions s'imposent au préalable sur le cadre général dans lequel les situations et interactions qui seront évoquées viennent prendre place. Le cadre général – on pourrait dire aussi le « cadre primaire » des situations et interactions : tous ces éléments permettant, « dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification » (Goffman, 1991 : 30). Dernière précision, mon approche est qualitative et explicative. D'un côté, l'échantillon est constitué de manière à saisir un éventail de points de vue, perceptions, représentations, et non pour atteindre la représentativité (Kaufmann,

5. Dans ce type de positionnement, l'ethnographe entretient une proximité avec les acteurs, mais ne participe de manière « périphérique » à leurs activités, de manière à réintroduire de la distance pour faciliter le travail d'objectivation.

6. Lorsque le chercheur prend le temps de rappeler aux acteurs, encore et encore, les raisons de sa présence parmi eux, il peut espérer que les discours qu'il recueille sont produits en parfaite connaissance de cause (que les acteurs ont conscience, autrement dit, du fait que ces discours seront exploités dans le cadre d'écrits scientifiques).

1996 : 41-44) ; de l'autre, je cherche à expliciter au maximum les tenants et aboutissants des situations et interactions afin de capter leur « spécificité » ou leur « analogie » avec d'autres situations et interactions, ainsi que des « constantes » permettant de décrire les lignes de cohérence du phénomène (Heinich, 2009 [1997] : 53).

Les interactions et leurs cadres

Les deux spectacles auxquels il sera fait référence font partie d'un parcours thématique sur les migrations, proposé par la Ville de Fleury au cours de la saison 2010/2011. Ces spectacles se sont déroulés, l'un à la patinoire municipale, l'autre dans un square, puis dans un camion garé sur le parking du centre culturel qui accueillait. Le spectacle de danse a donné lieu à des représentations deux soirs de suite ; la pièce de théâtre a, elle, été jouée quatre fois au cours de la même journée. J'ai assisté pour ma part à la première représentation de chacun des spectacles me joignant dans un cas à des habitants amenés par le centre social, dans l'autre à des stagiaires de l'association municipale des migrants. Pour la pièce de théâtre, le public était constitué – et c'est important – quasi exclusivement de migrants, employés municipaux et classes d'un collège voisin avec leurs professeurs de français.

Un réseau de relations

Les deux fois, c'est le Service culturel qui a lancé les invitations. Dans le fonctionnement institué, celui-ci distribue des places aux différentes structures municipales qui doivent ensuite faire jouer leurs réseaux pour mobiliser du public. Dans la pratique, les responsables des centres sociaux sont évalués par le Service culturel et les directeurs des centres culturels de la ville – ces derniers sont en charge de la programmation culturelle dans les centres sociaux – sur leur capacité à faire vivre des initiatives dans le domaine de la culture. En cas de difficulté à remplir cette tâche, ce sont explicitement leurs compétences professionnelles qui sont remises en question ; « avec lui, ce n'est pas qu'il n'y pas de confiance, mais... », hésite une responsable de centre culturel au sujet d'un de ses partenaires qui ne se montre pas aussi persuasif et efficace qu'elle le souhaiterait. En toute logique, une partie des habitants s'inscrit à ces sorties avec le sentiment de faire plaisir, voire de rendre service aux personnes-relais.

Ce sentiment prend tout son sens quand on sait que l'hôtesse d'accueil en charge des sorties, Fatma, est aussi celle qui oriente et conseille les habitants dans leurs démarches administratives. A cela, s'ajoutent des logiques de regroupement communautaire. Comme tous les employés du centre social, Fatma a son propre réseau de connaissances – sa propre « clientèle », si l'on peut dire –, qu'elle mobilise pour les différents projets qu'elle mène. Cette clientèle, liée à son identité sociale, son « sens-pour-autrui », est composée essentiellement de femmes d'origine maghrébine. Née en France de parents algériens, Fatma se positionne publiquement comme « Française de papiers », étrangère au même titre que la plupart des usagers du centre⁷, ce qui lui permet d'entretenir des relations privilégiées avec ceux-ci et *fortiori* avec les femmes de la « communauté⁸ maghrébine ».

D'après certains de ses collègues, pour des sorties très prisées comme le cirque, ce sont ces femmes qu'elle va inscrire en priorité. Celles-ci peuvent, à leur tour, la présenter à leurs familles et obtenir sans problème l'autorisation de sortir. La sortie féminine – on l'aura

7. D'après une animatrice stagiaire, en 2010/2011, aucune famille française ne fréquentait le centre. L'adjectif « français » est utilisé dans ce contexte au sens de « franco-français ».

8. On peut préciser qu'elle donne à ce terme un sens particulier l'utilisant quasiment comme synonyme de famille. « Il y a, précise-t-elle, des communautés qui vivent repliées entre elles, elles se sentent rassurées, en famille » ; ou encore, « Ici, c'est très communautaire : on peut aller chercher son pain en pyjama et claquettes, y a pas de souci ».

compris – ne va pas de soi sur mon terrain de recherche ; elle est soumise – c’est en tout cas dans ces termes que les enquêtées me décrivent la situation – à l’autorisation du mari et/ou, dans certains groupes, de la belle-mère. Le fait que l’organisatrice soit perçue comme membre à part entière du groupe apparaît, de fait, comme une garantie que les normes, les règles de ce dernier seront respectées – ces règles au sujet desquelles Edward Sapir note qu’elles sont « connues de personne, entendues de tous » (1970 : 46). « Elles savent, précise Fatma, que moi, je vais garder ces choses-là... taboues ». Le membre a la particularité d’être non seulement « interactionnellement pertinent », mais aussi « prévisible » (Winkin, 2001 : 14) ; c’est ce qui le rend rassurant pour les acteurs avec lesquels il interagit. Le « non-membre » a, lui, tendance à user ses partenaires en leur demandant sans cesse d’explicitier ou de justifier le cadre normatif auquel ils sont en train de se référer dans le cours des actions.

Culture ou plaisir

Concernant l’association des migrants, son but déclaré est d’œuvrer « en faveur de l’insertion sociale des populations étrangères ou issues de l’immigration et pour la promotion de la diversité culturelle ». C’est à ce titre que le Service culturel la sollicite régulièrement pour assister aux différents spectacles et activités qu’il organise ; on remarque ici les deux acceptions du mot « culture » actualisées par ces instances : l’acception sociologique pour le Service culturel, l’acception anthropologique pour l’association des migrants. La première recouvre un patrimoine des œuvres issu du monde des arts et des industries culturelles ; la seconde, plus large, s’applique à tous les aspects de la vie humaine, de l’art à la religion en passant par la cuisine, la mode, etc. (De Certeau, 1993 [1974] : 167-168 ; Cuche, 2010 [1996] : 94). La plupart des propositions qui sont faites à l’association des migrants se rejoignent, de plus, par leurs thématiques ; celles-ci puisent systématiquement dans des registres graves et marqués (les violences faites aux femmes, le mariage forcé, le voile, etc.) : un peu comme si, inconsciemment, les programmeurs souhaitaient offrir aux migrants, sur tous ces sujets-là, une éducation accélérée.

C’est tout d’abord leur statut d’étrangers, compris en l’occurrence comme inférieurs eu égard aux critères de la République française, qui les désigne en tant que public idéal pour ce type d’action et de sujet. Entre aussi en ligne de compte leur statut de public disponible aux heures « de bureau », public qui est, de surcroît, facile à mobiliser *via* les structures qui le prennent en charge. « C’est un public qui est actif, pauvre, enfin... immigré, tout ça et tout, explique une responsable de centre culturel ; c’est vrai : quand on fait des projets, on essaie de les prendre. Comme ça, ça fait des immigrés... Enfin, c’est une manière de toucher des... d’autres publics ». On note le lien inextricable suggéré dans ce propos entre culture et éducation – « On a un rôle d’éducation, nous », insiste l’enquêtée –, ainsi que son corollaire : le divorce entre l’expérience artistique ou culturelle et le plaisir.

Etant donné les contenus choisis pour les migrants, on imagine aisément leur difficulté à associer les deux expériences ; tel n’est d’ailleurs pas le but : officiels et bénévoles mettent en avant ce que la culture peut et doit apporter en termes à la fois d’ouverture d’esprit et de connaissances. « Il faut que tu te cultives ! » est ainsi une phrase qui revient sans arrêt pendant les cours de français plaçant la culture sous le signe du devoir, de l’effort, de la tension. C’est précisément en ces termes que Pierre Bourdieu décrit, dans *La Distinction*, le rapport à la culture des classes moyennes caractérisées par la docilité et la « bonne volonté culturelle », le désir de bien faire (1979 : 365). On peut se demander si ce n’est finalement pas leur propre rapport à la culture que les bénévoles essaient d’inculquer aux migrants ; les directeurs de centres culturels et les artistes insistent pour leur part sur le fait que les

bénévoles elles-mêmes ne fréquentent pas vraiment les équipements en dehors de leurs activités associatives.

D'autre part, les migrants ne sont pas obligatoirement informés lorsque les cours de français sont remplacés par une activité culturelle ; « Sinon, soit ils oublient, soit ils ne viennent pas », explique une bénévole qui préfère maintenir les rendez-vous habituels dans la salle de cours et amener ensuite elle-même son groupe dans la salle de spectacles. De la même façon, et toujours pour éviter les absences, lorsque les élèves sont prévenus du changement de programme – ce qui se produit lorsque le spectacle a lieu sur un autre site –, on ne leur dit pas ce qui sera montré. Les bénévoles s'attendent à ce que les thématiques choisies suscitent du rejet, de la fuite, de l'évitement : autant de postures qu'elles tentent de contrer en plaçant d'autorité les migrants en situation de réception d'œuvres et de discours qu'elles-mêmes considèrent à la fois comme légitimes et indispensables dans le cadre d'une démarche d'« éducation », de « socialisation » de cette population. Il s'agit à l'évidence ici de violence symbolique, cette violence « douce », « larvée » (Bourdieu, 1980 : 220-221) exercée au nom des croyances légitimes de la société d'accueil.

« N'importe qui peut être touché... »

Enfin, pour la directrice des Affaires culturelles de Fleury – et l'idée est très présente aussi chez les travailleurs socioculturels avec qui elle collabore –, « n'importe qui peut être touché par un texte de Baudelaire, d'Aragon, de Boris Vian » et plus largement par l'art, la culture. C'est ce qui justifie de son point de vue les efforts et stratégies déployés par la municipalité pour mettre en présence des personnes – les habitants de Fleury – et des œuvres. Son travail et celui de son équipe consistent alors à créer les conditions de cette mise en présence, qui est – on peut insister là-dessus – purement physique ; aucun travail de médiation n'est mené en direction de la population et/ou des structures-relais. Pour les deux spectacles retenus ici, le Service culturel s'est ainsi contenté d'affirmer : « On fait quelque chose sur l'immigration, ce serait bien pour vous... ». Ce type d'invitation laisse dans l'absolu peu de place pour une réponse négative de la part des responsables des structures invitées : comment rejeter, en effet, un argumentaire basé sur les valeurs ou le sens commun ?

Ces derniers expliquent d'autre part que, pour faire vivre leurs structures, ils ont besoin de pouvoir proposer des activités à leur public. Ils ont, autrement dit, besoin des invitations fournies par le Service culturel ; or, dans le fonctionnement mis en place, un refus même justifié de l'une d'elles est susceptible, d'après eux, d'entraîner leur mise à l'écart, en « quarantaine ». A l'autre bout de la chaîne, au sein des équipements eux-mêmes, on constate chez les employés les mêmes réticences à faire remonter un discours sur la réception réelle des spectacles. Au centre social en particulier, les travailleurs socioculturels estiment que ce type d'initiative est inutile et périlleux : d'un côté, le directeur ne prendrait pas lui-même le risque de transmettre l'information à sa hiérarchie ; de l'autre, les acteurs redoutent cette situation, car elle risque de les pousser à produire eux-mêmes un discours sur l'objet incriminé. Ils redoutent en particulier d'être pris par la situation – piégés d'une certaine façon – et de se retrouver à produire un discours qu'ils savent en rupture avec les normes dominantes – celles des programmateurs artistiques, en l'occurrence – dans leur milieu professionnel.

Regarder ou participer

Le spectacle de danse, *Migrations*, est une création de la compagnie belge Mossoux-Bonté, qui a bénéficié d'une « résidence » d'un an dans un centre culturel et à la patinoire de Fleury. Il s'agit d'une évocation poétique du thème de la migration, à travers les corps

de huit acteurs-danseurs se produisant sur la glace. L'écart entre le visible et le lisible, la forme et le contenu est affirmé avec force dans la brochure distribuée à l'entrée : « Ce projet s'inspire du vol des oiseaux migrateurs et évoque aussi le trajet des migrants, « *people on the move* », voyageurs obligés, déracinés : déplacements rapides d'un groupe, changements subits de direction, confrontation à la frontière, aux limites imposées par les hommes, mais aussi émergence des individus, dans la relation qu'ils entretiennent avec leurs racines, leur histoire personnelle ». Le terme « évoquer » dans la phrase précédente exprime bien l'idée que la référence à la migration, voire la thématique des migrations elle-même relèvent dans ce cas précis de la connotation. Elles viennent se greffer sur un système signifiant déjà-là (« le vol des oiseaux migrateurs »), la relation entre les deux étant de l'ordre de ce que les sémioticiens appellent le « couplage flou ». C'est donc au titre choisi pour le spectacle et aux documents qui l'accompagnent que revient le rôle de fixer les significations souhaitées par les metteurs en scène.

Etonnement et confusion

Dès le début du spectacle, cet écart entre la forme et le contenu, l'extrême épuration de la première et l'absence d'une trame narrative qui organise le second provoquent de l'étonnement et une certaine confusion chez les personnes que j'accompagne. Les notes suivantes permettent de saisir cette première réaction :

« Les danseurs glissent devant nous, en silence.

Rachida : C'est bizarre... C'est bizarre comme spectacle...

Moi : Qu'est-ce qui est bizarre ?

Elle : Il y a rien qui donne envie, quoi. De regarder.

Sur ce, elle se tourne vers la femme assise à sa gauche (qu'elle ne connaît pas), et lui dit en riant : « Je vais dormir, moi ! » » (Journal de terrain, le 2/03/2011)

A mon sens, l'étonnement est lié au fait que l'œuvre donnée à voir ne cadre pas avec « l'horizon d'attente » du public (Jauss, 1990). Ce dernier ne la perçoit pas comme tournée vers le récepteur ; elle lui apparaît, au contraire, comme repliée sur elle-même, d'où la perplexité de mon interlocutrice dans l'extrait précédent. Le terme qu'elle utilise pour la qualifier est fort ; *bizarre* désigne ce qui s'écarte de l'usage commun, du bon sens, ce qui dépasse l'entendement. Ce que Rachida lui reproche, c'est très exactement l'absence de toute dimension de séduction ou de captation, l'incapacité de « donner envie » : l'envie de regarder. On comprend que pour cette femme, le genre « spectacle » doit susciter l'intérêt des sens et prévoir une place précise pour le spectateur lui-même. Il relève en cela de ce qu'on appelle la « communication engageante » (Girandola, 2003), celle qui « engage » le destinataire à *faire* quelque chose (entrer dans un rôle, adopter un comportement ou une posture particulière, etc.).

Chaque occurrence du genre – chaque objet « spectacle » – est ainsi, pour Rachida, censée incarner un souci de communication avec le public. Dans le cas contraire, celui-ci se sent ignoré, délaissé, rejeté, et se réfugie dans une sorte d'absence (à l'autre, à ce qui l'entoure). La phrase « Je vais dormir, moi ! », que Rachida lance à sa voisine sur le ton de la plaisanterie pour clore l'échange, prend un sens performatif : c'est dans et par le discours que l'acte annoncé prend corps, c'est en prononçant ces mots que l'enquêtée se referme symboliquement à ce qui lui est proposé. A savoir l'œuvre elle-même, mais aussi, au-delà, les

instructions relatives à sa réception et l'image du spectateur-modèle qu'elle véhicule⁹ : celle de l'amateur éclairé, de l'esthète, prompt à nourrir « un intérêt pour la forme elle-même, en tant qu'elle est susceptible de provoquer une sorte de plaisir » (Demeulenaere, 2001 : 37). De par son caractère épuré, minimaliste, non-narratif, *Migrations* suggère, en effet, de la part des metteurs en scène une volonté d'induire ce type d'intérêt, ainsi que des attitudes esthétiques – ces attitudes supposant « distance » à l'égard de l'objet, « détachement », « désintéressement » (Bourdieu, 1979 : 42).

Dérision et ironie

L'étonnement laisse ensuite la place aux rires, à la dérision, à l'ironie. C'est systématiquement la recherche formelle qui est la cible de ces manifestations, ce qu'on peut lire dans les retranscriptions suivantes :

« Les danseurs miment une procession mortuaire ; leurs gestes sont solennels. Des rires fusent sur la droite. Rachida dit, avec un air entendu : « On va à la morgue ? ». »

« Disséminés sur la glace, les danseurs bougent leurs pieds, en avant, en arrière, de plus en plus vite. Fatma se retourne : « Fastoche, hein ! ». Les femmes pouffent de rire. « On s'y met ? ». Les rires redoublent d'intensité. « On patine ensemble ? Allez ! », insiste-t-elle, moqueuse. »

« La musique devient assourdissante. Les personnes autour de moi rient ; Nabila lance à la cantonade : « Il y a un avion qui passe au-dessus ! ». Les danseurs glissent dans tous les sens, comme des oiseaux affolés. Au bout de quelques minutes, la musique s'arrête, les mouvements sur la glace aussi. Mes voisines soufflent bruyamment, pour marquer leur soulagement. »

« Le spectacle prend fin dans un bruit assourdissant d'avion qui décolle. « Enfin ! Enfin ! », s'enthousiasme une femme derrière moi ; « Allez, on rentre dormir, là ! Eux, ils vont bien dormir avec tout ce qu'ils ont fait ! ». Tout autour, les femmes rient, en applaudissant frénétiquement. « Bravo ! », crie la première femme. Ses amies lui donnent des coups d'épaule ou des tapes dans le dos. »

Ce qui frappe à la lecture de ces extraits, c'est la propension des spectateurs à commenter sans arrêt ce qui se passe sur la piste. Leurs réactions sont toujours décalées, le propos du spectacle est pris à rebrousse-poil et ouvertement raillé. Les commentaires s'adressent en priorité aux membres du groupe, ce dernier ayant la particularité d'être très poreux ; n'importe qui peut en faire partie le temps de la représentation. Il suffit pour cela d'accepter le principe du rire et de la franche rigolade qui non seulement fonde le groupe, mais marque aussi la qualité de membre et la limite avec ceux qui en sont dépourvus. En dernière instance, rire et faire rire permet aux personnes de se donner une contenance dans un espace qui ne leur est pas familier, qu'elles n'ont pas domestiqué : s'y légitimer en se figurant socialement comme des « individus avec » par opposition aux « individus seuls » (Goffman, 1973b : 33).

Le groupe fonctionne alors comme un grand corps rassurant qui trouve sa force et son efficacité dans le fait, pour ses membres, de rire ensemble aux dépens d'un groupe constitué du même coup comme autre. Ce groupe « autre » réunit aussi bien les artistes que le public averti, celui-là même qui essaie par moments, en vain, de faire respecter le silence. La phrase « Vous savez, on ne parle pas trop aux spectacles ! », répétée par un spectateur voisin, apparaît comme une tentative de restaurer plus que des conditions de réception : un ordre social menacé, un monde bouleversé par des personnes qui contestent la distribution des rôles dans l'interaction. Celles-ci refusent notamment la place de spectateurs passifs, extatiques, qui leur échoit à partir du moment où elles ont accepté une invitation à un

9. Pour l'École de Constance (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser), l'œuvre est une organisation signifiante qui comprend des « instructions pour la production d'un signifié », d'un sens (Eco, 1992 : 28) ; c'est la perspective dans laquelle je m'inscris ici. Le spectateur-modèle, tel que théorisé entre autres par Umberto Eco, est celui qui est le plus à même de saisir et de mettre en œuvre ces instructions.

spectacle de danse contemporaine¹⁰. Elles en revendiquent une à l'image de celle qui leur est réservée dans des formes participatives (cabaret, conte, cirque, etc.) qui leur sont peut-être plus familières – c'est tout du moins ce qu'il faudra vérifier.

En cherchant à participer, les enquêtés nient la scène et la coupure entre comédiens et spectateurs et tentent de faire basculer la situation vers la fête populaire, le carnaval. Le rire décrit plus haut est ainsi un « rire carnavalesque » – un « rire de fête », à la fois joyeux et railleur, qui « nie et affirme », « ensevelit et ressuscite » (Bakhtine, 1990 : 20). Tout le monde rit et tout prête à rire, y compris la mort ; le monde entier est considéré sous son aspect cocasse ou burlesque. Le spectacle lui-même n'est plus qu'un prétexte pour faire la fête et vivre au sens plein une expérience qui libère et rénove ; son contenu, son propos passent au second plan. On glisse du monument à l'événement, de l'énoncé à l'énonciation : de la « culture froide » à la « culture chaude » (Dupont, 1998 : 21). La « culture froide » – « froide comme la solitude du lecteur », écrit l'auteure – est celle de la « distance à l'œuvre », du « commentaire sur », de la « retenue » et de la « maîtrise de soi ». La « culture chaude » – « chaude comme une *fiesta flamenca* » – est, elle, basée sur la « participation ou l'identification (positive ou négative) », l'« engagement corporel », le « plaisir partagé », la « convivialité » et l'« informalité ». Cette opposition – entre ascétisme et hédonisme – reprend en fin de compte celle entre cultures légitime et illégitime, savante et populaire (Lahire, 2004 : 72).

Décrochage et frustration

Enfin, la deuxième partie de la représentation est marquée par des manifestations de décrochage et d'insatisfaction de la part des spectateurs qui, vraisemblablement, ne font plus qu'attendre la fin de la soirée :

« Les danseurs continuent de glisser tout doucement ; par moments, ils se poussent l'un l'autre ; à un bout de la piste, un homme et une femme se font face, immobiles. Devant, sur la gauche, Fatma est plongée dans la brochure qui nous a été donnée à l'entrée. Elle est assise de biais et tourne légèrement le dos aux artistes ; son visage est fermé, ses épaules basses. Rabiha a un moment d'hésitation, puis me demande : « Mais... il y a que ça dans le spectacle ? ». Je lui réponds par l'affirmative ; elle se tasse instantanément sur son siège, l'air déconfit. Naïma a gardé à la main son ticket d'entrée et la brochure. Je lui demande celle-ci, pour voir ce qu'elle contient comme type d'information. Lorsque je la lui rends, elle m'interroge : « C'est ça, le spectacle ? ». Je me souviens tout d'un coup qu'elle ne sait ni lire ni écrire, et qu'elle n'est pas la seule dans le groupe. »

Ce passage traduit le désarroi des spectateurs devant cette forme artistique très particulière qui se déploie sur la piste. Ils ont le sentiment d'être face à un vide, à quelque chose qui ne fait pas sens : une incapacité ou un refus de communiquer placé au cœur même de ce qu'ils assimilent – nous l'avons vu – à un dispositif de communication. Ce sentiment les contraint à une position d'extériorité difficile à tenir en termes d'image de soi, ce qui transparait dans les postures de fermeture, de résignation, d'écrasement précédemment décrites. Ceux qui savent lire se tournent vers la brochure du spectacle, à la recherche d'un complément d'information, d'une précision qui pourrait les éclairer ; les autres se retrouvent devant une barrière infranchissable. L'œuvre leur apparaît alors non seulement comme oppressante ou écrasante, mais aussi comme inaccessible parce que tenue à distance des profanes.

La question de Naïma (« C'est ça, le spectacle ? ») permet de prendre conscience du caractère extrême et ambivalent que prend la situation de réception pour ces personnes. Elles sont en présence d'une œuvre, mais celle-ci se dérobe irrémédiablement ; son sens

10. Le « spectateur » est appelé à occuper à cette occasion une position ambivalente. Le spectacle s'adresse à lui et le justifie dans son rôle de « tu » ; en même temps, il ne lui accorde aucun droit de réponse, de parole immédiate, le reléguant vers le « il ».

est différé, décalé vers un code que les spectateurs ne maîtrisent pas. La phrase de Rabiha (« Mais... il y a que ça dans le spectacle ? ») contient, elle, une dévalorisation implicite de l'œuvre. C'est le pronom indéfini qui sert ici à critiquer, à rabaisser l'objet auquel il s'applique ; ce dernier est perçu comme incomplet, d'où la déception de l'enquêtée qui espérait sans doute quelque chose de plus spectaculaire. Dans l'imaginaire collectif, la patinoire municipale est, en effet, associée – et Rabiha ne manque pas d'y faire référence, même si elle écorche les noms – à la figure de Surya Bonaly, championne des années 1990, qui s'y est entraînée dans sa jeunesse marquant ce qui est décrit par les habitants comme un « âge d'or » de Fleury.

Participer ou résister

Le deuxième spectacle, *Ticket*, est une création du collectif Bonheur Intérieur Brut, montée en 2008/2009 à la Cartoucherie de Vincennes. C'est une pièce de théâtre inspirée de faits réels recueillis, d'après la brochure, « au cours d'enquêtes sur le terrain et d'entretiens avec des chercheurs » et qui sollicite une forme artistique particulière : le public participe activement au spectacle, joue un rôle. Pour le metteur en scène, le but de ce « spectacle-documentaire » est de préciser « l'enjeu du phénomène migratoire actuel » en donnant à vivre ce que vivent des corps de clandestins engagés dans la traversée des frontières ; le spectateur est ainsi amené à « être au plus proche de la situation » et à « l'éprouver de l'intérieur ».

L'objectif n'est pas ici d'étudier de manière exhaustive la réception de cette pièce, mais de l'étudier en tant qu'elle fait intervenir un public autre que celui pour lequel elle a été pensée. Le metteur en scène n'a pas pour ambition – c'est indéniable – d'expliquer l'immigration clandestine au groupe qui la vit dans sa chair ; il n'en demeure pas moins que c'est ce qui se produit vu le cadre dans lequel le collectif est invité à Fleury, les relations entre les différentes instances chargées sur place de la programmation et de la médiation, ainsi que les stratégies utilisées par les structures-relais pour mobiliser du public. Tout ce contexte pèse sur le projet de dire de « Ticket », son « vouloir-communiquer » avec le public, le décalant par rapport aux intentions d'origine ; c'est ce décalage et le sens produit au final qu'on doit retenir en lien avec la problématique de l'article.

Brimades et incivilités

Ticket comporte deux parties. La première se déroule – je disais – dans un square à proximité du centre culturel qui accueillait. Un « passeur » surgit, confisque les papiers d'identité des personnes présentes et se met en marche avec la petite troupe ; les spectateurs sont rabroués, poussés, reçoivent des coups. Le discours du passeur est tiraillé entre deux registres : l'un menaçant ; l'autre humoristique, avec des blagues sur Sarkozy l'immigré, la Rolex comme signe de réussite sociale, la France pays de cocagne, les régimes d'amaigrissement des riches, etc. Ce deuxième registre vise tout d'abord à faire prendre conscience de la dimension de fantasme associée au voyage ; le passeur est par excellence celui dont on imagine qu'il fait fantasmer, avec un certain cynisme, ceux qu'il va convoier. Dans la situation décrite ici, les blagues visent également à rassurer les spectateurs déstabilisés par les brimades et agressions dont ils font l'objet et à les convaincre de se laisser faire. Les mines sont défaites, incrédules, et dans un premier temps, certains essaient de répondre sur le même ton : pour que la pièce puisse démarrer, le passeur est obligé de faire abstraction de ces réponses.

La combinaison de ces deux registres a pour effet – un effet sans doute symbolique, non-recherché, l'effet d'un sens lâché dans le dispositif – d'instaurer une relation ou une communication « paradoxale » (Watzlawick, Beavin & Jackson, 1972 : 188) avec les

spectateurs. Ces derniers se retrouvent, de fait, dans une situation intenable, car traversée par des injonctions contradictoires : d'un côté, « Riez ! » ; de l'autre, « Ecrasez-vous ! ». Cette alternative les place rapidement sur le qui-vive, ce qui correspond tout à fait aux besoins de la pièce et à la volonté du metteur en scène. Le malaise est palpable parmi les femmes que j'accompagne, d'autant plus que leurs réactions sont guettées et sanctionnées par de nouvelles brimades que les intéressées vivent au premier degré, comme des actes d'incivilité particulièrement stigmatisants :

« Le passeur court à côté du groupe, en aboyant des ordres. Une femme d'une soixantaine d'années rit : « Dépêchez-vous, il y a la Gestapo qui arrive ! ». Le passeur la pousse violemment : « Par terre ! Par terre ! ». La femme reste debout à le regarder, l'air perdu. « Je te dis de t'écraser, tu t'écrases tout de suite ! ». « Il a quelque chose dans le nez, celui-là », me glisse-t-elle tout bas, pendant qu'on le regarde s'éloigner. » (Journal de terrain, le 4/02/2011)

« On attendait là, debout, et le monsieur a commencé à râler », raconte trois jours plus tard une des femmes au cours d'un entretien collectif que je mène au sujet du spectacle. Le comédien est perçu ici comme autre, différent, d'une manière que l'enquêtée n'arrive pas à définir ; elle sent simplement qu'elle lui doit le respect, d'où l'expression qu'elle utilise pour le nommer, « le monsieur », qui introduit une certaine distance. Quant à sa performance artistique, mon interlocutrice l'assimile à de la mauvaise humeur, du mécontentement. Ses critiques et celles de ses pairs puisent en toute logique dans le corpus de réflexions actualisé d'ordinaire dans les situations de conflit qui se produisent dans l'espace public : « C'est pas gentil de pousser les gens, et tout », « Ça sert à rien de parler comme ça » ou encore « Ça se fait pas de tirer comme ça ». Une forme de sagesse populaire est convoquée pour stigmatiser en bonne et due forme les comportements évoqués. Les locuteurs s'effacent derrière le sens commun, sorte de « tiers-parlant » (Peytard, 1993), qu'ils actualisent dans leurs propres discours pour les légitimer et se légitimer eux-mêmes du même coup.

Au-delà, ces commentaires confirment cette tendance des classes populaires à évaluer les œuvres selon les mêmes critères que ceux qu'ils font intervenir dans la vie ordinaire. Aux règles de politesse et de bienséance précédemment citées, on peut ajouter la morale. « Déjà, s'insurge une autre participante, ça sert à rien ; ça sert à rien tout ça, par rapport aux gens qui vivent ça vraiment, [pour qui] c'est dur ». C'est la pièce elle-même qui, cette fois-ci, est dénoncée comme inutile, indécente, déplacée. Le propos l'incrimine sous sa dimension de mise en scène ou « (grand) jeu », pour reprendre le terme employé par d'autres spectatrices qui tirent, du même coup, l'objet, l'œuvre vers l'animation (l'animation dite de centre de loisirs). Comme le soulignent les chercheurs ayant travaillé sur le sujet (Bakhtine, 1990, Hoggart, 1970, Bourdieu, 1979), l'esthétique populaire est basée – et on le voit ici – sur la continuité entre l'art et la vie, les dispositions ordinaires et la disposition proprement esthétique.

Frayeur et perte de repères

Pour la deuxième partie de la représentation, les spectateurs sont entraînés dans un camion ; ils sont dépossédés de leurs affaires et entassés sans ménagements dans le noir, sur plusieurs rangées. Deux « clandestins », jetés par une trappe ouverte dans le plafond, restent accrochés à des tringles au-dessus de la foule pour figurer la difficulté et la variété des conditions de transport (camion, avion, train, etc.). Pendant ce temps, une bande-son diffuse des bruits assourdissants de route, de rails, de ports, ponctués de témoignages de migrants qui expliquent, dans des phrases brèves et percutantes, pourquoi ils ont quitté leurs pays¹¹. Les raisons indiquées, les accents et, au-delà, les origines que l'on devine

11. La pièce met en scène une tentative de passage clandestin entre la France et l'Angleterre.

sont divers et variés. Les prénoms des deux personnages principaux, Mohand et Meng¹², introduisent, eux, une possibilité de distanciation dans ce dispositif d'immersion qui est, par ailleurs, très efficace.

Les comédiens jouent ensuite des situations-types (recherche de cadavres, brûlure d'empreintes, immobilisation du fou qui cherche à s'échapper, etc.), ce qui provoque des mouvements de frayeur dans le public. A plusieurs reprises, des femmes se plaignent d'être écrasées contre la paroi métallique du véhicule. Les collégiens réunis à l'avant hurlent, sans que l'on sache quelle est la part de jeu dans leur comportement, tandis qu'à l'opposé, des femmes tentent de s'éclairer à l'aide d'un téléphone portable. « Au moins, commente par la suite la propriétaire de ce dernier, on va voir les gens, quelqu'un qui passe, c'est mieux que rien » ; le volet sensoriel que la compagnie entend travailler – toutes ces sensations que le public est censé éprouver dans un but pédagogique, en se glissant dans des corps de clandestins – est donc, ici, assimilé à ne « rien » voir, réduit au registre visuel.

La perte de repères qui s'ensuit brouille la définition même de la situation. Les enquêtées – et c'est tout à fait recherché par le metteur en scène – ne savent plus si on est dans le vrai ou dans le faux (le « comme si »), ni quelles sont les normes à actualiser au cours des interactions auxquelles elles participent. C'est dans ce cadre qu'il faut entendre, de mon point de vue, le stress, la peur, les tensions dont elles font massivement état lors de l'entretien collectif déjà cité. A nouveau, leurs commentaires mettent l'accent sur les affronts et les brutalités subis, même si l'on voit émerger également des éléments concernant la scénographie et/ou les conditions de réception :

« Une femme : J'ai oublié que je suis dans un spectacle, parce que ils poussent, il y a le noir, et...

Une deuxième femme : Il y a les spectateurs, là, qui... »

« Une femme : C'est le jeune qui arrête pas de pousser... »

« Une femme : Ils tiraient sur les sacs... On dirait ça, c'est vrai.

Une deuxième femme : Mais le bruit, on dirait vraiment qu'on partait...

Une troisième femme : Ah, ce jour-là, on était pas contents, hein, c'est... »

« Une femme : Moi, je regardais le monsieur qui poussait...

Une deuxième femme : Quand le monsieur... prend les sacs, il...

La première femme : Ils prennent les sacs...

La deuxième femme : Moi, j'essaie de changer de sac, il tire comme ça...

Une troisième femme : Bah, moi...

La deuxième femme : C'est un spectacle, c'est pas la peine de tirer comme ça !... Je tire plus fort. Il tire comme ça. Et j'essaie de changer... Si c'est un spectacle, moi, j'essaie de... de garder mon sac, mais le monsieur m'a dit non ! Il a tiré, tiré, jusqu'à... »

Trois jours après le spectacle, les femmes sont encore très marquées – c'est ce que montrent les passages précédents – par ce qu'elles ont vécu. Au cours de l'entretien, elles se coupent mutuellement la parole, ne finissent pas leurs phrases : leur élocution est difficile, heurtée. La deuxième phrase citée, « Il y a les spectateurs, là, qui... », interpelle l'analyse même si elle reste finalement assez énigmatique. On peut considérer qu'elle fait référence à la présence autour de la locutrice d'une foule de spectateurs déstabilisés et apeurés ; elle exprimerait alors ses craintes, par ailleurs justifiées, de se voir submerger par les peurs du groupe ou d'être prise dans un mouvement de foule. Mais l'énoncé en question pourrait également anticiper, sur le mode de l'ellipse, un constat qui s'imposera dans la suite de l'échange, à savoir qu'il n'y avait – relèvent mes interlocutrices – « que des immigrés dans

12. Ces deux prénoms – l'un berbère, l'autre chinois – donnent le titre de la version de *Ticket* à laquelle j'ai assisté. Deux versions différentes sont proposées, en effet, par le collectif, tout le long de l'après-midi ; elles reprennent l'une l'histoire des hommes (« Mohand & Meng »), l'autre celle des femmes (« Le voyage de Clandestine »).

le camion ». La présence massive de migrants dans le camion suffit donc pour en faire un lieu anxiogène.

Certes, les réactions décrites jusqu'ici (confusion, malaise, peur) sont toutes prévues, voulues, recherchées par le metteur en scène ; elles ont toutes une place dans le spectacle tel qu'imaginé par ce dernier qui revendique, justement, le fait de confronter le public à « l'expérience physique du voyage, du noir, de la peur ». Ce qui n'est pas prévu en revanche, c'est que ces réactions fassent sens par rapport à une connaissance de l'intérieur de l'immigration, voire de l'immigration clandestine. Dans ce contexte, elles se conjuguent non seulement à la première personne, mais aussi au présent ; certaines femmes ont ainsi peur dans le camion parce qu'elles se demandent, par moments – et elles le racontent par la suite avec un sourire moqueur, signe de « détachement » (Goffman, 1974 : 104) –, si elles ne sont pas en train d'être expulsées¹³. Elles n'ont donc pas peur, comme le souhaite le metteur en scène, à la place de l'autre (parce qu'elles ont pris la place de l'autre dans le dispositif artistique) ; elles ont peur au premier degré, en leur propre nom (en cela qu'elles se sentent en danger, menacées physiquement).

(Se) Dire devant l'expert

Pour finir, la pièce est suivie d'un « débat » entre l'équipe de Bonheur Intérieur Brut et une partie du public adulte qui avait assisté à la représentation. Celui-ci est constitué majoritairement de femmes stagiaires de l'association des migrants ; la directrice de cette dernière, ainsi que des employés du Service culturel et la directrice des Affaires culturelles de la ville sont également présents. Le débat se déroule dans le hall du centre culturel qui accueille le spectacle ; des couvertures et du chocolat chaud sont proposés aux participants, dans un décor fait de linge et de vêtements qui sèchent en hauteur, tout autour de l'espace où des chaises ont été installées.

C'est le metteur en scène qui prend la parole en premier. Il explique les particularités de la forme choisie pour le spectacle et notamment les enjeux liés à l'absence du « quatrième mur », ainsi que la méthode utilisée en amont pour recueillir des témoignages. Cette méthode, le metteur en scène laisse entendre qu'elle est quasi scientifique : il parle d'« enquête sur le terrain » et précise que la brochure du spectacle – brochure distribuée au public au début du débat – a été réalisée en collaboration avec un sociologue spécialiste des flux migratoires qui a constitué la caution scientifique du travail mené par la compagnie. La fin de ce premier tour de parole est très intéressante pour la question que je pose dans l'article : « Voilà – dit le metteur en scène – comment on a... comment on a travaillé, la forme qu'on a choisie, de vous placer à l'intérieur. [...] Maintenant, on est à votre disposition si vous avez des questions et sur le spectacle, et sur l'immigration clandestine en général. »

En disant « on », le metteur en scène se positionne donc, lui et son équipe, en tant qu'experts à la « disposition » du public pour des « questions » concernant à la fois le spectacle et l'immigration clandestine. Ce positionnement particulier est confirmé par la brochure : « Après avoir présenté le résultat de notre recherche plus de 100 fois et rencontré plus de 3000 spectateurs au moment des débats que nous organisons « à chaud » à la sortie des spectacles, il nous a semblé indispensable de fournir à chacun d'entre vous ces quelques informations pour préciser encore plus l'enjeu du phénomène migratoire actuel ». La relation mise en place est clairement déséquilibrée : l'énonciateur va délivrer un savoir à un énonciataire invité à se penser, du même coup, dans le rôle de l'élève ou de l'ignorant. Plus

13. Ce type de réaction m'a également été rapporté après une sortie en bateau-mouche organisée par le centre social : une des femmes a refusé d'embarquer de peur que le bateau ne soit la première étape de son expulsion ; elle était même tellement effrayée qu'elle s'est littéralement uriné dessus.

encore, le spectacle lui-même est présenté comme un moment de restitution de résultats de recherche.

Les toutes premières questions du public portent sur les trois autres représentations prévues dans la journée. Une femme, extérieure au groupe que j'accompagne, reprend ensuite l'idée développée par le metteur en scène d'absence de quatrième mur, d'absence de protection pour le spectateur, en insistant sur la violence de la situation de réception et des sensations éprouvées dans le camion. Après un échange très vif sur la véracité de ce qui est montré dans la pièce, son interlocutrice, Madalena, une Portugaise inscrite aux cours de français, est invitée par un comédien à développer son point de vue – « Dans la réalité, c'est pas comme ça » – en racontant sa propre expérience. Son récit est embrouillé : la locutrice est sans doute intimidée à l'idée de prendre la parole en public ; en même temps, elle essaie d'atteindre en s'effaçant du récit un niveau de généralité qui lui semble approprié à la situation¹⁴, mais qui rend finalement son propos difficile à suivre :

« Madalena : Bon, les gens, ils venaient à pieds, euh... avec des passeurs – justement, avec des passeurs.

Le metteur en scène et le comédien qui a donné la parole à Madalena discutent entre eux. Madalena s'exprime de manière très hachée.

Madalena : Qu'ils voyaient pas souvent, comme vous avez dit. Qui leur disaient : voilà, à telle heure, telle heure, on est là.

Le metteur en scène et le comédien continuent de chuchoter.

Madalena : Et ils passaient... leur temps à attendre dans des... endroits... très insolites. Les porcs, les bestiaux, les vaches, au milieu de tout ça. Et quand ils arrivaient, il fallait, justement, pas faire de bruit. Vite, vite, vite. Y en avait beaucoup qui restaient derrière, et que... ils arrivaient pas à suivre ou que ils étaient pris au piège, et voilà. Ils étaient pris au piège parce que ils faisaient des... des... des trous dans le sol, et celui qui restait, il restait, hein. Les autres, ils venaient pas le chercher. Ils se rendaient même pas compte qu'il restait. Il restait cinq... cinq jours, trois jours, ça dépendait. Quand ils passaient voir, récupérer, voir s'il y avait quelqu'un dedans... bon, s'ils étaient morts, ils étaient morts ; s'ils étaient vivants, on les prenait, on les mettait dans la police. Et donc, ils allaient en prison. Voilà. Par exemple. »

Le comédien la questionne pour essayer de lui faire situer son récit dans l'espace. Madalena a du mal à répondre, s'enferme dans des références déictiques (« Là où ils avaient l'habitude, ils le savaient quand même, ils passaient par là »). Pour garder la face, elle embraie sur la nécessité de solidarité entre les migrants eux-mêmes dans un contexte marqué, à l'époque, d'après elle, par l'absence d'aides de la part du « gouvernement ». Le metteur en scène fait d'abord un trait d'humour (« Je crois pas qu'aujourd'hui... il y ait des aides du gouvernement pour les clandestins »), puis relève le fait que l'intervention de Madalena permet de mettre le doigt sur une « confusion » fréquente : celle entre « sans-papiers » et « clandestins ». Les uns – explique-t-il – « rentrent sur le territoire de manière illégale », « sont de passage » et « n'ont pas de statut » ; les autres « travaillent en France, pour la plupart depuis de nombreuses années », « paient des impôts, sont intégrés à la société », mais « n'ont pas le même statut que les citoyens français ».

Il n'est guère question ici de contester la pertinence de cette distinction au niveau de l'analyse sociologique, du métadiscours ; on peut simplement noter que son apport pour l'acteur lui-même, dans le cadre de son récit de vie, est plutôt nul. Jusqu'au bout, Madalena ne parvient pas à comprendre la différence entre les deux catégories, ce qui pousse le metteur en scène à la repréciser plusieurs fois. Au final, Madalena reconnaît son ignorance (« C'est vrai que j'ai... je les mélange un petit peu... tous ») et sa disponibilité à occuper la place qu'on

14. Il se peut aussi qu'elle n'ait, tout simplement, pas envie de dire « moi, ma famille » : de se désigner publiquement dans la situation comme membre d'un groupe concerné par l'immigration clandestine. A l'inverse, pendant nos échanges dans le cadre de l'enquête, elle n'a pas hésité à raconter les voyages de son père, à pied, dans les années cinquante, entre le Portugal et la France, ou encore la mort de son oncle dans un piège creusé par les gardes espagnols.

lui indique dès le début (celle de l'élève), mais lorsqu'elle essaie de résumer les explications reçues, elle se trompe à nouveau suscitant la réprobation de la bénévole lui enseignant le français (« Là, Madalena, non ! »). Ce que Madalena retient finalement de cet échange, c'est sa propre impuissance face aux mots, au langage ; elle a le sentiment de connaître le sujet puisqu'il s'agit de son histoire familiale, mais de ne pas réussir à trouver les mots justes pour l'expliquer. « Tu sais, me confie-t-elle par la suite, c'est pas facile quand on a pas été à l'école ». Au moment de l'enquête, cette femme, retraitée, était en train d'apprendre à lire et à écrire ; cet épisode l'écrase, la confirmant dans sa conviction qu'elle n'y arrivera pas, qu'elle ne parviendra pas à maîtriser ce monde autre, du langage, des symboles – monde autre, monde de l'autre aussi.

Les autres femmes, quant à elles, décrivent l'échange comme un moment où Madalena se fait « corriger sans arrêt » ; elles en retiennent donc, comme l'intéressée elle-même, la relation mise en place plutôt que le contenu que leur interlocuteur essaie de faire passer. Le sentiment général est d'ailleurs que celui-ci explique à des personnes ce qu'elles ou leurs proches ont vécu et quels sont les termes licites pour en parler. « C'est pas pour nous normalement » est ainsi une phrase qui revient beaucoup dans la bouche des enquêtées. Certaines considèrent que le spectacle pourrait éventuellement intéresser les candidats à l'immigration ; « nous, on est déjà là, on sait », insistent-elles. Pour d'autres, il serait surtout profitable aux Français : « C'est les Français qui doivent faire ça, pas nous, pour qu'ils sachent » et « Normalement, c'est les Français dans le camion ; nous, c'est bon ». D'autres enfin se sentent montrées du doigt et obligées de se justifier : « C'est pas tous les immigrés qui sont venus par... clandestins ; il y a certaines femmes, on est venues normal », comme des « voyageurs » ou des « touristes ». On peut voir, dans la dernière phrase, le souci de « paraître normal » qui caractérise (Goffman, 1973b : 263), tout être social ; c'est le souci de retomber dans le commun général, d'échapper à toute stigmatisation, mais aussi de se rassurer quant à son vécu ou son expérience de vie. Les mots « normal » et « normalement », récurrents dans les commentaires, signalent, de la part des acteurs sociaux, une tentative de résister à la violence symbolique dont ils font l'objet en tant que groupe. Lui résister ou la retourner, en contestant très précisément les représentations dominantes, celles-là même qui passent pour « naturelles » – « normales » – dans la société d'accueil.

Conclusion

Tous les contacts des non-publics avec la culture ne parviennent donc pas nécessairement – cette étude le montre bien – à diminuer la distance symbolique. Certains produisent au contraire, chez les acteurs, des représentations qui ont toutes les chances de multiplier par la suite les réticences et résistances. Loin de créer des liens entre des publics et des œuvres – des publics pensés comme éloignés de la culture et des œuvres de la culture cultivée –, la politique culturelle a alors pour effet paradoxal de creuser l'écart entre les uns et les autres : couper, opposer, exclure – bref, fabriquer de l'absence (absence *hic et nunc* aux œuvres, mais aussi, à terme, absence physique des intéressés dans les lieux culturels, y compris en plein air). A Fleury, l'exemple le plus intéressant pour explorer cette piste – négligée par les travaux, certes, peu nombreux, sur les non-publics de la culture – est celui de migrants visés par des politiques publiques d'intégration. Il permet, en effet, d'aborder les non-publics dans un contexte où les acteurs font l'objet d'une « pression assimilatrice » (D'Iribarne, 2009 : 20) – d'une imposition de normes, de valeurs, etc. – et sont pris, accessoirement, dans des situations de réception demi-contraintes.

Sur le terrain délimité pour l'enquête, les migrants ne sont ni sollicités pour choisir les spectacles ni toujours prévenus lorsque les cours de français sont par exemple remplacés par une sortie culturelle. Plus encore, dans un grand nombre de cas, les personnes qui les

encadrent choisissent de ne pas leur préciser le contenu des spectacles de peur de décourager d'emblée leurs interlocuteurs. Autre cas de figure, il arrive aussi que les personnes au contact du public ne soient elles-mêmes pas informées sur les spectacles ou bien qu'elles ne puissent pas véritablement refuser d'amener leurs groupes. Les acteurs culturels ont généralement recours à des arguments de sens commun (« ce serait bien pour vous... »), qui fonctionnent dans la situation – ambivalente par définition – comme des arguments d'autorité traduisant les rapports de force entre les différents services et structures de la Ville. Si officiellement le centre social et l'association des migrants ne sont pas placés sous l'autorité du Service culturel, leurs responsables sont quand même évalués, on a vu, dans les faits, à leur capacité à mobiliser du public ; dans le cas du centre social, cela s'explique en partie par son statut d'ancien centre culturel.

Au-delà, les dispositifs de médiation mis en place sont révélateurs du regard que les institutions portent sur les migrants, de la manière dont elles les construisent socialement et se construisent elles-mêmes par rapport à eux. Les migrants apparaissent, de fait, comme un groupe social à éduquer, à civiliser : des « pauvres » qui ne disposent pas vraiment d'un droit de parole dans et sur la situation ; la place à laquelle ils sont renvoyés est celle de l'élève, de l'ignorant ou encore de la troisième personne (*il*, l'absent, et non pas *je/tu*). Dans cette relation hiérarchisée, la culture cultivée, institutionnellement présentée comme culture tout court, est imposée aux migrants qui la rejettent en tant que culture de l'autre notamment. Au sujet de la pièce de théâtre, le rejet est franc et explicite, ce qu'on peut relier au degré de violence de la situation de réception : violence symbolique, mais aussi physique (les spectateurs sont bousculés, enfermés dans un camion, etc.). Concernant le spectacle de danse, la résistance s'exprime de manière plus oblique, dans les registres de l'ironie, de la moquerie, de la raillerie. Les blagues qu'échangent les spectatrices à la patinoire pourraient ainsi être comparées aux « vannes » des adolescents ; le principe est là aussi de dénigrer, mais « sans conséquences négatives » (Lepoutre, 1997 : 137) : pour prendre du plaisir, un plaisir que les acteurs ne trouvent pas en l'occurrence dans le tête-à-tête avec l'œuvre.

Enfin, j'étais partie de l'hypothèse d'une fabrication des non-publics par les dispositifs de médiation. En réalité – c'est l'hypothèse la plus forte qui se dégage à ce stade de l'enquête –, c'est plutôt d'une production des non-publics par les institutions elles-mêmes qu'il faut parler. Les dispositifs de médiation sont, de fait, institutionnellement mis en place, et si certains des effets produits sont symboliques au sens précédemment défini, la responsabilité des institutions n'en est pas moins engagée. Sur ce point, on peut d'ailleurs remarquer au sein de ces dernières l'absence d'évaluation des actions menées et des dispositifs mis en place, tout comme l'absence de toute réflexion sur les critères d'évaluation eux-mêmes.

Références

- Ancel P. & Pessin A. (dirs.), 2004, *Les non-publics : les arts en réceptions*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales »
- Azam M., 2004, « La pluralité des rapports à l'art : être plus ou moins public », in Ancel P. & Pessin A. (dirs.), *Les non-publics : les arts en réceptions*, tome 2, Paris, L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales », pp. 67-83
- Bakhtine M., 1990, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel »
- Bourdieu P., 1979, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun »
- Bourdieu P., 1980, *Le sens pratique*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun »
- Bourdieu P. & Darbel A., 1969 (1966), *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leurs publics*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun »
- Certeau M. de, 1993 (1974), *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, coll. « Points »
- Cuche D., 2010 (1996), *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, coll. « Grands repères »
- Demeulenaere P., 2001, *Une théorie des sentiments esthétiques*, Paris, Grasset, coll. « Le collège de philosophie »
- Donnat O. (dir.), 1998, *Les pratiques culturelles des Français : enquête 1997*, Ministère de la culture et de la communication/La Documentation française
- Donnat O., 1999, « La stratification sociale des pratiques culturelles et son évolution 1973-1997 », *Revue française de sociologie*, 40-1, pp. 111-119
- Donnat O., 2002, « La démocratisation de la culture en France à l'épreuve des chiffres de fréquentation », *Agora*, 14, pp. 2-3
- Dupont F., 1998 (1994), *L'invention de la littérature : de l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte. Poche »
- Eco U., 1992, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset
- Ethis E., 2004, « Les non-publics n'existent pas ! », in Ancel P. & Pessin A. (dirs.), *Les non-publics : les arts en réceptions*, tome 2, Paris, L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales », pp. 231-248
- Fleury L., 2010 (2006), *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, A. Colin
- Floch J.-M., 1985, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*. Paris/Amsterdam, Hadès/Benjamins, coll. « Actes sémiotiques »
- Ghebaour C., 2013, « Le non-public à l'œuvre : ethnographie d'une sortie au musée du Quai Branly avec le centre social », *Sociologie de l'art – Opus*, 22 (à paraître)
- Girandola F., 2003, *Psychologie de la persuasion et de l'engagement*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Psychologie »
- Girel S. (dir.), 2006, *Sociologie des arts et de la culture : un état de la recherche*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales »
- Girel S. & Proust S. (dirs.), 2007, *Les usages de la sociologie de l'art : constructions théoriques, cas pratiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales »
- Goffman E., 1973a, *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun »
- Goffman E., 1973b, *La mise en scène de la vie quotidienne : les relations en public*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun »

- Goffman E., 1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun »
- Goffman E., 1974, *Les rites d'interaction*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun »
- Heinich N., 2009 (1997), *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel »
- Hoggart R., 1970, *La Culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun »
- Iribarne Ph. d', 2009, « L'intégration des immigrés : modèle français et modèle anglo-saxon », *Cahiers français*, 352, pp. 17-21
- Jacobi D. & Luckerhoff J. (dirs.), 2010a, *Loisir & société*, « A la recherche du non-public », 32
- Jacobi D. & Luckerhoff J., 2010b, « Public et non-public du patrimoine culturel : deux enquêtes sur les manifestations différenciées de l'intérêt et du désintérêt », *Loisir & société*, 32, pp. 99-121
- Jauss H. R., 1990, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel »
- Kaufmann J.-C., 2011 (1996), *L'entretien compréhensif*, Paris, A. Colin, coll. « 128 »
- Lahire B., 2004, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui »
- Lepoutre D., 1997, *Cœur de banlieue : codes, rites et langages*, Paris, O. Jacob
- Léontsini M., 2004, « L'école et la lecture : la fabrication de non-lecteurs », in Ancel P. & Pessin A. (dirs.), *Les non-publics : les arts en réceptions*, tome 2, Paris, L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales », pp. 173-191
- Merlin P., 1998, *Les banlieues des villes françaises*, Paris, La Documentation française, coll. « Les Etudes de la Documentation française »
- Peytard J., 1993, « D'une sémiotique de l'altération », *Semen*, 8, <http://semen.revues.org/4182> [consulté le 2 janvier 2013]
- Rémy C., *La fin des bêtes : une ethnographie de la mise à mort des animaux*, Paris, Economica, coll. « Etudes sociologiques », 2009
- Sapir E., 1971, *Anthropologie*, Paris, Seuil, coll. « Points »
- Sénat, 2000, « *La Terre vue du ciel : Yann Arthus-Bertrand* », <http://www.senat.fr/evenement/arthusbertrand.html> [consulté le 10 juillet 2013]
- Servais C., « Appel au peuple/appel du public. Décrire la réception comme une « adresse » », in *Questions de communication*, 2013 (à paraître)
- Watzlawick P., Beavin J. H. & Jackson D. D., 1972, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil
- Winkin Y., 2001 [1996], *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*. Paris, Seuil, coll. « Points »