



HAL
open science

Des moyens artistiques de la recherche-création dans l'outillage des sciences humaines et sociales - Socioanthropologie des pratiques artistiques

Didier Christophe

► **To cite this version:**

Didier Christophe. Des moyens artistiques de la recherche-création dans l'outillage des sciences humaines et sociales - Socioanthropologie des pratiques artistiques. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry Montpellier 3, 2024. tel-04716709

HAL Id: tel-04716709

<https://hal.science/tel-04716709v1>

Submitted on 1 Oct 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Mémoire

présenté par

Didier CHRISTOPHE

pour l'obtention du diplôme

d'Habilitation à Diriger des Recherches

en Sciences humaines : Arts, Arts plastiques et Sciences de l'art

Garant : Professeur Éric VILLAGORDO.

École Doctorale 58 : Langues, littératures, cultures, civilisations

HDR soutenue le 12 septembre 2024

Des moyens artistiques de la recherche-crédation dans l'outillage des sciences humaines et sociales

Socioanthropologie des pratiques artistiques

Volume 1

Essai de synthèse égohistorique

Propos réflexifs rétrospectifs et prospectifs

Rapporteurs :

Patrick BARRÈS, Professeur en arts plastiques et art appliqué,
Université Toulouse 2 Jean-Jaurès

Olivier LUSSAC, Professeur en arts plastiques et sciences de l'art,
Université de Lorraine

Bruno PÉQUIGNOT, Professeur émérite en sociologie,
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Examineurs :

Hélène GUÉTAT-BERNARD, Professeur en sociologie,
École Nationale Supérieure de Formation de l'Enseignement Agricole, Toulouse

Éric VILLAGORDO, Professeur en arts plastiques et sociologie de l'art,
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Mémoire
présenté par
Didier CHRISTOPHE
pour l'obtention du diplôme
d'Habilitation à Diriger des Recherches
en Arts : Arts plastiques et Sciences de l'art
Garant : Professeur Éric VILLAGORDO.

Des moyens artistiques de la recherche-crédation
dans l'outillage des sciences humaines et sociales

Socioanthropologie des pratiques artistiques

Volume 1

Essai de synthèse égohistorique
Propos réflexifs rétrospectifs et prospectifs

Université Paul-Valéry Montpellier 3

École Doctorale 58 : Langues, littératures, cultures, civilisations

2024

Sommaire du volume 1

Remerciements.....	4
Organisation du document.....	5
Introduction.....	7
De l'origine à l'entretissage de quelques enjeux auxquels sont associés les arts.....	7
Parcours et contexte de recherche.....	10
Positionnement.....	12
1ère partie. Relecture des expériences plasticiennes fondatrices et vectrices de recherche, depuis l'initiation jusqu'à maintenant : un chercheur en arts aux prises avec des démarches relevant des sciences humaines et sociales – ou une histoire de vie.....	13
I.1 Arts plastiques et création littéraire : Jean de La Ville de Mirmont (1984-1987).....	13
I.2 L'exposition « Agriculture durable » : un projet pivot (1998-1999).....	18
I.2.1 L'agriculture prise en compte : peindre et exposer l'Action démonstration Agri-environnement.....	18
I.2.2 Aborder l'agriculture durable : parmi les agronomes.....	25
I.3 Petit élargissement entre agriculture et société : art et génétique (1998-2002).....	27
I.4 L'agriculture d'un territoire à l'expérience de l'art : lier recherche et création (2002-2006).....	33
I.5 L'appartenir : une opportunité de réorientation de la thématique de recherche (2008-2016).....	41
I.5.1 Autour de l'appartenir comme objet de recherche : au sein de l'équipe d'accueil CLARE.....	41
I.5.2 Poursuivre la recherche en plasticien autour de la notion l'appartenir.....	43
I.6 Mes productions plastiques en lien avec la thématique de l'appartenir.....	48
I.6.1 Une musique de Nez-Noirs.....	48
I.6.2 De Reis van der Boer.....	50
I.6.3 Die Schwäben Vorfahren.....	52
I.6.4 L'appartenir des Greiner, une poursuite de la création-recherche.....	54

I.6.5 Heimat : une évolution formelle en lien à l'appartenir et des îlots de rationalités transversaux.....	58
I.6.6 Le Soir du Gille : recherche sur l'appartenir des gilles en carnaval.....	62
I.6.7 Mare nostrum : la crise grecque, ou « mettre à profit l'instant de bienveillance ».....	72
I.6.8 Quelques trames de soi : questionner l'appartenir d'artistes en symposium international.....	76
I.7 Réflexions sur un parcours de recherche-crédation centré sur l'appartenir....	79
I.8 Documenter en plasticien et passer par la médialité.....	83
I.9 Documenter des activités humaines et les interpréter : éléments comparatifs.....	87
I.9.1. Un plasticien dans la science sociale, sur une voie ouverte par des photographes.....	87
I.9.2 Quelques questionnements sur l'acte documentaire.....	92
I.9.3 Des voies ouvertes : un tournant dans l'approche scientifique liant arts et science sociale.....	97
 2ème partie. Aborder en transdisciplinarité les sciences humaines et sociales : la recherche dans un monde devenu incertain.....	103
II.1 Les sciences humaines et sociales en un monde incertain.....	103
II.2 Relecture critériée des expériences évoquées.....	107
II.3 Être artiste et anthropologue de l'ordinaire, par-delà les disciplines.....	116
II.4 Quand l'artiste-chercheur se donne les règles d'un observateur-comme-participant.....	132
II.5 Légitimité socio-anthropologique.....	142
 3ème partie. Arts et recherche dans l'Enseignement agricole : résidences d'artistes, formation des enseignants, développement des territoires.....	151
III.1 De la relation à l'art, ou le fait artistique comme expérience.....	151
III.2 Autour des résidences d'artistes dans un cadre éducatif et comme objet de recherche.....	154
III.2.1 Aux commencements, l'accueil d'artistes béninois.....	154
III.2.2 L'évolution de mes techniques, entre les arts plastiques et les sciences sociales.....	156
III.3 Aborder la place des arts dans la formation des enseignants d'éducation socio-culturelle : une épistémologie des enseignements artistiques dans l'Enseignement agricole.....	172

III.3.1 Dans une fonction d'enseignant-formateur en lien à la recherche...	172
III.3.2 Des travaux dirigés en arts dans la formation d'enseignants non-spécialistes : finalités et modalités de recherche.....	174
III.3.3 La présence des artistes dans l'Enseignement agricole, au centre de recherches passée, présentes et à venir.....	179
III.4 De la coopération internationale au développement des territoires : envisager d'interconnecter plusieurs missions de l'Enseignement agricole.....	182
4ème partie. Projets et prolongements : pour des recherches à venir.	187
IV.1 La formation aux arts de non-spécialistes.....	187
IV.2 Des champs ouverts, encore en jachère.....	189
IV.3 Les résidences d'artistes : une recherche à poursuivre.....	190
Éléments pour une conclusion : du territoire à l'appartenir, avec l'outillage artistique dans les sciences humaines et sociales.....	197
Bibliographie.....	207

Remerciements

Je tiens à vivement remercier ici :

mon garant Éric Villagordo pour son appui vigilant et compréhensif,
ainsi que les membres du jury de cette habilitation à diriger des recherches :

Hélène Guétat-Bernard qui partage et soutient mes approches au sein de l'équipe Dynamiques Rurales du LISST,

Patrick Barrès, comme auteur d'un pré-rapport et parce qu'il fut mon directeur de laboratoire à Toulouse et à ce titre un éclaireur du chemin en train de se faire,

Olivier Lussac, qui lui aussi a aimablement accepté d'être pré-rapporteur pour ce jury,

et Bruno Péquignot qui connaissait déjà en partie mon travail puisqu'il est aussi l'éditeur de deux de mes ouvrages, et qui est aussi en charge d'un pré-rapport.

Je remercie aussi ma famille et, au premier chef, ma femme, qui a supporté mes engagements depuis l'inscription en thèse, puis les contraintes induites par mon recrutement à Toulouse par l'ENSFEA, jusqu'à cette HDR.

J'ai enfin une pensée cordiale pour Hélène Saule-Sorbé et Jean-Pierre Prod'homme qui, en thèse, m'indiquèrent sur quels chemins planter les repères qui m'ont permis d'avancer jusqu'à ce point, la première quant aux ouvertures que s'autorisent les arts plastiques, le second pour m'avoir incité à persévérer dans la sociologie.

Organisation du document

Près de cent quatre-vingts pages de texte – si l'on ne compte ni la quarantaine d'illustrations incluses, occupant l'équivalent de vingt pages pleines, ni la bibliographie – composent le corps de ce volume d'égohistoire, et j'ai conscience que c'est beaucoup, quand aujourd'hui la recommandation assez partagée des commissions recherches, au plan national, est d'avoisiner la centaine de pages. Il est aussi d'usage de disposer d'une dizaine de publications avant que d'envisager une Habilitation à Diriger des Recherches, mais le second volume de ce mémoire en recueille bien davantage : vingt-et-une publications, auxquelles s'ajoutent quatre communications en congrès ainsi que dix-huit productions artistiques théorisées. Si l'on considère qu'au moment où je fais les dernières corrections de ce dossier d'habilitation, cela fait dix-sept ans que j'ai soutenu ma thèse de doctorat en arts, ayant en parallèle une plus longue carrière de plasticien, artiste-chercheur, la longueur de mon parcours et l'abondance de mes productions ne pouvaient être contenues dans un volume éditorial trop contraint.

La structuration du présent mémoire est donc la suivante. Le premier volume est articulé en quatre parties :

1. Pour situer l'antériorité et le contexte dans lesquels s'est construit mon positionnement d'artiste-chercheur, cette égohistoire débute par la relecture d'expériences plasticiennes fondatrices et vectrices de dynamiques de recherche, en dressant le portrait d'un chercheur en arts aux prises depuis vingt-cinq ans avec des démarches relevant des sciences humaines et sociales : c'est une histoire de vie autant que de recherche, dans laquelle la fréquentation du monde agricole tient une part décisive, avant une ouverture de mes terrains à des pratiques de loisirs et à des enjeux d'appartenance. Cela nous mènera à des réflexions sur l'acte d'enquêter et de documenter des faits sociaux en artiste-chercheur.
2. Puis je questionnerai les principes selon lesquels j'aborde les sciences humaines et sociales dans une visée transdisciplinarité nourrie aux arts plastiques. Je poserai alors des critères d'analyse de mes expériences de terrains et de mes postures, en artiste-chercheur revendiquant une légitimité socio-anthropologique.
3. Par la suite, je ferai état des enjeux par lesquels s'entretissent approches des arts et recherche, dans l'Enseignement agricole. Partant du fait artistique comme expérience transverse, cette partie abordera successivement des dispositifs de résidences d'artistes, des modalités de formation des enseignants, et l'interconnexion des missions de l'Enseignement agricole à travers celle d'animation et développement des territoires.

4. Enfin, et avant de conclure, je ferai état de projets et de pistes de développement de mes axes de travail, en vue de diriger des recherches. La formation aux arts de non-spécialistes et l'exploration des enjeux associés aux dispositifs de résidences d'artistes y seront évoquées comme mes pistes actuelles principales.

Il ne faudra pas d'étonner de devoir repasser parfois par des expériences de recherche-crédation déjà évoquées quelques sous-parties plus haut, puisque nous les soumettrons à un questionnement itératif, en faisant varier les angles de présentation et d'analyse. Alors que la recherche s'effectue aujourd'hui en un monde incertain¹, soumettre les travaux de l'artiste-chercheur à un schéma cyclique d'explicitations croisées permettra d'en éprouver la validité.

Le second volume inclut :

- au titre du curriculum vitae, les situation et chronologie de mon cursus, les responsabilités et cours dans l'enseignement supérieur, les listes de mes productions retenues et de mes participations à des manifestations artistiques, et un résumé de ma thèse ;

- en deuxième partie, une explicitation du contenu et des modalités de classement, puis toutes mes productions classées selon six axes (et au sein de ceux-ci, chronologiquement), le dernier étant consacré à des pratiques artistiques théorisées n'ayant pas fait l'objet de publications spécifiques mais retenues comme autant d'étapes de construction théorique dans mon parcours d'artiste-chercheur ;

- viennent ensuite quelques annexes.

En outre, les membres du jury seront destinataires d'un volume 3 réunissant des travaux plastiques édités sous forme de portfolio ou de pochette de cartes postales.

¹ Nous suivront en cela l'analyse de Callon, Lascoumes et Barthe (2001).

Introduction

De l'origine à l'entretissage de quelques enjeux auxquels sont associés les arts

Plasticien dans l'âme depuis le collège, j'avais treize ans lorsque je décidais de m'orienter vers le professorat d'arts plastiques, quatorze lorsque mon professeur récemment en retraite, Paul Bobin, m'emmenait planter avec lui nos chevalets dans la campagne limousine ; à dix-sept, je passais avec succès, à l'école de Beaux-Arts de Bordeaux, le concours d'entrée en études d'arts plastiques.

Cela ne me prédestinait pas à publier, une quarantaine d'années plus tard, mon premier ouvrage dans une collection de sociologie.

Le moment charnière de cette évolution se situe au début des années 2000. Car le parcours présenté pour cette habilitation à diriger des recherches s'est orchestré progressivement à partir d'un questionnement qui fut à la source de mon inscription en thèse, en 2002 : comment la création plastique peut-elle révéler un territoire ou une agriculture, en établissant quels rapports, comment, pourquoi ?

Devenu en 1993 fonctionnaire du ministère en charge de l'agriculture, enseignant d'éducation socio-culturelle, je poursuivais en parallèle une activité artistique, et la concomitance de ces deux ancrages me porta à créer, sur les dynamiques portées par le cadre institutionnel où je me trouvais, une série de peintures à enjeu de communication autour des questions se posant à l'agriculture française et des évolutions qu'elle avait à faire pour garantir son avenir. Cela se passait dans les toutes dernières années du XX^e siècle, et c'est ce qui m'incita à rechercher un universitaire qui puisse m'accompagner en thèse.

J'assignais alors aux arts plastiques la tâche de se faire révélateurs de spécificités d'un territoire, en ciblant plus particulièrement son identité agricole. Il fallait pour cela entrer dans mon sujet par diverses portes : les approches par la

géographie physique, l'histoire des pratiques agraires, l'histoire de l'art et la pratique de modes d'enregistrement visuels – croquis, photographies, travaux numériques, peinture – révélèrent vite la nécessité de valoriser la parole des acteurs de terrain et, pour cela, l'indispensable recours à une lecture sociologique de mon terrain d'enquête. Il en résultat une petite série de portfolios confrontant images, entretiens et analyses, qui furent annexés à ma thèse après avoir été présentés dans des lieux d'arts. Voici pour l'initiale question des rapports à établir entre mes divers domaines académiques, et de comment les associer. Tâcher de comprendre « pourquoi » relèverait sans doute pour une part non seulement du contexte propre à ma situation de plasticien investi dans l'enseignement agricole, mais aussi de ressorts plus enfouis, mis au jour par le fait d'avoir étudié les ressorts de la psychanalyse, notamment de la psychanalyse de la création, à travers l'enjeu de la résolution de la faille du narcissisme – ce qui constitua en partie la matière de mon deuxième ouvrage publié.

Le mouvement est donc lancé depuis longtemps, qui m'amène, maintenant que je suis en poste à l'École Nationale Supérieure de Formation de l'Enseignement Agricole (ENSFEA, Université de Toulouse), à revenir ponctuellement dans mes publications à des problématiques spécifiques du monde agricole, qu'il s'agisse de questionnements transdisciplinaires sur des pratiques parallèles ou émergentes, (Christophe, 2018b ; 2018c ; 2022a) ou de retour sur l'histoire des arts et les pratiques (Christophe, 2018a ; 2021), ou encore liés aux usages du territoire (Christophe, 2017c ; 2019b ; 2020a ; Christophe & Teyssandier, 2016).

L'on comprend, dès lors, que l'entrée spécifique des arts plastiques ne joue aujourd'hui qu'une faible partition au sein du concert de mes axes de recherche, si l'on ne se réfère qu'à mes publications. Ce serait faire peu de cas de la poursuite de mes activités plasticiennes. Cependant, même en ce domaine, l'interdisciplinarité a gagné la partie.

Je ne ferai pas dès maintenant le décompte des productions, en portfolios, expositions personnelles ou de groupe, ou symposiums, dans lesquelles j'eus recours à l'emploi direct de l'outillage transdisciplinaire que je me suis construit en mêlant les pratiques du plasticien aux méthodes du sociologue pour aborder les réalités de situations humaines observées en Belgique, en Allemagne, en Hongrie ou en France.

À chaque fois, dans ces cadres parfaitement identifiés comme inscrits dans le champ des arts plastiques, il s'est agi pour moi d'aborder les acteurs d'un territoire – agricole ou non, et réputé non-artistique au sens des plasticiens – et d'en faire un portrait en miroir, en prenant le risque d'y confondre la transcription plastique et l'approche socio-anthropologique.

C'est là ce en quoi j'aborde les sciences humaines et sociales dans une visée transdisciplinaire nourrissant les arts plastiques et, réciproquement, les arts plastiques comme potentiels révélateurs de réalités observables par les sciences humaines et sociales. On verra que ce positionnement perdure depuis dès-avant mon inscription en thèse. Il n'y a donc pas lieu, à mes yeux, de s'étonner de ce que je titre ce mémoire « Des moyens artistiques de la recherche-crédation dans

l'outillage des sciences humaines et sociales », puisqu'il s'agit là d'une quête – ou plutôt, d'une pratique – de près de vingt-cinq-ans.

Tout serait presque simple si d'autres corollaires ne s'étaient invités ces dernières années dans les horizons de mes recherches. L'ayant amorcé dès l'époque où j'étais enseignant en lycée agricole, durant ou après la thèse (Christophe, 2005c ; 2007 ; 2013a ; 2014), j'ai davantage développé depuis mon recrutement à l'ENSFEA en 2016 un travail d'expérimentation et de recherche dans lequel s'entrecroisent des enjeux spécifiques à la présence, dans les champs de formation de l'enseignement technique agricole, des arts (Christophe, 2022c ; 2023b ; 2024 ; Rosenberg & Christophe, à paraître) mais aussi des sciences humaines et sociales (Christophe, 2020b). C'est qu'en tant que formateur de futurs enseignants, les modalités de formation dont j'use dans les travaux dirigés que je mets en œuvre sont fréquemment de fertiles terrains d'expérience pour tester, questionner et valider des approches pédagogiques que je souhaite transposables du cadre universitaire dans lequel je les conduis aux situations d'enseignement dans le secondaire ou le supérieur court (BTS) auxquels se destinent mes étudiants et enseignants-stagiaires.

On n'aura donc pas à s'étonner de ce qu'en fin de ce volume je puisse ouvrir les horizons sur la formation aux arts de non-spécialistes. Il en va de même de l'exploration des enjeux associés aux dispositifs de résidences d'artistes que j'ai travaillés comme artiste et comme chercheur sans discontinuer depuis mes années de thèse – que ce soit ou non dans des établissements d'enseignement agricole –, jusqu'à en faire mon thème actuel principal de recherche (Christophe, 2022b ; 2022d ; 2023b).

Mon expérience du fait artistique et l'extension que j'en propose dans les domaines des sciences humaines et sociales (auxquelles j'inclue aujourd'hui les sciences de l'éducation), doivent donc être perçues comme expériences fondamentalement transverses. J'appelle expérience transverse de l'art une approche pratique et conceptuelle par laquelle le fait artistique constitue « un axe de communication pour relier deux voies », en l'occurrence celle d'une démarche de création artistique et celle de la mise au jour de données relevant des sciences humaines et sociales. Pour le dire d'une manière imagée, la voie de la création plastique que j'emprunte vient en quelque sorte croiser celle de la science sociale comme le ferait pour les physiciens une onde électromagnétique « perpendiculaire à la direction d'une onde, d'un champ » proche, ou, pour les mathématiciens, un « axe ou diamètre qui, dans une hyperbole, rencontre la courbe »² : au final, cela participe de l'observation d'une situation physique précise ou d'un même cas mathématique donné – comme, pour moi, de l'étude d'une certaine réalité humaine, fondée sur la rencontre ou au travers de champs de recherche s'étayant l'un l'autre.

De manière tout à fait similaire, l'expérience transverse de l'art que je revendique dans ces pages témoigne de ce que les outils dont disposent et usent les artistes ont tout lieu d'être intégrés avec profit dans l'outillage s'offrant aux

2 Pour ces extraits, cf. <https://www.cnrtl.fr/definition/transverse>.

sciences humaines et sociales. Au fil des pages, notamment dans la deuxième partie de ce volume, nous verrons que ce type d'expérience transverse n'est absolument pas spécifique des pratiques plasticiennes et qu'actuellement nombre d'autres disciplines artistiques empruntent un tel chemin transverse.

Lorsque dès-lors j'aborde les sciences humaines et sociales selon une logique de transdisciplinarité sourcée dans une pratique artistique, c'est en y trouvant, dans un flux d'allers-retours incessants, un terreau nourrissant pour les arts plastiques – et pour d'autres arts dans le cas d'autres artistes-chercheurs. La pratique plasticienne sur laquelle j'appuie l'essentiel de ma démarche s'en trouve diversement confortée ; un surcroît de sens lui est donné, son utilité sociale s'en trouve augmentée, le partage avec des publics divers s'en trouve facilité, et sa congruence avec les pratiques de multiples collègues artistes-chercheurs lui apporte un gage renouvelé de validité. L'image de la charpente mise en valeur dans l'expression de « l'entrecroisement des champs disciplinaires », dit bien à quel point les forces transverses ici convoquées apportent de dynamique, de cohésion et de résistance à ce que l'on construit par l'inclusion, dans l'outillage des sciences humaines et sociales, de moyens artistiques issus de la recherche-création.

Parcours et contexte de recherche

Les documents présentés dans ce mémoire réalisent un bilan de mon activité de chercheur et artiste-chercheur, dans une dimension à la fois rétrospective et prospective.

Le premier volume vise à synthétiser, autant que faire se peut, des activités de recherche que j'ai menées, en lien ou non avec des activités d'enseignant que j'ai conduites au fil de ma carrière dans l'Enseignement agricole, en contextualisant leur advenue dès avant mon inscription en doctorat et en parallèle d'un parcours de plasticien déroulé sur vingt-cinq ans. Le second volume présente, outre mon curriculum vitae, mes travaux de recherche et de recherche-création qui ont été réalisés alors que je relevais tout d'abord des unités de recherche CLARE (Cultures, littératures, arts, représentations, esthétiques, équipe d'accueil 4593), à l'Université Bordeaux Montaigne, puis LARA-SEPPIA (Laboratoire de recherche en audiovisuel, savoir, praxis et poïétiques en art, équipe d'accueil 4154), à l'Université Toulouse Jean-Jaurès. Puis, changeant de rattachement au sein de cette même université, j'ai l'an dernier intégré, pour les enjeux artistiques, LLA-CRÉATIS (Lettres, Langages et Arts - Création, Recherche, Émergence en Arts, Textes, Images, Spectacles, équipe d'accueil 4152), et, pour les sciences sociales, le LISST (Laboratoire interdisciplinaire solidarités, sociétés, territoires, UMR 5193) – dans l'équipe Dynamiques Rurales.

Durant ma thèse, j'ai travaillé à partir d'une problématique délibérément interdisciplinaire ; selon quelles modalités peut-on assigner à la création plastique le rôle de révélateur de l'identité agricole d'un territoire ? Les enjeux abordés alors

m'ont mené à requérir le tutorat d'un agronome et sociologue ruraliste à AgroParisTech. Je menais dès-lors de front des recherches en histoire, théorie et pratique de l'art, et en sociologie, tout en enquêtant les pratiques du monde agricole et l'appartenance territoriale. La démarche d'expérimentation qu'impliquait cette thèse m'a orienté vers l'usage d'un outillage relevant des pratiques artistiques à des fins de collecte et de traitement et restitution de données observables, selon des méthodologies de recherche-crédation, dans une approche relevant de l'anthropologie socioculturelle. Lorsque CLARE s'est investi dans un projet de recherche sur la notion d'Appartenir, au sein du comité scientifique j'ai poursuivi en ce sens, y trouvant une voie de valorisation de mes approches de la ruralité ainsi que des résidences d'artistes, profitant d'un climat interdisciplinaire parfaitement favorable au développement de mes orientations. Nous verrons comment mon parcours fut profondément marqué par cet investissement dans l'Appartenir – le recours à une forme substantivée du verbe ayant permis à une équipe interdisciplinaire de se confronter au sentiment d'appartenance à un territoire, mêlant les approches des lettres, des arts plastiques, de la géographie et des sciences sociales)

Comme professeur certifié de l'Enseignement agricole (et relevant donc, comme fonctionnaire, du Ministère de l'Agriculture), durant les huit ans qui ont suivi ma qualification aux fonctions de maître de conférences, j'ai poursuivi dans ce champ de formation, comme chargé d'enseignement vacataire à l'Université Blaise-Pascal Clermont-Ferrand et à VétAgro-Sup Clermont-Ferrand tout en continuant d'exercer en lycée agricole, avant d'être recruté par l'École Nationale Supérieure de Formation de l'Enseignement Agricole (ENSFEA, membre de l'Université de Toulouse). Dès lors, j'ai davantage connecté mes travaux de recherche en arts et sciences humaines et sociales à la formation des enseignants, au monde rural et à l'accompagnement du changement, tout en appartenant comme plasticien à l'équipe SEPPIA du LARA-SEPPIA.

Le tournant pris avec la nouvelle programmation quinquennale par les thématiques de l'équipe SEPPIA, plus étroitement cantonnées dans les arts plastiques et le design, font que l'approche interdisciplinaire arts-SHS que je pratique n'y a plus trouvé un écho bien satisfaisant. Les échanges que j'ai eu durant cinq ans avec Patrick Barrès, qui connaît bien mon positionnement et mon parcours, nous ont menés à considérer que, comme d'autres chercheurs toulousains en arts, nous serions mieux avisés d'intégrer LLA-Créatis (Lettres, Langages et Arts - Création, Recherche, Émergence en Arts, Textes, Images, Spectacles, équipe d'accueil 4152) ; il m'a donc conseillé de faire cette démarche, qui a abouti en fin d'année universitaire 2022-2023. C'est donc désormais au titre de LLA-Créatis que je continue de participer aux séminaires de l'École Doctorale Allph@.

Simultanément, du fait de contraintes propres au Ministère de l'Agriculture, où depuis peu d'années la Direction générale de l'enseignement et de la recherche (DGER) ne prend en compte que la qualité de chercheur appartenant à un laboratoire en co-tutelle d'une école supérieure d'agronomie pour recruter ses enseignants-chercheurs, j'ai aussi intégré comme chercheur associé le LISST

(Laboratoire Interdisciplinaire Solidarités, Sociétés, Territoires, UMR 5193) au titre de l'équipe Dynamiques Rurales, y retrouvant Hélène Guétat-Bernard, elle-même porteuse d'une approche interdisciplinaire sur les sociétés rurales et leurs pratiques socio-culturelles.

Positionnement

Mon projet de préparer une habilitation a initialement vu le jour auprès de ma directrice de thèse, Hélène Saule-Sorbé, qui s'est retirée depuis lors. Encouragé par divers collègues chercheurs à poursuivre dans cette voie, c'est en Éric Villagordo que j'ai finalement trouvé l'enseignant-chercheur susceptible de se porter garant de mon travail. Il a reconnu et accepté la spécificité de mon appartenance interconnectée aux arts plastiques, à l'enseignement supérieur agricole et, partant, à l'éducation socio-culturelle³ – qui, bien plus qu'une discipline d'enseignement, est un dispositif éducatif⁴.

Ce volume d'égohistoire (plutôt que de synthèse) prend ainsi largement appui sur mon identité d'enseignant – puis formateur d'enseignants – en éducation socio-culturelle, tout autant que sur mon inscription initiale dans le domaine des arts plastiques. C'est que le positionnement historique et encore actuel de mes thématiques de recherche est tout aussi indissociable de mon investissement dans ce champ de l'éducation qu'il ne l'est des sphères des arts et des sciences humaines et sociales. Je puis dire que comme artiste-chercheur, je pense et j'agis indissolublement en plasticien et en socio-anthropologue, mais sans jamais me départir de mon identité d'enseignant-formateur.

Il m'a fallu donner sens à ce positionnement pour mieux le justifier comme porteur de perspectives de recherches futures. J'ai ainsi pu retrouver dans une abondance de pratiques et de productions, une signification et une cohérence globales de l'action menée, et en son sein déterminer des « îlots de rationalité » (Fourez, 1997) afin de structurer le volume 2 de ce mémoire. Ordonner l'évolution de ces travaux fut, à titre personnel, un enjeu tout à la fois réflexif et d'écriture, aboutissant à l'évidence de mon changement d'unité de recherche pour préparer l'avenir, dans la perspective de diriger des recherches conjuguant l'art et les sciences humaines et sociales par-delà même les terrains investis par l'éducation socio-culturelle.

3 Pour une approche historique et exploratrice de l'éducation socio-culturelle dans l'Enseignement agricole, on se reportera à l'ouvrage de l'ex-inspecteur principal Jean-Pierre Menu (2015).

4 Dispositif devant ici être pris dans son acception usuelle (Richard & Majeau, 2018 ; Richard, Majeau et Théberge, 2017). Dans ce mémoire, nous conviendrons donc qu'il s'agit d'un « Ensemble de mesures prises, de moyens mis en œuvre pour une intervention précise » (donné en deuxième sens sur <http://www.larousse.fr>) ou d'un « Ensemble de mesures, de moyens, disposés en vue d'une fin stratégique » (en art militaire, selon <http://stella.atilf.fr>).

1 ÈRE PARTIE. Relecture des expériences plasticiennes fondatrices et vectrices de recherche, depuis l'initiation jusqu'à maintenant : un chercheur en arts aux prises avec des démarches relevant des sciences humaines et sociales – ou une histoire de vie.

I.1 Arts plastiques et création littéraire : Jean de La Ville de Mirmont (1984-1987).

Dans tout itinéraire de recherche, retracer un parcours de chercheur en arts, opérant dans le champ des arts plastiques, c'est se demander à quel point commencer. Et bientôt quarante ans après que j'aie pour la première fois montré quelques travaux en public⁵, rédiger ce mémoire m'oblige à prendre de la distance avec mes productions, à les jauger, à trier ce qui serait sans objet dans l'optique d'un tel volume, ou secondaire, ou au contraire d'une importance certaine, voire primordiale.

Quelques jalons de deuxième ordre, mais ayant néanmoins permis de passer les premiers carrefours vers l'orientation que j'allais prendre, seront donc cités pour mémoire.

Pour dire les choses succinctement, je découvrais tardivement – à vingt ans – les artistes et les options théoriques des principaux artistes de l'art minimal, de l'art conceptuel et de Supports-Surfaces (lycéen, je n'avais qu'une connaissance lointaine du travail de Claude Viallat qui avait encore des émules parmi quelques étudiants à l'École nationale des arts décoratifs de Limoges, et n'avais bénéficié au lycée d'approches théoriques que pour l'*op art* de Victor Vasarely et l'art gestuel

5 Il s'agissait d'une exposition d'artisanat d'art organisée par la Chambre des métiers de la Haute-Vienne, pendant l'été de mes dix-neuf ans, en 1981. J'y étais le seul exposant à investir le champ des arts plastiques ; j'y faisais mes premières ventes, grâce à une série de monotypes.

de Georges Mathieu) ; et alors que je prenais conscience de l'importance de ces mouvements en consacrant mon mémoire de licence d'arts plastiques au graveur minimal castelroussin René Bonargent, rien n'avait encore franchement évolué dans mes travaux picturaux depuis mon arrivée à Bordeaux comme étudiant deux ans et demi plus tôt, et je peinais à trouver une voie un tant soit peu personnelle à mes pratiques artistiques. Durant la même année universitaire 1982-1983, je découvrais aussi le travail d'Henri Cueco, qui n'importerait pour moi que bien plus tard. De ce temps, René Bonargent, personnalité discrète mais artiste opiniâtre⁶, m'ouvrit des horizons esthétiques et théoriques nouveaux. J'avais consacré à cet artiste graveur mon mémoire de licence⁷ (Christophe, 1985) – licence ès lettres, mention arts plastiques.

Il est à noter que c'est à propos de cet artiste que j'écrivis pour la première fois un article, dans la presse régionale, lorsque je reçus une lettre du directeur de la rédaction de l'hebdomadaire *Sud-Ouest Dimanche*, Pierre Veilletet⁸, qui souhaitait publier un article ayant un peu de tenue sur Bonargent, or celui-ci m'avait recommandé à Veilletet (sans m'en informer). Pierre Veilletet pris le temps de me donner un véritable cours d'écriture journalistique puis de faire avec moi une relecture pointilleuse de ma première version ; respectueux de ce que je pensais devoir écrire sur mon maître Bonargent, il donna le titre de ce premier article que je publiais, « René Bonargent ou la plasti-littérature » (Christophe, 1986). Par la suite, j'ai publié dans des revues de création ou de vulgarisation deux autres petits articles sur cet artiste : « Swing Bonargent » (Christophe, 2004) et « René Bonargent, parti l'an dernier » (Christophe, 2010b) – n'étant pas scientifiques, on ne retrouvera pas ces trois articles parmi les productions présentées dans le volume 2 de ce mémoire, mais simplement dans les références bibliographiques.

En 1984, dans la petite maison d'autoédition qu'il avait créée (nommée la collection *indifférences*), Bonargent édita et illustra les quatorze chants de « L'Horizon chimérique », de Jean de La Ville de Mirmont (1984). J'allais en être

6 Né en 1933, René Bonargent, fier d'avoir commercialisé l'essentiel de ses gravures et éditions bibliophiliques illustrées de bois gravés ou découpés minimaux en sillonnant la France des bibliothèques et des artothèques – comme Dürer qui avait débuté en vendant ses gravures sur les marchés, aimait-il à rappeler –, et n'ayant pas de honte à gagner sa vie comme peintre décorateur d'intérieur, fut honoré à 54 ans d'une exposition personnelle à la bibliothèque (BPI) du Centre Pompidou ; je préparais alors comme « curator », pour la bibliothèque Mably à Bordeaux, une exposition consacrée à Jean de La Ville de Mirmont que Bonargent avait édité par deux fois (exposition à laquelle je l'avais invité à participer).

7 Pour des raisons de gestion de mon temps de travail tandis que j'éprouvais quelques difficultés dans d'obtention de mon DEUG (diplôme d'études universitaires générales), ce travail fut mené et soutenu sur l'année universitaire 1982-1983, sous la direction de Jean Lascoumes (professeur à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux et chargé d'enseignement à l'université Bordeaux III), alors que je n'étais encore pas inscrit en licence – nous dirions, aujourd'hui, en L3 – ; il ne fut officialisé que l'année suivante, alors que j'étais effectivement devenu étudiant en licence : il convient donc d'indiquer non sa date de soutenance mais l'année de validation, 1984.

8 Pierre Veilletet a été grand reporter puis rédacteur en chef au quotidien aquitain *Sud-Ouest*, et a fondé l'hebdomadaire *Sud-Ouest Dimanche* qu'il dirigea durant une vingtaine d'années. Il a reçu, comme grand reporter, le prix Albert Londres en 1976, et, comme romancier, le prix François Mauriac puis le prix Jacques Chardonne. Il a ensuite été président de la section française de Reporter sans frontières.

marqué au point d'y consacrer trois ans d'étude. Bloqué en licence et ne pouvant encore m'inscrire en maîtrise, je demandais à Murielle Gagnebin, alors maître de conférences en esthétique à Bordeaux et psychanalyste, d'être la directrice du mémoire de maîtrise que je comptais soutenir l'année suivante, et donc de me conseiller quelques lectures et de suivre l'avancement de ce que je prendrais donc deux ans à construire. Il en résultat un mémoire de 127 pages (Christophe, 1986b), à l'issue duquel j'estimais ne pas avoir achevé la recherche, et je poursuivis donc en DEA (diplôme d'études approfondies, équivalent à l'actuel master recherche) avec un nouveau mémoire, cette fois de 158 pages (Christophe, 1987).

Mon mémoire de maîtrise en arts plastiques, fruit d'un « travail plastique à dominante théorique », selon la terminologie d'alors, fut soutenu en juin 1996. Il s'agissait donc d'ancrer un travail de papiers ouvrés dans la recherche des fondements psychanalytiques de « L'Horizon chimérique », de Jean de La Ville de Mirmont. C'était en quelque sorte proposer une autre solution plastique à la transcription de cette œuvre poétique, en contrepoint de la version gravée minimale de Bonargent. Mes papiers ouvrés, collés, cousus, estampés, etc., étaient plus clairement héritiers de l'art conceptuel, au sens où l'entendait Sol LeWitt (1967).



Illustration 1: Livre d'artiste comportant les quatorze papiers ouvrés transposant L'Horizon chimérique, de Jean de La Ville de Mirmont (printemps 1986) : chant IV. D'autres planches sont reproduites dans le volume 2 de ce mémoire.

Au final, deux des travaux issus ultérieurement de cette série ont été présentés à la Bibliothèque Mably en 1987 dans l'exposition consacrée à l'œuvre de Jean de La Ville de Mirmont et dont j'avais déterminé le contenu et conçu la scénographie, en vue d'une professionnalisation comme commissaire d'exposition : j'avais souhaité apporter en regard le point de vue de la création contemporaine et invité plusieurs plasticiens⁹ à présenter des œuvres qui leur seraient inspirées par Jean de La Ville de Mirmont. Les quelques articles ayant présenté cette manifestation dans la presse régionale ne dirent rien de ma participation en tant qu'artiste.

Il s'ensuivit une double crise. Pour moi, si le travail mené en psychanalyse de la création littéraire durant trois ans, auprès de Murielle Gagnebin avait participé de la résolution d'une partie de mes problèmes personnels (au plan psychanalytique), le projet de thèse que j'y avais arrimé n'avait guère lieu d'être, les points fondamentaux ayant déjà été largement traités dans le mémoire de DEA. Quant au travail plastique, dirigé durant les deux années de préparation de la maîtrise (précisément, de l'automne 1984 au printemps 1986) vers la recherche d'une technique propre, s'il avait atteint le but escompté, il me semblait dans une impasse. Tout ce papier blanc (fond en papier de Fabriano, surface ouvrée en papier du Moulin du Verger de Puymoyen) se trouvait comme entravé par des origines tant glorieuses que décevantes : cette pratique avait été conçue dans un but unique, la maîtrise d'arts plastiques, et je n'en avais point envisagé d'extension appliquée à un projet postérieur ; elle résultait d'un engagement dans un cadre étudiant et, quelle qu'ait pu être la haute mention validant ces productions, je voyais bien que là n'était pas ce que j'allais poursuivre. À défaut de transposer immédiatement ma technique, longuement construite, à une autre thématique, j'allais alors passer deux années à ne pour ainsi dire rien produire (si ce n'est un ou deux collages tous les six mois, sans direction précise).

Bien que cela puisse paraître relever d'un passé révolu et esthétiquement sans écho absolument déterminant dans mes productions suivantes, il était pourtant nécessaire que je mentionne ici ces travaux de jeunesse, pour deux raisons majeures.

L'une est que le fruit de ces années lointaines a continué de lentement mûrir, puisque longtemps après, j'ai repris en main le texte de mon DEA, et l'ayant relu et trouvé intéressant mais impubliable en l'état, j'allais passer deux années à renouveler mes assises théoriques et à réécrire entièrement ce qui serait finalement publié chez L'Harmattan dans la collection « Approches littéraires » sous le titre *L'imaginaire et l'inconscient chez Jean de La Ville de Mirmont*, sous-titré *Création littéraire et psychanalyse* (Christophe, 2017d).

L'autre est que cette expérience menée en maîtrise et en DEA a constitué ma première véritable création-recherche, dans laquelle la dimension création plastique ne pouvait se développer que pour autant qu'avancait dans le même temps ma recherche théorique en sciences humaines, par le biais de la psychanalyse. Déjà – et pour ainsi dire, dès l'origine –, ma propension à situer

9 J'avais invité René Bonargent, Jean-Paul Grun, Florence Presleur, Sylvie Perrin-Christophe ainsi que Christophe Gorin.

durablement mon positionnement dans la double voie de la création et de la recherche convoquait un entrecroisement entre d'une part la production plastique nourrie de sciences de l'art et d'autre part les sciences humaines et sociales, jusqu'à aboutir ultérieurement à un positionnement assumé en recherche-crédation – et non plus en création-recherche.

Didier CHRISTOPHE

L'imaginaire et l'inconscient chez Jean de La Ville de Mirmont

Crédation littéraire et psychanalyse



L'imaginaire et l'inconscient chez Jean de La Ville de Mirmont

Jean de La Ville de Mirmont (1886-1914), auteur de poèmes, de nouvelles et d'un unique roman, mena d'étranges mouvements de balancier entre l'émotion et la grâce, entre l'étréitesse désiroire de la vie quotidienne et les rêves de gloire d'un aristocrate huguenot, jusqu'à sa mort en 1914 sur le Chemin des Dames.

L'auteur est encore étudiant lorsqu'il rencontre les vers de cet écrivain : il lui consacre alors trois ans de recherche sous la direction de Murielle Gagnebin, scrutant les ressorts psychanalytiques de sa vie et de son écriture, puis les confrontant à ceux repérables chez Victor Hugo. Aujourd'hui, il reprend ce qui fut son premier projet de thèse pour en faire ce « livre-enquête », à la fois très documenté et intimiste, retrouvant parmi les vils forbans, les belles mulâtresses et les petits fonctionnaires qui animent cette œuvre, les échos de quelque histoire de famille.



Didier Christophe est enseignant-formateur à l'École nationale supérieure de formation de l'enseignement agricole, à Toulouse. Docteur en arts, il s'intéresse à l'anthropologie culturelle : expressions artistiques (poétique, histoire, sciences et didactique de Tart) ; dynamiques culturelles et du changement ; identités territoriales, enjeux d'appartenir et monde rural. Il est aussi artiste plasticien.

Dessin de 1^{re} de couverture de Michel Sulfrian, reproduit avec sa gracieuse autorisation ; photographie de 4^e fournie courtoisement par Marie Photo Passion.

ISBN : 978-2-343-13506-9
18 €



APPROCHES LITTÉRAIRES L'Harmattan

Illustration 2: Une et quatrième de couverture de L'imaginaire et l'inconscient chez Jean de La Ville de Mirmont (2018).

Néanmoins, entre le DEA et la publication de l'ouvrage sur Jean de La Ville, près de trente ans avaient passé. Il avait fallu qu'entre temps j'entreprenne une thèse, que l'ayant soutenue je passe dix ans à en retravailler, finaliser et publier la partie sociologie rurale (Christophe, 2017a) et qu'ensuite je mène à un point suffisamment avancé la réécriture de la partie histoire de l'art de ce doctorat, publiée quelques années plus tard (Christophe, 2021).

Cependant, entre mes premiers travaux plastiques théorisés, valorisés autour de l'écrivain Jean de La Ville de Mirmont à la Bibliothèque Mably dans l'hiver 1986-1987, et l'inscription en thèse en 2002, il y eut naturellement quelques jalons intermédiaires. J'en retiendrai un seul – tout en expliquant sa genèse et sa mise en œuvre sur deux projets – : la prise en compte de l'agri-environnement et de

l'évolution des pratiques agronomiques comme thème pictural, à la fin des années 1990.

I.2 L'exposition « Agriculture durable » : un projet pivot (1998-1999)

Après avoir réussi en 1993 un concours de fonctionnaire du ministère chargé de l'agriculture, comme enseignant d'éducation socio-culturelle en lycées agricoles, il me fut donné de participer à une nouvelle expérience de recherche de 1995 à 1999, en Corrèze, à l'intersection des champs de l'agronomie et de l'éducation. Dès le printemps 1998, au bout de trois ans de travaux qui comptaient pour quatre heures par semaine dans mon emploi du temps (soit huit heures d'activité non enseignante pour un enseignant de lycée), notre équipe disposait de suffisamment de données pour se poser la question de leur communication à destination du public professionnel agricole.

Ainsi, à l'issue d'une réunion de travail, tenue dans la semaine du 17 août 1998 autour du référent scientifique du projet, l'agronome Yves Michelin (VetAgro-Sup Clermont-Ferrand, UMR Metafort), je me lançais dans cette série qui allait permettre la production de vingt formats de 81 x 121 cm. Nous aborderons d'abord les conditions de gestion et de réalisation du projet, puis ses enjeux en termes de modalité d'exposition.

I.2.1 L'agriculture prise en compte : peindre et exposer l'Action démonstration Agri-environnement.

Rappelons le contexte. Alors que je sors de mon année de formation passée à l'ENFA (École nationale de formation agronomique, qui deviendra l'ENSFEA où j'exerce aujourd'hui), je suis nommé à la rentrée 1994 au lycée agricole de Tulle-Naves, en Corrèze. Le plan Jupée arrive à point pour diviser le corps enseignant comme le reste de la société et permettre à chacun de se situer et de jauger autrui en salle des professeurs, en assemblées générales intersyndicales, lors de la préparation des manifestations, etc. En marge de ces grandes manœuvres, le Ministère de l'Agriculture charge la DGER (Direction générale de l'enseignement et de la recherche) d'un projet de modernisation de l'agriculture devant prendre en compte, plus encore que la nouvelle Politique agricole commune, les pistes de réflexion offertes au monde par le Sommet de la Terre – deux impulsions datant de 1992.

Fin 1994, le Ministère de l'Agriculture lance donc un appel à candidatures pour des expérimentations agronomiques et pédagogiques dans l'intention de définir les bases d'une contractualisation avec la profession agricole de modalités de

production plus respectueuses de l'environnement et de définir les modalités d'accompagnement par l'enseignement agricole des futurs agriculteurs dans cette voie. Des établissements publics d'enseignement agricole sont donc sollicités pour mener sur leurs exploitations agricoles et dans leurs classes des activités novatrices devant permettre de documenter les expériences diverses. L'appel à candidatures, dans l'hiver 1994-1995, voit notre lycée sélectionné pour cette aventure : nous nous y préparons dès la fin de cette année scolaire. La Bergerie nationale ou CEZ (Centre d'études zootechniques), à Rambouillet, est chargée du pilotage de l'action. Une équipe pluridisciplinaire d'enseignants et d'ingénieurs des travaux agricoles se prépare donc à s'engager, en explorant le milieu agricole des cantons du nord de Tulle, avant d'y engager des classes de Brevet de technicien agricole¹⁰ « Production » à la rentrée 1995. Une dotation pluriannuelle, cofinancée par l'État, les régions et les fonds européens (second pilier de la Politique agricole commune) permettent de financer des heures de décharge et des heures supplémentaires pour les enseignants, des moyens pédagogiques et des adaptations techniques dans les fermes expérimentales. Le projet courant sur presque cinq ans, de 1994 à 1999, sera conforté par la nouvelle majorité gouvernementale : dans le gouvernement Jospin, Jean Glavany osera affronter les syndicats agricoles et imposer un « verdissement » de la politique agricole de la France. Dans les lycées partenaires, les dissensions exacerbées par le plan Juppé sont tuées et les équipes se ressoudent autour des notions d'agri-environnement et de durabilité. Les raisons de désaccord ont changé, en passant d'un clivage gauche-droite à un clivage entre tenants de l'agriculture chimique dite traditionnelle et militants d'une évolution dans le sens de l'écologie, la ligne de partage est modifiée, si bien que le géographe juppéiste et la chimiste chiraquienne travaillent avec enthousiasme avec l'agronome apparenté-PS et le chef d'exploitation communiste. Dans ce cadre et pour ma part, j'ai assuré une partie de l'encadrement pédagogique tant disciplinaire qu'interdisciplinaire, et aussi le secrétariat de l'action, rédigeant la quasi-totalité des comptes-rendus touchant à la pédagogie tant à usage interne qu'à destination du pilotage national par la Bergerie nationale.

Devant les difficultés que présentent dans certaines régions l'adaptation technico-économique des exploitations, ou le respect des objectifs décidés collectivement, seuls dix-sept établissements iront au bout de l'action démonstration, dont celui de Tulle-Naves. Tous les établissements bretons retenus se retirèrent du projet, persuadés qu'il serait vain pour eux de chercher à baisser leur taux de pollution phytosanitaire des eaux au niveau préconisé par les Auvergnats, les Limousins et les Franc-Comtois, taux moyens pourtant plusieurs fois supérieurs à ceux constatés dans ces régions montagneuses d'élevage extensif. Néanmoins, des indicateurs nationaux sont déterminés, et c'est source de bonheur et de motivation que de participer à leur élaboration, même si les petits enseignants de province comme moi ne font guère que le travail à distance dont la Bergerie nationale a besoin... lorsqu'est publiée par la DGER¹¹ la méthode IDEA

10 Ce diplôme, dit BTA, est maintenant remplacé par le Baccalauréat technologique agricole « Sciences et techniques de l'agronomie et du vivant ».

11 Direction générale de l'enseignement et de la recherche, Ministère de l'Agriculture.

(Indicateurs de durabilité des exploitations agricoles), nous sommes fiers de savoir que l'essentiel de la critérisation provient du travail auquel nous avons participé dans le huis-clos de la salle du conseil d'administration de Tulle-Naves.

À la suite de quoi, l'année 1998-1999 allait être consacrée à trois axes principaux d'action :

- la mise en place des évolutions agronomiques prévues dans les fermes des lycées partenaires ;
- la préparation des déclinaisons pédagogiques par la réécriture de divers modules d'enseignement, notamment dans une approche socio-anthropologique avec une classe de BTS agricole ;
- la valorisation publique de l'action démonstration, notamment dans les territoires des différents établissements.

Lors de la réunion du comité de pilotage de mi-juillet 1998, présidée par Yves Michelin, professeur de l'enseignement supérieur agronomique à VetAgro-Sup Clermont-Ferrand (à l'époque, ENITA, École nationale d'ingénieurs des techniques agricoles), l'ordre du jour porte sur la valorisation régionale.

Je m'oppose alors à l'édition d'une plaquette, arguant que la précédente publication de ce genre, portant sur le vèlage d'automne, a été accaparée, détournée et réappropriée par diverses organisations professionnelles agricoles si bien que la large diffusion et mise en application des innovations que nous préconisons a été faite sans que notre établissement en apparaisse comme l'auteur aux yeux des éleveurs (l'objectif de dissémination de bonnes pratiques avait été atteint mais notre apport décisif avait été occulté). Je demande donc un mois de délai pour concevoir une autre modalité de restitution que je présenterais au comité de pilotage suivant, mi-août 1998.

Et c'est ainsi que le comité de pilotage acceptera l'idée de la commande (et du financement) d'une exposition d'une vingtaine de peintures qui seront réalisées en dix mois entre octobre 1998 et avril 1999.

S'y mêlent éléments figuratifs significatifs, peints à l'acrylique, et données imprimées sur papier ou sur film transparent et intégrés par collage à la peinture. Le format de chacun des vingt panneaux est de 81 sur 121 cm, et vertical. L'exposition restitue les différents temps de l'action, depuis le point de départ constitué par un diagnostic du territoire, puis le diagnostic agro-environnemental de l'exploitation, qui amènent à la conception de plusieurs scénarios d'évolution ou d'adaptation, entre lesquels il est fait un choix critérié, sur la base de quoi l'agriculteur s'engage dans de nouvelles pratiques qu'il convient ensuite d'évaluer de loin en loin pour en vérifier le bien fondé et procéder, le cas échéant à des modifications. La totalité de la démarche est pensée selon trois critères pointant les enjeux économiques, environnementaux et sociaux, indicateurs devenus classiques de la durabilité, au sens du développement durable prôné depuis le

Sommet de la Terre à Rio en 1992 et dans la lignée du rapport *Notre avenir à tous* – *Our Common Future* (Brundtland, 1987).

Cet ensemble de peintures est signé de trois noms, deux artistes ayant conçu les compositions et peint, ma femme Sylvie Christophe et moi-même, et un ingénieur en agriculture chargé des expérimentations à Naves, Christophe Pouget, ce dernier ayant assuré le choix des entrées thématiques et le contrôle de la validité des informations utilisées.

Les données agronomiques et didactiques à évoquer étaient sélectionnées par ce collègue ingénieur en agriculture, et je lui proposais des modalités de représentation, d'une part sur les éléments destinés à « faire image » (animaux, paysages, végétaux, bâtiments, matériels), d'autre part sur les données elles-mêmes de manière à en varier la mise en forme (présentations scriptovisuelles, formulation en tableaux ou graphiques, adaptation rédactionnelle, mise en page, effets visuels).

Ce faisant, j'avais en référence le fait que le photographe Marc Pataut ne dédaignait pas d'introduire dans une même installation photographies, bibliothèque d'ouvrages de référence et données visualisables notamment en histogrammes ou camemberts¹². D'une manière comparable, j'ai introduit des données de diverses façons dans cette série formant exposition. Et sans doute, l'on pourrait trouver dans tel ou tel « morceau » de l'un ou l'autre des panneaux un clin-d'œil à Francisco de Goya, à Jean-Michel Alberola, à Herman Braun-Vega, , entre autres, et convoquer à leur propos divers auteurs. Tout comme ces artistes, témoins de leur temps à leur manière, et comme l'on fait aussi de nombreux artistes témoignant de pratiques agricoles et d'évolutions dans une perspective de conscientisation par leurs contemporains (Christophe, 2018a), il s'agit de montrer pour aider à la compréhension, susciter la mise en question des pratiques, et porter à l'innovation.

Cet ensemble est en quelque sorte l'aboutissement d'un processus de recherche-action dans une nouvelle expérience de création-recherche. En ce sens, il est tout aussi fondateur de mon positionnement actuel d'artiste-chercheur que ne l'est le travail des années 1980 autour de Jean de La Ville de Mirmont – et je le crois plus directement à la source de tout ce qui a pu résulter depuis dans mon parcours de plasticien et de chercheur.

Il a été exposé de multiples fois de 1999 à 2010 : lors de colloques dédiés à l'agriculture innovante (colloque national agriculture durable à Saint-Benoît-du-Sault dans l'Indre, colloque sur l'agriculture limousine à Limoges), dans des institutions soutenant le projet (Bergerie nationale à Rambouillet, Conseil

¹² Notamment lors de l'exposition itinérante et évolutive « Sortir la tête », présentée successivement de 1998 à 2001 à Tulle puis à Gumont, Sérilhac, Chanteix, en Corrèze, et à l'ENSB-A à Paris, et dont la partie photographique fait maintenant partie des collections du FRAC-Artothèque du Limousin ; ma femme, Sylvie Christophe, fut pour l'occasion l'assistante de Marc Pataut et se chargea de peindre un grand camembert restituant des données sociales. De telles pratiques furent notamment reprises par le groupe RADO, qui par ailleurs se réclamait d'une approche socio-technique héritée de Gilbert Simondon (1958).

Régional du Limousin à Limoges), dans des établissements d'enseignement agricole (à Châteauroux, Auzeville-Tolosane, Naves, etc.) et surtout dans des manifestations agricoles nationales aussi bien que locales comme auprès d'organisations professionnelles agricoles (Salon International de l'Agriculture à Paris, Concours national du veau de lait à Brive-la-Gaillarde, Concours inter-régional de la race Limousine à Naves, diverses journées régionales de l'agriculture biologique en Creuse et en Corrèze, divers comices cantonaux ou d'arrondissement, et jusqu'à la signature d'un premier Contrat territorial d'exploitation par le ministre Glavany), et encore parmi la sélection de travaux que j'ai accrochée à l'Université Bordeaux Montaigne à l'occasion de ma soutenance de thèse. Soit sans doute plus d'une vingtaine de présentations, parfois pour la totalité des vingt panneaux, parfois selon une sélection thématique. Depuis que Christophe Pouget n'est plus coordonnateur de la licence professionnelle « agriculture biologique, conseil et développement » sur le pôle Auvergne-Limousin, ces œuvres ne tournent plus dans les territoires et restent en exposition permanente au lycée agricole de Tulle-Naves ; il faut bien admettre que leur discours n'est plus véritablement d'actualité.

Lionel Vilain, qui fut à la Bergerie nationale le chef de projet de l'action démonstration agri-environnement, a publié plusieurs ouvrages faisant état des travaux menés, des perspectives pédagogiques ouvertes et des avancées agronomiques. Il fait référence à cet ensemble pictural, en validant du même coup la valeur esthétique et la validité scientifique (Vilain, 1999 : 41-42).

Que retenir de cette action démonstration, dans le cadre d'un mémoire d'HDR ?

Trois choses essentielles m'importent, sans quoi ce mémoire d'habilitation n'aurait pas été concevable :

- c'est par là que j'ai repris intérêt pour la recherche, après huit ans d'interruption depuis la fin de mon DEA, et je puis affirmer que c'est de ce projet – production plastique comprise – qu'est venue l'idée (et l'envie) de ma thèse de doctorat,
- c'est ainsi que j'ai commencé à orienter mes productions d'artiste vers la prise en compte d'enjeux agricoles et sociétaux,
- et c'est alors qu'il m'est devenu évident que mes œuvres picturales devraient désormais s'enraciner dans une connaissance et une compréhension à la fois livresque (par un « état de l'art » pluridisciplinaire) et de terrain (par des enquêtes en résidences d'artistes) des sujets que j'allais maintenant aborder.

Dans une interview réalisée par le galeriste Paul-Henri Barillier (dit Polo) en décembre 2000 et rendue publique ultérieurement, à l'occasion d'une exposition dont nous allons bientôt parler, je déclarais, pour justifier la présence de données surajoutées aux éléments proprement picturaux :

[...] ça participe de ces éléments scientifiques, de ces éléments de savoir, de ces éléments sémantiques qui vont venir alimenter le contenu d'une production artistique pour lui permettre de devenir un outil de communication sociale. C'est à dire, à partir du moment où les gens peuvent se poser des questions et en même temps avoir du plaisir face à une peinture, on se retrouve dans une situation où l'intégration des éléments peut, dans le même temps, offrir à un public un plaisir esthétique et un plaisir plus intellectuel [...]. C'est sur ce principe-là que j'avais réalisé il y a deux ans une série de peintures pour le Ministère de l'Agriculture sur le thème de l'agriculture durable : le but étant d'avoir plutôt un outil de communication qu'une série de peintures esthétisantes. L'usage que l'on en fait est très orienté vers un public non spécialiste des arts, mais plus habitué des questions agricoles ou environnementales. (Barillier & Christophe, 2001)

Mais référons-nous à un document plus strictement contemporain de l'action-démonstration menée sur l'EPLA de Tulle-Naves¹³.

Le document de présentation de l'exposition, *Action Démonstration Agri-Environnement L'agriculture durable*¹⁴, indique un certain nombre d'éléments permettant de resituer le contexte dans lequel a été conçu le projet. Après avoir rappelé ses fondements théoriques dans une demi-page intitulée « Concept agriculture durable », ce quatre pages mentionne les conditions de conception de l'exposition :

Cet ensemble d'une vingtaine de panneaux peints est destiné à communiquer des données tout en créant « un rapprochement entre l'art, l'information et le document » ou plus simplement un « art civique », selon les expressions de Jean-François Chevrier (professeur d'histoire de l'art contemporain à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris).

Il a été conçu dans le cadre de l'opération nationale menée par le Ministère de l'Agriculture et intitulées « Action Démonstration Agri-Environnement », qui a pour objectifs de préciser des aspects techniques et pédagogiques concernant le concept d'Agriculture Durable.

L'agriculture durable est couramment définie comme une « agriculture permettant de répondre aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures à satisfaire les leurs ». [...]

Ce projet de communication visuelle s'inscrit à la confluence de problématiques diverses : information, développement local, animation rurale et production artistique, en cohérence avec les objectifs de l'action démonstration agri-environnement. Il est une suite logique de la démarche de projet inaugurée sur le site de Naves en 1995. (*Id.*)

13 EPLA : établissement public local d'enseignement agricole. Le sigle a depuis été remplacé par EPLEFPA : établissement public local d'enseignement et de formation professionnelle agricoles ; dans cette dernière expression, le mot agricole est parfois utilisé au singulier, parfois au pluriel, mais le code rural et de la pêche maritime, articles L.811-8 et suivants et articles R-811-4 et suivants, emploie le pluriel pour définir ce type d'établissement.

14 Ce document de « littérature grise », de quatre pages A4 en impression laser noir et blanc, est non daté mais de 1999. Il n'est pas signé : ses co-auteurs sont Christophe Pouget et moi-même.

On y trouve présentés ensuite des « Extraits de l'avenant du 20/12/97 au document projet du lycée agricole de Tulle Naves (pp. 7 et 8) » (avenant dont j'avais été le principal co-rédacteur ; dans l'extrait qui suit, les coupes sont celles du document de 1999), soulignant une « cohérence que l'on peut qualifier, en forme de conclusion, de “Limousine” et “Pédagogique” » :

Limousine car elle s'intègre parfaitement dans la problématique régionale et participe au développement et à l'aménagement durable du territoire.

Pédagogique de façon indiscutable à la vue de l'importance stratégique du choix des différentes productions et de leur utilisation. Mais aussi au niveau de la volonté d'ouvrir le plus largement possible les objectifs et résultats de l'action démonstration [...]. Par exemple, pour les agriculteurs en formation l'objectif est de proposer des illustrations convaincantes, démontrant l'intérêt d'adopter des modes de conduite respectueux de l'environnement pour assurer la durabilité et le développement économique de leur entreprise. [...] Cet aspect prioritaire de promotion, formation et information sur l'agriculture durable est clairement affiché avec pour support l'exploitation du lycée dans le contexte Limousin. [...]

Ce projet répond à des attentes concrètes et doit permettre de valoriser l'expérience du Limousin en terme ; d'agriculture durable, au service des autres régions plus ou moins en crise. (*Id.*)



Illustration 3: Présentation, par le directeur d'exploitation de l'EPLFPA de Tulle-Naves, de l'exposition Agriculture durable lors de la signature, par le préfet de la Corrèze et le ministre de l'Agriculture Jean Glavany, du premier Contrat territorial d'exploitation du département (1999). La totalité des vingt panneaux est reproduite dans le volume 2 de ce mémoire.

La directrice d'établissement (Lucienne Lansade) qui nous avait confié la tâche de concevoir ce document de présentation de l'exposition m'avait aussi demandé d'y présenter l'environnement esthétique dans lequel j'avais déployé mon travail pictural, afin de permettre à un public peu au fait des évolutions des arts plastiques de mieux entrer dans mes choix formels. C'est pourquoi j'avais personnellement signé sur une demi-page le texte que voici et dont je m'étonne aujourd'hui de l'avoir si scrupuleusement ancré dans un déroulé temporel inutile aux destinataires de ce document. J'y prétendais, non sans raison, ancrer cette production dans le

droit fil de mes travaux plastiques antérieurs, et je semblais ne pas voir ce qu'elle allait apporter d'innovation et de rupture dans ma pratique.

1.2.2 Aborder l'agriculture durable : parmi les agronomes.

Le contexte de ce travail est présenté dans deux ouvrages, tous deux publiés en février 1999. L'un, de Brigitte Briel et Lionel Vilain (1999), *Vers l'agriculture durable*, édité avant que la série de peintures ne fût achevée, n'en fait pas mention, mais permet de saisir les enjeux que nous partageons.

L'autre, *De l'exploitation agricole à l'agriculture durable*, de Lionel Vilain (1999), mentionne ces réalisations et reproduit deux des premiers panneaux réalisés. Dans les mois qui suivirent, un périodique professionnel national, *La Lettre du RAD* (Réseau agriculture durable) consacra un article à cette exposition.

Briel et Vilain (1999 : 98) rappellent qu'il s'agit, dans cette démarche, d'un « changement de paradigme technique », devant permettre de repenser la prophylaxie sur les cultures (combattre les phytophages, les cryptogames, les adventices pour améliorer des rendements trop généralement obtenu par une protection chimique permanente) et l'usage d'engrais de synthèse, tout en « redéfinissant des objectifs de rendement compatibles avec la productivité réelle du milieu ». Le mode d'aménagement de l'espace agricole, les assolements, les rotations des cultures, le choix de variétés génétiquement naturellement résistantes plutôt que celles inféodées à l'agrochimie, l'utilisation préférentielle de la lutte biologique, la préservation de la vie du sol et de la qualité de l'eau, le maillage écologique, la biodiversité, « deviennent alors des composantes à part entière du système technique ». Cet ensemble d'évolutions « permet progressivement le passage de l'*exploitation* du milieu à sa *gestion soutenable* et reproductible » (Briel & Vilain, 1999 : 99).

Lionel Vilain, dans *De l'exploitation agricole à l'agriculture durable* (1999), fait la synthèse des travaux, modalités utilisée et orientations choisies émanant des divers lycées partenaires. Dans le chapitre « Le diagnostic du territoire », Vilain illustre son sous-chapitre « Restitution, validation, valorisation » (Vilain, 1999 : 41-42) d'une de mes peintures. Puis, dans le chapitre suivant, « Le diagnostic agro-environnemental d'exploitation », il fait de même pour le sous-chapitre « Restitution et validation » (*id.* : 71-74). Il peut ainsi détailler, références visuelles à l'appui, les données et les modalités de présentation qu'il préconise au fil des pages, et que nous avons anticipées dans ces peintures cosignées avec l'ingénieur en agriculture Christophe Pouget.

À ce point d'évolution de mes pratiques plasticiennes et de recherche, les expériences et analyses vécues dans ces années de l'action-démonstration ont pu croiser mon investissement dans l'enseignement supérieur et la recherche, dans d'autres champs réflexifs touchant aux pratiques agronomiques.

Des relations développées avec l'ENITA de Clermont-Ferrand (École nationale d'ingénieurs des techniques agricoles, future VetAgro-Sup) et l'INRAE, sortira

après la fin de l'action-démonstration en 1999 une réflexion commune sur la nécessité de proposer une formation de niveau 6 (anciennement II), à Bac+3, ce qui aboutira lentement mais pour une proposition élargie, originale et novatrice, à la création de la licence professionnelle « Agriculture biologique, conseil et développement ». Pour l'équipe de Naves, participaient aux travaux de préfiguration de cette licence professionnelle la directrice d'établissement de l'époque, l'ingénieur directeur de l'exploitation agricole annexée, l'ingénieur chargé des expérimentations, les ingénieurs-enseignants, la chargée d'ingénierie de formation – et docteure en biologie – du CFPPA annexé (Centre de formation professionnelle et de promotion agricole), un enseignant d'économie agricole titulaire d'un DEA de droit rural, et moi-même. Par rapport à l'époque de l'action démonstration, l'équipe avait perdu en diversité des disciplines représentées mais avait gagné en niveau de qualification universitaire. Dès le lancement de la licence professionnelle, j'allais devenir pendant huit ans chargé d'enseignement vacataire à l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand. J'étais donc toujours dans l'enseignement de l'un des trois piliers de l'éducation socioculturelle : la communication humaine, qu'elle soit interpersonnelle ou médiatisée – les deux autres pôles de notre discipline ESC, l'éducation artistique et l'approche sociétale, n'étant alors pas ou peu requis.

On voit donc que la mise en œuvre de ce projet consacré à l'action démonstration agri-environnement, et finalement dénommé, pour exposition, « Agriculture durable », constitua un point pivot dans ma démarche créative qui cherchait à se rapprocher d'une approche scientifique des pratiques agricoles. C'est là en effet que se détachent un avant construit par des tâtonnements menant de la psychanalyse de la création littéraire aux questionnements sociétaux engendrés par les progrès de la génétique, et un après plus homogène bien que toujours divers et constitués de travaux centrés sur la notion d'identités territoriales et d'appartenir.

La primeure de mes évolutions en tant que plasticien s'ouvrant à l'interdisciplinarité était donc revenue à mon employeur, au sein du Ministère de l'Agriculture, néanmoins, je n'allais pas m'arrêter sur cette lancée : c'est alors que je me mettais en quête de quelqu'un en mesure de diriger la thèse que je pensais devoir consacrer à ces innovations, en plasticien.

En attendant de trouver quelqu'un avec qui partager mes questionnements, mon activité de plasticien allait poursuivre d'une manière toute particulière le chemin ouvert, en suivant davantage la piste de la mise en question des débats scientifiques du moment, particulièrement sur l'utilisation des manipulations génétiques dans les productions agricoles.

Et en accompagnement de l'aventure de la recherche plasticienne, allait débiter, à partir de ce point pivot, tout une perspective d'écriture ; j'allais désormais associer à mes productions picturales des écrits : thèse de doctorat, portfolios, articles, puis ouvrages scientifiques.

Dans l'hiver 2004-2005, sous les encouragements de Jean-Pierre Prod'homme et de Brian Holmes¹⁵, mes accointances avec les sciences humaines et sociales allaient durablement basculer vers la sociologie et l'anthropologie. Comme on s'en doute, cet effort d'écriture n'est pas sans relation avec un retour vers l'approche psychanalytique de l'acte d'écriture à travers le filtre des bioanalyses de Jean de La Ville de Mirmont et de Victor Hugo (Christophe, 2017d).

I.3 Petit élargissement entre agriculture et société : art et génétique (1998-2002).

Une fois achevée la série dédiée à l'agriculture durable et à l'agri-environnement, et alors que fleurissait dans la presse maint débats sur le clonage, autour de la naissance de la brebis Dolly et du séquençage du génome de diverses espèces dont la nôtre¹⁶, j'ai mené de 1998 à 2002 un travail pictural abondant comme problématique principale l'acceptabilité de la transgénèse.

Du printemps à l'hiver 1998, je décidais donc de faire, plutôt qu'une véritable recherche scientifique dont j'aurais été bien incapable en ce domaine, une sérieuse autoformation avec l'appui de deux tuteurs, l'ingénieur en agriculture Christophe Pouget, qui enseignait la génétique et l'agronomie en BTS et me fit lire quelques ouvrages, à commencer par un *Guide illustré de la génétique* (Gonick & Whellis, 1986) qu'il conseillait en initiation à ses apprenants, non sans m'avoir demandé de me dégrossir en génétique avant de revenir vers lui ; et le docteur Satgé, anatomopathologiste de l'hôpital de Tulle qui, s'ennuyant dans son laboratoire, terminait alors une thèse en cytogénétique humaine au CNRS de Montpellier, me fit lire deux ouvrages scientifiques traitant de génétique, assez ardues, dont un en anglais (j'en conserve des notes dans un coin de mon atelier, que je n'ai cependant pas retrouvées, pas plus que les références de ces ouvrages)¹⁷.

Muni de ce nouveau bagage, j'eus la possibilité d'aborder les sujets en vogue avec suffisamment de distance, quand ce n'était pas avec ironie.

15 Brian Holmes, que j'ai connu en 1997 alors qu'il venait d'être le responsable éditorial du catalogue de la Documenta X, est critique d'art et société à Paris et parallèlement professeur de philosophie à la European Graduate School de Saas-Fee (université du canton du Valais, en Suisse) ; il a travaillé, depuis son doctorat à Berkeley, les questions reliant arts, communication, médiatisation et activisme politique.

16 Bien qu'à cette époque je ne disposasse pas encore de cette expression dans mon lexique, il s'agissait d'une « question socialement vive » faisant polémique avec les orientations agroécologiques prônées dans le même temps par le Ministère de l'Agriculture ; ces divergences de perspectives agronomiques demeurent, mais peuvent aussi être étudiées dans leur complexité par une démarche d'enquête, et ce dès le lycée et avec des apprenants de l'enseignement agricole (Simonneaux, 2018).

17 J'ai poursuivi ensuite une veille documentaire et lu *Amélioration génétique des animaux d'élevage* (Jussiau, Montméas & Papet, 2006), base du programme de génétique de BTSA.

Polo Barillier présenta dans sa galerie et en d'autres lieux mes premières peintures issues de ces travaux réflexifs en 1999 et 2000, puis une exposition personnelle d'aboutissement en 2002.

C'était aussi ce galeriste, Polo Barillier, qui, à la demande de Stéphane Sermadiras¹⁸, avait convenu des modalités de mon exposition à ESTER-Technopole à Limoges en 2001, et il réalisa pour l'occasion une interview de moi, déjà évoquée, et qui permet de situer ma démarche d'alors¹⁹. J'y déclarais :

[...] c'est logique cette présentation à ESTER, parce que il me semble que, évidemment on peut montrer dans une galerie le travail que je fais, mais ça sera peut-être plus facile de rencontrer un public qui a déjà les mêmes questionnements que moi en allant sur les lieux où l'on est susceptible de rencontrer des professionnels. C'est ainsi que j'ai déjà exposé à Lanaud, au pôle national de la race bovine limousine, en Haute-Vienne, et maintenant je suis ici dans une technopole à l'invitation d'un professionnel des biotechnologies, Stéphane Sermadiras. Il me semble qu'il y a là des rencontres susceptibles à la fois de faire évoluer mon travail, et de montrer aux scientifiques que dans des secteurs de la société relativement éloignés du monde scientifique, on peut prendre leurs recherches, leurs découvertes comme thèmes de la représentation en peinture – ou dans d'autres arts, éventuellement, il pourrait en être de même – dans le but de rendre plus facilement accessibles les données qu'ils traitent, et en même temps que de les rendre accessible, aider au questionnement face à ces recherches, ces innovations. [...]

Le sens de mon travail, ça serait, aujourd'hui, d'offrir une proposition d'images et d'informations amenant le public à une réflexion, à des échanges, à des débats. Pour moi, si devant une de mes peintures ou un des coussins en plastique que je réalise, les gens peuvent se mettre à débattre, à échanger des idées sur ce que je montre et sur le contenu de ce qui est montré dans les peintures, il y a une avancée non seulement pour la peinture mais pour la prise en compte des évolutions de la société par les citoyens. (Barillier & Christophe, 2001)

Encouragé par l'accueil reçu au sein de la communauté scientifique limougeaude, Polo Barillier consacra à cette période de ma création une

18 Stéphane Sermadiras était alors directeur général de la société MêTis biotechnologies (créée en 2000 à Limoges par quatre jeunes docteurs en biologie) et à ce titre, lauréat des Tremplins de la fondation Aventis et du Prix de l'innovation de la région Limousin. Il demanda à mon galeriste Polo Barillier d'organiser une exposition de mes travaux touchant à la génétique en tant que question socialement vive à ESTER-Technopole (Limoges) à cette occasion. MêTis réalisait notamment par cytométrie de flux du tri à haut débit de cellules et travaillait notamment pour la station zootechnique de Lanaud à Boisseuil (pôle national de la race bovine limousine).

19 Proposé d'abord comme simple texte d'accompagnement de l'exposition de 2001 à ESTER-Technopole, on réutilisa l'interview – initialement enregistrée en décembre 2000 – dans le communiqué de presse et dans le dossier de presse de l'exposition « Génét' » à la galerie Res Rei en 2002 ; cet entretien fut repris dans le *book* que je réalisais en 2002 en autoproduction et dont les versions successives sont depuis longtemps épuisées. En tout état de cause, il s'agit de littérature grise !

exposition personnelle, cette fois dans sa galerie Res Rei²⁰, et une autre en duo avec le sculpteur Robert Aupetit au Pôle national de la vache limousine²¹.



Illustration 4: *Caryotype du taureau Galopeur*, pastel, terre, acrylique, encre et couture sur panier (2002) Collection privée Limoges

Fait notable, dès ces années s'impose à moi une politique d'exposition qui s'ouvre à des lieux usuellement étrangers au monde des arts plastiques, afin de permettre une dissémination des questionnements portés par ma pratique artistique.

Dans un article de presse rendant compte de l'exposition galerie Res Rei, la journaliste Claire Lefaure²² dit de moi : « son propos n'est pas de prendre position, mais d'inciter au débat. [...] Le débat se doit d'être rigoureux, froid et débarrassé de toute passion, de toute chair. Quand les ocres et les rouges parlent de vie, de chair, de viande, les visages des chercheurs sont en noir et blanc, en blouse. Il s'agit moins de passion que de calcul. » (Lefaure, 2002).

20 L'exposition fut intitulée « Génét' », suivant le diminutif que mes collègues zootechniciens donnaient à leur enseignement de la génétique : la *génét'*.

21 Robert Aupetit (1946-2009) était un sculpteur principalement animalier et relevant du courant dit « art singulier », travaillant le papier-mâché sur des armatures métalliques, donnant parfois lieu à des tirages en bronze.

22 Lefaure, C. (2002). « Quand la peinture interroge la génétique... ». In *L'écho*, n° d'octobre 2002.



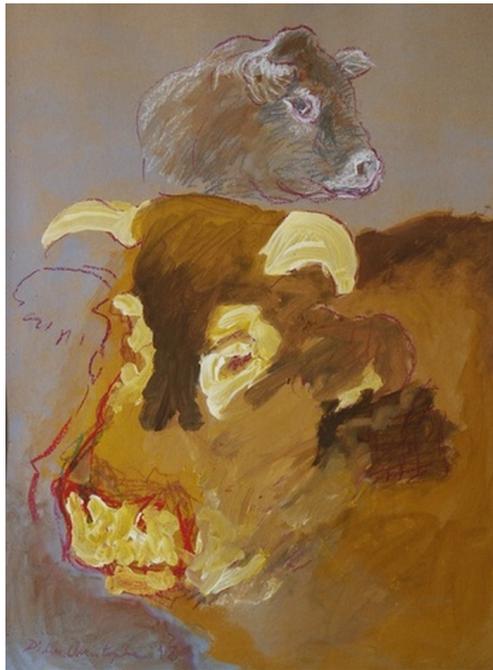
Illustration 5: Bœuf et son caryotype, acrylique et terre sur papier, 56 x 75 cm. Collection privée, Limoges.

Deux ans plus tard, le professeur Raymond Julien allait se souvenir de ces expositions et témoigner de mes recherches plastique dans l'ouvrage *La belle Limousine* qu'il cosignait avec l'historien Philippe Grandcoing, en me demandant une illustration et en y consacrant un paragraphe. On y lit : « Attentif aux enjeux induits par les schémas de sélection en production bovine et par le génie génétique, Didier Christophe associe, depuis une décennie, croquis pris sur le vif et imagerie scientifique ou figuration décalée, comme dans cette *Généalogie* qui déjoue l'héritabilité du phénotype. » (Grandcoing & Julien, 2004 : 112).

Le feu de cette période fut de courte durée : j'estimais qu'il y avait mieux à faire, et en 2000 je commençais à chercher un directeur de thèse acceptant que je travaille sur les arts plastiques comme révélateur de l'agriculture de mon territoire.

Mais si ces quelque quatre années d'avant la thèse ne menèrent pas à la poursuite de cette thématique des manipulations génétiques, elles furent un moment charnière, où j'expérimentais qu'après l'action démonstration agri-environnement, il était possible de continuer dans cette voie d'une expression plastique témoignant des rapports que l'homme entretient avec son environnement et des débats qui en résultent, sans même se couper du soutien de mon galeriste.

Mais revenons à la chronologie de mes travaux. Alors que je présentais l'exposition « Génét' » chez Polo Barillier (Galerie Res Rei), je réalisais les premiers assemblages de croquis peints, découpés, collés ou épinglés, correspondant à ce nouveau thème qui devenait mon sujet de thèse : la représentation de l'agriculture dans son territoire, dans la polysémie du mot représentation.



Illustratio

n 6: Généalogie, pastel, acrylique et terre sur carton, 60 x 80 cm (1998). Reproduit dans l'ouvrage de Grandcoing & Julien (2004).

Tout cela n'était évidemment pas étranger au fait que je fusse devenu depuis 1992, soit dix ans auparavant, enseignant en lycée agricole, et lorsque Paul-Henri Barillier me questionnait sur ceci, je répondais :

Dans un premier temps, j'ai pensé que ça permettrait de faire vivre ma famille, parce qu'il semblait difficile d'avoir un revenu fixe et convenable en comptant uniquement sur la peinture de ma femme et la mienne. Maintenant je me rends compte que ce choix de travailler pour le Ministère de l'Agriculture dans l'enseignement, ça m'a ouvert un certain nombre de pistes pour mon travail de plasticien, ça m'a permis d'approfondir le contenu de ma peinture. Ça n'a que peu changé les techniques, et j'ai trouvé des sources d'évolution. Bon, maintenant, il me semble que je peux regarder vers ailleurs, et surtout regarder autrement. La rencontre avec le photographe Marc Pataut et le critique d'art Brian Holmes, que j'ai faite il y a trois ans alors que j'étais en pleine recherche sur le contenu de mon travail a accompagné ce mouvement et m'a permis d'aboutir aujourd'hui à des préoccupations qui sont bien plus de l'ordre du signifié que du signifiant, c'est à dire du sens que je vais donner à mon travail plutôt que des simples éléments figuratifs que je vais pouvoir y mettre. Même si j'ai toujours du plaisir à peindre ces éléments de figuration sortis de leur contexte, une vache sur un fond géométrique, par exemple, il est évident que ça me semble aujourd'hui une nécessité, de plus en plus une nécessité, d'apporter un surplus de sens parce qu'en offrant plus de sens, j'offre plus de plaisir et plus d'intérêt. (Barillier & Christophe, 2001).

On voit par là comment c'est dans la succession des approches à la fois théoriques et plasticiennes en lien à des évolutions agronomiques et sociétales que, de l'action-démonstration à « Génét' », mûrit la décision de mon engagement scientifique.



Illustration 7: Carte de "do it yourself" accompagnant l'envoi des cartons d'invitation pour les deux expositions d'octobre 2002, Galerie Circulation Res Rei à Limoges et Atelier du Lavoir à Sarlat – impression laser et encre sur papier Bristol 180 g, tirage numéroté à 150 exemplaires.

Le mode de présentation de données était déjà largement fixé, et la voie était ainsi ouverte pour ce qu'il allait advenir tant de ma pratique artistique que de mon itinéraire de chercheur en arts. Philippe Minguet, dans un de ses ouvrages²³ auquel je me référais déjà dans ma thèse de doctorat, allait un temps constituer un appui conceptuel à cette orientation²⁴.

Je remontrais certains des travaux de cette période lors de la première exposition que j'organisais au Centre d'art La Pommerie, où j'étais invité en résidence de décembre 2004 à avril 2005, à Saint-Setiers en Haute-Corrèze²⁵ – puis j'en présentais à nouveau quelques-uns lors de l'exposition personnelle de bilan de résidence, en avril 2016 à La Pommerie. À l'automne 2005, à l'occasion d'une nouvelle résidence d'artiste, cette fois au lycée agricole de l'Indre, j'allais renouveler ce type d'*entrée en matière*, présentant à nouveau ces travaux au lycée agricole dès ma première semaine de présence. Dans une sorte de cécité méthodologique, étant encore trop peu rompu aux sciences sociales, j'espérais confusément, en montrant à mes partenaires de terrain ces peintures – donc en évoquant des pratiques agronomiques porteuses de débat –, les entraîner dans une

23 Minguet, P. (1992). *Sens et contresens de l'art*. Bruxelles : De Boeck.

24 Aujourd'hui, d'autres auteurs me mènent à réenvisager la posture créative du plasticien, qu'il soit en prise ou non avec les sciences sociales (Bénéï, 2019a ; Ardenne, 2019 ; Lescot & Saule-Sorbé, 2014 ; Baumann, 2014 ; Villagordo, 2012b ; Villagordo & Domergue, 2011 ; Broussal, Bedin & Marcel, 2021).

25 Exposition en trio avec Yasmina Mahdi et Sylvie Christophe, en décembre 2004.

dynamique que je pensais devoir relever de la recherche-action et dont je pensais faire un des points d'appui de ma thèse (Christophe, 2006). Force est de reconnaître aujourd'hui que la pratique que j'ai développée depuis lors est bien davantage celle-là recherche-création.

Si les travaux picturaux de ces années 1998-2002 relèvent bien de la création-recherche, les méthodologies et aménagements expérimentés depuis me portent aujourd'hui à inverser les deux termes et à qualifier mon travail comme relevant de la recherche-création. On voit par ailleurs dans ce volume que le débat reste ouvert au niveau académique, néanmoins il m'a semblé utile de pointer ici en quel sens et à partir de quelles productions j'ai personnellement commencé à opérer le basculement lexical.

I.4 L'agriculture d'un territoire à l'expérience de l'art : lier recherche et création (2002-2006).

En 2002, je m'inscris donc en thèse auprès d'Hélène Saule-Sorbé (laboratoire CLARE, Université Bordeaux Montaigne), dont je suis le premier doctorant. Il résultera de cette phase de recherche, au niveau des productions plastiques, une demi-douzaine d'expositions et surtout la publication de quatre portfolios en quatre ans, ainsi que deux articles issus de cette recherche et publiés dans la revue *Champs culturels*.

Ces productions prennent donc pour l'essentiel la forme de portfolios, tous consacrés à l'agriculture d'un territoire dans une approche mixant arts plastiques, sociologie et approche technico-économique, chacun regroupant dix à quatorze planches comportant au recto une « technimage » (Cauquelin, 1996a ; 1996b)²⁶ et au verso un texte ou un entretien – je dis « pour l'essentiel », car les expositions de cette période reprennent en bonne place les portfolios dans les divers accrochages proposés.

Chacune de ces publications (relevant de la « littérature grise », selon les normes académiques usuelles, et cependant pleinement recevables dans le champ disciplinaire des arts plastiques) résulte d'un projet contextualisé, dans un territoire défini, et s'ancre dans une sous-région agricole révélant présentant des contraintes technico-économiques spécifiques et des conditions agronomiques propres :

26 « Technimages, un néologisme dont j'ai usé pour désigner les images crées par ordinateur » ; in Cauquelin, A. (1996). *Petit traité d'art contemporain*. Paris : Seuil, p. 59. Expression initialement utilisée par Anne Cauquelin dans *La revue d'esthétique*, né 25, en 1994.

- Christophe D. (2005a). *Les fromages des Plateaux. Dans le Haut-Limousin fromager* (introduction de Gérard Laplace). Tulle/Limoges : Quel Art est-il ?

Projet développé en parallèle d'une résidence d'artiste à La Pommerie.

Le territoire abordé, en ex-région Limousin, est celui des plateaux du Haut-Limousin : centre et sud de la Haute-Vienne et centre et ouest de la Corrèze.

- Christophe, D. (2005b). *Élevages et Millevaches prennent un s* (introduction de Georges Châtain). Tulle/Limoges : Quel Art est-il ? Quel art est-il ? / Appelboom.

Projet conçu et développé dans le cadre d'une résidence d'artiste à La Pommerie (Saint-Setiers).

Le territoire abordé, en ex-région Limousin, est celui du versant sud du Plateau de Millevaches : nord-est de la Corrèze.

- Christophe, D., et les élèves de 1ère Bac Pro Production Végétale du Lycée Agricole de Châteauroux (2006). *Champagne dans le Berry. Agriculture céréalière dans l'Indre* (introduction de Pascal Pauvrehomme). Tulle/Limoges : Quel Art est-il ?

Projet proposé et développé dans le cadre d'une résidence d'artiste au lycée agricole de l'Indre sur proposition de l'École des beaux-arts de Châteauroux.

Le territoire abordé, en région Centre, est celui correspondant à l'ouest de la Champagne berrichonne et au Boischaud Sud : centre et sud-est de l'Indre.

- Christophe, D., et Clédat, L. (2007). *Aujourd'hui, le cheval et l'attelage en Hongrie. Situation et avenir des chevaux de travail* (introduction de Christian Sérager). Tulle/Limoges : Quel Art est-il ? / Legta Tulle-Naves / Alesan.

Projet mis en œuvre dans le cadre d'une mobilité européenne vécue comme résidence de création au Haras national de Mézőhégyes (Hongrie).

Le territoire abordé, en région Dél-Alföld, est celui du sud-est de la Puszta hongroise : sud du département de Békés.

Précisons d'emblée que mes années de compagnonnage avec mes collègues ingénieurs de l'Enseignement agricole, m'ont incité à mettre en place, dans la durée, une approche scientifique fondée sur le principe de l'expérimentation, c'est-à-dire en réitérant des opérations comparables dans un même but de manière à observer des différences contextuelles, des effets milieu et des traits de permanence, en reproduisant les mêmes modalités de recherche dans des contextes diversifiés. Cela permet *a priori* de tester la pertinence d'un itinéraire technique (ce terme agronomique est ici détourné dans une acception poétique), et, partant, ce qu'on pourrait appeler la « résilience » de la méthodologie retenue, afin de déterminer en fonction des résultats (variabilité, permanence...) la validité des propositions théoriques et pratiques formulées. Il en résulte une suggestion de

« bonnes pratiques » de recherche-crédation – voire, de recherche-action – pour l'artiste abordant des problématiques relevant du champ des sciences humaines et sociales.

Ces portfolios peuvent être vus comme principales résultantes et œuvres de finalisation de la thèse, innovant dans les modes de collecte, de traitement et de restitution de données relevant pour partie des sciences humaines et sociales (et par les moyens de l'artiste-plasticien) et par rapport à mes travaux antérieurs. C'est notamment l'usage répété et non exclusif de l'entretien qui en fait l'originalité.

Il faut ici rappeler l'enchaînement qui permet ces avancées pratiques et théoriques. C'est autour de Noël 2001 que je reprenais contact avec l'artiste et maîtresse de conférences Hélène Saule-Sorbé²⁷. Je cherchais quelqu'un qui veuille bien encadrer la thèse que j'avais en tête, qui soit donc réceptif à la conjonction des deux idées de départ : faire un travail plastique, et ce faisant, explorer les réalités de l'agriculture. D'emblée, elle me proposa de croiser cela avec l'entrée territoriale, qu'elle travaillait elle-même en peintre et en chercheuse et que j'avais aussi à l'esprit dans mon attachement au Limousin.

Qu'il y ait lieu d'appréhender un territoire pour comprendre les activités qui s'y déroulent peut sembler un préalable évident. J'ai donc corrélé dès mes premières ébauches de thèse l'agriculture limousine et son territoire, puis j'ai entrevu l'intérêt de varier les approches territoriales et de ce fait les enjeux agronomiques, pour mieux tester et valider mes dispositifs : en ceci, j'étais fidèle au principe d'expérimentation scientifique appris auprès de mes collègues ingénieurs de l'Enseignement agricole.

Je me mis donc dès le mois de janvier 2002 en devoir d'écrire un projet de thèse, qui fut livré au printemps sous la forme d'un document d'une soixantaine de pages.

De la rentrée universitaire 2002 au printemps 2004, je débutais la recherche proprement dite par des entrées essentiellement théoriques, en effectuant un état de l'art croisant l'histoire de l'art, le champ de l'esthétique et des sciences de l'art, et ce faisant, je restais enseignant en lycée agricole, à temps plein, n'ayant pas vraiment pris le temps de tester en plasticien les propositions que je pouvais formuler.

J'avais demandé et obtenu un congé-formation pour l'année 2004-2005, puis un temps de formation professionnelle dédiée à la recherche doctorale l'année suivante (cinq semaines en 2005-2006), enfin deux semaines de mobilité à la rentrée 2006. Ainsi conséquemment déchargé d'enseignement, j'ai pu postuler (et être retenu) pour une résidence d'artiste au centre d'art La Pommerie, en Haute-Corrèze, puis pour une autre résidence d'artiste, comme on l'a vu. J'ai d'abord investi une sorte de « parcelle-test » en abordant des paysans-fromagers du Haut-Limousin.

²⁷ Je la nommerais parfois Hélène Sorbé, qui est plutôt son nom d'artiste.



Illustration 8: L'espace d'atelier au centre d'art La Pommerie, à Saint-Seriers.

Pour ce qui est de l'essentiel des modalités de production scientifique et de leurs résultats plastiques et éditoriaux, on consultera ma thèse (Christophe, 2006), mes articles (Christophe, 2005c ; Christophe, 2007), mes portfolios mentionnés précédemment (Christophe, 2005a ; Christophe, 2005b ; Christophe & *al.*, 2006 ; Christophe & Clédat, 2007), et deux de mes ouvrages (Christophe, 2017a ; Christophe, 2021). Nous nous centrerons ici bien davantage sur des enjeux théoriques (touchant à l'interdisciplinarité, notamment) et sur ce qu'il en découle en termes de résultats consolidés par l'expérimentation réitérée et d'ouverture de perspectives de recherche pour les années suivantes.

On aura déjà compris que l'agriculture était alors le point de départ de cette orientation de recherche, mais elle allait me mener à envisager, sur les conseils de Jean-Pierre Prod'homme, l'évolution véritablement sociologique de mon activité de recherche-crédation (Christophe, 2017a). J'ai en effet sollicité Jean-Pierre Prod'homme, professeur de sociologie rurale à AgroParisTech, en décembre 2004, à mi-chemin de mon parcours de thèse, afin qu'il me dispense une sorte de tutorat pour les questions spécifiquement sociologiques et agricoles, de manière d'une part à me permettre une auto-formation accélérée mais conséquente en sciences sociales, et d'autre part qu'il veille au contrôle de la validité de mes données.



Illustration 9: Croquis de rencontre dans une ferme, Issoudun, 2006.

Un nouveau champ d'étude s'ouvrait pour chaque territoire abordé, puisqu'il importait de comprendre les liens actuels et historiques des agriculteurs au local.

Il m'apparaissait alors que nul n'avait exprimé aussi limpide, ou tout au moins plus poétiquement, cette indispensable association de tous sans distinction au service d'une création commune touchant à l'identification d'un territoire, que l'auteur portugais Miguel Torga (1994 [1986]). Je constatais qu'avec Torga nous n'étions pas si loin d'Anne Cauquelin qui, sous l'injonctif « Dehors ! », livre ce conseil : « Renouer le contrat de l'homme avec son environnement paraît d'une urgence que plusieurs œuvres attestent »²⁸. Et ce principe rejoint celui de Norbert Hillaire, lui-même héritier spirituel d'Augustin Berque, qui rappelle « que l'universel n'existe que dans ses manifestations locales »²⁹.

Production plasticienne de portfolios, démarche sociologique et approche territoriale : ces trois dimensions allaient devoir en croiser une quatrième, l'écriture.

Le rôle de l'écrit prit dès-lors une place inattendue dans mes créations plastiques, bien plus que ce à quoi l'on pouvait s'attendre au vu des œuvres précédentes.

L'interrelation que j'établissais dès ces années de recherche entre image et parole, entre exposition et édition, était nourrie par diverses rencontres préalables, parmi lesquelles comptèrent particulièrement celles du photographe et professeur aux Beaux-Arts de Paris Marc Pataut et de quelques-uns de ses amis (Brian

28 Cf. Cauquelin, A. (1996a). *Petit traité d'art contemporain*. Paris : Seuil, p. 154-155.

29 Hillaire, N. (2000). « L'art aux frontières : art, communication et médiation culturelle », in revue *Solaris*, n° 7 (décembre 2000-janvier 2001).

Holmes et Jean-François Chevrier), et du poète et esthéticien Philippe Tancelin (Clancy & Tancelin, 1997).

Je me plaçais donc dans une optique narrative, en réutilisant les faits et dires d'acteurs du monde agricole, et j'écrivais donc dans ma thèse :

un fait qui semblerait défier l'enchaînement simple et logique des jours, subit une orientation, voire une distorsion aboutissant à son inscription rationnelle dans le cours de l'histoire. L'orchestration de l'histoire en un espace-temps évolutif et continu y gagne une homogénéité séduisante mais réductrice. Les véritables témoins des faits et événements constitutifs de cette histoire en ont une perception autrement riche, où interfère nombre de paramètres au premier rang desquels figure la sensibilité de chacun. Il y a là matière à formuler une lecture discontinue des faits multifilaires, et à investir les événements d'une dimension personnelle ou émotionnelle fondée non pas sur une construction valorisante d'une historicité mais sur la pertinence du vécu, ainsi que le proclament Clancy et Tancelin. (Christophe, 2006 : 160)

Je notais encore que, dans une inspiration similaire, mais sans y engager tant de devenir, Merleau-Ponty (1948) prétendait que « Cézanne peint l'expérience qu'il a des choses plutôt que leur apparence supposée »³⁰. J'en déduisais que l'artiste « offre à l'entendement, par une mise à distance – mesurée à l'aune de sa propre expérience – qui est un accroc dans le voile tendu par l'habitude, un *dé-calage* qui révèle un déséquilibre dans la pesanteur physique du monde, laquelle n'est qu'apparemment figée. C'est cela que nous appelons *mettre l'agriculture à l'expérience de l'art*. C'est donner à la dimension artistique la mission d'éprouver l'agriculture dans ce qu'elle a de factuel comme dans les évolutions qu'on lui rêve, afin d'en révéler l'intérêt, la qualité. » (Christophe, 2006 : 160).

Le poids de l'écrit, en tant que mode de transmission des connaissances glanées auprès des agriculteurs devenait donc de plus en plus prégnant, et j'investissais mon projet plastique d'une dimension communicante, non pas directement informative mais néanmoins opérante de par son contenu et sa forme.

Ce contenu communicationnel, s'il n'est pas réductible à un message, constitue de fait le fondement sur lequel cette thèse a pu prétendre introduire quelque innovation dans les rapports que l'art et l'agriculture entretiennent ordinairement aujourd'hui. Au moment de s'orienter vers la création de « technimages », il fallait encore vérifier si les principaux théoriciens de ce type d'œuvres admettaient la compatibilité des enjeux que nous y plaçons.

Quant à la dimension communicante repérable dans des travaux plastiques comme les miens, Anne Cauquelin (1996a) s'interroge notamment sur l'injonctif « Communiquer ! » Aussi expose-t-elle que si l'art est censé communiquer en direction du plus grand nombre, il faut être attentif à ce qu'il communique.

30 Cf. Merleau-Ponty, M. (1948). « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens*. Paris : Gallimard ; p. 15 et suivantes.

Dans les mêmes pages, Anne Cauquelin s'intéresse à la notion de *message* qu'il convient de distinguer de l'information. Avançant la prétention de l'art à une fonction critique, enserrant alors la signification de l'œuvre dans le champ politique et social, elle voit là une cause de dérogation à la règle de distanciation et de désintéressement usuelle en arts. Dans son analyse, elle constate que les différentes injonctions adressées à l'art et apparemment contradictoires ne sont *in fine* que l'un des modes de progression de l'avant-garde dans un contexte artistique non dépourvu de conservatismes.

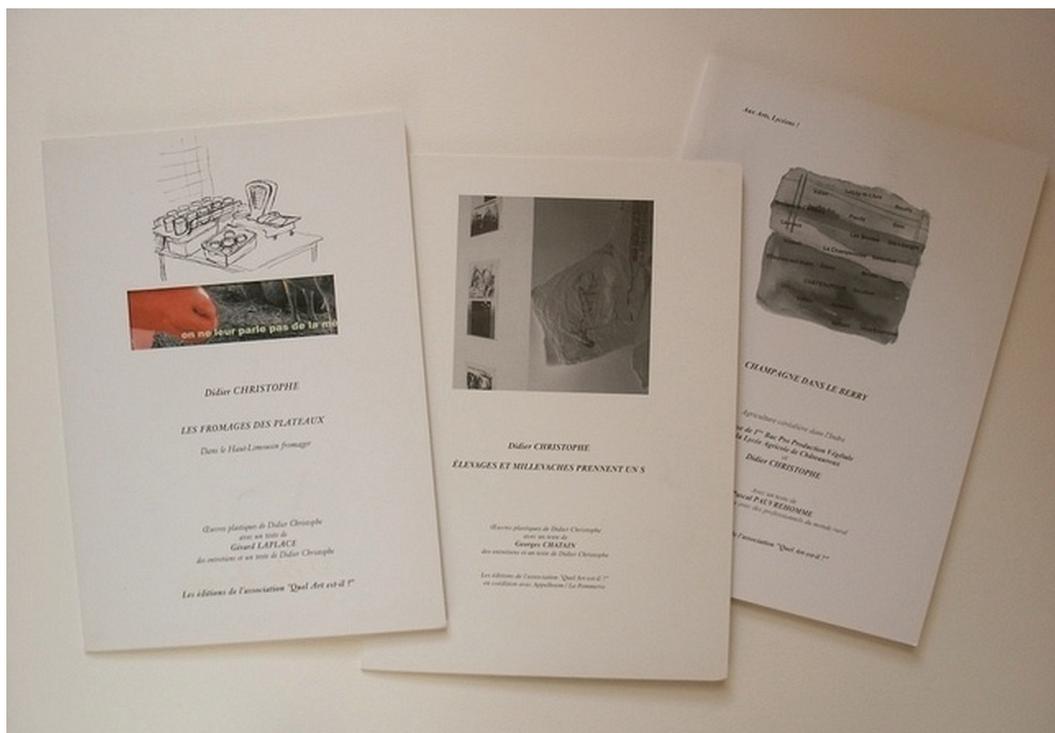


Illustration 10: Les trois portfolios adjoints à la thèse : *Les fromages des Plateaux* (2005), *Elevages et Millevaches prennent un S* (2005), et *Champagne dans le Berry* (2006).

Alors que je soupesais la valeur des apports théoriques que m'apportaient Chevrier, Holmes, Tancelin et Cauquelin, puis Ardenne ou encore Baqué, je ressentais la nécessité de faire évoluer mes règles de production artistique. Le chemin de création parcouru dans les deux dernières années d'inscription en thèse fut donc très enrichissant, et pas seulement sur le plan des consolidations théoriques. Mais il fallait *se mettre à l'œuvre*... Suite à la résidence d'artiste à La Pommerie et la publication des deux premiers portfolios, deux expériences de terrain ont déjà été signalées comme ayant une place importante dans ce cheminement, dans l'Indre puis en Hongrie, à bonne distance de mon territoire personnel d'origine.

En premier lieu, un temps fort fut ma participation à une deuxième résidence d'artiste en 2005-2006, auprès d'élèves de baccalauréat professionnel du lycée agricole de Châteauroux avec lesquels j'ai co-réalisé un portfolio (Christophe & al., 2006), faisant écho à des perspectives didactiques en éducation socio-culturelle, ce sur quoi j'ai pu publier un article de revue (Christophe, 2007). Nous en reparlerons bientôt, avant d'y revenir nous seulement en troisième partie à propos des modalités spécifiques de recherche-crédation que constituent les résidences d'artiste, mais aussi en fin de quatrième partie en faisant des résidences d'artistes thématique de recherche en sciences sociales. Toujours est-il que cette résidence m'a permis de tester une nouvelle fois le bien-fondé de ma méthodologie, centrale pour ma thèse, de fonder la réalisation de portfolios sur une enquête de terrain incluant largement la modalité de l'entretien individuel semi-directif, et de vérifier ainsi que le processus mis au point dans les terres d'élevage montagneuses du Limousin était tout aussi efficace dans des zones de grandes cultures de plaines, en Champagne berrichonne. Cette action se déroula en plusieurs phases sur l'année scolaire, pour un total de cinq semaines de terrain.

En septembre suivant, je partais aborder l'élevage équin dans une région aujourd'hui céréalière, au haras de Mézőhégyés, au sud de la *puszta* (la grande plaine hongroise), avec mon collègue Laurent Clédát, enseignant d'hippologie.

Mais alors que je bataillais à mettre en cohérence ces approches successives des réalités agricoles par le biais de l'art, et dans la diversification des territoires abordés, afin de dégager véritablement les données d'une recherche relevant des principes de l'expérimentation en mesurant les résultats de mes tests menés selon des modalités similaires mais dans des milieux différents, l'essentiel résidait ailleurs : dans la mise au point d'un processus de création ancré dans le réel, et dans lequel l'écrit pouvait prendre une part d'une importance croissante dans mes productions plastiques.

J'affirmais avec raison, en conclusion de ma thèse, que les modes de collecte, traitement et restitution d'informations que j'avais mis au point à propos d'agriculture devaient être transposables à d'autres pans de l'activité humaine :

Non seulement nous disposons d'une méthodologie artistique permettant d'aborder le monde agricole dans l'inflexion que lui donnent notamment les jeunes agriculteurs, mais nous pensons que, d'une manière similaire, l'on pourrait maintenant l'appliquer à tout secteur professionnel, en tout point du monde, pourvu que les acteurs en présence puissent prendre langue et faire preuve de compréhension mutuelle.

Nous estimons dès lors que non seulement l'agriculture peut être révélée par l'art mais, bien plus, que cet actif révélateur – au sens où l'on désigne l'agent chimique opérant en photographie argentique – pourra fournir l'épreuve d'autres secteurs de l'activité humaine. Ainsi, lorsque prendra fin notre engouement pour les choses agricoles, les options plastiques définies à l'issue de cette recherche trouveront encore des chemins de création dans l'espace social. (Christophe, 2006 : 457)

J'avais conscience de ce que cela pouvait supposer d'immodestie, et citais Umberto Eco (1965 : 28) pour ce que « L'art ne permet pas tant de connaître le monde que d'en produire des compléments, selon une forme artistique qui a valeur de métaphore de chaque époque ».

Les séries et créations suivantes allaient confirmer cette orientation à la fois esthétique et conceptuelle, en en faisant la ligne directrice qui a inspiré ma recherche-crédation jusqu'à aujourd'hui. Et au-delà des activités professionnelles, ce sont aussi des loisirs (la musique, en Corrèze, et le carnaval, en Belgique) ou des représentations mentales (l'appartenance) que j'ai pu aborder de la sorte depuis plus de dix ans. Il a même pu arriver que je puisse faire travailler d'autres artistes selon les orientations nouvelles qui allaient en surgir (Christophe, 2014), et c'est là un point important pour cette habilitation et qui sera développé dans les troisième et quatrième parties de ce volume de synthèse.

C'est en étant associé quelques années plus tard à un projet de recherche, développé à l'Université Bordeaux Montaigne, qu'une nouvelle perspective théorique permis de donner sens à mes travaux d'artiste-chercheur alors en cours, et à ceux à venir.

I.5 L'appartenir : une opportunité de réorientation de la thématique de recherche (2008-2016)

I.5.1 Autour de l'appartenir comme objet de recherche : au sein de l'équipe d'accueil CLARE.

Une fois expérimenté le processus que j'avais bâti afin d'aborder, de caractériser et d'exprimer l'agriculture d'un territoire, je songeais donc à utiliser des modalités similaires pour étudier, transcrire et donner formes à des réalités dans d'autres champs que ceux de l'agriculture.

Ce furent tour à tour du côté des loisirs et des migrations que je me tournais alors, puis je couplais ces approches à des enjeux d'appartenir.

Les musiciens ouvriers corréziens de la Manufacture d'armes de Tulle, les Belges wallons de telle société carnavalesque, les paysans néerlandais venus exploiter des fermes en Limousin, quelques Allemands de l'est de la Souabe, des Grecs immigrés dans la même région, au total cinq groupes humains allaient devenir supports de mes pratiques plasticiennes. S'y ajouta une généalogie européenne, et l'appartenir de quelques artistes réunis en symposium.

Voyons tout cela de plus près, et dans l'ordre de ces travaux qui se succédèrent sur près de dix ans et une demi-douzaine de projets ayant donné lieu à un aboutissement sous forme d'exposition, voire plus, de 2008 à 2016.

C'est durant la seconde partie de cette période de création que je concevais une structuration thématique claire à cet ensemble de réalisations, alors que j'étais chercheur associé à l'équipe d'accueil CLARE³¹, quand le programme de recherche de l'Université Bordeaux Montaigne intitulé « L'Appartenir » a positionné son action dans le champ du monde rural, en s'appuyant sur le riche patrimoine littéraire français abordant ce domaine depuis le milieu du XIX^e siècle, et en conviant d'autres approches de spécialistes, plasticiens, sociologues, anthropologues, géographes.

Cependant, à la réflexion, et en légère contradiction avec la définition du programme « L'Appartenir », il apparut que l'ouverture à des territoires qui ne soient pas spécifiquement ruraux permettait une diversification de notre action (Béziat, 2014 ; Degrémont & Saule-Sorbé, 2014 ; Sencébé, 2014).

Ma connaissance en Wallonie et en Souabe de réseaux de professionnels, élus et administratifs dans les domaines des services et de la culture, a motivé de m'orienter vers le Hainaut et l'est de la Souabe, qui sont des territoires agricoles en perte de vitesse – ce qui n'est pas exactement le cas de la Corrèze, même si le poids économique de ce secteur d'activité y est relativement modeste. On aurait pu comparer ces régions du point de vue agricole. Mais mes contacts en Belgique et en Allemagne sont centrés dans des zones urbaines : Mons, environ 90.000 habitants, et Schorndorf, environ 35.000 habitants. Aussi, pour ne pas trop me désolidariser des angles d'attaque de l'équipe universitaire de L'Appartenir, je ne ciblais ni la ruralité ni l'urbanité, mais l'appartenir à un territoire mental.

Cependant, dès les premiers instants de la conceptualisation de ces approches plasticiennes, les questions d'identité, d'origine ou de parcours personnel transnational, sont venues interférer.

C'est ainsi que la décennie écoulée avant mon recrutement par l'ENSFEA a permis de mener successivement des actions plasticiennes qui toutes peuvent être connectées à un même pôle de recherche, dans leur diversité : *l'appartenir*.

L'usage novateur du mot *appartenir*, initialement emprunté à la forme infinitive d'un verbe bien connu mais soudainement promu au rang de substantif, et employé en tant que tel, cet usage trouve sa source dans la constitution d'un programme de recherche au sein de l'équipe d'accueil CLARE. Ce programme, déroulé de 2011 à 2014, était dirigé par deux professeurs de l'Université Bordeaux Montaigne, l'un en littérature, Gérard Peylet, l'autre en arts plastiques, Hélène Saule-Sorbé. Il impliquait :

un comité scientifique largement pluridisciplinaire dirigé par les deux responsables du projet et un responsable dans chaque équipe partenaire de l'équipe CLARE, à Bordeaux et en dehors de Bordeaux.

31 Cultures, Littératures, Arts, Représentations, Esthétiques, EA 4593, Université Bordeaux Montaigne.

Gérard Peylet, Hélène Saule-Sorbé (CLARE, Bordeaux 3)
Yves Raibaud (ADES, Bordeaux 3)
Alain Mons (MICA, Bordeaux 3)
Hélène Soulier, ENSAP, Bordeaux
Thomas Bauer, DYNADIV, Limoges
Didier Christophe, Massif Central, pour les autres chercheurs impliqués³².

On voit que l'approche était très ouverte, et les communications qui furent données dans le séminaire dédié, dans les journées de terrain et dans le colloque final ont été souvent nourries d'approches transdisciplinaires.

Je fus le seul membre du comité scientifique qui ne fut pas enseignant-chercheur. Car, de fait, lors de la soutenance de ma thèse de doctorat en décembre 2006, Hélène Sorbé avait déjà noté qu'il s'agissait de la première recherche interdisciplinaire finalisée à ce niveau à Bordeaux Montaigne : non seulement un plasticienne (elle-même), mais un historien de l'art (Dominique Dussol), un géographe (Bernard Callas) et un sociologue et agronome (Jean-Pierre Prod'homme) composaient le jury. C'est pourquoi je fus appelé au sein de l'équipe par Hélène Sorbé (elle-même ayant été précédemment co-directrice d'un programme de recherche avec des géographes et des archéologues au sein du laboratoire SET-CNRS de Pau). Et dans la bibliographie fournie dans le dossier du programme L'Appartenir, soumis à la Commission de la Recherche de l'Université Bordeaux Montaigne, au titre de l'EA CLARE, en 2011, parmi les quatre thèses référencées, figurait évidemment la mienne.

1.5.2 Poursuivre la recherche en plasticien autour de la notion l'appartenir

Cet axe de recherche fut pour moi d'une importance cruciale, à plus d'un titre.

- Premièrement, la proposition advenait alors que je cherchais à élargir les horizons agricoles que j'avais parcourus jusqu'en 2006. J'avais donc, comme nous allons bientôt y revenir, enquêté sur des ouvriers-musiciens autour de Tulle en 2008 (*Une musique de Nez-Noirs*), puis en revenant vers les terres agricoles, porté le regard sur des agriculteurs installés en Limousin, mais venus d'ailleurs, en 2009 (*De Reis van der Boer*³³). Cette même année 2009, j'avais aussi exposé en Allemagne un travail autour de la recherche des origines souabes de ma famille (*Die Schwäben Vorfahren*³⁴). En 2012, ce fut la série *Heimat*. Et ainsi de suite. Dans tous les cas, les rapports d'identité et d'appartenance à tel ou tel groupe humain étaient au cœur des interrogations que je mettais en mots et en images. J'expérimentais, nous le verrons, de nouveaux modes de présentation,

32 Cf. <https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/l-equipe-clare/programmes-emergents/projet-msha-l-appartenir-2012-14> consulté le 24 avril 2023.

33 Ce qui, traduit du flamand, signifie « Le voyage du paysan ».

34 Ce qui, en allemand, signifie « Les ancêtres souabes ».

s'apparentant à l'installation, avec des variantes formelles. Ces thèmes et, de la même façon, ces formes appelaient l'établissement d'une base conceptuelle commune qui soit différente de celle posée lors de la thèse, mais en ayant à concevoir à chaque fois des démarches, enquêtes et dispositifs d'expositions distincts en un temps réduit, tout en restant enseignant à plein temps dans le secondaire technique agricole : je n'avais guère le temps de conceptualiser l'ensemble de la démarche qui pourtant m'apparaissait à la fois homogène et cohérente au-delà des différences de choix esthétiques.

- Deuxièmement, cette proposition d'association à un programme de recherche arrivait alors que ma participation à l'enseignement en licence professionnelle « Agriculture Biologique, Conseil et Développement », pour l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand, m'éloignait du champ des arts plastiques autant que de la sociologie, puisque j'y intervenais dans les champs de la communication et de la gestion de projet. Si en ayant commencé d'entreprendre la longue réécriture des parties de ma thèse dont j'espérais tirer des ouvrages, je ne perdais pas de vue l'approfondissement de certains des corollaires de ma problématique doctorale, ma pratique de plasticien ne se nourrissait pas d'apports théoriques nouveaux, et je sentais bien la nécessité de trouver des points d'arrimage renouvelés pour mes productions récentes et à venir.

- Troisièmement, la question de *l'appartenir* était déjà devenue centrale dans mon évolution, à travers ces travaux mais sans que je me sois donné les moyens de le conscientiser vraiment avant mon intégration au programme L'Appartenir au sein de CLARE en 2011.

Par la suite, quatre expériences fortes allaient me permettre de porter en plasticien cette problématique dans ma production artistique personnelle, sans compter ici trois autres travaux bien plus modestes :

- *Heimat*, qui fut un essai de repérage de la diversité du sentiment d'appartenir auprès de quelques personnes en Souabe (en 2011-2012) ; il y eut cinq entretiens réalisés, dont le résultat plastique fut exposé en Allemagne, en France puis en Italie ;

- *Le Soir du Gille*, résultant d'une résidence d'artiste vécue sur un an (de février 2013 à février 2014) et ayant nécessité cinq séjours en Wallonie totalisant six semaines et demie de présence. Je donne maintenant le titre du portfolio (comprenant un journal de 20 pages et 7 sérigraphies) qui en résulte à l'ensemble de l'action qui permit aussi deux expositions personnelles en Belgique, l'édition de 18 cartes postales, et l'organisation ultérieure d'une exposition à Tulle d'artistes de la galerie Koma, en plus du portfolio éponyme ;

- sur des Grecs de Souabe pendant la « crise grecque » (en 2015) à l'occasion d'un symposium international en Allemagne : il y eut 10 pages d'entretiens, et une pleine page dans un journal régional au retour ;

- et un autre travail d'enquête débouchant aussi sur la conception d'un livre d'artiste, à l'occasion d'un symposium international à Tulle en Corrèze (en 2016), qui sera finalement édité par la galerie associative organisatrice (Christophe, 2019).

Dans ces années, mes travaux plastiques personnels ne furent pas les seuls résultats de cet investissement. Il faut aussi compter quatre autres axes de recherche que j'ai connectés à cette dynamique.

- L'un est encore dans le champ des arts plastiques, mais je n'y tins pas le même rôle : il s'est agi d'inviter des artistes plasticiens dans le lycée agricole dans lequel j'enseignais, pour des résidences d'artistes ou pour des ateliers pédagogiques dont le thème central, imposé, était l'appartenir. J'y avais donc l'occasion d'orienter, d'encadrer et d'accompagner une démarche artistique et d'en orchestrer la médiation auprès de la communauté scolaire. Cela fut réalisé en 2012, 2013 et 2014, c'est-à-dire durant le temps du programme, et fut valorisé lors du colloque final. Nous y reviendrons dans un développement ultérieur, pour établir un parallèle avec le direction de recherche en arts. Mentionnons pour l'instant simplement les noms de ces artistes invités, dans l'ordre chronologique : Hardy Langer (Allemagne), David Molteau (France), Phet Cheng Suor (France/Cambodge), Woitek Skop (France/Pologne).

- Un deuxième axe, tangent à la problématique, fut mon investissement, en tant que fonctionnaire du ministère de l'Agriculture, pour trois ans (et comme vice-président d'association par la suite), dans un projet de développement agricole territorialisé, qui a donné lieu à plusieurs communications et articles universitaires. Le début de cet engagement fut mis en œuvre fin 2011 et, les évolutions de terrain se poursuivant, j'ai encore publié sur cette dynamique par la suite (Christophe & Teyssandier, 2016 ; Christophe, 2017a ; Christophe, 2017c ; Christophe, 2018c). Ces travaux sont entièrement déconnectés de pratiques plasticiennes, mais trouvent leur origine dans le travail de sociologie rurale que j'avais initié lors de ma thèse en arts, sous la houlette du sociologue ruraliste Jean-Pierre Prod'homme. Nous aborderons cette expérience et ses suites sous la forme d'une charnière entre cette première partie et la suivante.

- Puis, alors que je reprenais l'écriture (et évidemment la recherche) en biopsychanalyse en vue de l'édition de mon ouvrage sur Jean de La Ville de Mirmont, ayant désormais dans mon bagage l'entrée appartenir, je ne pouvais faire autrement qu'insérer ce questionnement dans mes travaux. Et même si, après hésitation, je ne titrais pas cette publication « Jean de La Ville de Mirmont, un appartenir bordelais », comme je l'avais envisagé un temps, il suffit de se pencher sur quelques-unes de ces pages pour voir l'usage que j'ai pu y faire de ce concept.

- Enfin, encore dans le registre des sciences humaines et sociales, j'abordais le vécu de jeunes Roms venus de Serbie, à travers un premier article publié en 2017, qui devrait en amener un second – pas encore finalisé.

On voit bien que cette notion d'appartenir fit florès, pour ce qui concerne les divers domaines que j'eus à aborder dans les années récentes.

Mais il faut tout d'abord cerner ce terme, en nous référant d'abord à ce qu'en écrivaient les responsables du programme début 2011 :

Le sujet que nous proposons, « L'Appartenir », concerne le terroir, la région, le vernaculaire, la représentation que les hommes ont et donnent de ce terroir, de cette région ainsi que l'évolution des comportements humains et sociaux par rapport à cette notion. En quoi ce sentiment concerne-t-il notre mode de vivre en société ? Il n'y a pas de production mécanique de ce sentiment. L'appartenir laisse entendre que tout se reconfigure sur un mode imaginaire, que c'est un vivre. Comment peut-il se partager ? Cette notion pose la question de la sociabilité et celle de la production partagée de signes, de formes et d'effets. Appartenir à quoi ? [...]

Quelle différence faisons-nous entre *l'appartenir* et *l'appartenance* ? Nous tenons à cette distinction. En effet, *l'appartenance* est un substantif, c'est-à-dire ce qui fige, fixe et fige la relation à la terre et à la culture. Dans l'appartenance, l'individu « appartient » à quelque chose, de sorte qu'il devient objet de ce à quoi il appartient : il est le quelque chose *de* quelque chose. Cette relation passive empêche toute forme de créativité : l'individu « appartient à »..., et ne peut envisager aucun avenir en dehors de sa communauté ou de sa terre.

L'appartenir, au contraire, est un verbe substantivé, c'est-à-dire qu'il est dans l'acte, l'action, la création. L'individu n'appartient plus à quelque chose, mais à quelqu'un (« La France est une personne », écrivait Michelet), de sorte que la relation qu'il entretient avec sa terre, sa communauté, etc., est une relation vivante.³⁵

Psychisme, identité, espace, mobilité et imaginaire sont les corollaires que proposaient d'emblée Gérard Peylet et Hélène Sorbé, tout en appelant à une lecture partagée dans une « démarche pluridisciplinaire »³⁶. Il ne fut pas que symbolique que nos travaux bordelais aient toujours été hébergés par la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, puisque c'est cette structure de recherche qui endossa principalement la responsabilité de l'édition des actes du colloque final.

On voit ainsi que l'approche est complexe, loin de la rigueur hypothético-déductive, et que, d'emblée, articuler la problématique de l'appartenir, nous porte « à interroger la dialectique appartenance dés-appartenance, adhésion/recul, dedans/dehors pour mieux comprendre la complexité de l'interaction de l'homme et de son milieu » (Peylet & Saule-Sorbé, 2014b : 8). Ceci appelle une étude collaborative interdisciplinaire et une recherche participative bien à l'image des évolutions de notre société vers toujours davantage d'ouverture. À ce titre, les journées de terrain menées dans la vallée du Mars (Cantal) en 2013 furent un

35 Extrait du dossier projet du programme L'Appartenir (non publié), soumis à la Direction de la Recherche de l'Université Bordeaux Montaigne, au titre de l'EA CLARE, en 2011.

36 *Ibid.*

exemple de la manière dont des acteurs locaux peuvent apporter leur pierre aux modalités réflexives des chercheurs, ce dont rendent compte nos travaux : j'en fis dans un premier temps un compte-rendu à l'usage du comité scientifique du programme L'Appartenir, puis la géographe Michèle Alifat-Peylet, qui fut la principale organisatrice de ces journées, en rendit compte lors du colloque final (Alifat-Peylet, 2014 : 109-122).

Mes propres modalités d'enquête, passant par la rencontre et l'audition de témoins ancrés dans leurs territoires et leurs pratiques, en interconnexions avec les autres acteurs de cet espace, relèvent du même type d'approche.

Et quant à convoquer des compétences issues de disciplines diverses, ainsi que je le fais dans mes publications et depuis ma thèse, cette pratique, on l'aura compris, était au centre de la dynamique de notre programme.

Nous ne voulions surtout pas apporter une réponse univoque ou binaire. [...] Le projet que nous avons alors élaboré tenait à apporter des réponses à la question suivante : l'homme, en constant déplacement, en délocalisation forcée, ne trouve-t-il pas des valeurs essentielles à son équilibre, à travers une géographie intérieure ? Il nous a semblé que des spécialistes en littérature, en art, en communication, des sociologues, des anthropologues, des philosophes, pouvaient se rencontrer, avec des géographes, ainsi que des chercheurs paysagistes, sur le rapport de l'homme à son terroir. (Peylet & Saule-Sorbé, 2014b : 8)

Ce que l'on peut rapprocher des intentions déjà manifestées par Bernard Latarjet lors de la Mission photographique de la DATAR (à partir de 1984) : « Comme en toute recherche, nous avons alterné les phases collectives d'analyse et de confrontation avec les travaux de terrain, par définition solitaires. Dès l'origine, nous avons associé aménageurs, architectes, géographes, artistes et historiens d'art dans une réflexion commune sur les paysages, ses transformations, son appréhension, ses rapports avec l'art. » (cité in Guigueno, 2016). Lorsque des membres de l'UMR AGIR proposent des outils d'accompagnement du changement en zones rurales et qu'ils font pour cela travailler ensemble des agriculteurs, des techniciens, des élus, des militants locaux avec une équipe de chercheurs à laquelle ils adjoignent une dessinatrice, le principe d'action n'est pas très différent (Audouin, Bergez & Therond, 2018). Et lorsque l'équipe SEPPIA travaille la question du paysage, elle procède de même (Belchun, 2020a ; Belchun, 2020b ; Christophe, 2019b ; Christophe, 2020a ; colloque « Approches éco-systémiques et sensibles du paysage », mai 2019)

Reconnaissons que lorsqu'en 1998, j'avais résolu de donner une forme plastique à la restitution des travaux interdisciplinaires menés dans le cadre de l'Action-démonstration agri-environnement, je n'avais rien déterminé de bien neuf ; et lorsque je convoquais pour la préparation de mes portfolios des acteurs divers, de l'éleveur ou du vigneron au conseiller agricole, au formateur en agronomie, au journaliste ou à l'enseignant d'école d'art, pas davantage. Mais j'inaugurais une dynamique qui allait nourrir mon travail d'artiste-chercheur durant vingt-cinq ans.

Mais qu'en est-il donc des spécificités de ma démarche, de mon positionnement ? Pour amener un début de réponse à cette question, il va nous falloir repasser point par point les différentes actions plastiques menées autour de la question de l'appartenir, au fil des invitations qui m'ont été faites ou de quelques « auto-saisines ».

I.6 Mes productions plastiques en lien avec la thématique de l'appartenir

I.6.1 Une musique de Nez-Noirs

Une musique de Nez-Noirs est le titre donné à une installation présentée au Musée des Armes, à Tulle (2008)³⁷. L'association tulliste Merveilleux prétexte avait lancé un appel à projets en 2007 pour une opération menée en plusieurs points de la ville, portant le titre « Dans le secret de la niche ». Il s'agissait de proposer une installation dans une structure cubique de 8 m³ constituée par des montants de bois de 2 m de long et pouvant être réduites aux dimensions voulues par chaque artiste. Ce mode de présentation resta en ma mémoire, et j'ai pu y revenir en 2016 pour une exposition demeurant hors de champ des recherches dont nous témoignons ici.

J'avais fait le choix de travailler sur le bassin industriel de Tulle disposant d'une manufacture d'armes déjà largement réduite et ayant stoppé sa production industrielle, et la manufacture d'accordéons Maugein³⁸. L'angle choisi permettait de lier les deux activités phare de cette cité, puisqu'il s'agissait de témoigner de l'activité de musiciens amateurs ou semi-professionnels d'anciens ouvriers de la manufacture d'armes. Ce n'était donc plus le territoire en tant qu'écrin d'une activité humaine que j'abordais, mais bien le vécu des acteurs de cette activité, recueilli et restitué pour lui-même par les moyens des arts plastiques. Ce dont témoigne, en rendant compte de l'événement dans le quotidien régional *La Montagne*, Mathieu Andreau, qui écrit, en me citant :

En pénétrant dans la niche, le spectateur s'immisce dans l'intérieur l'intimité d'un nez noir, après l'usine. Aux murs, des témoignages d'ouvriers-musiciens, des photos, des croquis d'instruments. Dans un coin, une table de nuit sur laquelle repose un accordéon. « Au début, la niche devait être une ouverture sur une démarche artistique, mais rapidement j'ai préféré recentrer mon travail sur le vécu d'autres Tullistes. L'idée de rapprocher le monde ouvrier à la musique est venue assez simplement. Je voulais m'ouvrir sur le quartier et sur la culture

37 Ce musée municipal, bénéficiant du label Musée de France, est situé dans l'ancien bâtiment de réception et d'exposition de la manufacture d'armes de Tulle.

38 Si ce ne fut pas la seule manufacture d'accordéons du département, puisqu'au début du XX^e siècle on en comptait deux à Tulle et une à Brive-la-Gaillarde, c'est aujourd'hui la seule qui survive en Corrèze.

ouvrière, parce qu'il n'y a pas que les armes à la Manu. C'est toute cette histoire que j'ai voulu retracer et sauvegarder ». (Andreau, 2008)

Pour lapidaire qu'il soit, cet extrait d'article restitue le glissement introduit vers une approche compréhensive sur la base d'une proposition initialement peu dirigée par l'association Merveilleux prétexte, initiatrice du dispositif. Sept entretiens furent donc réalisés, dont six furent valorisés dans ce contexte. Mais il s'agissait alors pour moi d'une recherche avant tout plasticienne, dont les tenants anthropologiques n'étaient pas clairement affirmés et ne devaient pas déboucher sur une quelconque production scientifique dans ce champ.



Illustration 11: Installation Une musique de nez-noirs, en cours de montage au Musée des Armes, à Tulle (2008).

Mais si j'envisageais clairement que la présentation de cette installation au musée des armes, avec vernissage et concert, serait un mode de retour à mes partenaires et informateurs, au sens du contre-don théorisé par Marcel Mauss (Mauss, 1997 ; Mauss, 2002 ; Sahuc, 2011), il n'était pas dans mon intention de

laisser évoluer ma proposition initiale vers une action promotionnelle de l'activité artisanale de l'un de mes ouvriers-musiciens, ainsi que l'aurait souhaité le septième interviewé : si cela aurait peut-être été concevable dans une dynamique de recherche-action, je savais déjà – depuis la thèse – que ce que je me proposais de *mettre en œuvre* n'était pas de cet ordre, mais constituait plutôt une recherche-crédation dans laquelle les apports et suggestions issus de mes partenariats n'avaient pas à être systématiquement pris en compte dans la définition de la forme finale. On gardera cela à l'esprit lorsque l'on abordera la deuxième partie de ce volume.

Au reste, *Une musique de Nez-noirs*, c'était le premier projet de réalisation plastique significative amorcé après la soutenance de ma thèse, et cependant, cette fois, tout en utilisant les mêmes modalités de base – à ceci près que le rendu plastique final fut une installation et non un portfolio –, je sortais du monde agricole – et ce faisant, je faisais évoluer mon mode de présentation. C'est une perspective d'évolution que j'avais déjà annoncée dans la conclusion de la thèse, et qui trouvait là sa première incarnation.

Les grandes impressions composées de texte et d'images, qui constituaient à la fois une partie des murs de la « niche » et la partie « lisible » du projet, sont aujourd'hui conservées aux archives municipales de la ville de Tulle.

Poursuivons le fil des expériences : après *Une musique de Nez-noirs*, j'allais investir un autre lieu pour une autre forme d'installation, en retournant auprès d'agriculteurs.

1.6.2 De Reis van der Boer

Alors que je présentais à Tulle *Une musique de Nez-noirs*, je débutais un nouveau travail d'enquête dans le milieu agricole, qui allait donner l'année suivante lieu à un tout autre type d'installation : j'ai nommé ce nouveau projet *De Reis van der Boer*, ce qui en flamand signifie littéralement « le voyage du paysan ». Cette installation signe la fin du recours à un post-traitement de mes photographies sur un mode de « technimage ».

Durant l'hiver et le début du printemps 2008, je rencontrais une douzaine d'agriculteurs anciennement ou récemment immigrés des Pays-Bas ou de Belgique, auprès desquels je réalisais des entretiens. Six d'entre-eux, les plus longs et significatifs des situations vécues d'immigration et d'insertion professionnelle en Limousin, furent retranscrits et présentés avec un ensemble de photographies réalisées dans les fermes de ces paysans, sur les murs de la gare de Tulle (quai numéro 1), de mai à décembre 2009.

Cette installation à la gare entraînait initialement dans le cadre de la deuxième manifestation binationale (avec une trentaine d'artistes de France, et une vingtaine d'Allemagne) dite la « Rue des Arts », à Tulle, mais fut prolongée à la demande des cheminots bien au-delà des deux mois prévus à l'origine (durant sept mois et demi au final).

Les entretiens finalisés, accompagnés de nouveaux éléments de contextualisation et d'analyse sont intégralement repris dans mon volume de sociologie des agriculteurs en Limousin et Berry (Christophe, 2017a : 194-221). Ils constituent donc bien des données pour la recherche en science sociale³⁹.



Illustration 12: Deux vues de l'installation *Le voyage du paysan* (De Reis van der Boer), à la gare de Tulle (2009).

En termes de recherche plasticienne, ma principale innovation avec *De Reis van der Boer* a concerné mon usage de la photographie, qui pour la première fois fut traitée comme une expression plastique autonome, exposée en tant que telle (un seul lavis figurait dans les métopes du quai de la gare, toutes les autres « images de peu » étant bien des impressions photographiques. Cependant, ces photographies étaient encore traitées par ordinateur en des sortes de technimages. Les entretiens étaient juxtaposés, dans une alternance précise sur les larges métopes animant le bas du mur de la gare, sur le quai.

Il faudra ensuite attendre 2013, dans le cadre d'une résidence d'artiste en Belgique que nous évoquerons bientôt, pour que je retrouve la nécessité d'accorder une importance similaire à l'image photographique, en intégrant une projection continue de photographies numériques dans l'exposition personnelle de demi-parcours de cette résidence (Galerie Koma, à Mons, en août 2013) ; à l'été 2014, j'allais recommencer avec un usage comparable lors d'une exposition des artistes de la galerie belge Koma à la galerie tulliste La Cour des Arts à Tulle (exposition « La Belgique qui spite »), la monstration des photographies se faisant alors sur écran numérique.

Il allait alors d'agir de pures photographies, c'est-à-dire non retravaillée (sauf pour certaines repassées en noir-et blanc et subissant donc un léger post-traitement), jamais colorisée sur logiciel, jamais recadrées, ni associées à un lavis ou un croquis comme je l'avais fait dans mes portfolios en 2005-2007, et pas davantage augmentées de textes surajoutés.

39 J'emprunte ici l'usage du singulier à l'article « Pour la science sociale » de Alain Caillé (2001), usage largement repris depuis (Caillé, Chaniel, Dufoix & Vandenberghe, 2018).

I.6.3 Die Schwäben Vorfahren

Invité à exposer durant l'été 2009 Galerien für Kunst und Technik à Schorndorf⁴⁰ en Bade-Wurtemberg, à l'occasion de la triennale internationale *Kunststrasse*, j'ai pour la première fois envisagé de poursuivre mes travaux exploratoires selon une démarche d'enquête explorant des éléments très personnels.

C'est en effet sur la base d'une longue compilation et comparaison de données généalogiques d'une partie de ma propre famille que j'ai conçu et réalisé un ensemble de quarante-sept toiles de petits format (20 x 30 cm pour la plupart, et 24 x 36 cm pour trois d'entre elles) constituant en fait une galerie de portraits d'ancêtres, peintes d'après les photos originales conservées jusqu'à la génération née autour de 1810, ou imaginaires et pastichées de sources provenant de l'histoire de l'art pour les plus anciens personnages. C'était, même si alors que je ne disposais pas de ce vocable, une modalité permettant de me pencher sur mon propre appartenir Souabe. Le titre de l'ensemble est : *Die Schwäben Vorfahren*, les ancêtres de Souabe.

Depuis ma fille cadette (née en 1995), il était possible de remonter une lignée de dix-huit générations jusqu'à Joseph Sigward, né vers 1480 en Souabe et fondateur de la verrerie de Rudersberg à une douzaine de kilomètres au nord de Schorndorf, et de contempler les plus anciennes générations alors connues de la famille Greiner (famille qui eut la haute main sur les activités verrières dans toutes les forêts des ducs de Wurtemberg durant deux à trois siècles) : Peter Greiner, né vers 1410 et actif à une dizaine de kilomètres au sud de Schorndorf (précisément à Baierock et à Nassach, hameaux à l'ouest d'Adelberg Kloster), ses deux fils et ses petits-fils. Après que j'eus proposée cette idée, le président de la structure organisatrice, Ulrich Kost, et notre ami commun Hartmut Ohmenhauser (tous deux enseignants d'arts plastiques au lycée Max Plank de Schorndorf) m'ont apporté leur concours, ce dont je fais état dans un article non scientifique publié après cette expérience : « Intrigués par cette idée, Ulrich Kost et Hartmut Ohmenhäuser m'ont procuré une carte d'état-major où repérer les villages de ces ancêtres. Je commençais alors à peindre cette série. Il se trouve que ma fille Elsa-Flore est la seule descendante de ces anciens Souabes à être née à Tulle (bien que j'y aie appris à lire) : c'est donc son portrait qui vient en dernier [...] » (Christophe, 2010a).

Les données collectées auprès de divers lointains cousins généalogistes, avec lesquels j'ai pu échanger via internet, mais aussi à partir des articles et ouvrages disponibles, en premier lieu la thèse de Guy-Jean Michel sur les verriers de Franche-Comté⁴¹, à la même époque l'étude d'Albrecht Schlageter (1988), puis des

40 À la fois lieu d'art contemporain et musée technique consacré à l'œuvre du motoriste Gottlieb Daimler, et succédant au Daimler Museum de Schorndorf, les Galerien für Kunst und Technik ont depuis été rebaptisées sous le nom de la Q-Galerie für Kunst.

41 Cette thèse a été éditée (Michel, 1989) ; l'on y retrouve les générations correspondant à l'époque des migrations verrières depuis l'Allemagne du Sud et la Suisse vers la France, aux XVII^e et XVIII^e siècles, et leurs ascendants tels qu'on pouvait les identifier. Il va de soi que les éléments de connaissance disponibles se diversifient chaque année. Depuis lors, des données

publications plus récentes ont été comparées, critiquées, et ont permis d'établir pour chacun une très courte biographie. C'est ainsi qu'à nouveau des textes ont pris place sur les éléments peints. Encre sur papier marouflé, textes surajoutés, travail d'après photo : on voit que nombre d'éléments techniques perdurent.



Illustration 13: *Die Schwäben Vorfahren* (polyptique principal), exposé Galerien für Kunst und Technik, à Schorndorf, en août 2009.

Car pour anecdotique qu'elle puisse être, cette proposition artistique, *Die Schwäben Vorfahren*, fait sens dans le cheminement de recherche que je recense ici. La conjonction d'intérêts artistique, documentaire et patrimonial s'y croisent, et l'on est là vraiment au cœur de la problématique d'*appartenir* telle qu'allait bientôt l'envisager le comité scientifique du programme de recherche bordelais.

Qui plus est, de la même manière que Christian Malaurie constate que les photos de familles (comme les cartes postales, d'ailleurs) constituent un « support-espace d'énonciation et de visibilité » partageable (Malaurie, 2015 : 11), on peut admettre que si la production plastique que nous venons d'aborder constitue certes des « images de peu » (*id.*) et relève de la « petite peinture » (Cueco, 2001), elle permet effectivement énonciation et visibilité.

nouvelles ont pu être publiées de manière très abondante par Alexander Roth dans les numéros de *Pressglas-Korrespondenz*, mais aussi par d'autres passionnés (Neutzling, 2005 ; Boehm, 2005 ; Siegwart, 2009 ; Siegwart, 2018 ; Kob, 2017), ce qui m'a amené à retravailler ce thème en 2018-2019 pour une nouvelle exposition, dix ans plus tard dans le même lieu, devenu la Q-Galerie für Kunst.

I.6.4 L'appartenir des Greiner, une poursuite de la création-recherche

Si nous allons évoquer dès maintenant un roman graphique (non publié), dont la forme est sans aucun doute assez inhabituelle pour moi, et la réalisation fort marginale vis-à-vis de ce dossier, c'est qu'il s'agit en réalité d'une sorte de « droit de suite » relatif à la proposition de 2009, *Die Schwäben Vorfahren*, dix ans plus tard.

Il s'agit de *L'appartenir des Greiner, Les ancêtres souabes et d'où ils viennent* ou, selon le sous-titre en allemand, *Die Heimat der Glasmacher Greiner, Die Schwäbische Vorfahren und woher sie wirklich kamen*.

Reprenant en 2018 ce thème en vue d'une nouvelle exposition à Schorndorf en juin 2019, je tente alors une approche plus axée « vulgarisation », en proposant les planches d'une bande dessinée fondée sur les nouvelles investigations publiées par Roland Kob en 2017 dans *Die Heimat der Glasmacher*, ouvrage dans lequel il retrace les pérégrinations de l'une des familles évoquées dans ma série de 2009. Si je peux parler de vulgarisation, c'est parce que ce travail plastique et d'écriture repose avant tout sur une recherche menée par quelqu'un autre, et cependant, j'ai largement contribué à en produire un complément, vérifiant les informations, cherchant des sources différentes, comparant les discours divergents. Kob démontre comment en moins de deux siècles, allant de verrerie d'abbaye en verrerie d'abbaye, les Greiner, partant de Kranj dans l'actuelle Slovénie, traversèrent l'Italie puis l'Autriche pour aboutir en Souabe (Kob, 2017).

Il n'y avait là rien d'exceptionnel, mes travaux visant, depuis 1998 et la série sur l'action-démonstration, à rendre accessibles des données par le biais d'une restitution reposant essentiellement sur l'accroche fournie par les arts plastiques. Nous sommes donc dans la continuité et non dans la rupture. Ces trente planches réalisées, exposées encadrées par groupes de six, ne constituent qu'une modalité technique différente de celles précédemment utilisées dans mes pratiques, comme ce fut le cas à partir de 2005 pour les portfolios.

Revenons donc au sens de cette réalisation. Ainsi que le montre Martin de la Soudière, la question de la perte des origines questionne l'appartenir sans offrir d'autre issue que la quête continue, puisque selon lui « la propriété ne “fait” pas l'appartenance », que « l'autochtonie non plus, ne fait pas – ou plutôt ne suffit pas à faire – l'appartenance », et qu'enfin, « loin des yeux, près du cœur » : « Autre cas où l'appartenir se moque de l'appartenir : les situations de mobilités, voire d'exil par rapport à notre lieu d'origine, celui qu'on a quitté/perdu » (La Soudière, 2014 : 18-21) ; et de citer à l'appui Julia Kristeva : « Je n'ai jamais été bulgare. C'est notre exil qui nous constitue et non notre appartenance ou nos origines (notre mère, la langue). Nous ne devenons nous-mêmes qu'en nous échappant de nos origines par l'exil, donc un chemin, un parcours » (*id.* : 20).

Roland Kob reprend dans le titre donné à la publication de sa recherche le terme allemand *Heimat*. Martin de La Soudière⁴² vient utilement éclairer ce substantif que nous avons voulu rapprocher de l'appartenir :

Un joli mot allemand, très riche, absent des langues latines, nous aide ici : *heimweh*, littéralement : « la douleur de la maison », la séparation, le manque, l'éloignement du pays d'origine ; *heimat* signifiant et désignant tout à la fois le pays, la région, les origines, le village, la maison, la famille, les ambiances de l'enfance. Décuplée par l'éloignement, la perte donc et l'absence, notre nostalgie pour notre lieu d'antan – pour certains d'entre nous seulement, il faut relativiser et le souligner – est à même de créer une forme de lien très fort, d'attachement-appartenance donc. (La Soudière, 2014 : 21).

Roland Kob (2017) pas plus que moi n'échappons pas à cette dynamique d'explicitation et de recherche d'un « attachement-appartenance » à travers ces lignées de verriers souabes, et c'est aussi, entre les lignes, ce que nous donnons à percevoir à nos lecteurs (ou regardeurs-lecteurs, dans mon cas). De la même manière, dans l'appartenir fusionnant pays, origines, famille et ambiances d'enfance, j'ai montré par ailleurs et avec l'appui d'une approche psychanalytique que Victor Hugo et Jean de La Ville de Mirmont n'y ont pas non plus échappé (Christophe, 2017d).

On tient là un élément permanent (à défaut d'être partagé par tous, comme le souligne La Soudière), qui est à l'œuvre chez de nombreux créateurs mais aussi de nombreux déracinés de leur région d'origine, tels que les Bretons, Auvergnats, Lozériens et Aveyronnais dont a pu parler La Soudière, et cherchant à exprimer leur appartenir : « Se sentant légitimes, ils le réécrivent, le reconstruisent. » (La Soudière, 2014).

Par ailleurs, ce roman graphique de vulgarisation, qui peut paraître un amusement sans prétention véritablement scientifique – et qui plus est, d'audience fort restreinte – trouve en réalité parfaitement place dans ces pages, au titre d'une relecture lissée de mes productions artistiques théorisées. En effet, s'il s'agit bien de clarifier la progression des processus et du travail réflexif selon la montée en puissance de tel ou tel axe ou le maintien de tel autre comme simple corollaire, il y a là sujet à une explicitation utile. Il n'est pas question ici de suivre une logique chronologique linéaire qui ne ferait pas sens, mais bien d'éclairer un processus évolutif dans lequel nous distinguons des « îlots de rationalité » (Fourez, 1997 ; 1998) ayant fait l'objet d'une stabilisation conceptuelle et d'une normalisation dans mes pratiques.

Nous admettrons que la construction d'un îlot de rationalité peut relever de l'association d'éléments divers, fruits de contextes ou de représentations assez éclectique, relevant le plus souvent d'une interprétation interdisciplinaire de la complexité mais corroborés par l'analyse et par le travail de terrain (Fourez, 1997 :

42 Martin de la Soudière (2014) reprend ici des informations qui lui ont été fournies par Kristen Koop.

132) et, dans notre cas, par l'expérimentation renouvelée de productions plastiques à finalité socio-anthropologiques théorisées et stabilisées.

Or qu'y a-t-il de repérable dans la conjonction de ces deux phases de travail sur mon appartenir souabe, à dix ans d'écart ?

J'y vois la marque de mon balancement jamais tranché entre deux postures créatives, la création-recherche et la recherche-crétion. Or, dans le cas particulier de ce roman graphique exposé en 2019 mais non publié, ce n'est pas une dynamique de recherche qui induit une forme de création (comme pouvait l'induire mon action de 2009 aboutissant à la présentation de portraits biographiques).



Illustration 14: L'appartenir des Greiner, exposé à la Q-Galerie für Kunst à Schorndorf, en juin 2019. Détail des premières planches.

C'est le choix initial d'une forme plastique nouvelle pour moi qui, pour sa mise en œuvre, implique une certaine transcription de la recherche menée – ce qui suppose la collecte et le traitement de données mais aussi la soumission à cette forme plastique inexplorée jusqu'alors – : c'est en cela que je peine à le classer en création-recherche ou en recherche-crédation⁴³. Néanmoins, ce n'est pas là une création qui aurait pour objet de recherche la forme plastique en elle-même ou sa poétique, mais bien une modalité qui restitue une quête – fût-elle romancée sous une forme scriptographique.



Illustration 15: L'appartenir des Greiner, exposé à la Q-Galerie für Kunst à Schorndorf, en juin 2019. Ensemble des trente planches exposées.

⁴³ Et l'on retrouve là l'une des questions que posaient les experts de l'HCERES à LARA-SEPPIA lors de leur visite du 14 novembre 2019, sur la distinction faite au sein de ce laboratoire entre la création-recherche et la recherche-crédation.

Le décalage égohistorique que nous venons de constituer en plaçant ici cet écho actuel (*L'appartenir des Greiner, Les ancêtres souabes et d'où ils viennent*) à un travail plus ancien (*Die Schwäben Vorfahren*), sur un appartenir souabe envisagé à titre personnel, nous mène tout naturellement à reprendre le fil chronologique, tout en restant dans une approche ancrée dans cet *Heimat* et dans la continuité de mes travaux pour des expositions à la Galerie für Kunst de Schorndorf, en Wurtemberg.

1.6.5 Heimat : une évolution formelle en lien à l'appartenir et des îlots de rationalités transversaux

Heimat, initialement pensé comme devant s'inscrire dans la droite ligne de l'intérêt suscité en 2009 avec *Die Schwäben Vorfahren* et destiné à être présenté au même endroit, fut en 2012 un essai de repérage de la diversité du sentiment d'appartenir auprès de quelques personnes en Souabe. Ce travail fut initié en 2011 : on, verra qu'il y eut cinq témoignages collectés, dont le résultat plastique fut exposé de mai à fin septembre 2012 d'abord en Allemagne, puis en France et enfin en Italie, dans trois expositions de groupe successives réunissant des artistes de ces trois pays ainsi qu'un Burkinabé, le peintre Sambo Boly.



Illustration 16: Heimat, les cinq toiles-valises exposées Galerie Für Kunst und Technik, Schorndorf (2012).

Ce fut en fait mon premier travail plastique véritablement envisagé en lien direct avec le programme *L'Appartenir*. A posteriori, je peux bien constater que des travaux antérieurs avaient à voir avec cette dynamique de recherche mais ils résultaient de l'évolution de mon positionnement et de mes pratiques à la suite de ma thèse – laquelle n'était pas étrangère au fait qu'Hélène Saule-Sorbé ait souhaité engager un programme sur la question de l'appartenance au sein du milieu rural et m'y intégrer au comité scientifique.

La première présentation ayant lieu à la Galerie für Kunst à Schorndorf justifiait à mes yeux le choix du thème. Les trois villes devant accueillir la manifestation au fil des cinq mois que durait cette opération étant des villes jumelées, aborder la question du sentiment d'appartenir de quelques habitants de la première d'entre elles prenait ainsi sens dans une perspective de connaissance mutuelle.

Pour autant, in fine, les textes collectés selon mon habitude ne furent repris dans les œuvres et donc disponibles qu'en allemand et en français ; il n'y eut pas de traduction en italien et, lors de l'exposition finale à la galerie Bunker C4 à Caldogno, le choix des curatrices italiennes – Petra Cason⁴⁴ et Angela Stefani⁴⁵ – fut de ne présenter que trois des cinq toiles-valises réalisées.

Il s'agissait pour moi, en vue de ces expositions tri-nationales de 2012, de saisir et restituer la diversité des rapports à l'appartenir vécu par plusieurs habitants de Schorndorf et de ses environs.

Il y eut six personnes, parmi mes contacts souabes, qui envisagèrent de répondre à mon appel à témoigner de leur appartenir ; seulement cinq finalisèrent leur intention par l'envoi d'un texte et de photographies. Or, en dehors de l'ancien maire Winfried Kübler, qui resta fidèle à une perception traditionnelle du *Heimat*, (on pourrait presque parler d'une approche conservatrice, eu égard à son appartenance politique à la CSU) centrée sur son appartenance à la Souabe rurale, chacun de mes autres prospects (tous artistes) témoignait de ses diverses expériences culturelles transnationales à travers des voyages et des projets fort divers et pas uniquement professionnels, mettant en évidence une conception de leur appartenir ouverte sur le monde.

D'où le recours à une forme qui puisse évoquer fortement le voyage : la valise. C'est en assemblant deux toiles tendues sur des châssis d'épaisseur différentes et dotées de charnières, de poignée et d'un système de fermeture, que je réalisais

44 Petra Cason, était alors curatrice attachée à la Galerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari à Vicence, et présidente de l'association culturelle de promotion de l'art contemporain Metamorfoosi Gallery qui organisait l'exposition italienne.

45 Angela Stefani, diplômée d'un master d'histoire de l'art et gestion des biens culturels à l'université Ca' Foscari de Venise, était alors attachée au musée diocésain de Vicence comme rédactrice des catalogues et animatrice pédagogique ; elle devint par la suite présidente de l'association culturelle de promotion de l'art contemporain Metamorfoosi Gallery et enseignante d'histoire de l'art à Vicence. J'ai pu continuer à travailler avec elle dans le cadre de mes missions à l'ENSFEA, concernant l'éducation artistique et la didactique muséale, à travers plusieurs projets européens Erasmus.

alors cinq valises, à l'intérieur peint. Ces supports picturaux recevaient aussi les textes (bilingues) communiqués par mes cinq partenaires.

Il s'est avéré que cette forme allait m'accompagner par la suite ponctuellement pour des propositions plastiques lors d'expositions en Belgique. On est bien là dans l'expression et la transcription plastique de l'appartenir de ces personnes.

Dans l'« Ouverture » qu'ils ont donnée aux actes du colloque de 2014, Gérard Peylet et Hélène Saule-Sorbé écrivent :

L'appartenir qui semble correspondre à un besoin d'identité, lequel reste très fort chez l'homme moderne est peut-être aujourd'hui un refuge contre tout ce qui menace notre identité dans notre société. Faut-il voir dans l'« appartenir » contemporain la simple perdurance ou résurgence du lien traditionnel au terroir ? Ou celui-ci se distingue-t-il, au contraire, de ces attachements anciens ? Dans quelle mesure assure-t-il un équilibre à l'homme moderne dans ce mouvement pendulaire qui le tourne tantôt vers le mondial, tantôt vers le local ? Si le mondial est partout présent dans les médias et internet, l'appartenir ne facilite-t-il pas un retour salutaire ? (Peylet & Saule-Sorbé, 2014b : 9)

Mon travail sur cet *Heimat* souabe tend à apporter des éléments de réponse à ce questionnement : de chacun de mes cinq prospects, émergent des compréhensions différentes de l'appartenir. Cela nous porte à considérer d'une part que le lien au territoire d'élection n'est pas nécessairement corrélé au territoire de naissance ou de formation ; et d'autre part qu'il permet de trouver un « équilibre » dans les « mouvements pendulaires » entre des lieux et attachements diversifiés, par le jeu psychiquement équilibrant d'« un retour salutaire ». C'est ce que Peylet et Saule-Sorbé (2014a : 318) nomment « un peu d'appriovissement réciproque ».

Pourtant, Sylvaine Faure-Godbert, en se référant à Herta Müller⁴⁶, résume d'une façon moins positive la notion de *Heimat*.

Instrument d'oppression de l'individu mis au service d'un refoulement collectif, elle constitue pour elle, dans sa composante souabe comme roumaine, un lieu dans lequel on ne peut pas vivre. [...] Cette *Heimat* qu'elle exècre s'impose cependant dans son œuvre comme un noyau vide à partir duquel elle redéfinit, au fil de son histoire, ce que signifient pour elle l'appartenance, l'exil, la *Heimatlosigkeit*, le mal du pays, etc. Car c'est précisément le fait d'éviter sans

⁴⁶ Herta Müller a fait partie de cette minorité germanophone « importée » à la fin du XVIII^e siècle dans le sud-est du royaume de Hongrie après que les troupes turques en quittant ces limites de leur empire aient massacré systématiquement les habitants des villages se trouvant sur leurs routes. Sa famille émigra ainsi dans un territoire de l'actuelle Roumanie, tandis que celle du peintre et musicien de Schorndorf Gez Zirkelbach émigrerait en centre de l'actuelle Hongrie (il en exposa des traces, sous formes de collages, à la galerie La Cour des Arts à Tulle en mars 2011). Toutes ces familles, ou presque, ayant été revendiquées comme aryennes par le III^{ème} Reich au nom d'un hypothétique *Heimat* commun instrumentalisé à des fins totalitaires, furent chassées de leurs pays d'adoption à la fin des années 1940 par le pouvoir communiste qui leur reprochait une germanité les associant au nazisme.

cesse cette notion qui rend d'autant plus nécessaire ce réajustement permanent. Et de même que le « regard étranger » qu'elle porte sur le monde préexiste à l'exil, la Roumanie demeure « l'arrière-pensée » de tout ce qu'elle perçoit en Allemagne. (Faure-Godbert, 2018)

Ce qui rejoint certaines des questions posées par Peylet et Saule-Sorbé, encore que ces derniers n'envisagent pas ce rejet épidermique de la notion qui tiraille Herta Müller balançant entre l'amour et la haine, entre le regret et la dénonciation.

L'approche littéraire et psychologique devait se poser enfin une autre question : le sentiment d'appartenir est-il le même en présence de l'objet (le terroir auquel on appartient ou dont on sent qu'on en fait partie) et dans l'éloignement qui peut être vécu comme exil et stimule l'imagination par compensation ? Le mal du pays n'est-il pas le lieu le plus aigu de l'inexpérience de « l'appartenir » ? N'est-ce pas dans cette situation que nous comprenons le mieux qu'« appartenir » est indissociable de l'homme ? Les peuples nomades, ceux de la diaspora ne vivent-ils pas ce sentiment sur un mode extrême ? (Peylet & Saule-Sorbé, 2014b : 10)



Illustration 17: Heimata, les toiles-valises avant leur installation à Schorndorf (2012).

Le travail anthropologique amorcé depuis avec des Roms venus de Serbie à la fin des années 2000 montre que le sentiment d'appartenir, chez des jeunes adultes arrivés adolescents, n'enjolive guère le pays d'origine (Christophe, 2017b). Mais sur cette considération, nous nous éloignons du cas souabe. Et pourtant un lieu

ténu peut être établi. S'il n'y a pas lieu de comparer ces travaux de 2017 sur le *Heimat* souabe avec mon article de 2017 sur les conditions de l'insertion lors d'une immigration, dont les finalités et les modalités diffèrent, je peux souligner là cette permanence de l'expression verbalisée comme nécessaire au type d'approche que je développe toujours, qu'il s'agisse de recherche-crédation dans le champ des arts ou de production de connaissances socio-anthropologiques. Cette identité d'approche constitue à mon sens un nouvel îlot de rationalité incontournable (Fourez, 1997 ; 1998), constitutif de mon positionnement transdisciplinaire ainsi que de ma pratique des arts plastiques produisant des propositions formelles à chaque fois issues d'une dynamique de recherche-crédation.

Bien qu'ils soient ici repérés dans le moment d'articulation théorique (intégration du concept d'appartenir) et plastique (émergence d'une nouvelle proposition formelle) qu'a constitué *Heimat*, les deux îlots de rationalité explicités dans ces paragraphes sont à regarder comme transverses à la totalité de mes travaux.

1.6.6 Le Soir du Gille : recherche sur l'appartenir des gilles en carnaval.

De février 2013 à février 2014, il me fut donné de vivre une résidence d'artiste en Belgique, opération orchestrée par la galerie Koma à Mons, et son administrateur Jean-Pierre Deneffe. Je passais pour cela environ sept semaines en Wallonie, au fil de cinq séjours. Le sous-titre figurant en manchette de journal que j'ai inclus dans le portfolio édité à cette occasion indique quelle en fut la thématique de recherche : « Un appartenir parmi les Gilles en Carnaval, à Morlanwelz-Carnières ».

En l'occurrence, il s'agit bien d'une recherche en science sociale ayant utilisé les moyens des arts plastiques comme modalité d'approche et de restitution : une démarche qui peut être identifiée véritablement comme relevant de la recherche-crédation, cette fois.

C'est à l'occasion d'un de mes nombreux déplacements à Mons, en mars 2012, que Jean-Pierre Deneffe, intéressé par le travail que je lui proposais entre art et sciences sociales, m'avait invité pour une résidence qui devrait se dérouler l'année suivante (autour du mois de mars 2013). Sur ma suggestion, nous avons convenu qu'étant donnée la diversité des populations d'origines diverses dont j'avais pu constater la présence à Mons, ville que je fréquentais régulièrement depuis 2008, le projet devait se pencher sur le sentiment d'appartenir montois d'immigrés anciens et récents, et d'enfants d'immigrés.

Lorsqu'en décembre 2012, prenant acte d'un calendrier déjà chargé pour le mois de mars, je l'informais qu'il ne m'était envisageable que le mois de février, et à sa convenance sur trois des quatre semaines de ce mois (la quatrième étant occupée par une semaine de travaux dirigés en licence professionnelle à l'occasion d'un salon international à Nuremberg en Allemagne), il changeait immédiatement

la finalité de la résidence ; en effet, c'était le mois du carnaval : un autre appartenir belge à enquêter.

L'objectif principal – dès lors fixé entre Jean-Pierre Deneffe et moi-même – était l'observation et la restitution des vécus des habitants d'un micro-territoire du Hainaut, en appui à la vie associative locale. Ce territoire était celui de Morlanwelz, en partenariat avec la Société Royale Les Règuènères, qui est une société carnavalesque de gilles. Rappelons que le carnaval de Binche, voisin, référence pour tous les carnivals de village de la région du Centre, est reconnu par l'UNESCO comme une manifestation du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Mon intérêt pour la notion d'appartenir rencontrait celui de l'association Galerie Koma, mon premier partenaire dans ce projet, qui met en œuvre un projet culturel de territoire, avec divers partenaires dont l'association de Sauvegarde, Développement et Épanouissement du Quartier du Beffroi à Mons, ou encore la Société Royale Les Règuènères à Morlanwelz⁴⁷ – et Koma est associée à diverses manifestations culturelles régionales.



Illustration 18: Exposition de résidence, Galerie Koma à Mons, août 2013.

Contrairement au pré-projet énoncé au printemps 2012, d'une simple résidence de deux à trois semaines initialement envisagée en fin d'hiver 2013, l'ampleur du

⁴⁷ Jean-Pierre Deneffe est administrateur dans ces trois structures, et il est donc un des Règuènères, un gille de Morlanwelz. Il siège aussi dans plusieurs commissions culturelles ministérielles, au niveau fédéral, pour la région linguistique, et au niveau national.

projet réorienté vers les sociétés carnavalesques allait finalement nécessiter de ma part cinq séjours dans le Hainaut, en février, juin, août et octobre 2013 puis en février 2014, pour en tout six semaines et demie de présence. Soit du *Feureu* (le week-end final du temps de carnaval, vécu sur trois jours) de 2013 à la *soumonce générale* (l'avant-dernière « sortie » des sociétés carnavalesques, deux semaines avant le *Feureu*) du carnaval de Morlanwelz 2014.

À mon instigation, nous avons dès l'origine envisagé un portfolio, dont la forme fut finalement la réunion sous une même jaquette de sept sérigraphies et d'un journal de vingt pages, que j'ai intitulé *Le Soir du Gille*, en référence au personnage du Gille typique des carnivals de la région du Centre, dans la province belge du Hainaut, et en clin d'œil au célèbre journal *Le Soir* de Bruxelles. Une large part y est laissée aux propos des acteurs de la Société des Régénéres, dans le respect des dialogues et des expressions. Une approche historique et bibliographique rapide viendra éclairer le propos, afin de poursuivre par une mise en perspective de la notion d'appartenir, croisée entre les Gilles et ce territoire.



Illustration 19: Gilles commentant mes croquis, Morlanwelz, 2013.

Fruit des temps de collecte, du vécu informel, des modalités diverses de relecture⁴⁸ et d'un travail conséquent d'écriture, un journal de vingt pages est inclus dans le portfolio, et c'est là un renouvellement formel par rapport aux quatre portfolios précédents. À la lecture de ce journal, on saisit comment c'est dans *l'ordinaire de l'enquête*, à l'occasion d'un croquis ou dans les rencontres imprévues devant une bière, que se construit un vécu, un discours et une

⁴⁸ Les modalités de relecture seront évoquées dans la deuxième partie de ce volume.

transcription qui se trouvent donc être le fruit de cette « anthropologie de l'ordinaire » (Chauvier, 2017[2011])⁴⁹.

Mais il s'y condense la relation et la mise en perspective de vécus, de transmissions et d'un appartenir spécifiques, ensemble constituant un extraordinaire phénomène socioculturel, tel que le carnaval de Binche et ses gilles sont devenus patrimoine immatériel de l'humanité, patrimonialisation revendiquée par tous les carnivals et sociétés carnavalesques des environs, dont ceux de Morlanwelz. Pour l'artiste-chercheur, tout comme pour l'apprenti-gille (qui peut débiter en costume dès l'âge de huit ou dix ans), appréhender ces réalités incorporées par chacun des gilles dans leurs danses, leurs défilés et leurs coutumes est une pratique inclusive (Christophe, 2013b) sans évincer ce que Davia Benedetti appelle « l'émotion de l'instant » : « Celle-ci s'inscrit dans un vécu contextualisé et un espace-temps socialisé. Elle génère un rapport particulier au corps dans son anatomie et sa physiologie, aux autres, à l'espace investi et aux consignes » (Benedetti, 2016). Le rapport au don et au contre-don tel qu'il a été abordé par Marcel Mauss (1997) peut aussi permettre de relire ce moment de ma recherche-crédation.

C'est dans l'attention à cet ordinaire de la relation qu'a émergé la nécessité de parler du rôle des femmes dans les sociétés de Gilles en apparence très masculines.

Reprenant la forme de la valise expérimentée à propos de l'appartenir souabe en 2009, j'ai ajouté, pour l'exposition du carnaval 2014, une valise. Mais au lieu d'y capturer l'appartenir des Gilles, je lui confiais celui de la femme de gille. J'avais déjà noté dans le portfolio *Le Soir du Gille* ce que j'avais lu sur un cartel au musée du Masque à Binche :

Pour être Gille, il faut être un homme [...]. Mais si la femme ne peut endosser le costume de Gille, cela ne diminue pas pour autant l'importance de son rôle dans le carnaval. Qu'elle soit mère, épouse, compagne ou sœur, elle est indispensable au bon déroulement de celui-ci : il faut avoir une femme dans sa vie pour être Gille. (Christophe, 2013b)

C'est aussi à une femme qu'on a donné de dire avec emphase le texte audio-diffusé qui accompagne la présentation de la première salle du musée binchois. « – Ils sont fiers, très fiers ; ils ne sont pas chauvins », dit la narratrice d'un film documentaire de Christel Deliège, *Sang d'Binchou ne peut mentir* (2013).

Voici ce que je dis de la femme de Gille dans le portfolio, puisque l'on peut se demander :

49 Si je découvris initialement cet ouvrage de Chauvier dans son édition de 2011, c'est à celle de 2017 que renvoient ici les références.

[...] comment le Gille ferait s'il n'avait pas une petite femme dévouée, pour tordre les torquettes aux bonnes grosseur et longueur, pour apporter le masque qu'il ne gardera qu'un quart d'heure, pour porter son chapeau de plumes à bout de bras quand le Gille est en barrette, pour le lui refixer sur la tête lorsqu'il menace de tomber, pour échanger leur ramon contre le panier d'oranges... et à la maison, vaisselle, linge, repas à volonté, toujours nickel... Ha ! Le Gille et sa femme, la femme et son Gille... « Voyez comme ils s'aiment ! » (je ne me moque pas : c'est dans saint Paul). (Christophe, 2013b)

Lors de la phase de résidence qui accompagna le lancement de l'exposition d'août 2013 à la galerie Koma, je réalisais en outre une série de dessins au Bic, destinés à être présentés à Morlanwelz lors du carnaval 2004 sur tables du café Le combattant (siège de la Société royale Les Règuènères). Ces dessins étaient démarqués de mes croquis ou de mes photographies, c'est selon, et composés de manière que des deux côtés de la table les visiteurs (et les consommateurs) puissent voir dans leur sens de lecture une partie des éléments figurés et des courts textes ajoutés ainsi que je fais toujours.

Mais s'il est nécessaire de raconter le détail des opérations pour en bien saisir l'incarnation, il convient aussi, et particulièrement pour cette opération de longue durée, d'en restituer les résultats quant à la recherche sur l'appartenir, ici celui des Gilles de la micro-région de Wallonie dite le Centre. Encore qu'il soit aisé d'aller les lire dans le portfolio, je pense utile de reproduire ici quelques paragraphes des deux dernières pages du *Soir du Gille*.

Un appartenir...

Appartenir au territoire de Morlanwelz, comment cela s'exprime-t-il ?

[...]. En constatant que le carnaval et ses sociétés de Gilles sont un liant social et non un enjeu économique (et peut être même pas touristique). En observant ouverture et convivialité des foyers familiaux entre les Gilles (et leurs accompagnateurs). Mais reste-t-il une conscience de l'appartenir du Gille ?

On serait tenté de répondre par l'affirmative. Car c'est à l'évidence hautement identifiant que d'être Gille. Jean-Pierre, à Binche comme à La Louvière, se plaît à se présenter, sans emphase, comme Gille : « – Je fais le Gille à Morlanwelz ». Et l'on sait alors qu'on a ensemble un vécu similaire, des valeurs, une culture. En ce sens, on partage un appartenir du Centre, cette micro-région du Hainaut, où sont les carnivals à Gilles [...].

Le fermier, le médecin, le professeur, l'étudiant, le pensionné, le militaire, tous cessent d'être les individus d'un corps social fragmenté, membres de groupes plus ou moins corporatistes dans leur vie professionnelle, lorsqu'ils se retrouvent à huit ou dix en cagnotte, ou à cinquante ou quatre-vingts en société carnavalesque. Ils sont Gilles. Et, qu'ils portent l'habit pour le carnaval, ou qu'ils soient en pull-over au café, ils ne savent pas l'analyser. Ils ont les mots pour raconter du vécu, des hauts-faits de leur société, les implications relationnelles ou le coût que représente pour la famille le fait d'avoir un Gille parmi ses membres. Mais point de mot pour exprimer un appartenir du Gille de Morlanwelz, ou plus globalement, du Gille lui-même.

Ce n'est pas à un territoire que se crée l'attachement du Gille ; ou alors par défaut, parce qu'en un autre territoire on n'aurait pas de Gilles. L'appartenir est lié ici au groupe, aux amis, donc aux autres Gilles. [...]

Quel appartenir ?

Est-ce à dire que le rapport est ici inversé, que ce n'est pas le Gille qui fait son territoire et son appartenir du Centre, mais [...] que lui reste-t-il d'autre, au Centre, une fois que sont morts les charbonnages, la métallurgie, les verreries ? Il lui reste le Gille, qu'on dit paysan et grossier, ou qui se veut membre d'une société bourgeoise, selon les villes, selon les sociétés, selon les gens. Il reste le Gille qui, lorsque le chômage vous prend (puisqu'il est ici un des plus élevés de l'Europe du Nord, et ne se négocie pas), demeure le dérivatif drôle et grave, bruyant et muet, buveur et honnête, le dérivatif parfait, qui occupe l'esprit des sociétaires trois ou quatre mois par an, et impose par la cagnotte que les plus aisés partagent leur aisance avec les plus mal lotis, et que les bénéficiaires de l'aide sociale puissent défiler et festoyer avec leurs médecins. Alors, l'appartenir est vécu, il n'est pas prévu, pas conscient, pas conscientisé. Il est.

Pour exprimer qu'on est un membre participant d'une société de Gille, il y a deux formules : on est Gille, et, on fait le Gille. En fait, Jean-Pierre m'a dit ensuite que l'expression exacte, c'est faire le Gille, mais je suis sûr qu'il m'a dit à un autre moment que le photographe Alain Breyer « est Gille à La Louvière » ; Jean et Anne-Marie disent faire le Gille, mais Francis dit être Gille, et les cartels du musée du masque à Binche utilisent aussi volontiers le verbe être. Revenons donc à l'idée première. Peut-être ces expressions sont-elles les mieux adaptées à l'appartenir en ces lieux, ce qui donne – en inversant la place du Gille qui passe de complément à sujet – : le Gille est un appartenir, et, le Gille fait un appartenir. Mais le Gille lui-même ne saurait pas me le dire. (Christophe, 2013b)

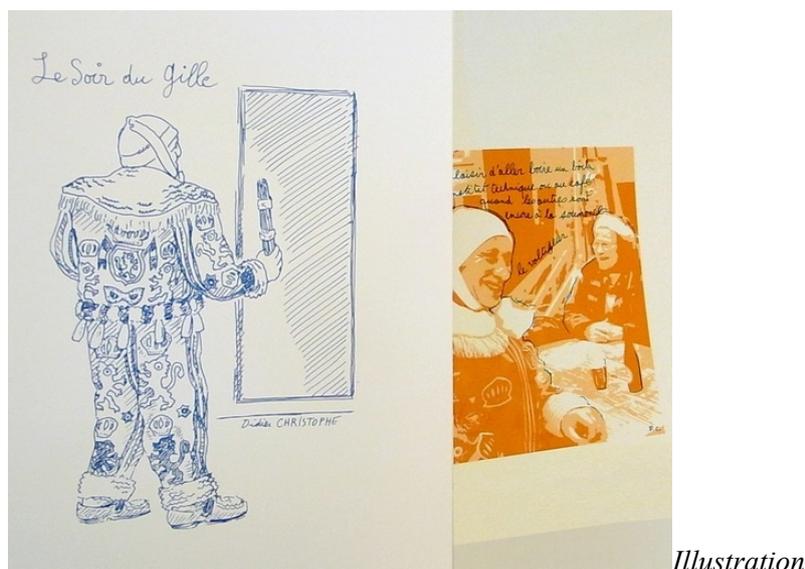
Si le ton cherche à ne pas trop s'éloigner de l'ambiance carnavalesque, et que l'organisation narrative fait que certains des apports les plus intéressants de mes prospects se retrouvent de fait comme négligemment semés au gré des repas, des coupes de champagne (un classique du carnaval) ou des arrêts dans un café devant une bière – Vieux temps, Scotch CTS ou kriek, et parfois Orval –, il y a bien un résultat, du point de vue des sciences humaines et sociales, une société de Gilles de Morlanwelz se trouve observée, commentée et analysée dans ses fonctionnements et dans sa fonction sociale.

Philippe Sahuc, sociologue et artiste de scène, use de stratagèmes similaires, comme nous aurons l'occasion de le voir dans la partie suivante de ce mémoire. Parti du conte, puis du jonglage de mots incluant des boucles sonores enregistrées auprès de ses informateurs, il ne dédaigne pas de faire appel au domaine du visuel pour certaines de ces restitutions auprès du public des enquêtés, par projection de croquis ou exposition de panneaux scripto-visuels. Il nourrit sa réflexion à ce propos des travaux de Marcel Mauss (1997) sur le don⁵⁰, comme nous le verrons

50 Dans un autre article, Sahuc en témoigne ainsi : « Le nœud de questions autour du système maussien de don/contre-don a été la stimulation déterminante pour que je me mette à écrire. La question de la légitimité à conter dans des espaces publics a été pour moi dès le départ importante. » (Sahuc, 2012). Il a depuis poursuivi sa réflexion en incluant davantage la

plus loin. Il trouve dans la forme *exposition présentée comme œuvre de peu* – pour reprendre l'expression de Christian Malaurie (2015) – une modalité de restitution, ou de contre-don, lui permettant de restituer de manière « discrète », ainsi que j'ai pu le faire lors de la présentation au siège de la société Les Règuènères :

[...] par l'implantation de panneaux dont on peut se tenir à distance, sans paraître les rejeter, en invitant à passer voir, « quand vous voudrez », une exposition se tenant sur une quinzaine, plutôt qu'en invitant à une unique réunion de restitution, j'ai peut-être retrouvé cette ancienne précaution du don : on jette plutôt le présent qu'on ne le donne, pour édulcorer l'obligation écrasante qui serait faite à l'autre de le recevoir. (Sahuc, 2011)



20: *Le Soir du Gille*, portfolio en sérigraphie (2013).

On aura usé là, lui comme moi, de modalités comparables aux pratiques d'autres artistes-chercheurs. Cela étant, je ne perds pas de vue le point de vue des plasticiens, ainsi que j'en témoigne encore dans *Le Soir du Gille* :

Un soir à Mons, je profite de la bibliothèque de la galerie Koma pour lire quelques articles de vieux numéros de la revue *Art Press*, du milieu des années 80.

Je fais malgré moi la relation aux Gilles. Et je suis tenté d'intellectualiser leur primitivisme embourgeoisé, en lisant Catherine Francblin (comme le formalisme en art, le Gille « a permis de faire émerger des affinités entre les cultures primitives et la nôtre ») ou Georges Banu (comme le théâtre, la société de Gilles « se pense aujourd'hui dans les termes d'une minorité, non pas de minorité active – minorité qui veut acquérir sa légitimité – mais minorité rétroactive – minorité qui s'accepte comme telle tout en étant nostalgique de son

dynamique spécifique à la dualité d'approche que permet la coexistence du sociologue et du conteur ou homme de scène (Sahuc, 2019).

ancien pouvoir. Cela entraîne un sentiment valorisant lié à la défense des valeurs en train de disparaître») – extraits de « De la mort de l'art, et comment s'en sortir », table ronde publiée dans *Art Press* 100, février 1986.

Ou bien encore, je compare ma position à ce que Régis Durand écrivait du photographe Patrick Faigenbaum : « Il faut jouer serré, mettre à profit l'instant de bienveillance, avant que les portes ne se referment sur l'intrus. Que cherche celui-ci, au fond ? Certainement pas l'indiscrétion, ni l'exotisme. Il s'agit d'abord, me semble-t-il, d'un travail sur le temps. La famille est prise non pas tant comme noyau social que comme dispositif servant à mettre en évidence une profondeur temporelle » – à propos de portraits d'aristocrates italiens, dans l'article « Patrick Faigenbaum l'affuteur », *Art Press* 98, décembre 1985. (Christophe, 2013b)

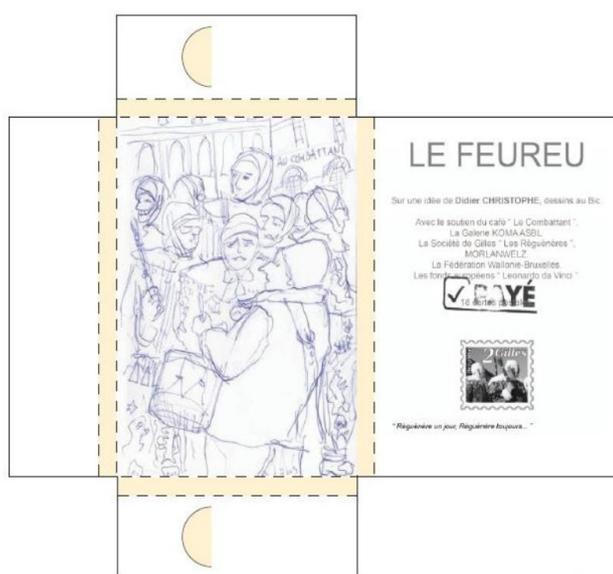


Illustration 21:

Maquette de la pochette de cartes postales consacrée au Feureu (2013).

Soulignons qu'un savoir-être qu'il m'a fallu exercer ici, dans une approche véritablement anthropologique, fut de savoir « mettre à profit l'instant de bienveillance » (Durand, 1985) – et encore bien davantage utiliser lors de l'expérience suivante lors de la « crise grecque » orchestrée en 2015 par le gouvernement Merkel : nous y reviendrons. Poursuivons avec quelques ultimes explicitations sur le portfolio résultant de ma résidence en Wallonie.

Il importe que je donne ici un rapide éclairage sur l'approche que j'ai eue de la réalisation des sept sérigraphies qui sont incluses dans le portfolio *Le Soir du Gille* (avec le journal dont on a parlé). Les technimages que j'avais pu produire pour les quatre portfolios précédents y sont en effet remplacées par une série de sérigraphies, réalisées en Allemagne à l'invitation de la sculptrice EBBA Kaynak, dans l'atelier de Erich Schmidt à Schorndorf.

Or, dans ma thèse soutenue en 2006, je m'étais déjà intéressé à un artiste qui a largement utilisé les atouts de la sérigraphie dans son œuvre, au point qu'il en a

fait une esthétique personnelle similaire dans sa peinture et dans ses multiples : c'est Bernard Rancillac, dont Serge Fauchereau a écrit qu'il utilise photographies et images d'origines diverses comme « matériaux de départ de son travail » :

L'utilisation qu'il en fait est diverse mais se veut toujours assez simple : une seule photo cadrée, retravaillée et colorée à son gré [...] ou bien une seule photo répétée avec une découpe variable [...]. Mais le plus souvent, ce sont deux ou trois documents assemblés et saisis à des échelles différentes.⁵¹

Jeune étudiant, j'ai assez été attiré par les artistes de la *Figuration narrative*, Arroyo, Fromanger, mais surtout par l'œuvre de Rancillac dont je vis plusieurs expositions personnelles avant de me plonger dans la lecture de Fauchereau⁵². Rancillac a exprimé lui-même les conditions de sa pratique, qu'il démarque clairement de toute tentation hyperréaliste :

Si l'on me demande pourquoi je ne fais pas simplement de la photographie, je dirai simplement que je ne suis pas et ne veux pas être photographe, mais peintre. De même le transfert direct et l'agrandissement sur toile sensible d'un cliché ne m'intéresse nullement (sauf en cas précis de constat socio-politique comme la pornographie). Cela me paraît constituer un genre bâtard. (Cité in Fauchereau, 1991 : 88)

Or, dans mon cas, alors que j'utilisais pour ce portfolio la sérigraphie pour sept images au format 20 x 30 cm, j'assumais aussi de présenter en reproduction dans le journal (inséré dans la jaquette) des croquis et des photographies, mêlant sans vergogne ces divers modes d'enregistrement et de restitution dans une même production. La *doxa* dont parlait Anne Cauquelin (1996a) ne tendrait pas à nous faire considérer cela d'un très bon œil, bien que cette pratique soit maintenant commune et relève désormais de la *vulgate*.

Ainsi, Bernard Ceysson⁵³ remarquait en 1971 qu'on « ne manqua pas de reprocher à Rancillac de passer tout à trac de la bande dessinée à la photographie. On jugea instable un peintre qui s'efforçait au contraire de préciser et de clarifier son propos, en transposant en peinture les deux moyens d'expression les plus accessibles au public. Le saut de l'un à l'autre trouvait sa justification dans la volonté délibérée du peintre de miner la réalité, après avoir miné l'histoire de l'art. La mise en question se déplaçait du plan esthétique au plan sociologique ». Déjà y voyait-on pour le public une exigence particulière de perception d'un niveau que nous pourrions dire *poétique* (Clancy & Tancelin, 1997), parce que, ajoute Ceysson, « seul un regard réceptif et attentif saisit les implications politiques et sociales d'œuvres où le jeu formel, seul, suffit pour arrêter et séduire. »

Plus encore que lors de mon installation *De Reis van der Boer* (2009), où j'introduisais la photographie pour elle-même, ainsi qu'on l'a vu plus haut,

51 Fauchereau, S. (1991). *Rancillac*. Paris, Cercle d'art ; p. 88.

52 *Idem*, et catalogue de l'exposition *Rancillac*, Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, 1971.

53 Cf. catalogue de l'exposition rétrospective *Rancillac*, Musée de Saint-Étienne, 1971. Repris in Fauchereau (1991 : 124-125).

l'expérience wallonne avait ceci d'innovant, dans mes pratiques, qu'enfin je m'étais autorisé à monter des photographies pour ce qu'elles étaient, et non pas par le subterfuge d'un post-traitement à la manière des technimages.

Ce que je signale là n'est sans doute qu'une petite conquête, qui ne fut pas et n'est toujours pas devenue un élément clé de mon évolution de plasticien, mais tout au moins advenait enfin la possibilité de vivre et présenter la photographie comme la production d'images valant pour elles-mêmes et participant pleinement de l'acte de création – et donc, potentiellement, de mes travaux de recherche-création.

Qu'il s'agisse de clichés relevant de ce que nous appelons des « images de peu » (Maurie, 2014 ; Maurie, 2015) n'ôte rien à la valeur de cet acquis.

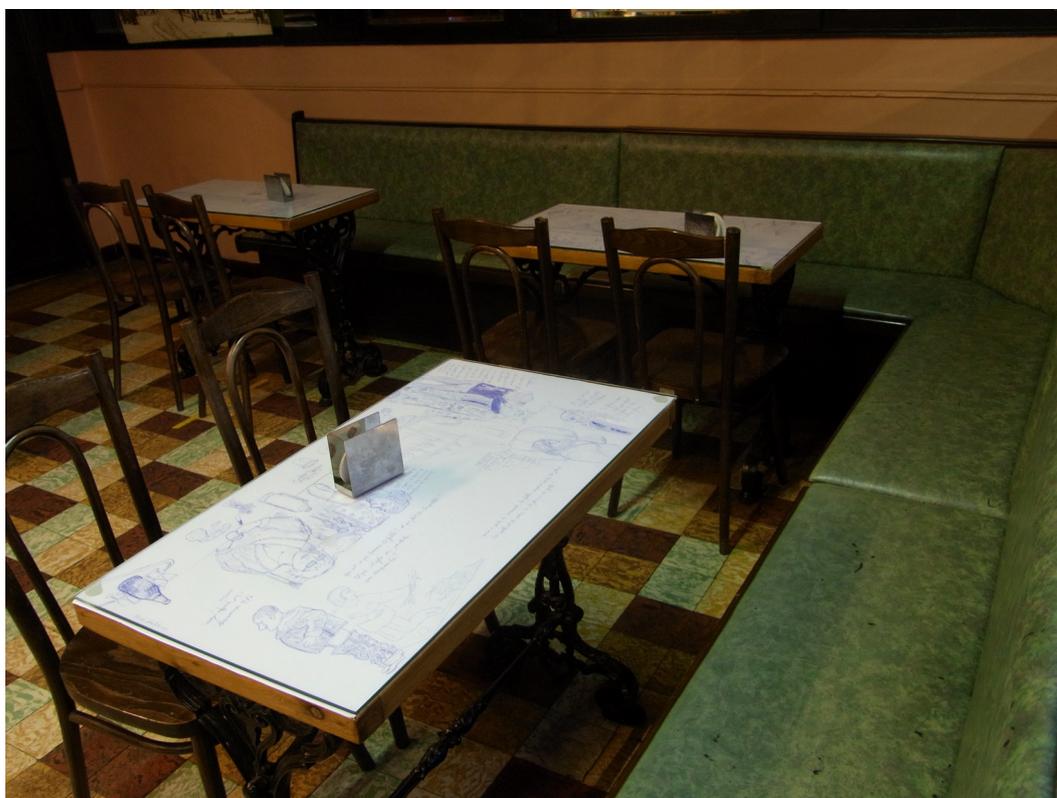


Illustration 22: Dessins sous verre sur les tables du Combattant, siège social de la société royale de gilles les Règuènères, à Morlanwelz (2014).

Il convient de rappeler que mon activité de croquis, qui fut l'un des supports des échanges oraux avec les Gilles, furent aussi valorisées par une édition de cartes postales consacrée au Feureu (c'est le nom donné au carnaval de Morlanwelz), dont une pochette fut offerte à chaque participant au vernissage de l'exposition au café Le Comabattant lors de la soumonce en costumes de fantaisie, lors du Carnaval 2014.



Illustration 23: Une des tables avec un dessin sous verre, en usage au Combattant, siège de la société royale Les Règuènères, Morlanwelz (2014).

1.6.7 Mare nostrum : la crise grecque, ou « mettre à profit l'instant de bienveillance ».

À nouveau menée hors de nos frontières, *Mare nostrum : la crise grecque* fut l'étape importante suivante. Il s'agit d'un travail mené en août 2015, alors qu'une campagne agressive du gouvernement allemand et du ministre Schäuble, entretenue par une majorité des médias du pays, mettait en accusation la Grèce pour sa gestion désastreuse des finances publiques depuis des décennies tout en menant un bras de fer avec le gouvernement grec et spécialement avec son ministre des Finances Yannis Varoufakis.

Les alternatives présentées étaient la sortie de la Grèce de l'Union Européenne, ce que l'on nommait le *Grexit*, ou bien la contractualisation d'une politique ultra-libérale reposant sur la vente d'entreprises publiques, la baisse des salaires notamment dans l'administration, la baisse des prestations sociales, la hausse des impôts et une réduction drastique des dépenses sociales, bref, exactement le contraire d'une politique keynésienne. Du côté grec, Varoufakis venu du parti Syriza (à l'aile gauche de la gauche), prônait au contraire une relance par le social et l'investissement public, supposant de s'exonérer encore davantage des règles européennes de limitation du déficit public.

En Allemagne, le climat devenait de plus en plus anti-grecs, chaque ressortissant de la république grecque étant soudain suspect d'être un de ces tenants de la dérive grecque, profiteur, fainéant. Presque escroc.

Or j'avais été invité à participer à un symposium international à Schorndorf dans l'est du Bade-Wurtemberg. Nous étions dix artistes travaillant dans les vastes locaux du *Kunstverein* : quatre Français, avec un Syrien, un Italien et quatre Allemands. Le thème nous avait été donné bien à l'avance : *Mare nostrum*, c'est-à-dire la Méditerranée, ses crises et ses conflits. La « crise grecque » n'était pas le seul problème méditerranéenne de cette année-là : l'afflux massif d'immigrés clandestins généré par les guerres civiles et les difficultés socio-économiques, que ce soit en Syrie (d'où était arrivé l'hiver précédent le jeune peintre Mohammad Alweis alias « Weiso » qui participait au symposium), en Libye, au Mali, ou dans divers pays d'Afrique centrale. « Mare nostrum » était aussi le nom d'une opération paneuropéenne menée en Méditerranée pour tâcher d'endiguer le flot de réfugiés, et c'est ce qui avait motivé le choix de ce nom pour la manifestation organisée par le *Kunstverein*.

Au début du mois d'août, je passais dix jours dans cette ville, avec en tête un projet précis à mener dont j'avais averti précédemment les organisateurs : mon projet, pour ce temps de création, était de nourrir mon travail plastique d'entretiens à réaliser avec des Grecs installés à Schorndorf ou dans les environs, et confrontés à la crise politique, diplomatique et financière instaurée par le ministre allemand Wolfgang Schäuble.

Avec chacun des sept Grecs rencontrés, chaque fois, je réalisais un entretien et une série de photographies qui étaient une fois encore de l'ordre de ce que Christian Malaurie dénomme des *images de peu* (Malaurie, 2014 ; Malaurie, 2015) :

Éléments qui n'ont pas une valeur informative majeure mais plutôt une valeur poétique mineure (au sens non figuratif), destinée à créer un espace de proximité avec le spectateur-regardeur de [ces] images. (Malaurie, 2014 : 232)

Malaurie renvoie à Walker Evans dont il souligne que ses images mettent de la *distance* à leurs sujets, et à Paul Stand pour ce qu'il suppose d'*engagement politique*, et dont il dit qu'ils constituent des « modèles » pour Raymond Depardon : « le “détachement du regard” du photographe qui ne se fait pas “voyeur” de la misère du monde, émeuvent Depardon » (Malaurie, 2014 : 237). Ce n'est pas de manière plus invasive que j'ai photographié les Grecs de Schorndorf, et en ceci, je suis resté au plus près de l'attitude du preneur de vues que j'avais adoptée dès les portfolios de 2005 et maintenue depuis lors.

Le projet comportait plusieurs modalités complémentaires. Il s'agissait, on l'a vu, de partir des expériences vécues rapportées par les Grecs rencontrés. J'avais opté pour deux modes de restitution très différents mais permettant de toucher des publics eux aussi différents, en Allemagne et en France.

Sur place à Schorndorf, à l'issue de la semaine de symposium, j'ai opté pour un accrochage s'apparentant à la présentation d'un travail en cours⁵⁴. J'y présentais pêle-mêle des coupures de presse, les textes français issus des entretiens réalisés, ainsi que des dessins produits durant cette semaine dans une esthétique « dessin de presse ».



Illustration 24: La crise grecque, installation et discussion avec un journaliste à l'issue du symposium, Schorndorf (2015).

De retour en France, j'ai contacté Serge Hulpusch, un journaliste de *L'Écho*, chef d'agence de ce journal régional marqué à gauche⁵⁵, afin de publier des éléments de cette courte enquête. Je lui ai fourni l'intégralité des entretiens, ainsi qu'un choix de dessins et de photos, lesquelles avaient majoritairement été retraitées en noir et blanc, le tout rapporté de mon travail à Schorndorf. Il en résultait finalement une pleine page sur ce sujet – alors que nous avions initialement envisagé deux pages, mais il avait obtenu de la publier dans toutes les éditions locales de tous les départements de diffusion du quotidien (Hulpusch, 2015).

54 L'exposition résultant du symposium *Mare nostrum* se tint Galerie des Kunstvereins, à Schorndorf.

55 La société éditrice de *L'Écho* a été placée en liquidation judiciaire par le tribunal de Limoges en novembre 2019.

Je me permets de renvoyer une nouvelle fois les lecteurs et lectrices aux éléments de présentation de mes travaux et aux annexes que je livre dans le deuxième volume, où l'on retrouvera la page publiée par Serge Hulpusch.



Illustration 25: La crise grecque, installation, Schorndorf (2015).

Savoir « mettre à profit l'instant de bienveillance » (Durand, 1985), ainsi que je l'ai signalé précédemment, est l'un des savoir-être qui me fut fort utile lors de ce symposium, alors que Schäuble, ministre des finances du gouvernement Merkel, s'acharnait à mettre en difficulté la Grèce, soutenu par une campagne de presse qui dressa nombre d'Allemands contre les Grecs, fussent-ils leurs voisins de palier. Il n'est pas anodin de signaler que la participation d'Ulrich Kost (président de l'association Schorndorfer Kunstverein) avait choisi de ne pas participer par une action directe à ce symposium mais d'y participer comme facilitateur de mon projet : son activité était donc dédiée au soutien d'un autre artiste (non germanophone) afin de lui faciliter contacts et échanges avec des personnes extérieures (les Grecs que j'allais interviewer). Lui qui était à la fois le leader et l'aîné des artistes engagés dans le projet se défaisait donc de son activité propre au profit d'autrui. C'est que l'empathie de certains Allemands envers les populations grecques augmentait à mesure que grandissait le nouveau et insidieux sentiment anti-grecs distillé par les médias complices de la politique de Wolfgang Schäuble.

Par la suite, il m'apparut que dans les modalités vécues lors de ce séjour à Schorndorf, j'avais fait en sorte de détourner la forme instituée, le symposium, une partie des activités menées s'étant muée, comme nous le voyons, en une version toute personnelle du workshop, proche de celle d'une résidence de courte durée (une semaine).

Cependant, une invitation similaire ayant été faite l'année suivante à Tulle, pour un symposium sur l'intitulé « Trame de soi » et ayant aussi donné lieu à des interactions diverses (workshop, rencontres artistes-population, etc.), ce n'est qu'après avoir abordé cette expérience de 2016 que je pourrai tenter de procéder à une relecture transverse des modalités proposées et des outre-passements qu'ont pu en proposer les artistes évoqués.

1.6.8 Quelques trames de soi : questionner l'appartenir d'artistes en symposium international

C'est à Tulle, durant l'été 2016, que je développai le plus récent volet de mes travaux de recherche et création en arts plastique entretoisés à un questionnement anthropologique, dans le cadre d'un symposium organisé par La Cour des Arts, lors de la quatrième triennale « Rue des Arts » à Tulle.

Nous étions six artistes participants, une Italienne, une Allemande, un Syrien et trois Français. Pour l'occasion, seulement deux d'entre nous prirent alors le parti de travailler en références à d'autres personnes, en continuité de nos travaux antérieurs : l'Italienne Susanna Mammi et moi-même.

Susanna Mammi, jeune artiste photographe de Milan représentée par Metamorfosi Gallery à Vicence, a rencontré des personnes de la ville de Tulle, leur demandant de lui parler d'une personne qui n'est pas ou plus avec elle, puis elle leur demandait de penser fort à cette personne, et faisait alors leur portrait photographique. Ensuite, elle pouvait réincruster ce portrait dans une autre image potentiellement en rapport avec le souvenir évoqué. Ainsi, une bibliothécaire d'origine antillaise, pensant à sa grand-mère, se retrouvait dotée d'un arrière-plan figurant une plage des Antilles. Susanna Mammi exposait ensuite ses portraits dans les espaces prévus pour la restitution de ce symposium, et donnait à chacune des personnes avec qui elle avait mené ce projet un tirage de son portrait. Il y avait certes là un lien clair à l'appartenir, au sens où nous l'entendons ici, mais nos niveaux de langue ne permettaient pas d'approfondir cette question autrement que par l'entretien que je faisais moi-même de Susanna Mammi.

En effet, mon action dans ce symposium avait été de poser à chaque artiste participant une série de questions dans le but de lui faire exprimer son rapport personnel à l'appartenir, à l'occasion de sa participation à ce petit symposium international. Ce que j'ai tenté là est explicité dans le texte du portfolio final, et s'inscrit en continuité des précédents travaux⁵⁶ :

⁵⁶ L'entretien avec Joël Thépault ayant été retardé à plusieurs reprises et, dès-lors, les choix éditoriaux ayant été eux aussi à reconsidérer, la publication ne fut possible que fin 2019.

Dans le cadre de mes recherches personnelles sur l'appartenir, il constitue le cinquième volet mis en œuvre dans le cadre des Rues des Arts / Kunsstrasse, après les projets montés en 2009 à Tulle (sur les paysans flamands établis en Limousin, et présenté à la gare SNCF) et à Schorndorf (sur mes ancêtres souabes, à la Galerien für Kunst und Technik), en 2012 à Schorndorf (sur le sentiment de *Heimat* en Souabe, et présenté à nouveau aux Galerien für Kunst und Technik de Schorndorf), puis en 2015 à Schorndorf (sur les Grecs vivant dans cette ville lors de la « crise grecque » agitant l'Union Européenne, toujours aux Galerien für Kunst [...]). (Christophe, 2019 : 19)

Dans le même texte, j'atteste que nous sommes cette fois-ci un groupe d'artistes moins nombreux que lors du symposium en Allemagne :

[...] six ont répondu positivement à un appel à participation à une semaine de symposium, c'est-à-dire un temps commun de création dans un même lieu, La Cour des Arts.

L'argumentaire central de cette manifestation, intitulé « Trame de soi », est un appel à se confronter à l'idée de trame d'une manière personnelle, la notion de tramage, tissu, réseau, voire interconnexion, étant une extension de l'idée de dentelle, en référence à la pratique ancienne du Point de Tulle [...].

Lors du symposium, le thème demeure le même. Mais comme pour les expositions présentées en pays de Tulle ce même été sous la bannière de la Rue des Arts, chaque artiste en fait sa propre interprétation, à ceci près que la possibilité de travailler collectivement ou par binômes est offerte. [...]

Autour de moi : les Français Joël Thépault et kalid regam (nom d'artiste de Khalid Regam) travaillent en binôme une structure en bois de récupération, l'Allemande EBBA Kaynak assemble collages de photographies recolorées et de dentelles noires (quand elle ne sculpte pas le bois à la tronçonneuse), le Syrien réfugié en Allemagne Weiso (nom d'artiste de Mohamad Alweis) mène sa recherche picturale en réalisme onirique, et l'Italienne Susanna Mammi arpente la ville avec son Canon quand elle n'est pas en train d'écrire au crayon dans son carnet quadrillé. (*Id.* : 19-20)

J'accompagnais ce travail de commentaires personnels, comme je l'ai toujours fait pour les portfolios depuis 2004, et je prenais des photographies des artistes au travail. Pour ce faire, je reprenais le modèle de la « composition avec appui », tel que cela avait été systématisé par Pierre Bonnard⁵⁷. Voici ce que j'en dis dans le livre d'artiste produit *in fine*⁵⁸ :

57 J'ai analysé ce type de composition lors de la conférence « Pierre Bonnard à trois voix », donnée le 26 juin 2016 par Sylvie Christophe (titulaire d'une maîtrise d'arts plastiques), Elsa-Flore Christophe (alors titulaire d'un master 1 d'arts plastiques) et moi-même : un travail de famille dans lequel chacun abordait l'œuvre de Bonnard sous un angle qui lui était propre. La troisième et dernière partie, que je présentais, s'intitulait « Les compositions avec appui de Pierre Bonnard ». J'ai donc repris le principe de composition de Bonnard dans la série de photographies réalisées en symposium, en vue d'un livre d'artiste (Christophe, 2019).

58 Ce document a été publié seulement en 2019, alors que seul l'unique tirage d'une version de travail incomplète avait été présenté dans l'exposition résultant du symposium, dans les locaux de la galerie La Cour des Arts, durant l'été 2016. J'utilise là le terme de *livre d'artiste*, tout en

Je prends, comme hier, des photos des artistes au travail. J'ai adopté pour l'occasion un mode de composition dérivé des observations que j'ai faites il y a deux mois en préparant une conférence sur Pierre Bonnard, c'est-à-dire en situant en bordure de cadrage des pans de murs, de tables, de fenêtres, dans une logique d'appuis assurant le blocage ou l'ouverture des bords de l'image. (*Id.* : 21)



Illustration 26: Quelques trames de soi, présentation d'une version inachevée du livre d'artiste à la fin du symposium, Tulle (2016).

Voici quelques éléments relevés dans le livre d'artiste.

Pendant que je tape les entretiens, je perçois les écarts entre mes intentions de questionnement et la réelle formulation des questions, et entre le cadrage des réponses espérées et leur contenu véritable. L'imaginaire et l'autonomie des artistes contourne souvent les questions, quand je ne les y incite pas moi-même en gauchissant mes propos. (*Id.* : 23)

Néanmoins, les dires des différents artistes enquêtés permettent de caractériser des approches multiples de l'appartenir, perçu selon les cas comme :

Un appartenir de mobilité intellectuelle, de connexions, de contacts, de mondialisation, de flexibilité idéologique, d'impulsion, d'ici-et-maintenant, de background vécu, hors de tout lieu, en une communauté de regards et de

sachant bien que la forme utilisée, avec sa reliure *cheap*, tient davantage du cahier de travaux.

relations. C'est un appartenir véritablement ouvert, lorsque ce sont des créateurs qui parlent. (*Id.* : 24)

La collecte de données se révéla plus modeste qu'elle n'était espérée, et ne permettant guère la restitution de connaissances qui en auraient spécifiquement résultée. On peut donc considérer que le bilan de ma recherche-crédation lors de ce symposium est assez mince, surtout au regard des questionnements qu'ont soulevés Peylet et Saule-Sorbé (2014b : 7) et que nous avons déjà abordés. Pourtant, les réflexions menées dans le journal de bord apportent des réflexions plutôt riches, et permettent comme on vient de le voir de tirer quelques conclusions cohérentes au vu des cas étudiés avec les artistes présents. Partagé entre satisfaction et regrets, je conclus en demi-teinte : « *Trames de soi ou filet, c'est noué, terminé. Irrégulier, sans toujours bien cerner l'appartenir.* » (*Id.* : 25)

I.7 Réflexions sur un parcours de recherche-crédation centré sur l'appartenir.

L'artiste, peut-être avant le chercheur, se met en quête de modalités, invente, transcrit, ajuste ses propositions, sans cesse. A-t-il jugé avoir fait le tour de la forme constituée par le portfolio, il a déjà usé plusieurs modalités d'installation, et aborde le travail en workshop, c'est-à-dire en atelier partagé pour un temps donné.

Ce que nous venons d'évoquer, cette succession des deux workshops de Schorndorf en 2015 et de Tulle en 2016, s'ancre dans une histoire partagée progressivement entre trois bassins de vie en Europe, à partir de 2004 (*Kunststrasse*, exposition internationale multi-sites) et initialement en lien à des jumelages communaux. Au-delà des liens d'amitié qui ont pu se tisser entre les protagonistes, ces temps de travail partagés permettent de dégager quelques observations sur les façons de travailler ensemble ou côte à côte, et d'établir (ou non) des interrelations non seulement entre les artistes invités mais aussi avec la population locale en dépassant le public habituel des événements artistiques. Car dans les situations évoquées, si dans chacun des cas, le symposium est une modalité pour susciter des interactions entre plasticiens participants, l'usage commun des organisateurs a été de proposer des thématiques spécifiques à partager.

L'ensemble de ces travaux liés au concept d'appartenir soulève évidemment la question de la médialité de mes travaux, sans doute avec moins de pertinence pour le cas abordé précédemment, dont la production-restitution se limite à un portfolio alors que les autres sont tous, peu ou prou, davantage dans une véritable perspective de médialité, et se rapprochent aussi de l'intermédialité (Méchoulan, 2003 ; Gwiazdzinski & Straw, 2015).

À chaque nouvelle « mission », chaque nouvelle phase de cette sorte d'« expérimentation », il faut faire place à une remise en question de l'approche et de la forme esthétique proposées. Comment repérer les personnes à enquêter,

comment proposer la rencontre avec ces informateurs, en quels lieux, et quelles images en donner ? Quels format et présentation pour un nouveau portfolio construit à partir de ces témoignages ? Quelle modalité d'exposition ? Il y a donc nécessité de réactualisation des processus de restitution de ces expériences créatives, toujours comparables mais jamais identiques car exigeant de tenir compte de l'objet d'étude, des lieux et des personnes. La médiation des résultats obtenus auprès des publics suppose que la construction des données soit abordée d'une façon adaptée (Scieur & Vanneste, 2015). Ce que par ailleurs Sahuc, en sociologue et homme de scène nourrissant ses performances des « dons » verbaux de ses prospects, aborde ainsi :

Cet ultime point d'examen, envisageant les « lieux » de transmission du conte (institutions, organismes de formation, associations, festivals, médiathèques) est un point clé dans la pratique des conteurs contemporains, surtout si la pratique professionnelle associée au statut des intermittents du spectacle oblige à trouver des « dates » devant être associées à des lieux différents. Dans mon cas, la comparaison des lieux permet de dégager la diversité des modalités entre l'exercice du contre-don et d'autres formes de « contrat » scénique qui amènent alors à interroger le suremploi du terme de don, auquel on pourrait substituer « proposition », voire « vente ». (Sahuc, 2012)

On sent là le porte-à-faux qui guette l'artiste-chercheur. Sahuc, dans ses articles (2011 ; 2012 ; 2019), en revient souvent à rappeler les corollaires qui parasitent ou redimensionnent l'économie du don / contre-don dont il fait l'un des fondements de son activité d'artiste-chercheur. Mais la critique de tels enjeux n'est pas l'objet de ce mémoire, et nous n'y réfléchissons pas davantage ici. Aussi, je me crois fondé à reprendre ici les mots d'Igor Strawinsky, dans sa *Poétique musicale* (1945 : 78) :

le mot « artiste » qui, dans le sens où on l'entend généralement aujourd'hui, confère à celui qui le porte le plus haut prestige intellectuel, le privilège de passer pour un pur esprit, ce terme orgueilleux est tout à fait incompatible à mes yeux avec la condition d'*homo faber*. C'est ici le lieu de nous souvenir que, dans le domaine qui nous est dévolu, s'il est vrai que nous sommes « intellectuels », notre office n'est pas de cogiter mais d'opérer.

D'autres travaux plastiques m'ont permis d'expérimenter l'application des entrées conceptuelles et techniques évoquées précédemment dans le champ de la présentation de relations tout aussi personnelles et relevant dans un cas de mon propre vécu, avec *Mon appartenir montois* (valise diptyque, 2015)⁵⁹, une œuvre présentée au Salon du Bon Vouloir à Mons, dans laquelle la forme des dessins au Bic bleu sur carnet de croquis se retrouve littéralement couturée à la forme toiles-valise, et du vécu de l'enfance de ma femme, dans *Souvenirs de Sylvie en Saintonge* (technique mixte, 2015), où l'assemblage par couture de croquis se fait alors dans un format rectangulaire s'apparentant à une toile libre, puisque couturant des croquis au Bic sur papier à des fragments de tapisserie au petit point.

⁵⁹ On en trouvera la reproduction dans ce volume, en III.2.2 L'évolution de mes techniques, entre les arts plastiques et les sciences sociales, et dans le volume 2.

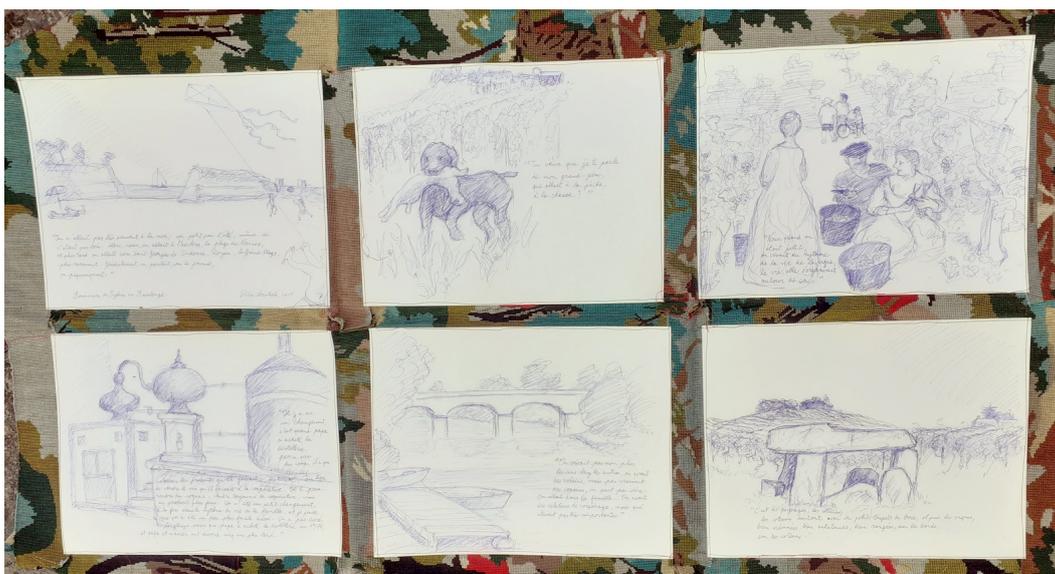


Illustration 27: Souvenirs de Sylvie en Saintonge, technique mixte, 120 x 70 m env. (2015). Photographie : Serge Poliart.

Ces travaux, cités ici pour mémoire, n'ont pas eu prétention à participer de mes recherches (ne donnant lieu à aucune publication ou communication), mais ils signent que ma dynamique de recherche n'est pas déconnectable de mon activité picturale courante, et que bien au contraire elle la nourrit dans ses applications extra-universitaires, ce qui est bien le moins pour un artiste-chercheur prétendant mener de front ses activités de plasticien et de producteur de science sociale. Ce sont certes des pratiques discrètes, mais il convient de les évoquer car elles nous permettent de regarder les formes de ma recherche pour ce qu'elles construisent – et qui dépasse heureusement les champs des sciences humaines et sociales et de mes publications – pour permettre l'avancée progressive d'une production plastique personnelle.

L'aventure de l'appartenir n'est sans doute pas terminée, divers travaux plastiques corrélés à cette thématique étant encore en phase de production en vue d'expositions de groupe, alors que j'écris ces lignes. C'est donc que cette thématique héritée de quelques années de recherche au sein de l'équipe CLARE à Bordeaux est porteuse de bien autre chose que d'un simple prétexte à entrecroiser les disciplines.

Le chercheur, peut-être tout autant que l'artiste, questionne ses choix, leur pertinence, la validité de leurs ancrages, la cohérence de ses expérimentations.

Artiste et chercheur tout à la fois, nous vivons un tiraillement, un doute, mais aussi un enthousiasme né de la confrontation ou plutôt du coexercice de deux entrées disciplinaires. Nous nous situons dans la lignée d'Alain Caillé (2001) qui, au-delà de « discussions scolastiques et oiseuses », tâche de « s'attaquer aux vrais problèmes », argumentant contre la « crispation disciplinaire » : « plutôt que de condamner tout le monde à une monodisciplinarité de principe », il appelle à l'ouverture dans une diversité des disciplines étudiées en vue de la diplomation

dans l'enseignement supérieur, proposant qu'« en fonction du binôme disciplinaire principal choisi, l'appartenance à la science sociale serait donc assortie de la mention ». Tout comme Caillé peut envisager des mentions « socio-histoire » ou « socio-économie », nous pourrions alors revendiquer, sous le chapeau de la science sociale, la mention « socio-art ».

La trajectoire artistique que nous venons d'évoquer prend alors tout son sens. Cette approche incorporée passe notamment par la période débutant en 2009 avec mes travaux sur les agriculteurs flamands installés en Limousin et sur le *Heimat* souabe, puis le parcours réflexif vécu à partir de 2011 au sein du comité scientifique du programme de recherche « L'Appartenir », comme on l'a bien compris.

Le décalage temporel pourra bien exister entre les différentes phases de recherche plastique et leur corrélation à des épisodes de recherche universitaire, l'écart constaté n'a pas lieu de surprendre, puisque si la série de travaux sur les Flamands et sur les Souabes fut amorcée antérieurement à l'invitation qui me fut faite de réintégrer l'EA CLARE (quatre ans après le doctorat, et non plus comme thésard mais comme chercheur associé), c'est que les deux événements prennent leur source dans les mêmes travaux de recherche doctorale. Mon positionnement au sortir de la thèse non seulement m'ouvrait d'autres perspectives de création et de recherche à titre personnel, mais avait incité quelques membres de CLARE à creuser davantage le sillon de la rencontre des identités et des territoires (Peylet & Saule-Sorbé, 2014a).

Il demeure que l'avènement de la thématique de l'appartenir fut bienvenue dans mon propre parcours, celle de la contextualisation territoriale de l'agriculture m'ayant occupé de 1998 à 2009 devenant un peu moins attrayante pour moi, après onze ans de projets divers ayant permis la présentation de six expositions personnelles différentes (dont l'une itinérante, relative à l'action-démonstration agri-environnement) et de quatre portfolios, avec au passage trois périodes de résidences. Il s'agissait toujours de documenter, mais l'objet d'étude se décalait, sans obliger à se défaire de l'intérêt encore présent pour la ruralité.

Des séances de séminaire, des journées de terrain et des thèses encadrées dans ces années par Hélène Saule-Sorbé, se rattachant à ce programme, allait rester le beau volume des actes du colloque de 2014, *L'appartenir en question Ce territoire que j'ai choisi*.

Nous y retrouvons sous la plume de divers auteurs des approches qui viennent corroborer les miennes, ou proposer des éclairages complémentaires. En convoquer ici quelques-unes rend hommage au travail d'élaboration fourni collectivement autour de cette notion d'appartenir, mais permet aussi d'apporter des appuis argumentatifs pour souligner divers aspects de mes propres expériences et problématiques, ainsi qu'il convient à la recherche en « socio-art » inscrite dans le territoire ouvert de la « science sociale » (Caillé, 2001).

L'une de ces références (Degrémont & Saule-Sorbé, 2014) m'a d'ailleurs servi à approfondir ma réflexion première lors de la préparation de ma communication

« Peindre et succéder : Hélène Saule-Sorbé ou les Pyrénées depuis Pau » lors d'une des « Rencontres » de l'ARDUA, le 15 novembre 2018⁶⁰ – et même si le souci de la concision m'a fait gommer une partie des éléments argumentatifs que j'avais pu initialement y déceler. On retiendra cependant d'autres auteurs comme plus éclairants, relativement à mon propre cheminement récent (Dicharry, 2014 ; Baumann, 2014 ; Malaurie, 2014 ; Malaurie, 2015).

Et lorsque je songe à composer un autre ouvrage sur le thème « création littéraire et psychanalyse » (c'est déjà le sous-titre de mon ouvrage *L'imaginaire et l'inconscient chez Jean de la Ville de Mirmont*), en élargissant le nombre des auteurs qui seront abordés, je vois bien que je devrais alors reprendre des références et éléments de comparaison à quelques-uns des auteurs de communications touchant à l'approche littéraire de l'appartenir (Van Steenberg, 2014 ; Soron, 2014). Mais pour l'heure, nous nous en tiendrons à l'existant.

Force est de reconnaître, sans vouloir anticiper sur la conclusion de ce volume, que dès l'initiation à la recherche que constitua ma première phase de travail sur Jean de La Ville de Mirmont (en 1984-1987, et de là mon premier projet de thèse en 1987) jusqu'à maintenant, combien est centrale dans mon parcours la notion d'appartenance (ou d'« appartenir » territorial, ainsi que nous l'avons défendu au sein de l'équipe d'accueil CLARE et de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine).

C'est aussi en ceci qu'est utile une Habilitation à Diriger des Recherches : permettre au chercheur de faire un point rétrospectif sur son activité, afin d'en dégager tout à la fois les spécificités, les influences et, surtout, les tendances de fond constituant au fil des ans la véritable colonne vertébrale de son travail réflexif, fusse de manière rhizomique.

I.8 Documenter en plasticien et passer par la médialité.

Si l'on veut appréhender la complexité du rhizome qui, sous la surface du visible, connecte certaines des expressions de mes recherches apparemment les plus éloignées les unes des autres, c'est bien le plasticien qu'il faut scruter.

Ontologiquement, c'est en plasticien que je m'intéressais initialement à René Bonargent, illustrateur de Jean de la Ville de Mirmont, et c'est encore en plasticien que je cherchais à trouver les bases théoriques d'une création plastique puisant sa source dans une approche psychanalytique de quelques chants de La Ville, « L'Horizon chimérique ».

Commençons par aborder ces rivages en nous penchant sur l'usage de formes différentes. Quelques lignes d'explication peuvent nous porter à approfondir

60 ARDUA : association régionale des diplômés des universités d'Aquitaine ; en l'occurrence, sur cette journée, il s'est agi de communications autant amicales qu'universitaires autour de ma directrice de thèse, à qui cette « Rencontre » rendait hommage.

certain enjeux. Adaptées conceptuellement aux spécificités ou aux contraintes de chaque projet, on peut néanmoins s'interroger sur les variations que je me suis imposées dans la mise en œuvre d'un « processus d'exposition » (au sens où l'on expose un discours), processus dont les bases restent assez permanentes et constituées de la conjonction d'éléments peints ou dessinés, de prises de vues photographiques plus ou moins retravaillées informatiquement et de textes. Ces variations peuvent se percevoir comme autant de souplesses voulues par rapport à une pratique certes établie et consolidée par l'expérience mais que je souhaite adaptable, malléable, extensible. C'est dire que le médium n'est pas strictement défini et qu'à chaque fois il subit des adaptations causées par le contexte de l'action.



*Illustration 28 : Présentation à la presse de l'installation
Une musique de Nez-Noirs (2008). Photo : Anagnès Gaudin.*

À partir de 2007, je ne me sens plus d'obligation à fixer une forme et à la répéter : cela, déterminer un mode de restitution du réel précis et répliquable, faisait sens dans le cadre d'une recherche doctorale en arts dont on attendait un résultat issu de l'application d'une rigueur scientifique au renouvellement expérimental d'un processus échafaudé dans l'hypothèse puis validé par l'expérimentation et la variation des conditions de mise en œuvre. Mais, une fois soutenue la thèse et publié *Aujourd'hui le cheval et l'attelage en Hongrie*, la démonstration était faite. Sans perdre de vue l'approche expérimentale ni l'enjeu de recherche (puisque nous en arrivons à ce mémoire), il allait s'agir de redonner de l'autonomie et de l'initiative dans les modalités d'expression plastique liées à l'usage permanent d'un processus d'enquête maintenant bien établi et étayé. Ce fut le cas avec l'installation *Une musique de Nez-Noirs* au Musée des armes, à Tulle (2008).

Sans être dupe de ce que ces adaptations supposent de choix personnels, voire d'affects personnels, j'ai dès-lors varié mes usages, adapté le médium, jouant quelque peu à chaque fois la médialité de mes propositions. « La médialité au sens large renvoie aux modes d'objectivation, de transmission et de circulation de l'expression culturelle sous toutes ses formes », rappellent Luc Gwiazdzinski et Will Straw (2015).

Le rapport de l'œuvre anthropo-artistique à son contexte de production et à ce qu'elle en dit, ou le rendu de l'art sociologique (pour reprendre l'expression du galeriste Jean-Pierre Denefve à mon propos), en ce que ça met en jeu une intertextualité où iconique et linguistique se recomposent dans la matérialité d'une proposition artistique, va bousculer le théorème célèbre de Marshall McLuhan (2001) selon lequel « The medium is the message ».

Éric Méchoulan (2003), qui cite McLuhan, note pour sa part :

À compter du moment où la configuration prend en compte le pliage dans un même temps de contenus et d'appareils de médiations, le message se voit, en effet, immédiatement relié à cette double instance et prend tout son sens par l'effet d'immédiateté fabriqué par le médium. C'est à force d'évidence que le médium disparaît en général dans l'attention portée aux contenus, car il ne se situe pas simplement au milieu d'un sujet de perception et d'un objet perçu, il compose aussi le milieu dans lequel les contenus sont reconnaissables et déchiffrables en tant que signes plutôt qu'en tant que bruits. Le médium rend accessible à tous, en même temps qu'il expose à chacun, les contenus ou les formes nécessaires pour la vie en société.

Cette relecture sommaire, si elle permet de mettre en lumière la médialité de mes productions de plasticien, ne résout pas la question des affects très personnels qui pourraient « être à l'œuvre » dans tout cela.

Or, c'est justement à ce point de basculement que je souhaite m'arrêter un moment. Pour autant que mes productions sont lisibles selon des schèmes provenant des sciences humaines et sociales, peut-être cette approche constitue-t-elle un évitement facile, qui nous éloigne d'une possible tentative d'autoanalyse. Mais l'un se conçoit-il sans l'autre, dans le champ que j'ai choisi d'investir ?

L'approche par la médialité vaudrait qu'on s'y arrête, car elle pourrait fournir une clé d'analyse à chacune de mes propositions plastiques présentées dans ce mémoire. Et comment par exemple ne pas se souvenir de l'article de Gwiazdzinski et Straw (2015), « Habiter (la nuit) / *inhabiting (the night)* », quand on repense ici au travail mené en résidence auprès des gilles de Morlanwelz en 2013 et 2014, alors même que les moments les plus forts des trois journées du Feureu sont les temps vécus de nuit, lors du ramassage du matin, lors des voltiges à la nuit tombée, lors du grand Feureu final (le feu heureux) ?

La nuit a servi comme base à la fois de contenus médiatiques et de styles esthétiques qui se sont figés dans des formes culturelles canoniques [...]. La nuit, dans ces cas d'études, offre ses propres formes distinctives d'intimité, en impliquant divers médias, comme c'est le cas pour les bals publics et les émissions radiophoniques tardives, qui suscitent des pratiques où privé et public se confondent. [...] La nuit est médiale de plusieurs manières, en raison des formes esthétiques qu'elle nourrit et à travers les pratiques de consommation des médias qui s'y déploient. (Gwiazdzinski & Straw, 2015)

En considérant que mes images sont, bien souvent, sans doute davantage des « images de peu » (Maurie, 2015) que de la « petite peinture » (Cueco, 2001), il conviendrait bien d'en faire plus avant le procès en médialité.

On peut s'y essayer. Malaurie qui « vise donc à la constitution d'une esthétique de l'ordinaire » (2015 : 24), convoque Jean Baudrillard et Roland Barthes pour mieux démontrer le bien-fondé de la haute valeur d'usage qu'il voit conférer aux cartes postales et autres photos de famille comme vecteurs largement partagés et constructeurs d'imaginaire et de symbolique en même temps que d'esthétique. Barthes, dans *La chambre claire* (1980), cherche à comprendre comment et pourquoi certaines photos plus que d'autres exercent sur lui un attrait, une fascination du fait d'un *punctum*, ce « détail » qui « advient », retient l'attention et, finalement, « me *point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) », dit-il. On retrouve là cette sorte de saisissement dont parlait John Dewey dans *L'art comme expérience* (2014 [1914] : 247-248).

Le fait que l'art, fut-il constitué d'une « image de peu », d'une carte postale ou d'une photo de famille, soit une entrée vers la *mimesis* et vers la *catharsis*, de nombreux auteurs nous l'ont enseigné, de Charles Baudouin (1929) ou Janine Chasseguet-Smirgel (1971) à Jean-Marie Pontévia (1984), et jusqu'à Marianne Massin (2013). La légitimité d'entrer dans ces approches est forte ; j'y ai associé anthropologie de l'art et créativité en prenant le filtre de la psychanalyse.

Néanmoins, il n'est pas question d'explicitier davantage la démarche d'auto-analyse : le travail de compilation, relecture et explicitation de recherches artistiques et théoriques que constitue l'Habilitation à Diriger les Recherches ne tend usuellement pas à devenir le lieu d'un épanchement analytique – en ressasant ici des enjeux déjà évoqués plus haut, j'en perçois cependant davantage la prégnance. Recentrons-nous donc sur les enjeux plasticiens, pour quelques pages encore.

En quoi, alors, l'évolution de ma pratique artistique née de travaux successifs ancrés dans les terres et problématiques agricoles (pour l'essentiel, de 1998 à 2009), et poursuivie (depuis 2008) dans d'autres perspectives socio-culturelles, a-t-elle pu interconnecter ces questionnements diffus ? Autrement dit, en quoi une création se revendiquant du domaine des arts peut-elle jouer la carte de l'image de peu, qu'il s'agisse de la photographie – retravaillée ou non –, du croquis au bic ou du lavis hâtif, pour fournir de l'explicitation relativement aux sujets abordés en lien à l'approche des sciences humaines et sociales, et permet-elle d'atteindre à cette médialité au sens de Straw (2014) ou de Malaurie ?

À ce propos, Jacques Rancière, dans *Le partage du sensible*, nous apporte un éclairage complémentaire dans son chapitre 3, « Des arts mécaniques et de la promotion esthétique et scientifique des anonymes » (2000, 46-53). Il y aborde la question par le biais de l'histoire comme science aux sources diversifiées par les technologies modernes (dont la photographie et le cinéma, après le roman).

C'est d'abord la logique esthétique d'un mode de visibilité qui, d'une part révoque les échelles de grandeur de la tradition représentative, d'autre part révoque le modèle oratoire de la parole au profit de la lecture de signes sur le corps des choses, des hommes et des sociétés. C'est de cela que l'histoire savante hérite. [...] Ce qu'elle laisse tomber – et que le cinéma et la photo reprennent –, c'est cette logique que laisse apparaître la tradition romanesque, de

Balzac à Proust et au surréalisme, cette pensée du vrai dont Marx, Freud, Benjamin et la tradition de la « pensée critique » ont hérité : l'ordinaire devient beau comme trace de vrai. (Rancière, 2000 : 52)

C'est dans cette veine que je place mon activité d'artiste-chercheur, mes travaux de recherche-crédation, et les revendications d'ancrage théorique que je bâtis et soutiens depuis plus de vingt ans.

I.9 Documenter des activités humaines et les interpréter : éléments comparatifs.

I.9.1. Un plasticien dans la science sociale, sur une voie ouverte par des photographes.

Philippe Sahuc, hâtivement convoqué quelques pages plus haut et que nous allons bientôt retrouver plus largement, propose une relecture inspirée par Mauss de sa propre activité d'artiste-chercheur et que je suis fort tenté de faire mienne, bien que Sahuc œuvre en homme de scène et moi en plasticien. Il commente ainsi une expérience de restitution publique d'une de ses recherches-participations.

Le 19 mars 2011, dans une Maison des jeunes et de la culture d'un carrefour de vallées a donc été donné, par lecture-spectacle, devant un public drainé par les moyens de communication propres aux événements culturels locaux, un assemblage de textes dont certains bouts relèvent très directement des dites enquêtes. Le faire apparaître soulève peut-être une difficulté à me mettre en position de donateur, comme le voudrait une certaine conception de l'artiste : l'artiste donne et il n'est peut-être pas d'autre forme d'existence sociale à laquelle on associe davantage la qualité de générosité. [...] Est-ce s'assumer artiste ou bien s'assumer donateur qui est alors le plus difficile ? Toujours est-il qu'il est tentant de dire qu'une prestation scénique, censée générer un contre-don lui-même moteur d'évolution du spectacle, est en fait déjà une forme de retour d'enquête et n'est donc pas le don premier. (Sahuc, 2011)

Artiste et chercheur, lorsque l'on restitue les données et analyses d'une résidence d'artiste inscrite dans une dimension de recherche, on tâche d'adapter des formes précédemment exploitées, de les modifier ou d'en inventer d'autres, en fonction des contraintes et des spécificités du moment où objet de la recherche, lieux et individus ont part à la complexité de cette situation (pour ne pas dire cette injonction) restitutive. Nous garderons cela à l'esprit et le retrouverons dans la troisième partie de ce volume d'égohistoire.

Philippe Sahuc se demande, dès lors, si « Le retour de la recherche aux enquêtes n'est-il pas avant tout l'obsession des gens de la recherche ? Il y a de quoi être invité à y réfléchir, ne serait-ce qu'à la relecture d'un des textes

fondateurs des sciences sociales actuelles, *l'Essai sur le don* de Marcel Mauss » (Sahuc, 2011).

Or, par la mise en œuvre de propositions « discrètes » comme le portfolio ou l'exposition temporaire dans un café, on touche une possibilité de contre-don à la fois potentiellement solide quant aux données observées et à leur traitement et offrant les avantages d'une modalité relevant d'une « anthropologie de l'ordinaire » (Chauvier, 2011) autorisée par la production de formes non intimidantes et d'« œuvres de peu » (Malaurie, 2015). Sahuc repère bien les limites de ces pratiques.

Par un acte de pure humilité qui replacerait la pratique de recherche au rang des pratiques sociales ordinaires, on peut l'inscrire dans cette obligation de rendre les présents. On y retrouve en même temps l'ambition de concerner une demande sociale, peut-être latente, et pas seulement la demande institutionnelle à laquelle se confrontent souvent exclusivement les programmes de recherche financés sur fonds publics. Ce n'est pas pour autant qu'une conception de retour se voulant utile aux enquêtés est bien reçue. Il peut en effet arriver que le résultat d'analyse ne soit pas toujours recevable tant se fait alors criant le besoin d'action pour changer une situation difficile ou simplement que ce prétendu don de vérité fait violence. Après tout, Mauss lui-même prenait grand soin de ne dévoiler qu'à certaines pages ses désirs de transformation sociale... (Sahuc, 2011)

Ainsi, à l'occasion de la présentation au café Le Combattant à Morlanwelz du portfolio et des sérigraphies, cartes-postales, dessins et peintures, issus ma résidence en tant qu'auteur d'art sociologique – selon l'expression du galeriste belge Jean-Pierre Deneffe, mais ce serait tout autant du « socio-art » si l'on suit Alain Caillé (2001) –, la proposition a été faite de republier tout ou partie des vingt pages de texte du portfolio dans le journal de la société carnavalesque qui m'avait accueilli et accompagné, la Société royale Les Règuènères. Cela ne fut pas souhaité par les membres de la société. Peu de portfolios furent vendus, mais le contre-don avait été accepté avec effusion. Jean-Pierre Deneffe m'en fit une analyse digne de l'enseignant de morale qu'il avait été : il leur suffisait que le travail ait été fait, et que les dessins soient sur les tables déjà encombrées de verres de bière et de tartines, et qu'ils puissent repartir avec les cartes-postales, ce qui n'aurait pas déplu à Christian Malaurie. Le fait de lire ce qui avait été consigné et commenté les aurait exposés à des risques divers : crainte d'y trouver une vision trop décalée ou un regard extérieur analytique plus subi que souhaité, crainte d'introduire dans la Société des réflexions disruptives, crainte d'une difficulté socioculturelle à se coller au texte d'un auteur « réputé chercheur » ... en face de quoi une médiation artistique et culturelle aurait peut-être été souhaitable (Scieur & Vanneste, 2015). Écoutons à ce propos Sahuc (2011), pour qui l'on peut voir :

dans la dimension du don - contre-don, certes de l'utilité, d'ailleurs réciproque, mais aussi de l'esthétique et de l'émotion dont le partage serait un fondement à de la collaboration, qui n'exclut certes pas diverses formes de concurrence. Aussi, se permettra-t-on ici de revendiquer des formes de retour qui vont

délibérément emprunter à la forme artistique et même proposer une démarche qui allie l'enquête de recherche à la création artistique d'une forme de retour. Dans certains cas, le contenu sera plus évocation de l'enquête elle-même que de l'analyse qui a suivi. Il pourra notamment reprendre certains moments de vie vécus par l'enquêteur participant ou, pour parler comme Erving Goffman⁶¹, sa façon de vivre « *l'ensemble des contingences qui jouent sur un groupe d'individu* » et d'en faire une forme de reconnaissance de celles et de ceux qui ont accepté ce partage. Mais il pourra aussi se donner comme rôle celui du fameux reflet du miroir, donnant par l'effet de transposition propre à l'art toute latitude au spectateur-observé de s'y retrouver ou pas et permettant, par le partagé d'émotions également lié à un moment plus largement culturel que scientifique, que quelque chose se passe, pas seulement entre le chercheur et les enquêtés mais bien souvent au sein du collectif des personnes enquêtées elles-mêmes.

Ainsi donc, depuis les travaux engagés autour de l'action-démonstration agri-environnement et de leur visualisation dans l'exposition « Agriculture durable », jusqu'aux propositions faites autour des enjeux d'appartenir en divers points d'Europe, il s'est agi régulièrement dans les travaux rapportés d'une visée documentaire, s'attachant à un territoire vécu dans le cas initial (sur l'agriculture durable en Pays de Tulle) ou à des personnes participantes dans les propositions suivantes – personnes qui, par leur présence en un lieu en font un espace territorial révélé à travers eux, puisqu'en y vivant ils *animent* un territoire, ils lui donnent une âme⁶².

Il ne faut évidemment pas voir dans ces expériences des sortes de « reportages »⁶³, mais bien des enquêtes compréhensives dans (et par) lesquelles l'artiste cherche à faire évoluer ses pratiques artistiques et à « risquer des formes plus inventives » (Latour, 2019 : 143) induites par un projet de documenter un territoire ou une activité en un territoire.

Mais en quel sens faut-il entendre alors documenter, alors que l'intégration du médium photographique se poursuit sans que cesse l'usage du croquis ? C'est ce que nous allons maintenant regarder. Ensuite, nous pourrions revenir sur le rapport au territoire. S'agit-il de comprendre comment on l'habite, comment on le croise, quelles identités s'y jouent ? Et cette approche que nous développons, faut-il l'entendre comme nous portant vers le localisme ou au contraire vers une société

61 Goffman E. (1991). « Rencontres de la Pacific Sociological Association » [1974], cité dans l'ouvrage de G. Amar, G. Jeannot & I. Joseph, *Services publics - L'espace de l'usager*. Paris : Éditions de la RATP.

62 C'est là une métaphore pour l'identité territoriale, au sens où il s'agirait de la création d'une image sociale d'un territoire et du construit partagé qui contribue à l'animer.

63 L'évacuation du terme « reportage » resterait à discuter, dans le sens où en art, notamment dans les romans graphiques, le reportage a acquis sa légitimité artistique, en s'affranchissant des codes du reportage journalistique sans renier la dimension d'enquête socio-anthropologique compréhensive, à la manière du grand reporter qui peut mener des enquêtes de terrain à caractère personnel sur des sujets outrepassant le cadre de l'actualité immédiate.

européenne ouverte ? Je ne me donnerai pas ici les moyens de répondre à tous les questionnements corollaires de la problématique que j'ai abordée, mais j'en reviens à la pratique artistique visant à documenter.

On se souvient de la grande commande passée en 1753 à Joseph Vernet par Abel-François Poisson de Vandières, directeur général des Bâtiments du roi sous Louis XV et futur marquis de Marigny, d'une série de vingt-quatre vues des ports de France. On a mémoire des clichés rapportés de la « Mission héliographique » de 1851 (Trotin, 2014 : 214-215), et des photographes de l'Ouest américain autour de 1870 (Baldassari, 1984 : Brunet, 1984 ; Christophe, 2021).

Et l'on voit ainsi dès l'origine se dessiner plusieurs axes forts de l'art documentaire :

- massification des informations collectées suivie d'une sélection forte en vue de leur diffusion ;

- coexistence d'une finalité prédéterminée et d'une structuration des missions (en France comme aux USA) ;

- coexistence d'activités documentaires relevant de champs de compétences ou de disciplines scientifiques diverses (à l'exemple de Muybridge).

- spécialisation des opérateurs photographiques et constitution d'équipes professionnelles (ainsi, William Jackson fonda à cette fin la Denver Photographic Company dès 1879) ;

- collaboration des artistes photographes avec des chercheurs missionnés venant d'autres secteurs d'activité, notamment sous l'égide du Geological Survey : médecins et géologues (comme le Dr Ferdinand Vanderveer Hayden, chirurgien et médecin militaire puis aussi explorateur et géologue, qui travailla avec Jackson de 1870 à 1878, notamment à Yellowstone Park), scientifiques de haut rang (comme Clarence King, directeur du Geological Survey autour de 1880, qui travaillait avec O'Sullivan), militaires et géographes (comme le capitaine George Wheeler, ingénieur militaire, cartographe et géographe, qui travailla aussi avec O'Sullivan) ; mais dans ces exemples on constate que comme souvent au XIX^e siècle, les frontières disciplinaires pouvaient être fort poreuses (Brunet, 1984) ;

- le rapport de l'image documentaire avec la conscientisation des réalités contemporaines est exploité dès l'origine (au sujet des monuments historiques en France, et de la guerre civile ou des parcs nationaux en Amérique). Car, comme le suggère Vincent Guigueno (2016 : 96), « Le photographe aurait un pouvoir singulier : révéler un territoire à celui qui contemple son œuvre. »

En 1984 en France la DATAR (Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale) a commandé une nouvelle mission à des photographes, ayant amené au fil des années à la collaboration d'une trentaine de photographes sous la direction de Bernard Latarjet et François Hers (Bertho, 2013 ; Guigueno, 2016). La parenté avec le projet porté par la FSA autour de la personnalité de Roy Stryker est évidente :

Refusant de céder au marché et aux milieux professionnels organisés, la Mission ne veut pas être prisonnière d'artistes reconnus par le ministère de la Culture. Ainsi, aucun des artistes suggérés par Robert Delpire, directeur du Centre national de la photographie, n'est retenu. Une lettre de reproches signée par Jean Dieuzaide ne produit pas plus d'effets. Alors que des listes de noms circulent, Hers et Latarjet se retranchent derrière une série de critères – l'âge, l'expérience, la nationalité – garantissant la diversité du regard dans l'unité du projet. Il est incontestable qu'ils font un pari sur de jeunes photographes – et pas seulement au sens de l'âge – ayant très peu produit. Une relation directe et forte s'établit entre le tandem Hers/Latarjet et les heureux élus, en particulier le noyau dur constitué par les treize premiers missionnaires. (Guigueno, 2016)

Que l'on considère l'une ou l'autre de ces « commandes », lorsqu'on les compare aux sujets sur lesquels j'ai pu travailler, c'est le même type d'utilisation de l'image photographique comme vecteur de conscientisations que l'on retrouvera jusqu'à nos jours dans l'approche que des artistes peuvent avoir des activités agricoles, depuis les photographes américains de la FSA à l'époque du *New Deal* jusqu'à Jean-Paul Ganem associant land art et cultures végétales avec l'aide d'agriculteurs français, en passant par les photographies aériennes de l'Italien Mario Giacomelli ou par les travaux de l'artiste brésilien Eduardo Kac aux limites de la biologie moléculaire et de la transgénèse (Christophe, 2021 ; Christophe, 2018a). Car, pour prendre le cas de Giacomelli, lorsqu'il photographie les fermes italiennes et leurs champs depuis le ciel, l'on n'est pas dans la situation d'un Olivier Guichard (alors Ministre du Plan et de l'Aménagement du territoire) qui emmène en hélicoptère Paul Delouvrier (délégué général du district de Paris) pour survoler le bassin de la Seine à la fin des années 1960 : « Ce regard en surplomb serait vain s'il n'embrayait pas sur l'action. » (Guigueno, 2016). Mario Giacomelli et Olivier Guichard n'ont ni le même statut ni le même projet, mais ils savent l'un et l'autre à quel point le choc de l'image compte dans la prise de conscience.

Vincent Guigueno (2016) explicite le principe : « Dans cette reconquête du territoire des villes d'après-guerre, [...] l'image photographique devient une arme tactique au service d'une visée stratégique. La vue aérienne établit la carte des opérations alors que les plans de détail, biopsies dans le tissu urbain, constituent autant de preuves pour convaincre chacun de mener cette juste guerre. ». C'est dans une visée comparable que Mario Giacomelli donne donc un titre on ne peut plus explicite à ses images de la série inaugurée en 1958 et poursuivie jusque vers 1980 : *Presenza di coscienza sulla natura* (Prise de conscience sur la nature), ainsi que j'ai déjà pu le rappeler (Christophe, 2021 ; Christophe, 2018a).

Lorsque Latarjet et Hers pilotent la mission pour la DATAR, se démarquant des usages de l'administration, ils font œuvre de francs-tireurs, et incitent leurs photographes à faire de même. « Il est en effet frappant de constater qu'elle reproduit dans le champ culturel des modes de fonctionnement qui furent ceux de la Datar “d'antan”, celle d'Olivier Guichard ou de Jérôme Monod : opération “commando” d'un petit groupe d'individus déterminés ; volonté de se placer au-

dessus des ministères qui pourraient revendiquer le projet, ici la Culture, qui est soigneusement tenue à distance ; lien direct avec le plus haut niveau politique », note Guigueno (2016) en rappelant la volonté manifestée par Jacques Attali (conseiller spécial du président Mitterrand) et le soutien de Gaston Defferre, (ministre chargé du Plan et de l'Aménagement du territoire de 1984 à 1986) dans ce projet.

Le choix est clairement de passer commande à des « auteurs en photographie », non à des journalistes-reporters d'images. C'est un choix assumé, indique Guigueno : « L'autonomie de la Mission s'exprime surtout dans le choix des photographes. Elle veut nettement se démarquer du milieu professionnel des agences de photo-journalisme. Raymond Depardon, fraîchement défroqué, représente cette mouvance au sein de la Mission. » On connaît son travail notamment par les films qu'il a réalisés depuis, mais il est intéressant de rappeler comme l'approche de Raymond Depardon documentant la ferme du Garet est représentative de « cette volonté d'éviter à tout prix l'illustration thématique » dont a pu parler Guigueno : « Officiellement engagé pour travailler sur la vie rurale selon le contrat qui le lie à la Mission, il poursuit, avec la bénédiction de celle-ci, un autre projet. “Je travaille depuis quelque temps à un espace plus personnel lié à mon enfance avec un matériel de prise de vue différent. J'y rencontre beaucoup de difficultés, de déception” », écrit-il (*ibid.*).

C'est là encore une parenté entre les choix de Roy Striker à la FSA dans les années 1930 et ceux de la Mission de la DATAR dans les années 1980. Les artistes photographes auxquels nous renvoyons mes rencontres directes (principalement Marc Pataut, Patrick Faigenbaum, Gilles Saussier, Anne-Marie Filaire et Claire Tenu) sont aussi jalousement gardiens de leur autonomie, même lorsque leurs travaux sont le résultat de commandes – et l'on peut en dire autant du groupe RADO auquel participe Claire Tenu).

1.9.2 Quelques questionnements sur l'acte documentaire.

On a vu que, par-delà les missions de la DATAR au début des années 1990 et celles de la FSA à la fin des années 1930, les problématiques engagées dès le milieu du XIX^e siècle demeurent au cœur des pratiques documentaires. Il reste cependant, au vu des constats tirés des premières missions documentaires repérées dans la seconde moitié du XIX^e, à jauger mes pratiques à l'once des différentes spécificités relevées.

a) Voyons ainsi la question de la *massification des informations collectées*, suivie d'une *sélection forte en vue de leur diffusion*.

Lorsque j'ai travaillé les portfolios portant sur les territoires agricoles, à chaque fois pas moins de vingt croquis, mais plutôt trente à quarante, étaient réalisés au Bic bleu, ainsi que quelque dix à vingt lavis d'encre lors des premières publications, et parallèlement, des centaines de photographies (et souvent plus de

mille) sur un même territoire. En ce qui concerne les photos, la commodité du numérique a vite renvoyé mon matériel argentique à la vitrine des antiquités.

Mais à ce point, je dois indiquer ma volonté de m'exonérer d'une approche techniciste qui ne serait ancrée que dans la valorisation de matériels photographiques et numériques, et me ferait aboutir à des projets endigués par des techniques prédéterminées – la forme portfolio mise au point dans l'hiver 2004-2005 ne fut strictement respectée que jusqu'à l'hiver 2006-2007, le temps de finaliser mes travaux de thèse. En cela, pour aujourd'hui comme pour les travaux des années passées, je m'approprie pleinement le commentaire de l'anthropologue et cinéaste Éliane de Latour (2019 : 163) : « Se jeter à l'eau ; c'est-à-dire être d'abord habité par un projet et y aller. C'est par la confrontation qu'on découvre sa propre pratique, et surtout une manière de penser sa propre pratique. Je vois trop de jeunes gens commencer par : “j'ai un projet avec la Sony 4K, XBX 6300, SD/HD, 45 Giga, double click !” »

Reprenons le fil de l'action... Je n'ai jamais utilisé en réalité plus d'une quinzaine de photos dans chacun des quatre portfolios sur l'agriculture, et pas davantage de croquis ou de lavis. Ce qui signifie que je ne réutilisais pas dans ces éditions plus d'un croquis ou lavis sur trois ou quatre réalisés (c'était peu ou prou le même ratio à chaque fois), et seulement une photo sur cinquante ou cent. Notons que si j'ai choisi de ne pas faire de lavis pour le portfolio conçu en Hongrie, la sélection des croquis au Bic a été faible, selon un ratio d'environ un édité sur trois réalisés. La problématique de la sélection a aussi été autrement traitée pour la photo, au retour de Hongrie, puisque je sélectionnais peu de mes propres photographies, mais un ratio beaucoup plus important dans celles faites par mon collègue zootechnicien, biologiste et hippologue, Laurent Clédat, voulant valoriser son regard de professionnel du cheval. Il va sans dire que l'usage du numérique permet de supprimer d'emblée les images les moins satisfaisantes sur le théâtre des opérations, puis de renouveler la sélection lors du transfert des fichiers sur disque dur (généralement, le soir même), et dans ma pratique ce sont parfois le quart des clichés pris qui ne parviennent pas jusqu'à l'ordinateur : quand quatre cents ou quatre cent cinquante images témoignent d'une action de terrain, c'est généralement que six cents ont été prises. Et si je ramène de Morlanwelz environ mille cinq cents clichés, sans doute en ai-je réalisé deux mille en quatre journées passées au carnaval, en plus de quarante ou cinquante croquis qui, eux furent exploités dans leur très large majorité (Christophe, 2013b).

Évidemment, mes ratios sont moins draconiens que ceux qui prévalaient quand Marion Post Wolcott réalisait pour la FSA (Farm Security Administration, à l'époque du New Deal) dix à vingt mille photographies argentiques par an. Qu'aurait-elle fait, munie d'un reflex numérique au lieu de son Leica et de son Rolleiflex ? Il suffit de repenser au témoignage oral que me donnait Ramon à l'issue de la conférence qu'il donna lors d'une exposition personnelle à Tulle⁶⁴ : en

64 Il s'agit de l'exposition intitulée *Braises et cendres*, présentée en 2004 à l'Eglise Saint-Pierre et Salle Latreille à Tulle. La conférence et l'entretien qui suivirent eurent lieu le 5 juin 2004, toujours Salle Latreille. Ramon Aguilera-Cueco, dit Ramon, a été professeur de photographie et de graphisme à l'École nationale des arts décoratifs de Limoges ; né en 1931, il était le frère

quelque trente-cinq ans de photographie argentique, il avait réalisé environ 80.000 photographies, mais quand il troqua son matériel pour un reflex argentique, il atteignit ce même nombre de prises de vues en à peine quatre ans. Et alors, à l'occasion d'une édition, il avait demandé à quatre de ses amis de choisir chacun cent photographies dans les 160.000 disponibles, mais il avait eu conscience de leur demander l'impossible. Je déjeunais l'automne suivant avec l'un de ces amis de Ramon, qui avait été son principal collaborateur à l'ENAD de Limoges⁶⁵, et celui-ci me dit, à propos de cette anecdote, que Ramon avait partagé entre eux ses archives, mais que lui-même n'avait pas cru bon de visionner plus de dix-mille clichés (le quart de ce qui lui avait été confié), estimant raisonnable de n'avoir ainsi à limiter sa sélection qu'à un sur cent.

Il faut admettre que dans mon cas, le processus de sélection n'est véritablement sélectif que pour la forme portfolio. Pour la réalisation des cinq valises de l'installation *Heimat* à la Galerie für Kunst und Technik à Schorndorf, ayant demandé à mes interlocuteurs de me fournir eux-mêmes des photographies, je réutilisais près de la moitié de l'ensemble du matériel disponible... mais on peut voir dans ce cas plutôt un contre-exemple qui n'invalide pas la règle générale.

Cette problématique de la sélection s'est aussi posée lorsque des Hardy Langer, Phet Cheng Suor, David Molteau ou encore Woitek Skop, artistes que j'avais invités à intervenir au lycée agricole de Naves, ont eux aussi eu à travailler avec un nombre plus ou moins important de clichés. Pour ce que leur présence en lycée agricole a depuis mis en jeu pour mes recherches, je l'aborderai dans la troisième partie de ce volume, mais il y a tout lieu de faire dès ici un parallèle entre les approches déployées dans mes propres travaux et celles de ces « invités ».

En résidence en 2012, Hardy Langer, collectant des photographies de chaises auprès de la population du bassin de Tulle, reçut, de la part de soixante-dix-sept individus ou couples, des photographies d'une ou deux de leurs chaises, et souvent deux, trois ou quatre images de chacune, et parfois il lui est arrivé de réclamer qu'on lui en envoie de meilleures. Combien a reçut-il au final, trois ou quatre cents ? Il n'en conserva, pour en donner des versions peintes, que soixante-dix-sept, soit une pour chaque partenaire ayant répondu à sa demande, alors qu'il avait envisagé au départ de peindre quatre-vingt-dix-neuf images de chaises, comme il s'en expliqua (Christophe, 2014 : 328-334). En résidence l'année suivante, Phet Cheng Suor, réutilisant dans ses travaux textiles sur des vêtements de travail les cyanotypes tirés par des élèves du lycée (tirages réalisés lors de trois ateliers regroupant à chaque fois cinq ou six élèves différents), n'en a écarté que quelques-

cadet de feu le peintre Henri Cueco qui fut quant à lui professeur à l'ENSB-A à Paris. Tous deux commencèrent leurs carrières respectives comme enseignants dans les collèges de filles et de garçons d'Uzerche, en Corrèze, à la fin des années 1950, avant d'être nommés l'un et l'autre en écoles d'art une dizaine d'années plus tard. Ramon édita divers livres d'artistes et ouvrages illustrés de ses photos. Il a gardé un humour cinglant, mêlant dans son approche documentaire son intérêt pour la ruralité à ses prises de positions politiques ; il fit de même dans ses nombreuses sérigraphies et dans ses grandes peintures. Cf. Ramon (2004). *Cahier des jours ordinaires*. Limoges : Peuple et culture Corrèze & ATCRL-Artothèque du Limousin.

⁶⁵ École nationale des arts décoratifs, devenue en 1994 École nationale supérieure d'art de Limoges.

uns sur plusieurs dizaines réalisés dans le studio photo de l'établissement scolaire (*id.* : 334-336).

En 2012 encore, David Molteau fit travailler trois classes de terminale bac professionnel selon sa technique de dessin sur calque, proposant d'utiliser pour cela les photographies prises par les élèves et imprimées chacune à trois échelles différentes ; chaque classe disposait ainsi d'environ quatre-vingts tirages, mais chaque élève ne choisissant de reprendre, en en décalquant des éléments, que ceux qui faisaient sens dans son projet personnel d'expression de son appartenir, ce ne furent pas plus d'une demi-douzaine (et parfois, seulement trois) qui en était réutilisées pour chaque calque au format raisin (50 x 65 cm) : la sélection, selon les cas, s'exerçait selon un ratio variable, de un à douze, à un à trente... les résultats n'en prenaient que plus de sens (Christophe, 2013a : 33-38).

Passons : nous reviendrons sur ces expériences dans la troisième partie, comme on l'a indiqué.

b) Continuons avec la prégnance d'une finalité prédéterminée porteuse davantage d'une éthique de l'agir artistique que d'une inscription institutionnelle des missions.

Je me réfère pour cela à la coexistence d'activités documentaires relevant de champs de compétences ou de disciplines scientifiques diverses. Divers écrits de Jean-François Chevrier pourraient nous donner là des indications : ce théoricien, rencontré pour la première fois il y a vingt ans, a été l'un des principaux facilitateurs de ma conscientisation de la portée documentaire de mes travaux. Principalement, après une conférence donnée sur le travail de Marc Pataut à Tulle, et avant une autre sur le travail de Patrick Faigenbaum, je retrouvais sa pensée dans les publications issues du séminaire « Des territoires » qu'il animait à l'ENSB-A, puis des ouvrages qu'il co-écrivait sur les photographes contemporains de l'Île-de-France (Dunand & Chevrier, 1997 ; Chevrier & Hayon, 2002). Quelques années plus tard, je retrouvais l'influence de ce courant en lisant un autre ouvrage publié en 2010 par Jean-François Chevrier⁶⁶.

C'est là une voie qui croise celle de divers autres auteurs dont les propos ont marqué mon parcours dès les années de la thèse, quant aux enjeux politiques et sociétaux de l'expression artistique (Ardenne, 2002 ; Baqué, 2004) et aux relations connexes qu'on peut y déceler (Hillaire, 2000 ; Glicenstein, 1996). Cela peut aussi rencontrer des réflexions fécondes quant à l'intelligibilité du partage du sensible, par quoi Rancière (2000) nous invite à développer en tant qu'artistes (mais cela semble valoir aussi pour les spectateurs-regardeurs) un type d'images (mais aussi un regard) qui soit porteur d'un point de vue éthique et politique sur et « dans » le monde.

Le point de vue que je revendique, initialement annoncé comme documentaire, est aujourd'hui davantage conscientisé comme anthropologique ou relevant d'une

⁶⁶ Cf. Chevrier, J.-F. (2010). *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*. Paris : L'Arachnéen. Et depuis, Jean-François Chevrier a donné un beau texte dans l'ouvrage *Humaine*, de Marc Pataut (2012).

démarche d'« artiste qui fait de la sociologie » comme dit de moi mon galeriste belge (cf. Christophe, 2013b). Olivier Lugon (2001) différencie le « style documentaire » de la « fonction documentaire », l'un comme l'autre pouvant avoir part dans la promotion d'une simple photographie (une « image de peu », dirait Malaurie) à la reconnaissance en tant qu'œuvre d'art⁶⁷.

Dans une veine comparable, et pour ne pas achever trop tôt avec la question de l'usage de la photographie, rappelons que je l'interrogeais déjà à ce sujet dans mes travaux de thèse :

Le regard porté sur l'acte photographique par le psychanalyste et esthéticien Serge Tisseron, dans *Le mystère de la chambre claire*, sous-titré *Photographie et inconscient*, tente de dépasser la lecture iconique héritée des sémiologues et propagée en France par Roland Barthes et Umberto Eco. Si nous avons préféré partager ici son approche, c'est que dans l'étude du rapport à la photographie, Tisseron prend comme point d'appui la relation qu'elle impose au psychisme.

L'appareil photo est « l'instrument de la familiarisation et de l'appropriation du monde le plus efficace que l'homme ait jamais mis à son service parce qu'il est en continuité immédiate avec sa vie psychique »⁶⁸, dit-il. [...]

Serge Tisseron rappelle que faire de la photographie, au sens de l'amateur éclairé et du professionnel, obéit à une autre logique que faire des photographies, comme le touriste déboulé du car. Faire de la photographie, « c'est tenter de s'approprier le monde à travers chacun des gestes qui y contribuent »⁶⁹. [...]

Cependant, il est aisé de considérer que la photographie est d'emblée faite pour être partagée, réappropriée. Dès lors, chacun est fondé à tenter de la digérer. Tisseron ne l'ignore pas :

« J'irai plus loin. Réaliser une photographie montre que, pour son auteur, le processus de l'introjection de l'événement qu'elle représente – ou qu'elle rappelle – est déjà en route. Preuve en est que le désir de parler de l'image – et donc de la situation qu'elle représente – est déjà présent au moment de la prise de vue. Faire une photographie, c'est déjà toujours penser à ceux à qui elle sera montrée et à qui elle pourra être commentée »⁷⁰. [...]

Martine Joly (1993 : 102) accorde elle aussi une place importante à la complémentarité de la parole et de l'image : « Non seulement le langage verbal

67 Cf. Lugon, O. (2001). *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris : Macula. Lugon parle d'une « vocation sociale, déterminée à mettre en action un contemporain prêt à agir sur son époque », tablant que le fait que « le spectateur n'est pas l'homme contemporain mais un public d'avenir auquel [la photographie] est chargée d'apporter des informations historiques sur l'époque photographiée », les photographes documentaristes ainsi engagés (avec cette notion d'engagement personnel qui dépasse le fait d'être missionné) apportent « le gage suprême de leur hauteur de vue » et « une pulsion créatrice plus noble que le souci d'expression personnelle ou que le désir d'améliorer le monde ». Objectivement, je ne saurais prétendre dans mes propres travaux à si « noble » et distanciée « hauteur de vue ».

68 Tisseron, S. (1996). *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*. Paris : Flammarion, p. 10.

69 *Id.*, p. 13.

70 *Idem.*

est omniprésent, mais c'est lui qui détermine l'impression de *vérité* ou de fausseté que nous pouvons avoir d'un message visuel ».

(Christophe, 2006 : 426-429)

Nous avons pu évoquer plus haut l'importance pour certains photographes de l'intégration dans des équipes interdisciplinaires. C'est donc que, maintenant comme hier, on peut connecter la spécialisation des opérateurs photographiques à la constitution d'équipes issues de diverses spécialités professionnelles. Ces collaborations peuvent permettre une meilleure exploration, découverte et connaissance du terrain étudié, ainsi que j'ai particulièrement pu le développer lors de ma résidence de création au lycée agricole de Châteauroux (Christophe & al., 2006 ; Christophe, 2007).

1.9.3 Des voies ouvertes : un tournant dans l'approche scientifique liant arts et science sociale.

Terminons-en cette première partie en remettant en perspective la collaboration des artistes avec des chercheurs missionnés, venant de divers secteurs d'activité mais toujours ancrés dans ce que Caillé (2001) nomme « la science sociale ». Si l'on peut penser au travail de la danseuse, chorégraphe et anthropologue Davia Benedetti (Université de Corse), qui promeut aussi l'interdisciplinarité et la coopération entre sciences humaines et sociales et arts de la scène (Benedetti, 2012 ; 2016 ; 2018a ; 2018b ; 2019 ; 2022), nous reviendrons plus en détail dans la deuxième partie de notre synthèse sur l'intérêt que présente, pour notre positionnement, l'approche développée par cette artiste et chercheuse, approche qui est par ailleurs partagée largement par Rosemary Lee, une chorégraphe et chercheuse britannique (Lee, 2019 ; Bénéï, 2019b), ou encore par Pierre Jérémie Piolat (2020).

Lors de l'exposition *Medellín, une histoire colombienne*, aux Abattoirs à Toulouse en 2017, nombre de travaux d'artistes, de toutes natures, renvoyaient à des usages relevant de l'anthropologie visuelle, notamment les *Signos cardinales* de Libia Posada, qui font parfaitement écho à l'article « Humaniser par l'image : *Le rôle de l'art dans le contexte du conflit armé colombien* », de Ana María Guerrero Canal (2019). Libia Posada réinvestit les codes du tatouage pour retracer les cheminements de personnes déplacées lors du conflit, retrouvant tout à la fois la démarche poétique de Clancy et Tancelin (Tancelin, 2000 ; Tancelin, 2002) et la gravité qui sied à la situation évoquée.

On voit par-là que les voies empruntables sont diverses, comme le constate Véronique Bénéï (2019b : 11-12) :

Nous, praticien-ne-s des sciences sociales, vivons un nouveau « tournant » depuis une dizaine d'années : celui d'une intégration croissante de démarches artistiques dans nos démarches universitaires. [...]

Pour certains d'entre nous, le tournant n'est pas si nouveau. Pour d'autres, le plus grand nombre, il y a là comme une « révolution » au sens littéral, qui nous porte à « recommencer » à explorer avec un appétit renouvelé et un potentiel innovant qu'alimentent rencontres et échanges avec les praticien-ne-s des arts de tous horizons, qu'il s'agisse de littérature, cinéma, photographie, peinture, chorégraphie, ou projets multimédia et documentaire.

Dans le même temps, les artistes aussi empruntent de plus en plus aux sciences sociales et humaines, notamment à l'anthropologie et à la sociologie, tant dans leurs questionnements que dans leurs méthodes d'enquête. Parfois, elles/ils vont jusqu'à les investir comme des champs d'investigation artistique. [...] il y a là un foisonnement heuristique où s'estompe la frontière entre pratique(s) des sciences sociales et pratique(s) artistique(s) à la faveur d'aventures et d'expérimentations croisées. Celles-ci ont en commun de faire œuvre de sens sur notre monde contemporain ; un monde où notre expérience du quotidien se collecte avec une diversité d'échelles à l'imbrication croissante [...] avec pour toile de fond la « Cité », théâtre agité de notre modernité tardive.

La fragilité des approches, sujettes à des « temporalités sociales » aléatoires et à l'incidence d'« une sorte de relation à petites touches pragmatiques sur le mode : *je prends-je donne je prends-je donne...* » (Latour, 2019 : 143-146), suppose un « engagement » de l'artiste-chercheur œuvrant sur ces frontières disciplinaires (Leon-Quijano, 2019 : 133-136 ; Latour, 2019 : 150). On peut voir là un faisceau de biais par ailleurs critiqué par des sociologues plus conservateurs comme Nathalie Heinich (2021) ou résolument réactionnaires comme Carole Talon-Hugon (2021)⁷¹. Mais nombre d'auteurs et d'artistes-chercheurs plus audacieux n'hésitent pas à s'intéresser à ce que la recherche-crédation produit à la fois comme « œuvre » et comme « production scientifique ».

En revenant à des parallèles précédemment établis avec des photographes contemporains, des parentés et des divergences sont perceptibles dans les attitudes, et la question de « Comment trouver une place ? » (Latour, 2019 : 147) y semble toujours sous-jacente, tant vis-à-vis de la mission que vis-à-vis des personnes prospectées. Ainsi, nous nous différencions du travail photographique

71 L'ouvrage de Talon-Hugon, *L'artiste en habits de chercheur*, a suscité de l'émoi parmi les chercheurs tenants de la recherche-crédation, notamment à Toulouse au sein du séminaire de l'école doctorale ALLPH@ dont je fais partie au titre du laboratoire LLA-CRÉATIS. Divers commentaires et notes de lecture ont relevé ses faiblesses théoriques et la manque d'analyse concrète des productions incriminées et dénoncées « à grand renfort de mots appartenant au champ lexical de la menace », ainsi que le remarque Clémence Canet (2022) qui achève sa note de lecture par une ouverture bienvenue : « Ce travail aurait permis de constater que, malgré la conception de l'art très partagée selon laquelle ce domaine est celui de l'invention, de nombreux·ses artistes produisent aujourd'hui des connaissances légitimes, élaborées à partir d'une méthodologie fiable (acquise pour certain·e·s d'entre elles-eux dans le cadre d'un doctorat en sciences humaines). Plutôt que d'essayer de prouver que l'art ne doit pas s'intéresser au savoir ni chercher à en produire, n'est-il pas précisément nécessaire de réfléchir à la façon dont ces pratiques bouleversent les paradigmes de pensée à partir desquels on les observe ? »

du Belge Alain Breyer : lui se situe régulièrement dans le cadre de commandes – dans le monde du cyclisme, notamment (Breyer, 2006 ; Breyer, 2009) – ou parfois de partenariats avec des structures d'art contemporain (comme la galerie Koma à Mons, en Belgique), même s'il lui arrive de lancer un projet (et l'édition qui en découle) de sa propre initiative, comme dans le projet *Casa mobile* (Breyer, 2013). Mon positionnement personnel est davantage à rapprocher de celui qu'a pu avoir Ghislain Trotin qui, photographiant les marges de l'urbain, s'est volontairement situé hors missions. Et je puis dire comme lui : « À la différence de ces missions, mes travaux d'alors ne répondaient à aucune commande institutionnelle, ils émanaient d'une nécessité intérieure », et la poursuite de la lecture de Trotin révèle d'autres similitudes : « Devant ces paysages chaotiques, sans qualité esthétique – que personne ne regarde réellement – m'est venu paradoxalement le désir ardent de les éprouver, de les posséder, de les vivre par l'expérience. L'origine de ces séries découlait donc d'une volonté d'appropriation, d'appréhension » (Trotin, 2014, 215). En suivant Christian Malaurie (2014), on pourrait avancer des propos comparables au sujet de certaines séries réalisées par Raymond Depardon où des paysages urbains (des *townscapes*, disent les Britanniques) conjuguent par leur banalité et leur vide même une « inquiétante étrangeté » aussi bien revendiquée par Trotin (2014 : 221-222). Dans mes travaux, ce ne sont pas comme chez Trotin des paysages de non-lieux, comme on en trouve aussi parfois chez Depardon, mais des situations sociales ou socio-professionnelles, que j'aborde – mes « domaines de prédilection » –, et, cependant, les enjeux sont comparables. Néanmoins est-il évident que je suis davantage préoccupé par la question de la « conscientisation » par mes publics des problématiques soulevées (Christophe, 2021 ; Christophe, 2018a). En cela, je suis probablement plus en phase avec la démarche de Davia Benedetti (Benedetti, 2019 ; Ordan, 2015), qui a déclaré par ailleurs : « J'ai besoin de vivre les choses de manière intense et de créer une expérience commune pour avoir un lien et du vécu. C'est ce qui se passe quand on fait une création en danse. C'est un véritable aboutissement. »⁷²

En de telles approches, la nécessité de la posture d'observation participante n'est pas évidente à tenir, pour l'artiste-anthropologue. Elle a pu être questionnée par Gérald Bloncourt (2019 : 79-90), à travers la remémoration de plusieurs de ses campagnes photographiques menées depuis fort longtemps, tout comme Éliane de Latour (2019) pour qui la question de l'engagement est un facilitateur tant de compréhension que d'efficacité non seulement en termes de création photographique et de résultats anthropologiques mais aussi d'impact sur les personnes abordées. C'est donc une question de posture sans doute davantage que de qualité des images, ce qui constitue l'une des clés possibles de la recherche-création revendiquant de participer aux sciences humaines et sociales : si nous en venons à évoquer de tels enjeux croisés, c'est qu'il est temps d'entrer dans une approche véritablement socio-anthropologique, et donc d'ouvrir une deuxième partie dans ce volume. Camilo Leon-Quijano (2019 : 133-138) parle ainsi d'un « engagement esthétique », d'un « engagement photographique » permettant seul

72 Cité in Ordan (2015).

« d'accéder au terrain ». L'anthropologue John Collier voyant déjà dans un tel positionnement un « ouvre-boîte »⁷³.

Le chemin à parcourir n'est pas des plus aisés, mais après la deuxième partie de ma note de synthèse, plus ancrée dans les champs disciplinaires de la sociologie et de l'anthropologie, voire de la psychanalyse, nous serons en mesure de réévaluer la cause de ce que Christian Malaurie nomme l'« esthétique sociologique » à propos de son analyse du travail de Raymond Depardon qu'il estime (comme moi) relever d'une l'« esthétique de l'ordinaire »⁷⁴ :

Cette démarche pourrait donc être qualifiée d'*esthétique sociologique* en référence à la sociologie de l'art ; cependant, elle s'apparente plutôt à la mise en œuvre épistémologique d'une tension entre esthétique et anthropologie, que l'on pourrait dénommer anthropologie esthétique et qui ne saurait être confondue avec l'anthropologie ethno-esthétique déjà constituée. [...] L'*esthétique* de l'*ordinaire*, telle que je la conçois, doit donc s'employer à comprendre en contexte la question de l'image dans son rapport à la *médialité*, en prenant en compte l'effectivité des *supports-espaces* où s'inscrivent, circulent et sont reçues les images à travers les multiples interprétations produites par les *spectateurs-regardeurs*. (Malaurie, 2014 : 223).

De fait, comme on l'a vu plus haut, la dimension attestée par Serge Tisseron (1996) est tout aussi prégnante : introjecter une image (ou toute autre manifestations artistique) dans la relation que l'on établit à l'autre à propos de son expérience, c'est sans doute aussi faciliter une énonciation, tout en facilitant le « travail d'assimilation psychique » qui vise à la symbolique de l'ensemble des composants de l'expérience. Dès-lors, ce que constitue le travail autorisé par l'image dès le moment de la prise de vue, et prolongé par ce qui sera ensuite dit sur et autour de l'image⁷⁵, c'est tout autant une modalité qu'un matériau pour l'artiste-anthropologue, comme en atteste Éliane de Latour (2019). En dirigeant récemment l'ouvrage *Artistes & anthropologues dans la cité*, Véronique Bénéï (2019a) a permis de recueillir l'expression d'artistes et d'artistes-chercheurs autour des dynamiques qui sous-tendent ma propre habilitation à diriger des recherches. Je ne revendique pas un niveau d'engagement aussi fort que celui des principaux artistes précédemment évoqués (je serai plutôt, dans une échelle des valeurs, plus près d'Alain Breyer), néanmoins je fais mienne la notion d'*implication*, plus adaptée à ma démarche que celle d'*engagement*. « S'engager et co-créer dans la cité », c'est pourtant bien ce dont il s'agit, ainsi que le met en évidence Véronique Bénéï (2019b : 11-21).

Achevons en rappelant le choix que j'ai fait d'assumer jusqu'à présent le seul usage de l'image fixe (photographique, retravaillée ou non, ou picturale) dans le mode d'anthropologie visuelle que je pratique. C'est, puis-je dire, parce que j'y

73 Il utilise l'expression « *can-opener* ». Cf. Collier & Collier (1986 : 25), cité in Leon-Quijano (2019 : 133).

74 Au sens où Eric Chauvier a pu proposer quant à lui une « anthropologie de l'ordinaire » (Chauvier, 2011).

75 On pense ici à la technique dite « photolangage », issue de l'éducation populaire.

trouve cette qualité particulière qu'énonce Éliane de Latour (2019 : 159) : « La fixité de la photo laisse travailler l'imaginaire. Elle n'a pas le réalisme d'un plan synchrone contre lequel il faut se battre : soit en le traitant formellement, soit en modifiant les angles. Si on veut faire apparaître un regard sur... on doit aller vers l'épure et se débarrasser du trop d'informations. »

Ce qui ne serait pas une approche bien surprenante pour Michel Duvigneau, qui fut enseignant d'éducation socio-culturelle en lycée agricole avant de devenir responsable de la DAT (délégation à l'action territoriale) au Ministère de la Culture : il faisait le constat de l'utilité sociale de l'œuvre de l'artiste engagé dans une dynamique d'action territoriale, œuvre considérée comme un mode de « médiation » :

[...] œuvre née du croisement de la fabrique (talent et travail) et de l'engagement personnel. La boucle n'est pas bouclée car l'œuvre de cet artiste ne peut exister sans la rencontre, avec le spectateur, le lecteur, l'auditeur. Moyennant quoi elle entre à son tour dans la culture collective. Cette culture collective appelle à son tour une démarche collective d'appropriation, laquelle peut être de nature fort différente selon le type d'art en jeu, selon l'individu, et l'on pourrait encore descendre dans des subdivisions des types de participation. (Duvigneau, 2002 : 87)

Ce que le recours à l'image présuppose et offre d'interjection, impliquant tant son créateur que son public, c'est véritablement ce qui fonde l'acte documentaire comme ferment de conscientisations et d'évolutions (Christophe, 2021 ; Christophe, 2018a ; Latour, 2019) et comme *mode opératoire* de la science sociale (Bénéï, 2019a ; Sahuc, 2019). Il en est aussi ainsi de tout autre art et, comme on a vu, jusqu'à la chorégraphie (Benedetti, 2012 ; Benedetti, 2016 ; Lee, 2019 ; Piolat, 2020)⁷⁶. Collecter, traiter, créer, esthétiser pour restituer, cela peut s'envisager dans la diversité lexicale des étapes inhérentes aux approches artistiques.

La cinéaste et anthropologue (directrice de recherches au CNRS) Éliane de Latour vient corroborer cette approche ouverte des modes de restitution :

Les choix d'expression ensuite restent bien évidemment libres : série, documentaire, théâtre, long métrage de fiction... Il n'existe aucune forme canonique pour la « vérité scientifique », comme l'ont cru par exemple les protagonistes du « Film ethnographique », des récits de savants plaqués sur les autres exotisés et produits par l'Académie ! (Latour, 2019 : 158)

⁷⁶ Si je ne cite pas d'autres arts, c'est pour ne pas aborder ici le cinéma documentaire – dont je ne suis pas familier –, que l'on peut raisonnablement considérer comme le creuset historique de l'anthropologie visuelle – en ceci qu'il a sans doute été tôt utilisé et commenté par la recherche, davantage que la photographie –, et constituant un art qui peu à peu a su s'autonomiser d'un genre au travers duquel parlait le savant pour devenir un mode de création artistique véritable dans la rencontre de l'autre (Rouch, 1979 ; De Heusch, 2006 ; Scheinfeigel, 2008 ; de Latour, 2019). Aller plus avant sur cette piste du « film ethnographique » serait déontologiquement condamnable, en l'état actuel de mes connaissances et au vu de mon absence de pratique de l'image mobile.

C'est donc vrai, comme le notait encore Michel Duvigneau, que l'« on manque trop souvent de hardiesse et de combativité dans l'analyse des conséquences sociales de l'action culturelle » (Duvigneau, 2002 : 41).

Et c'est en recroisant, avec cette référence, mon ancrage professionnel dans l'Enseignement agricole, que je souhaite clore cette partie, afin, dans la suivante, de connecter davantage l'analyse de mes travaux aux champs des sciences humaines et sociales.

2ÈME PARTIE. Aborder en transdisciplinarité les sciences humaines et sociales : la recherche dans un monde devenu incertain

II.1 Les sciences humaines et sociales en un monde incertain

Pour initier la transition entre la partie précédente et la perspective d'épistémologie de mon positionnement dans le champ des sciences humaines et sociales qui sera au cœur de celle-ci, Michel Callon, Yannick Barthe et Pierre Lascoumes (2001) me fourniront une clé d'entrée fort adaptée, à tout le moins si l'on s'en tient au titre de leur ouvrage devenu classique : *Agir dans un monde incertain*.

Mon expérience menée durant une année scolaire dans l'Indre avec des agriculteurs, des techniciens para-agricoles, des élus, des formateurs et des élèves de première bac professionnel a constitué ce que Michel Callon et ses collègues (2001 : 59) nomment des « forums hybrides ». Des jeunes en situation de formation, accompagnés par un artiste et une enseignante de matière générale, ont pu nourrir leurs réflexions sur leur avenir et celui de leur futur métier en questionnant des interlocuteurs variés sans restriction et sans autre finalité que de comprendre des situations, des problèmes, des enjeux et des perspectives. Parfois cela a pris la forme d'entretiens semi-directifs, parfois d'exposés ou de visites suivis de débats ouverts, parfois de lectures complémentaires, parfois de regards croisés avec deux artistes plasticiens : Jean-Pierre Le Goff et moi-même, en

résidence en même temps au lycée agricole de Châteauroux pour deux projets en parallèle en 2005-2006. On retrouvait là la manière dont je menais l'enquête sur le Plateau de Millevaches. Et, plus efficacement, les apports des uns et des autres se trouvaient par la suite repris par les élèves pour argumenter lors des débats avec de nouveaux interlocuteurs. Ce n'était pas au pied de la lettre une situation de forum hybride, mais l'esprit et la diversité en étaient bien là.

Les forums hybrides, en favorisant le déploiement de ces explorations et apprentissages, participent d'une remise en cause, au moins partielle, des deux grands partages qui caractérisent nos sociétés occidentales : celui qui sépare les spécialistes des profanes, celui qui met à distance les citoyens ordinaires de leurs représentants institutionnels. (Callon, Lascoumes & Barthe, 2001 : 59)

La crise affectant le cours des céréales au moment de cette résidence au lycée agricole de Châteauroux tombait à point pour faciliter l'ouverture des possibles et des discours : diversification des productions et regain d'intérêt pour des dispositifs de polyculture-élevage, réflexion sur les énergies renouvelables, sur la place des femmes en agriculture, etc. S'en trouvait renforcé « l'espace dialogique des forums hybrides », selon l'expression de Callon, Barthe et Lascoumes :

L'examen du fonctionnement des forums hybrides conduit ainsi à considérer les controverses qui s'y déroulent comme de puissants et originaux dispositifs d'exploration et d'apprentissage.

- Exploration de l'identité des acteurs qui se découvrent concernés par les projets en discussion : exploration des problèmes qui se posent et de tous ceux que les acteurs considèrent comme associés ; exploration de l'univers des options envisageables et des solutions auxquelles elles conduisent.
- Apprentissages qui résultent des échanges croisés entre savoirs des spécialistes et savoirs des profanes ; apprentissages qui conduisent, au-delà des représentations institutionnalisées, à la découverte mutuelle d'identités évolutives, plastiques et qui sont amenées à tenir compte les unes des autres et du même coup à se transformer.

[...] L'enjeu, pour les acteurs, n'est pas seulement de s'exprimer ou d'échanger, ou encore de passer des compromis ; il n'est pas seulement de réagir, mais de construire. (*Ibid.*)

Avons-nous atteint, même modestement, ce résultat, en publiant et exposant nos données, textes et technimages ? S'il n'est pas pensable de donner une réponse positive précise, le fait que la Chambre d'Agriculture de l'Indre ait demandé qu'un second tirage de l'exposition soit réalisé afin qu'elle puisse présenter ce travail réflexif dans ses propres locaux et manifestations tend à témoigner que les connaissances synthétisées dans ce travail collectif sont porteuses de bien plus que d'un projet artistique mené dans un cadre scolaire. Au-delà de « s'exprimer ou d'échanger », il y a là un support portant à des changements ou transitions dans les pratiques et les représentations de l'agriculture en Indre. Il y a donc bien production de connaissances ayant une scientificité reconnue et une validité pour la profession agricole.

Callon et ses collègues nous permettent de cautionner l'hypothèse retenue :

L'essentiel du travail de recherche consiste en effet à concevoir et à mettre au point les instruments destinés à fabriquer les inscriptions, puis à stabiliser celles-ci et à les interpréter. Dans ces ajustements successifs, l'essentiel n'est pas ce qui est dit. Il en va de la recherche comme de n'importe quelle activité qui engage des savoir-faire tacites, des tours de main, des bricolages, des réglages, bref, qui mobilise des compétences incorporées qui sont difficiles à transmettre et qui s'apprennent souvent sur le tas et par l'exemple. La recherche, même si cette métaphore peut paraître excessive à certains, ressemble plus à de la cuisine qu'à une activité hautement abstraite et désincarnée. C'est d'autant plus vrai – là est sans doute le paradoxe – que la recherche est originale et novatrice : dans ce cas, le collectif de recherche tâtonne dans le brouillard, butant sur l'explicitation de règles ou de procédures. (*Id.* : 84)

Un autre travail que j'ai mené à la charnière des sciences humaines et des sciences de l'art, centré sur la bioanalyse d'un auteur méconnu comme Jean de La Ville de Mirmont (Christophe, 2017d), se situe de fait dans un terrain où la recherche permet seulement de passer de l'inexpliqué à l'incertain, et c'est néanmoins là une approche toute scientifique. L'expertise y est certes fort relative, et en l'espèce il ne saurait en être autrement, mais la finalité de cette enquête psychanalytique correspond parfaitement à ce que Michel Callon et ses collègues indiquent de la posture du chercheur dans l'optique de « participer à la formulation des problèmes » (Callon, Lascoumes & Barthe, 2001 : 112-113). Ces auteurs nous fournissent une grille de lecture épistémologique commode : « Expliquer l'inattendu, mettre à jour les chaînes causales qui permettent de rendre compte de l'inédit, telle est l'obsession sur laquelle se construit la connaissance scientifique. Le métier du chercheur est de traquer les monstres, de les faire sortir de l'obscurité dans laquelle ils sont tapis. Parler de monstre ou de problème c'est un peu la même chose. [...] Fabriquer de vrais problèmes ou encore identifier des phénomènes qui font problème : voilà le point de départ de toute entreprise de recherche. Sans problème à résoudre, il ne peut y avoir d'incitation à produire des nouvelles connaissances » (*id.* : 107-113).

Notre ouvrage sur Jean de La Ville aura non seulement permis d'affiner la formulation du problème que posent le parcours et les écrits de cet homme – et qu'avait déjà subodoré Michel Suffran (1968) –, donc « le travail de mise en évidence des problèmes, d'identification des obstacles, de mise en visibilité de phénomènes étranges et bizarres » (Callon, Lascoumes & Barthe, 2001 : 113), mais encore il a permis que soient recherchées, élaborées et publiées des pistes favorisant la compréhension des relations d'objet stupéfiantes qui se sont nouées pour cet auteur. De telles questions et conséquences inattendues s'y révèlent, qui sont comme un écho à quelques remarques des auteurs sur lesquels nous fondons ce point de relecture : « Par la surprise qu'elles provoquent, elles constituent un des ressorts principaux du régime dit de la curiosité. Quelque chose se passe, un événement se produit, inouï, et qui, une fois que le regard s'est arrêté sur lui, s'impose à tous comme une question irritante, qui fait problème. Des choses invisibles entrent dans le champ de perception et bousculent les habitudes de pensée autant que les pratiques. » (Callon, Lascoumes & Barthe, 2001 ; 112).

Et c'est ainsi que de plasticien, j'envisageai de me faire, pour une part de moi-même, chercheur en sciences humaines et sociales – ou « en science sociale », pour m'exprimer comme Alain Caillé (2001) – : au fil des ans, tout à tour mû par un intérêt psychanalytique qui n'exclut nullement de mettre en question quelques-unes de mes propres « boîtes noires », et par un travail de sociologue ; quelques allers-retours de plus en plus informés entre ces deux pôles, aisément conduits depuis mon premier pôle de compétence (les arts plastiques), assurent désormais les bases de l'identité de socio-anthropologue que je revendique aux marges des sciences de l'art, à la fois comme chercheur (*in fine* auteur de publications et communications scientifiques) et comme plasticien (*in fine* auteur d'œuvres esthétiques signifiantes).

Dès lors, ainsi que le suggèrent les auteurs d'*Agir dans un monde incertain*, il nous faudrait toujours confronter les visions internes et externes sur les sujets abordés, dans la multiplication des entretiens avec des informateurs, la confrontation à des sources diversifiées, les relectures avec des experts et des praticiens.

Plus encore, ce positionnement transdisciplinaire suppose que cette habilitation à diriger des recherches soit pensée et écrite avec une visée dépassant les champs de la 18^e section du CNU (Conseil national des universités), « Arts », dans laquelle j'obtins la qualification aux fonctions de maître de conférences en 2008, et en rejoignant la sociologie (19^{ème} section du CNU). Mais étant titulaire d'un poste dans l'enseignement supérieur agricole, je relève à ce titre non pas du CNU, mais de la CNECA (commission nationale des enseignants-chercheurs relevant du ministère chargé de l'agriculture) pour la qualification à un poste d'enseignant-chercheur, et mes domaines de compétence relèvent de 9^e section de la CNECA, « Sciences économiques, sociales et humaines ».

C'est en quelque sorte une nécessaire abolition des frontières qui permet à l'artiste-anthropologue de participer à la fabrication de connaissances sur la société humaine... L'engagement dans l'interdisciplinarité produit aussi, évidemment, des effets d'entretoisement dans d'autres domaines qu'entre art et sciences sociales : « Histoire totale. Impossible d'en séparer les différentes composantes, pour raconter une histoire qui ne serait que scientifique, une autre qui ne serait que médicale, une autre qui prendrait comme objet le combat des familles, les souffrances des enfants et des parents. Chaque brin s'entrelace avec les autres, formant un macramé. » Et peu importe alors que ces auteurs aient écrit ces lignes à propos d'un tout autre contexte de recherche associant experts scientifiques et profanes – un groupe « amyotrophie spinale » –, l'important étant d'en arriver à « avoir montré que le tissu était sans couture » (Callon, Lascoumes & Barthe, 2001 ; 107).

II.2 Relecture critériée des expériences évoquées

L'incertain que nous venons d'évoquer doit néanmoins être lui-même soumis à l'analyse lorsqu'il semble déterminer les conditions de terrain de l'artiste-chercheur : nous allons maintenant tâcher de l'ordonner un tant soit peu.

La lecture de Rémi Hess, critique d'Alain Touraine⁷⁷, attire l'attention sur le rapport de la légitimité de l'action anthropo-sociale à l'origine de sa demande et à celle de son financement.

Hess (1981 : 147-148) met un bémol à la légitimité de l'intervention, lorsque l'intervenant-sociologue est premier sollicitateur : « C'est son désir à lui, intervenant, c'est sa foi sociologique qui légitime le fait que se mettent en place des groupes de travail. C'est pour lui faire plaisir, probablement parce qu'il a réussi à les séduire, à les persuader de la bonne parole sociologique, que ces groupes acceptent d'avancer sur le chemin de Damas qui les amènera à leur conversion ! »

Puis dans les paragraphes suivants, il évoque la prise en charge économique de l'intervention, en indiquant que « cette dépendance n'est jamais prise en compte du point de vue de l'analyse des implications des chercheurs. Cette dépendance ne semble être d'aucun poids quant au déroulement du travail sur le terrain. »

Si Hess peut formuler ces réserves s'agissant des travaux de Touraine auxquels il se réfère, il faut nous bien questionner ici les démarches que nous avons abordées.

Tentons donc de mettre cela en tableau critérié antichronologique, afin d'en systématiser la relecture.

<i>Contexte : Terrain / année</i>	<i>Sollicitation(s)</i>	<i>Cadre effectif</i>	<i>Financements et autres partenariats</i>	<i>Origine de la saisine / rémunération et prise en charge</i>
1- Appartenir et Trame(s) de soi / 2016	Initiative personnelle de l'artiste, en réponse à une invitation à participer à un symposium européen consacré au thème des textiles et des réseaux.	Symposium de création porté par une association culturelle.	Financement : - association La Cour des Arts (et ses financeurs : Conseil régional du Limousin, département de la Corrèze, Ville de Tulle, Tulle'Agglo). Autres partenaires : les autres artistes du symposium.	Auto-saisine. Travail non rémunéré. Restauration et hébergement pris en charge par les organisateurs.
2- Grecs de Schorndorf / 2015	Initiative personnelle de l'artiste, en réponse à une invitation à participer à un symposium européen consacré au thème d'actualité des migrations en	Symposium de création porté par une association d'artistes allemands.	Cofinancement : - association Kunstverein Schorndorf (et ses financeurs et mécènes), - association La Cour des Arts (et ses financeurs et mécènes). Autres partenaires :	Auto-saisine. Travail rémunéré. Déplacements, hébergement et restauration pris en charge par les organisateurs.

⁷⁷ Cf. Touraine A. (1978).

	Méditerranée.		commerçants grecs à Schorndorf, Ulrich Kost (président du Kunstverein : traducteur), journal régional <i>L'Écho</i> en Limousin.	
3- Morlanwelz / 2013	Sollicitation initiale de l'artiste auprès de la galerie Koma pour une résidence de création artistique et anthropologique. Puis c'est le galeriste qui fait l'année suivante une contre-proposition, propose le cadre et instaure le partenariat avec une société carnavalesque dont il est membre.	Résidence d'artiste dans une galerie d'art, en partenariat d'une société carnavalesque.	Cofinancement : - Galerie Koma asbl - Fédération Wallonie-Bruxelles - fonds européens Leonardo da Vinci. Autres partenaires : Société royale Les Règuènères, familles des membres de cette Société, café <i>Le Combattant</i> , à Morlanwelz ; <i>Quel art est-il ?</i> (édition). Kunstverein Schorndorf (sérigraphies).	Galerie Koma asbl. Rémunération de l'artiste-chercheur. Déplacements, restauration et hébergement pris en charge dans l'organisation.
4- Schwäbische Heimat/ 2011-2012	Initiative personnelle de l'artiste, en réponse à une invitation à participer à une exposition collective en Souabe.	Exposition temporaire.	Cofinancement : - association Kunstverein Schorndorf (et ses financeurs et mécènes), - association La Cour des Arts (et ses financeurs) - autofinancement. Autres partenaires : personnalités souabes, Galerie für Kunst und Technik à Schorndorf.	Auto-saisine. Travail non rémunéré. Déplacements et hébergement pris en charge dans l'organisation.
5- Immigrés flamands paysans / 2009	Initiative personnelle de l'artiste, en réponse à une invitation à participer à une exposition multi-sites.	Exposition temporaire.	Co-financement associatif : - La Cour des Arts (et ses financeurs) - <i>Quel art est-il ?</i> (tirages). Autres partenaires : SNCF (gare de Tulle), agriculteurs.	Auto-saisine. Travail non rémunéré.
6- Ouvriers-musiciens / 2008	Proposition personnelle de l'artiste au Musée des Armes, en réponse à une invitation de l'association Merveilleux prétexte à participer à une exposition multi-sites.	Exposition temporaire.	Cofinancement : - association Merveilleux prétexte - Ville de Tulle (Musée des Armes et Service communication) Autres partenaires : - anciens ouvriers de la manufacture d'armes de Tulle ; L'âge d'Or services (2ème exposition).	Auto-saisine. Travail non rémunéré.
7- Hongrie / 2006	Initiative personnelle de l'artiste, en réponse à une	Stage européen de formation des	Cofinancement : - Union Européenne,	Auto-saisine dans le cadre d'un projet

	invitation à vivre une mobilité Leonardo da Vinci (formation des formateurs).	formateurs, dans un haras national hongrois. Projet de mobilité européenne porté par un lycée agricole français. Durant les quinze jours passés en Hongrie, participation au 1er symposium international de la race Nonius.	programme Formation tout au long de la vie (fonds européens Leonardo da Vinci). - EPLEFPA de Tulle-Naves, - Quel art est-il ? (édition). Autres partenaires : Haras de Mézöhégyés, éleveurs et vétérinaire hongrois, zootechniciens bulgares. Laurent Clédat (formateur en hippologie : co-enquêteur et co-auteur) Christian Sérager (directeur d'EPLEFPA : postfacier).	européen. Travail rémunéré. Déplacements, hébergement et restauration pris en charge dans l'organisation.
8- Indre / 2005-2006	Sollicitation initiale de l'artiste auprès de l'école des beaux-arts de Châteauroux pour une résidence de création artistico-anthropologique. Puis la directrice de l'école propose une nouvelle orientation et suggère au lycée agricole d'inviter l'artiste pour une résidence. <i>In fine</i> , c'est l'EPLEFPA qui propose le cadre institutionnel et les partenaires.	Résidence d'artiste en lycée agricole.	Cofinancement institutionnel. - Conseil régional du Centre. - EPLEFPA de l'Indre. - École nationale de formation agronomique, Toulouse - Quel art est-il ? (édition, impressions). Autres partenaires : agriculteurs, élus, techniciens de la Chambre d'agriculture et de la FRCIVAM, enseignants de l'EPLEFPA. Pascal Pavrehomme (élu et écrivain : préfacier).	EPLEFPA lycée agricole de l'Indre, sur proposition de l'École des Beaux-Arts de Châteauroux. Travail rémunéré. Déplacements, hébergement et restauration pris en charge.
9- Millevaches / 2004-2005	Sollicitation initiale de l'artiste auprès du directeur du centre d'art qui accepte le projet en y apportant une spécification saisonnière pour enquêter.	Résidence d'artiste en centre d'art.	Cofinancement associatif. - Appelboom / centre d'art La Pommerie, et ses financeurs - Quel art est-il ? (édition). Autres partenaires : agriculteurs, élus, technicien de la Chambre d'agriculture. Georges Châtain (journaliste : préfacier).	Auto-saisine dans le cadre d'une résidence d'artiste. Travail rémunéré. Hébergement pris en charge par l'organisateur.
10- Haut-Limousin fromager / 2004-2005	Initiative personnelle de l'artiste, conçue initialement avec Gérard Laplace (enseignant en école d'art et auteur).	Association éditrice (publication grise).	Financement associatif (édition) et personnel (déplacements). - Quel art est-il ? Autres partenaires : agriculteurs, élus, technicien de la Chambre d'agriculture. Gérard Laplace (conseiller et préfacier). Brian Holmes (critique d'art et de culture). J-	Auto-saisine. Travail non rémunéré. Déplacements défrayés par l'association éditrice.

			P. Prod'homme (sociologue et agronome).	
11- Agri- environnement, agriculture du- rable / 1998- 1999	Initiative personnelle en réponse à une demande d'outils de communication institutionnelle de la part du comité de pilotage de l'Action-démonstration agri-environnement.	Action-démonstration agri-environnement (Ministère de l'Agriculture, DGER).	Financement croisé : - Conseil régional du Limousin, - Union Européenne, - Ministère de l'Agriculture. Partenaires : EPLEFPA de Tulle-Naves. Bergerie nationale. Christophe Pouget (ingénieur en agriculture) et Sylvie Christophe (artiste plasticienne).	Lycée agricole de Tulle-Naves, dans le cadre d'un projet national (Ministère de l'Agriculture, DGER). Travail sur temps rémunéré. Frais de matériels pris en charge Travail artistique de Sylvie Christophe rémunéré.

Au bilan, on voit que dans mon cas, demandes et financements proviennent toujours d'une volonté que j'ai à un moment exprimée, même si dans certains cas, les partenaires, en s'en saisissant, transforment cette proposition et me font en retour une sollicitation qui n'est pas celle à laquelle j'avais initialement pensé, comme ce fut le cas dans l'Indre agricole et en Wallonie.

Généralement, dans nos observations, les financeurs et les commanditaires sont donc *in fine* plutôt de simples fournisseurs de cadre institutionnel et financier, n'influant pas sur les choix techniques et esthétiques des artistes – ce qui n'est pas toujours le cas notamment lorsque des lieux d'art organisant des résidences ont des politiques bien structurées (Lescot, 2017 ; Bisenius-Penin, 2018 ; Chaudoir, 2005) –, et c'est particulièrement le cas des financeurs, même si les commanditaires sont eux aussi le plus souvent en simple situation d'accompagnement, comme on vient de voir dans mon cas.

Pointons rapidement l'aspect économique des projets que nous avons menés. On observe que sur les onze situations que nous avons pu vivre, six ont fait l'objet d'une rémunération, et sept d'une prise en charge partielle ou totale des frais annexes et/ou hébergement et restauration. Si l'on considère nos huit cas d'auto-saisine, quatre ont été soutenus financièrement par des partenaires extérieurs. C'est-à-dire que l'auto-saisine n'exclue pas l'accompagnement économique par des tiers, lesquels trouvent dès lors légitime tant la démarche de l'artiste-chercheur que le fait de la soutenir financièrement. Lorsque la saisine est le fait d'un opérateur extérieur, le soutien est logiquement acquis, mais son étendue peut varier – nous admettons que l'expérience de 1998-1999 n'est pas véritablement comparable, d'une part car c'était la première et qu'il nous manquait une connaissance des modalités d'une telle commande alliant artistique et scientifique (manquant tant aux artistes qu'aux commanditaires et partenaires), et parce qu'alors il n'était pas question d'un statut de chercheur (c'était avant la thèse) mais plutôt d'une participation à et valorisation de recherche-action en milieu éducatif, par le biais de la création plastique.

La question de l'origine de la saisine est évidemment intéressante, car elle s'exerce, dans tous les cas que nous avons recensés mais aussi pour Sahuc ou Benedetti, à l'égard de personnes dont le statut est pluriel : toujours chercheurs, mais artistes et anthropologues. « Droit de saisir les diverses instances officielles (législatives, judiciaires, administratives) d'affaires de leur ressort, de leur demander leur décision »⁷⁸, la saisine reconnaît dans tous les cas évoqués ici l'indépendance et la liberté créative des enquêteurs, non seulement de par leurs compétences socio-anthropologiques ou ethnographiques, mais aussi parce que leur est reconnu le statut et les capacités d'artistes. L'alliance de ces compétences et de ces capacités, loin de constituer une mésalliance, force le respect et amène les commanditaires à faire d'emblée confiance aux artistes-anthropologues. Les modalités alternatives et les formes esthétiques sont non seulement admises mais aussi souhaitées et attendues (Berthelot, 1996 : 255-260). L'attente exprimée dans cette saisine repose certes sur l'acceptation d'une mise en jeu du collectif concerné (Hess, 1981 ; Bernardeau Moreau, 2014), sur le partage du « carnet d'adresse » du commanditaire dans une complicité confiante, comme on l'a vu.

C'est donc bien que les commanditaires ont non seulement connaissance des spécificités des approches de l'artiste-anthropologue qu'ils s'adjoignent, mais encore de sa disponibilité de principe, et ce d'autant plus que l'élaboration du projet et de la commande a souvent pu se faire en concertation, l'intervenant artiste (et chercheur) étant souvent associé tôt dans la réflexion (lorsqu'il n'est pas lui-même le solliciteur initial), avant même que l'invitation qui va lui être faite ne soit formalisée, notamment dans mon cas à Morlanwelz ou à Châteauroux.

Les modalités spécifiques étant acceptées d'emblée et faisant partie des critères de sélection ou d'adéquation entre le projet et l'artiste invité pour ses capacités socio-anthropologiques, on doit donc continuer à s'interroger sur la commande scientifique. Ce devrait toujours être le cas.

« Mais là encore, il n'y a pas de travail de la demande. On détourne la demande pour la faire rentrer dans le cadre pré-pensé », constatait Rémi Hess (1981 : 148) à propos des pratiques d'Alain Touraine ; il y voit un des « points faibles épistémiques ». Nous pouvons tout à fait reprendre cette critique à mon égard.

Et, qui plus est, « le dernier point faible du dispositif d'intervention de Touraine, c'est qu'il n'a prise sur aucune réalité, sinon l'idéologie d'un certain nombre de personnes privées [...] Chez Touraine, le seul niveau qui est touché est le niveau du discours. La conversion est une conversion de discours. Touraine transforme le discours militant en discours sociologique », poursuit Hess (*ibid.*).

On peut voir dans cette critique une réflexion autour de la continuation d'un positionnement marxiste des sciences sociales françaises depuis les années 1960, selon lequel le travail des sociologues participe à la mise en mouvement du corps social (*cf.* Copans, 1996). Mais Hess questionne efficacement les écarts constatés. Il peut ainsi poursuivre sa critique de Touraine : « La question du transfert et du contre-transfert institutionnel sera posée. Car si Touraine se donne comme objet le

⁷⁸ Cf. Centre national des ressources textuelles et lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/saisine> consulté le 30 avril 2018.

mouvement, lui-même n'y est pas. Il a construit un dispositif terriblement institué » (*id.* : 149).

Il nous faut ainsi continuer à mettre en question nos propres pratiques : je table sur des savoir-faire préétablis, qui sont les miens en tant qu'artiste, pour construire des approches anthropologiques sans laisser véritablement place à décalage ou critique par les groupes rencontrés, mais en conservant seul le pouvoir d'y modifier quoi que ce soit. C'est en cela notamment que nous ne pouvons utiliser l'expression de « recherche-action » pour qualifier de telles démarches.

C'est absolument évident pour moi lorsque je travaille avec une classe de lycée à Châteauroux, la situation est celle d'un dispositif descendant, presque intangible. Cet hyper-dirigisme appelle encore une fois la critique que Hess formule s'agissant de Touraine et de son équipe, par le fait que nous ne soyons pas en mesure de laisser l'autre s'approprier l'outillage. « Ce rôle actif de l'intervenant qui sait, lui, où le groupe doit aller semble manquer de souplesse », analyse Hess.

Or, c'est justement là qu'épistémologiquement nous pouvons y regarder à deux fois.

Agissant en artiste maîtrisant ses techniques, son matériel, son savoir-faire, et en cela répliquant des modalités déjà éprouvées, je me situe dans un objectif de qualité de la production esthétique qui doit correspondre à des normes que j'auto-établis, tout en intégrant des variations ponctuelles.

Car *in fine*, tant pour Benedetti, que pour Sahuc ou moi, la saisine a impliqué que ce soit nos créations artistiques qui fassent sens. Une plus grande insertion dans l'esthétique relationnelle (*cf.* Bourriaud, 2001) pourrait nous pousser à prendre davantage de « risques », à remettre en jeu nos pratiques par l'acceptation de sollicitations extérieures, ce qu'on pourrait appeler des adaptations externes.

Pour mon vécu à Morlanwelz, la commande de la galerie Koma, formulée par le galeriste Jean-Pierre Deneffe, a impliqué un tel détour et m'a amené à pratiquer des innovations, comme les grands dessins au Bic disposés sur les tables du café *Le Combattant* et les cartes postales éditées. Mais ces formes spécifiques ne touchent que les modes de restitution, et peu les modalités d'approche et d'enquête... encore que ce ne soit pas rien d'être logé dans la maison d'un Gille en période de carnaval, je n'ai pas procédé autrement, avec mes informateurs, qu'à La Pommerie à Saint-Setiers huit ans plus tôt.

Et avec les élèves de bac professionnel dans l'Indre, la transmission d'une méthode plutôt que son adaptation ou son détournement était un des attendus, d'un commun accord avec l'agrégée d'arts plastiques qui encadrait la classe en cours d'éducation socio-culturelle, Anne Paty. L'objectif de transition personnelle était un attendu des thématiques de l'enquête en Champagne berrichonne, alors que du côté de la pratique artistique, il s'agissait d'acquérir un savoir-faire « à la manière de Didier Christophe ». Une épistémologie de l'enseignement artistique y est en jeu, et le fait est que la proposition faite est alors très normative, à l'inverse des

situations et évolutions observées en formation des formateurs à l'ENSFEA (ce sur quoi nous reviendrons en dernière partie de ce volume, et que j'ai pu présenter lors du colloque de l'ESPé d'Aix-Marseille⁷⁹ en avril 2018, puis enrichi à celui l'ESPé de Clermont-Auvergne⁸⁰ en avril 2019, enfin, et pour les dernières constatations, dans un colloque du Réseau Éducation et Formation (REF) à l'Université Toulouse Jean Jaurès⁸¹ en juillet 2019).

L'ensemble du projet mené dans l'Indre était très normé, il faut le rappeler, et son déroulement dans un cadre scolaire comportait de fait des déterminismes forts, notamment un rapport au temps assez restrictif, qui ne laissait guère d'espoir de disposer de séances suffisantes pour qu'au-delà de l'initiation à une technique de restitution plastique nous nous donnions la liberté de la critiquer, de la détourner, de la réinventer. De plus, l'objectif d'une production collective esthétiquement cohérente repoussait l'idée d'une adaptation individuelle autre que les choix des images à combiner, retravailler, coloriser et textualiser. Peu de liberté, donc, mais une conversion des idées vécue collectivement, dans une pratique à l'ancrage artistico-anthropologique, partagée mais dirigée par l'intervenant, c'est ce qui a été visé.

Si, cependant, il y a eu une exception, au moins partielle, à cette surdétermination, c'est lors de ma résidence à La Pommerie.

En effet, lorsqu'au printemps 2004 je rencontre Hub Nollen, je ne sais pas que de ces cinq mois de réflexion et d'allers-retours vers le Plateau de Millevaches, sortira l'idée d'une série de portfolios incluant textes et textimages. Mais la proposition comporte déjà en germe l'approche socio-anthropologique, l'idée des entretiens, des croquis, des photos, et d'une exposition en résultant. La visée initiale n'est évidemment pas de faire un travail journalistique, mais de nourrir une modalité de création pour l'artiste plasticien. En l'occurrence, il se trouve que je suis un artiste situé dans le contexte de la formation et de l'éducation dans l'enseignement agricole, ce qui est un biais unique et fondamental. Ce n'est qu'à l'hiver suivant, en décembre 2004, que Jean-Pierre Prod'homme m'ouvrira les yeux sur la dimension socio-anthropologique de mes modes d'enquête.

Il reste que les portfolios de ma série consacrée à « l'agriculture en train de se faire » furent les premières pierres de ce qui allait fournir le matériau de base à mon ouvrage de sociologie rurale, publié par Bruno Péquignot dans la collection « Logiques sociales » une dizaine d'années plus tard. Entre-temps, j'aurais eu le temps de me faire une culture sociologique, Jean-Pierre Prod'homme m'ayant incité à lire, en 2005 et 2006, près de mille six cents pages affairant à mon nouveau positionnement – lectures et veille scientifique poursuivies évidemment par la suite, comme en atteste la bibliographie de ce premier ouvrage (Christophe, 2017a).

79 Intitulé du colloque : *Créer pour éduquer. La place de la transdisciplinarité.*

80 Intitulé du colloque : *L'enseignement aux non-spécialistes dans les deux premiers cycles universitaires : le cas des arts.*

81 Intitulé du colloque : *La professionnalisation des acteurs des systèmes éducatifs.*

À ce moment, j'ai plutôt dans l'idée de renouveler les modalités éprouvées une première fois en concevant l'exposition *Agri-environnement, agriculture durable*, en 1998-1999 à Naves avec le soutien du Ministère de l'Agriculture et de la Région Limousin. Le résultat allait être différent, mais néanmoins je restais maître des choix, à ceci près que mes échanges avec Gérard Laplace et avec Brian Holmes allaient permettre des adaptations. Il y avait donc bien une incidence d'origine externe sur mes modes d'élaboration esthétique. Il faut en effet rappeler l'impact qu'eurent alors Laplace et Holmes sur mes productions plastiques, en déterminant le lancement de la série qui allait me mener, avec l'appui de Prod'homme, à une véritable sociologie des agriculteurs rencontrés : cela s'est joué initialement avec le premier portfolio, *Les fromages des plateaux*, donc dans les interstices temporels laissés par la résidence à La Pommerie. Mais il s'agissait d'une sorte de prototype en vue de la production pour La Pommerie, et finalement j'allais présenter les deux portfolios lors de l'exposition de clôture de la résidence.

C'est ainsi que la référence de départ, l'exposition *Agri-environnement, agriculture durable*, avait été transcendée et largement réinventée dans sa finalisation esthétique, mais ni Gérard Laplace ni Brian Holmes n'étaient partie prenante de la résidence en Haute-Corrèze et les évolutions « pratiques » n'étaient donc pas davantage dues aux partenaires rencontrés sur place, dans les fermes, dans les expositions successives ou lors de l'après-midi de rencontre-débat avec des acteurs locaux que j'avais organisée à La Pommerie.

Et pour ce qui est de ce point de départ, lorsque j'avais proposé au comité de pilotage de l'action-démonstration de réaliser les panneaux peints « Agri-environnement, agriculture durable », c'est encore moi qui proposais que la commande me soit passée et que les modalités en soient celles que j'avais définies durant l'été 1998.

On est bien au centre de la critique formulée par Hess : les commanditaires dans leur saisine acceptent la toute-puissance de l'artiste-anthropologue, valident *a priori* ses propositions en connaissance de cause, certes, puisque dans tous les cas évoqués (et pas seulement celui de Châteauroux), les possibilités sont énoncées à l'avance. Ces commanditaires n'ont que peu de prise sur le fil de l'action-participation, et les partenaires-informateurs associés, encore moins, on l'a vu.

Lorsque Marc Pataut avait mené ses projets successifs dans le Pays de Tulle, dans la deuxième partie des années 1990, il avait mené une quête assez comparable aux nôtres, à ceci près qu'il ne revendiquait pas d'autre statut que celui d'artiste photographe : il invitait à ses côtés un graphiste impliqué dans des mouvements sociaux (Gérard Paris-Clavel), un philosophe historien de l'art contemporaine (Jean-François Chevrier), une journaliste (Catherine Ciszac). Aucun ne prétendait faire œuvre scientifique, et si certaines approches rejoignaient celles de l'ethnographie, c'était parce que les modalités de l'enquête

sont en partie similaires entre le journaliste et l'ethnologue (Copans, 1996 ; Hess, 1981).

« La sociologie d'intervention a donc quelque chose à voir avec le journalisme [...]. La différence avec le journalisme, c'est le fait que le sociologue travaille en équipe, et surtout que son travail de terrain est moins éphémère. [...] Le sociologue, lui, fait tout pour sortir le maximum d'informations de la situation. Alors que le journaliste a une pratique essentiellement clinique (voir, écouter, lire des événements), le sociologue construit des dispositifs qui permettent que s'établissent des relations entre le chercheur et son objet qui produisent des effets spécifiques » précise Hess (1981 : 188), et cela nous le voyons aussi dans mon cas lorsque nous sommes avec les élèves de Châteauroux, ou même aux prémices de mes pratiques à Naves en 1998. Quant à savoir si nous travaillons en équipe (ce que l'on ne peut considérer comme un critère scientifique déterminant), tout dépend de ce qu'on nomme équipe, et j'ai le sentiment d'avoir effectivement travaillé en équipe, non seulement avec ceux qui sont devenus mes commanditaires (Nollen, Paty, Deneffe...), mais aussi avec mes partenaires au quotidien et co-auteurs pour certains projets (Clédat, Pouget...) : dans mes pratiques, le fonctionnement en équipe se vérifie dans les faits souvent facilement.

Mais dans certaines de mes propositions, il faut bien se demander : quels effets, et sur qui, avec moi ?

C'est là que mon travail diffère de la tradition d'une certaine sociologie française (souvent nourrie de marxisme) et s'ancre dans une approche issue de l'ethnographie pour produire une anthropologie de peu d'effets sur ses partenaires mais productrice de savoirs. Le modèle que j'entends suivre diffère de celui de Touraine, c'est une démarche sociologique parmi d'autres, qui s'accompagne d'une méthode d'enquête particulière supposant le repérage de « groupes témoins » d'acteurs sociaux. Les méthodes d'intervention se donnent toujours comme objectif premier de mettre au jour un savoir social fondé sur la révélation de discours explicites, implicites, non-dits et refoulés selon un dispositif approprié dont il est admis « qu'aucune autre méthode ne pourrait appréhender » les réalités questionnées (Hess, 1981 : 189).

Néanmoins, lorsque j'enquête des Roms venus de Serbie en Corrèze, le dispositif d'entretiens que j'instaure très classiquement peut permettre conscientisation et projection chez les enquêtés, mais cela n'en constitue ni la motivation initiale ni la résultante; et dans ce cas précis, je n'y ai pas relié de production plastique. Il s'agissait de production de connaissances et non de transformation des représentations ou des parcours des individus.

Finissons sur ce point d'évaluation en admettant que si cette anthropologie est riche et met effectivement au jour des connaissances – qu'il s'agisse de la situation de l'élevage de chevaux de travail en Hongrie ou des conditions d'immigration de Roms en Corrèze –, « souvent, il est impossible de comparer les situations ou les données. C'est la question du dénominateur commun. Il y a aussi le problème des

implications. Le regard de chacun est différent. [...] Les données sont liées au dispositif qui les produit. Cela signifie que les conclusions du sociologue d'intervention sont toujours plus relativistes que concluantes » dit Hess (1981 : 191).

Simplement peut-on y voir une trace supplémentaire de l'*humanité* de la démarche de l'artiste-anthropologue, comme de tout socioanthropologue. C'est en ce sens que Philippe Sahuc (UMR EFTS) peut se dire « artiste d'intervention sociale », et Jérôme Cabot (UMR LLA-CRÉATIS), « slameur d'intervention » (Cabot, 2021).

Et c'est là que l'expérience ancrée dans la quotidienneté du travail en sciences humaines et sociales d'Éric Chauvier, telle qu'elle est exprimée dans *Anthropologie de l'ordinaire*, nous est précieuse.

II.3 Être artiste et anthropologue de l'ordinaire, par-delà les disciplines.

Lorsque dans son premier chapitre Éric Chauvier reproche à ses devanciers d'imposer leurs thèses par un processus de désinterlocution, il fait le constat d'une tradition de reformulation volontairement biaisée : « Qu'est-ce qu'amalgamer la parole hanunoo ou celle d'un Nambikwara à un texte occidental pour devenir le maillon d'un système ? D'une façon ou d'une autre, entendez-vous les hanunoo ou les Nambikwara ou bien les ethnologues de l'Occident ? La désinterlocution qui est ici en œuvre produit une configuration discursive au sein de laquelle le texte de l'observateur occidental, pour parvenir à ses fins métathéoriques, étouffe systématiquement la voix de l'observé. » (Chauvier, 2017 [2011] : 37)⁸².

Le fait est que l'appel à poursuivre et à publier que me lançait Jean-Pierre Prod'homme à l'issue de la thèse pouvait être entendu comme une invitation à produire de l'analyse et des approches théoriques fondées par la confrontation des dits des acteurs rencontrés avec l'état de l'art fourni tant par les sociologues

⁸² L'anthropologie culturelle états-uniennes a instauré avec Clifford Geertz, il y a un demi-siècle, la définition d'une culture comme autonome agi en commun sur un territoire ou une zone, dans laquelle on parle un langage, on vit des pratiques communes qui sont un système symbolique en acte (comme le carnaval des Gilles). Dans cette version renouvelée de l'anthropologie culturelle, l'action de l'anthropologue est alors d'interpréter, d'observer : mais au final il s'agit non pas de « rendre accessible l'invisible », mais essentiellement de décrire en profondeur une culture connue et partagée par tous (Bonte & Izard, 2010 [1991]). Certains ont parlé du tournant de la parole de l'acteur en anthropologie, actant de ne plus décrypter ou se mettre à la place de, mais juste de décrire par-dessus l'épaule de l'enquêté, et donner place à son langage. Chauvier s'inscrit dans cette perspective.

ruralistes que par les services du Ministère de l'Agriculture (en l'occurrence, les données publiées dans les diverses publications Agreste). En redonnant pendant plus de la moitié de l'ouvrage la parole directe des agriculteurs et des agents paragrícolas, j'ai en quelque sorte sorti nos interlocuteurs de l'« antichambre ténébreuse » à quoi consisterait de réduire les témoignages reçus à un choix de mots-clés. Chauvier ne se prive pas d'en faire le reproche à l'approche maintenant séculaire de Malinowski : « Aux yeux du lecteur un tant soit peu sceptique, la question demeure de la validité de ces mots clés donnés comme extraits culturels signifiants, et qui semblent reproduire la claire rationalité d'une culture avec la précision de la langue des observés. Une fois de plus, la question de la vérité et de la fausseté de ces catégories (la question épistémologique, donc) ne peut se poser qu'à l'aune du statut du témoin comme interlocuteur [...]. Comment entend-on les Tobriandais ? Comment imagine-t-on, si ce n'est leur voix, en tout cas leur posture discursive ? » (Chauvier, 2017 [2011] : 53-54).

Il y là, dans la désinterlocution, mais aussi dans la posture de juger de la parole de l'autre à travers un jeu de mots-clés imposé comme filtre de relecture par l'écouter, une volonté de parer le discours anthropologique d'une « surscientificité ». Or, souvenons-nous des paroles de Michel Foucault, au Collège de France, en 1976 : « Quel sujet parlant, quel sujet discourant, quel sujet d'expérience et de savoir, voulez-vous minorer du moment que vous dites “Moi qui tient ce discours je tiens un discours scientifique et je suis un savant” ? » (Foucault, 1997 : 11). Plus récemment, tout en se référant à Carl Rogers, Pierre-Yves Wauthier a lui aussi reposé la question du statut interprétatif des documents ethnographiques issus de la rencontre et de l'oralité, de l'implication du chercheur et de l'intimité (Wauthier, 2020 : 209-214)

Or, si nous rejoignons Chauvier, c'est justement dans le fait de ne pas vouloir livrer des textes se réclamant d'une surscientificité laissant dans quelque boîte à archives la parole des interviewés, mais au contraire de la restituer, pour en faire au plus juste un commentaire éclairé par la confrontation à la littérature disponible, sans tâcher d'y imposer de cadre d'analyse préconçu. Pour preuve, deux exemples quelque peu contradictoires, dans notre ouvrage sur les agriculteurs limousins et berrichons. Au fil des pages consacrées aux vocables permettant aux agriculteurs de se dénommer : le sujet en est emprunté à Placide Rambaud (1976), mais le vocabulaire a évolué et les repérages obligent à utiliser un nouveau jeu de mots-clés ; alors, la démarche est de valoriser la collecte d'information à travers le prisme proposé précédemment par le sociologue Rambaud (Christophe, 2017a : 79-84), et ce faisant, nous demeurons dans le modèle dénoncé par Chauvier. *A contrario*, dans les pages abordant la situation des femmes, c'est aux citations elles-mêmes qu'est donné le rôle d'organiser la pensée en la structurant selon les échos que font entre elles les paroles des femmes que j'ai écoutées.

Toute la modification de notre point de vue est condensée entre ces deux exemples, puisque les pages sur la dénomination des chefs d'exploitation furent les premières écrites, et celles sur les agricultrices, les dernières. Chauvier, se référant à Fabian (Chauvier, 2017 [2011] : 69-70), appelle de ses vœux l'émergence d'un genre nouveau en ethnographie et anthropologie, le commentaire, après le récit et l'essai comparatif.

Où nous différons de la voie ouverte par Chauvier, c'est en n'isolant pas, pour l'analyser pour elle-même, la dimension de la relation à l'autre, qu'elle soit de communication (tout ce que l'on peut décrypter de *linguistic turn*) ou psychoaffective. Nous en différons parce que l'ouvrage publié fait l'impasse sur le vécu des enquêtes, alors que les modalités de recueil des informations furent délibérément circonscrites à une prise de notes cursives, modalité choisie pour donner du temps de réflexion et tempérer le flux du locuteur, lorsqu'il devenait trop rapide, par le regard, un geste de la main ou quelque interjection. Nous en différons aussi en ne reprenant pas certaines notes marginales par exemple faisant état de la relation de l'homme à l'animal lorsqu'un entretien était mené durant la traite – mais quelques pages de la thèse qui ouvrit cette pratique anthropologique témoignent d'un recul pris, d'un regard distancié sur la posture de l'artiste menant ses premiers entretiens dans l'hiver 2005-2005. Une anticipation de ce que Chauvier allait publier quelques années après la soutenance de la thèse *L'agriculture d'un territoire à l'expérience de l'art : Recherche-action* aurait pu permettre d'éviter cette critique : « Contre cela, le chercheur peut décider de restituer les conditions d'observation qu'il a réellement vécues (intégrant ses ajustements insonnants, ses anomalies, la fabrication de l'amitié ou de la défiance, etc.) en présence des observés, afin d'en faire une recherche anthropologique à part entière. Il invite alors le lecteur à partager avec lui une expérience. » (Chauvier, 2017 [2011] : 97). Si nous n'avons pas craint d'évoquer dans la thèse quelques limites relativement à la posture adoptée, cela ne figure qu'imparfaitement dans l'ouvrage de sociologie rurale qui en a résulté, même si nombre d'observations marginales sont rapportées dans les entretiens publiés chez L'Harmattan – déplacements, interruptions, rires, aléas de la traite à l'étable, intervention d'un tiers, etc. Pour autant, il nous faut bien admettre avoir fait preuve en cela d'une retenue non conscientisée, alors même que nos notes d'entretiens faisaient assez fidèlement mention de « l'ordinaire » des rencontres et de la posture d'enquête.

Notre réussite éditoriale est d'avoir pu joindre analyse, commentaire et texte original. L'anthropologue Johannes Fabian, dans un entretien avec Nicolas Journet, déplorait que « nous avons toujours traité nos textes d'ethnographes comme des documents d'archives. Ils ne sont jamais publiés, parce que ce n'est pas un genre accepté par les éditeurs. Or maintenant nous devrions pouvoir écrire en présence de ces textes⁸³. » C'est ce que fort heureusement nous avons pu faire.

83 Fabian J., entretien avec Journet N., publié sur *sciences-humaines.com*. Cité par Chauvier (2017 [2011] : 69).

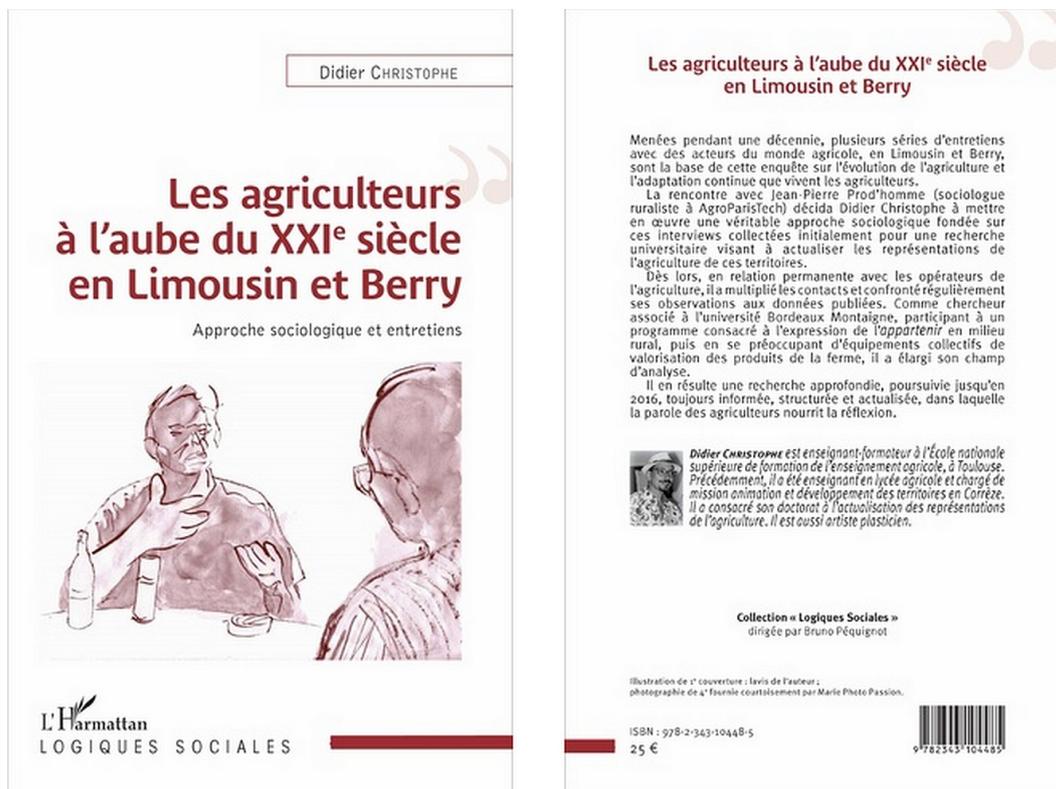


Illustration 29: Une et quatrième de couverture, *Les agriculteurs à l'aube du XXI^e siècle en Limousin et Berry* (2017).

Notre réussite éditoriale est d'avoir pu joindre analyse, commentaire et texte original. L'anthropologue Johannes Fabian, dans un entretien avec Nicolas Journet, déplorait que « nous avons toujours traité nos textes d'ethnographes comme des documents d'archives. Ils ne sont jamais publiés, parce que ce n'est pas un genre accepté par les éditeurs. Or maintenant nous devrions pouvoir écrire en présence de ces textes⁸⁴. » C'est ce que fort heureusement nous avons pu faire.

Si l'on prend la question du respect de l'intégralité (ou intégrité ?) de la parole reçue du point de vue du locuteur, c'est aussi considérer que l'agriculteur parlant de sa situation à un enquêteur (lequel lui a d'emblée annoncé son intention artistique et sociologisante) fait consciemment un acte stratégique en livrant sa vision, sa lecture personnelle, des réalités qu'il vit sur son exploitation et dans la société. L'agriculteur, se faisant, sait qu'il témoigne et que l'écoutant s'informe des aléas « d'une société en pleine transformation politique et porteuse de nouvelles questions pour les sciences sociales » – pour reprendre à Chauvier des mots concernant une étude qu'il a menée en Nouvelle-Calédonie. Ce rééquilibrage de la posture de chacun (au profit du poids de la parole du témoin) est à prendre en compte, aussi est-ce avec raison que nous suivons Chauvier lorsqu'il déclare que

84 Fabian J., entretien avec Journet N., publié sur *sciences-humaines.com*. Cité par Chauvier (2017 [2011] : 69).

« Les discours locaux ne deviennent pas mineurs dès lors qu'ils existent dans l'ordinaire retrouvé de l'enquête. Ce serait cela, "l'expérience de savoir" de l'anthropologie, l'épreuve de soi en deux temps par le biais de l'enquête, puis par le biais du texte » (Chauvier, 2017 [2011] : 103). Une expérience de soi partagée entre locuteur et anthropologue, par le fait même que ce dernier propose au premier cette expérience, comme l'énonce Michel Foucault : « Mon problème est de faire moi-même, et d'inviter les autres à faire avec moi, à travers un contenu historique déterminé, une expérience de ce que nous sommes [...] telle que nous en sortions transformés » (Foucault, 1997 : 45). C'est une assertion extrêmement forte, et pourtant tout à fait fondée, puisqu'elle invite nos agriculteurs à faire un point sur eux-mêmes, à s'exprimer tout en admettant que leur expression sera reprise, publiée, étudiée ; acte stratégique, presque politique, indéniablement⁸⁵.

Clifford Geertz (1986) interrogeait lui aussi les modalités de production de connaissances en anthropologie culturelle, pour déterminer celles qui seraient les plus appropriées à une époque dans laquelle les savoirs – et leurs modes d'accès – devenaient pluriels. Il en concluait un nécessaire décentrement de nous-même pour aborder des « systèmes culturels » autres à travers les cadres de conscience locaux et jusque dans leurs représentations du monde.

Il se trouve que la position tenue par l'enquêteur que j'étais alors, se présentant en premier comme artiste plasticien et ensuite seulement comme enseignant en lycée agricole, renchérit la nécessité d'explication claire de la part des locuteurs, comme appelant à des clarifications car un fonctionnaire artiste, cela s'est-il jamais vu dans une cour de ferme ? Et là, le relationnel prend la place qui lui revient dans l'anthropologie de l'ordinaire qui est en train de se vivre. Chacun accepte de considérer l'autre comme étant de bonne foi. Chacun reconnaît à l'autre des savoirs et des compétences spécifiques, dont seulement certaines sont partagées. Il s'y établit un climat d'échange dans l'attention réciproque, dans laquelle la disqualification de l'autre n'a plus place, contrairement à tant d'exemples rapportés par Chauvier. Reconnaissons en outre quelles perspectives Éric Chauvier nous ouvre pour de prochaines études artistico-anthropologiques (ou anthropo-artistiques : ce n'est pas la précision du qualificatif qui importe ici).

Ainsi, c'est encore en référence à Chauvier que nous pourrions revendiquer la position de son « étonné mandaté », mais qu'on ne s'y trompe pas, nous ne l'avons pas adoptée jusqu'alors. Néanmoins, la perspective en est fort motivante. Se référant à une commande qu'il avait reçue d'une association, il résume cette expérience dans laquelle on lui demandait de restituer pour des travailleurs sociaux tout ce qu'il pouvait relever d'anomalies et d'étrangetés, de succès et d'échecs ou d'atermoiements qui pourraient troubler son regard d'anthropologue, sans pour autant se départir d'une « dimension analytique et interprétative ». Le

85 Mais il faut cependant admettre une différence notable entre la posture d'écouter visant à renforcer l'égalité entre enquêté et enquêteur, dans la visée d'une construction commune du savoir, et la dynamique propre à ce que l'on nomme la recherche-action – et à ce propos Prod'homme ne manqua pas de critiquer le titre de ma thèse.

relevé (ou la recension) de tout ce qui pouvait se révéler étonnant, choquant, émouvant, devait permettre aux salariés de l'association de prendre de la distance par rapport à leurs pratiques, et de formuler eux-mêmes des critiques et des palliatifs. Ce faisant, l'anthropologue Chauvier entrait de plain-pied dans le champ de l'éducation populaire avec l'outillage qui est le sien et qu'il devait pour l'occasion minorer en laissant de côté toute méthodologie universitaire, en se fiant à ses impressions, à sa sensibilité, pour permettre une critique de l'institution à laquelle il était étranger et ne participait pour un temps qu'au titre de grand témoin. Ce faisant, il retrouve une position dont sont accoutumés certains acteurs des sciences sociales. Notre collègue Philippe Sahuc⁸⁶ procède d'une manière similaire lorsqu'il se prête au jeu « grand témoin » lors de journées d'études, dans ce qu'il nomme actuellement sa posture de « sociologue décalé », et dans des situations similaires, Jérôme Cabot aussi, lui qui est à la fois enseignant-chercheur en langue et littérature françaises à l'Institut National Universitaire Champollion à Albi, auteur-compositeur-interprète et slameur d'intervention (ce qu'il nomme le méta-slam)⁸⁷. Leurs observations-interventions peuvent aussi bien s'entendre comme miroirs tendus aux participants que servir de base à une publication. Ainsi Sahuc (2017) a-t-il publié après les JNCI 2016 (journées nationales de la coopération internationale, tenues tous les deux ans sous l'égide du Ministère de l'Agriculture, Direction générale de l'enseignement et de la recherche,) un article plus sommatif qu'on ne pourrait l'attendre d'un « étonné mandaté » à la manière de Chauvier.

Et de même que Chauvier conseille de convertir le regard de l'anthropologue en laissant place aux affects (émotions, malaises, sentiments amoureux...) qui peuvent se manifester lors de ses investigations afin de porter un regard mieux informé sur la qualité de la relation, en tant qu'indicateur des conditions de transmission des informations – et conditionnant pour partie l'écoute et la réception –, Sahuc ne craint pas de travailler en sociologue sur et avec des cas auxquels le lient des relations affectives fortes. On est loin de la distanciation lorsqu'il co-écrit avec Djassim Mohamed Hamid (Hamid & Sahuc, 2017) !

Co-coordonnateur du dossier « Mondes ruraux et apprentissages de la socialisation citoyenne » dans le numéro 230 de la revue du Groupe Ruralités, Éducation et Politiques, *Pour*, Philippe Sahuc m'a confié l'écriture de quelques pages de cette édition.

Sans connaître le choix qu'allait faire Philippe vis-à-vis d'un de ses jeunes amis, Djassim, réfugié kurde irakien, j'ai proposé un article conçu à partir d'un entretien avec le jeune Rom ashkali, serbe d'origine kosovar, Šaban Tatar (Christophe, 2017b)⁸⁸. La compagne de Šaban et ma femme militent dans une même

86 Philippe Sahuc, docteur-ingénieur d'AgroParisTech, est maître de conférences en sociologie à l'ENSFEA.

87 « Un méta-slam est une performance poétique, écrite puis interprétée in situ, dans le cadre – et particulièrement en clôture – de congrès scientifiques ou professionnels. » (Cabot, 2021).

88 Dans mon article « Être réfugié Rom serbe en Corrèze : Saisir sa chance dans un département rural », le prénom Šaban y est orthographié Chaban, au mépris de la graphie serbe.

association depuis l'arrivée des Tatars à Tulle, et toutes deux assistaient à l'entretien. C'est par de longs extraits de l'entretien que progresse dans cette publication la mise au jour des enjeux d'intégration de Šaban, quelles que puissent être les hésitations, approximations et scories émaillant l'échange, enregistré à la fin d'un dîner en famille, dans l'ordinaire d'une relation à peine modifiée par la posture d'échange autour d'un enregistreur. Pour cet article, je n'entrais nullement dans mon habit de plasticien : c'est donc qu'il ne m'est pas absolument nécessaire pour aborder la posture du chercheur en sciences sociales. Le titre de cette sous-partie peut laisser penser que la posture de l'artiste-chercheur y prévaut, mais débiter par l'évocation de l'article sur l'insertion de Šaban Tatars suffit à distinguer les enjeux. La co-existence de mes champs de recherche ne requiert pas leur indissociabilité, pas plus qu'elle ne serait porteuse de dichotomie.

Mais il importe que l'on retrouve dans la prise en compte de la parole simple d'un interlocuteur unique – mais hautement impliqué – la prévention énoncée par Michel Foucault, dans son cours déjà évoqué : « Il s'agit en fait de faire jouer des savoirs locaux, discontinus, disqualifiés, non légitimes, contre l'instance théorique qui prétendrait les filtrer, les hiérarchiser, les ordonner au nom d'une connaissance vraie, au nom des droits d'une science qui serait détenue par quelques-uns » (Foucault, 1997, p. 11).

Proposition que nous retrouvons ainsi transcrite sous la plume de Chauvier (2017 [2011]) : « Cette démarche ne consiste plus à confirmer un appareil théorique, mais, au contraire, à en douter méthodiquement en restituant la dissonance de l'enquête ». C'est donc le processus même d'enquête qui nous porte à abandonner la vaine attitude d'expertise et à développer une attention accrue à l'interlocuteur en tant qu'être humain sujet et non pas simplement en tant qu'objet informant. Dans notre cas, la présence de nos compagnes respectives a vraisemblablement participé à la facilitation du contexte d'échange.

L'écriture, le plan de l'article, les items retenus comme efficaces pour décrypter l'enchaînement de situations énoncées, tout cet ensemble d'artifices qui permettent à l'anthropologue de dérouler un propos, sont ici déterminés selon les seuls apports consentis par Šaban – et non en référence à des clés antérieurement définies dans un cadre académique selon un mode opératoire hypothético-déductif.

Ne revenons pas sur la question des mots clés, déjà évoquée, et centrons-nous maintenant sur les modalités d'écriture, en revendiquant avec Chauvier un texte scientifique qui ne se prétende pas fallacieusement comme l'expression d'un « objet culturel » donné ex-nihilo (et qui semble ignorant, paradoxalement, des ficelles de l'écriture) mais qui au contraire partage la reconnaissance d'un rapport au réel dans une langue qui se veut « littéraire », choisie, vivante et assumée, dans une vision bien autrement incarnée que celle suggérée depuis Marcel Mauss, et selon laquelle « une seule façon d'écrire serait présupposée » (*id.* : 167-169).

Le doute, surgissant dans l'entrebâillement de la porte ouverte par la situation d'entretien, se meut en scepticisme revendiqué. Chauvier trouve comme nous cette

attitude plus « ajustée à la vie ordinaire, autrement dit, plus en accord avec les enjeux contextuels de l'enquête » (*id.* : 145).

Nous allons donc au pas de Chauvier : « L'anthropologie de l'ordinaire [...] propose une alternative à cette voie en réhabilitant l'activité d'écriture et, plus encore, la raison littéraire inhérente au processus de transcription de l'enquête. » (*id.* : 170). L'anthropologue enfonce le clou : « La critique des procédés d'occultation textuelle de l'ordinaire de l'enquête pourrait amener à assumer la "raison littéraire" de l'anthropologie. J'entends par là l'usage d'outils d'invention et, éventuellement, de transgression, de conventions usuelles peu adaptées aux enjeux de restitution du monde vécu par l'anthropologue. Exprimer l'ordinaire nous contraint effectivement à l'inventivité et à nous poser des problèmes de mises en forme spécifiquement littéraires » (*id.* : 173). Chauvier se réfère alors à son collègue Alban Bensa enquêtant des Kanaks : « Aujourd'hui, je me dis que ce que je pourrais peut-être faire de plus utile, ce serait une vingtaine de portraits de rencontres avec des Kanak(e)s, au fil de mes enquêtes »⁸⁹.

Notons bien : des portraits de rencontres, et non de Kanak(e)s. N'aurions-nous pas compris ? Chauvier n'est pas avare en explicitations, soucieux de « fournir un travail d'invention littéraire, soucieux de rendre compte au mieux des enjeux heuristiques et politiques de ce phénomène qu'est la communication observée » vécue par l'anthropologue (*id.* : 174). Pour lui, le rapprochement entre l'écriture de l'anthropologue et celle de l'écrivain est une nécessité en ceci qu'il « concerne l'invention d'une voix en tant qu'elle porte un rapport spécifique à une vérité culturelle ». Dans son expérience de résidence d'artiste auprès d'Accueil paysan, Philippe Sahuc (2019) invente effectivement une voix inouïe, davantage que je n'ai pu le faire dans la plupart de mes travaux d'artiste-anthropologue, si ce n'est lors du de la résidence de 2013 auprès d'une société carnavalesque (Christophe, 2013b) puis plus manifestement lors du symposium de 2016 (Christophe, 2019).

Il va de soi, et néanmoins il est bon de le rappeler, que lors de l'écriture de notre ouvrage consacré à l'approche psychanalytique de la vie et l'œuvre de Jean de La Ville de Mirmont, s'est imposée la nécessité de trouver un ton, une manière de dire, une façon littéraire permettant à la fois de coller aux réalités vécues et écrites par Jean de La Ville et d'intégrer des auteurs de référence. Là encore, comme pour l'article consacré à Šaban Tatari, la question de la forme narrative est première, puisqu'en outre elle détermine en bonne partie la réceptibilité, et donc la validité éditoriale, du récit. Et ce d'autant qu'on aborde la question même de la création littéraire, s'agissant du cas de Jean de La Ville de Mirmont. Il en va de même de mon dernier ouvrage publié par Bruno Péquignot chez L'Harmattan, dans lequel j'ai finalement alterné deux temporalités narratives, l'une pour l'histoire de l'art, l'autre pour celle des pratiques agraires, séparant sans trop les dissocier mes deux entrées académiques. À chaque fois, il s'agit donc d'adopter une écriture « ajustée à la vie ordinaire, autrement dit, plus en accord avec les

89 Cité par Chauvier (2017 [2011] : 174).

enjeux contextuels de l'enquête », pour extrapoler la formule que Chauvier utilisait à propos de la posture du chercheur.

On écrit donc d'où l'on est, voire d'où l'on naît – ce fut bien le cas de Mauriac. Se référant à James L. Austin, Chauvier (2017 [2011] : 145-146) fait sien le conseil de cet auteur mesuré : « “Be your size, young men” [...], ce qui signifie qu'il faut inventer des outils d'observation adaptés à la taille de la vie humaine ».

Notre force fut peut-être d'être au début de nos travaux assez ignorant des principes, codes et théories de la sociologie et de l'anthropologie. Aussi, lorsque Jean-Pierre Prod'homme nous aiguillait vers une approche consciemment sociologique des entretiens que nous allions mener avec des agriculteurs (ce qui allait s'élargir considérablement au fil des ans), nous nous trouvions à l'image du Monsieur Jourdain de Molière, faisant de l'anthropologie sans le savoir. Lévi-Strauss et Mauss, pas plus que Touraine, ne nous avaient pas été donnés au berceau, et nous allions faire sans, ne croisant leurs écrits que plus tardivement. Et ce fut un soulagement de lire sous la plume de Chauvier (*id.* : 190) : « Que faire du don et du contre-don, ces catégories de Mauss qui sont à l'analyse des relations sociales ce que le parachute est au piéton – surdimensionnées ? [...] Que faire des structures et des symboles lorsqu'ils étouffent, ou simplement contredisent, les informations recueillies *in situ* ? Enfin, que faire de ces métacatégories lorsqu'elles manipulent indirectement ceux qui sont observés, en les simplifiant et en les rendant “récupérables” par le biais de divers procédés d'homogénéisation ou d'essentialisation culturelle ? »⁹⁰

Nous pensons ici aux travaux menés en plasticien, et qui pour autant nous paraissent relever d'une scientificité propre à ce champ artistique, lorsque nous abordions, dans des diptyques de toiles montées en valises, l'appartenir de quelques Souabes ; ou, dans une installation, les vécus d'ouvriers-musiciens d'une manufacture tulliste ; ou, dans différentes formes de restitutions, les témoignages recueillis lors d'une résidence d'artiste vécue en Belgique ou d'un symposium de création en Allemagne ou en France.

Nous y faisons, avec certes des moyens spécifiques aux arts plastiques contemporains, une activité non divisée d'enquêteur, d'auteur et de plasticien qui se concrétise en une sorte d'anthropologie de l'ordinaire. Et pour mieux dire, l'usage toujours conjoint de textes, d'entretiens et d'images, cela même participe du travail d'appropriation d'une manière de dire, d'une écriture. Qu'il s'agisse d'une écriture à la fois plastique et littéraire n'y change rien. Dans la *Valise de la femme de gille*, les figures peintes (ou plutôt dessinées à l'encre au pinceau) témoignent de ce qui a été perçu par l'enquêteur, vu et dessiné, et confirmé par les dires des femmes interrogées en 2013 ; ces scènes reprises de mes croquis *in vivo* participent évidemment de ma manière transdisciplinaire de dire : le dessin est une de mes écritures anthropologiques sur le terrain, il peut demeurer lors de la restitution.

⁹⁰ J'avais cependant déjà intégré le principe de contre-don dès 2005, durant ma première résidence d'artiste, mais sans en avoir à ce point conscience.

Et avec l'obstination propre aux artistes engagés dans leurs choix artistiques, cet investissement multiforme et cohérent devient en quelque sorte une discipline de vie. Toutes mes activités sociales se trouvent interconnectées ; on aura compris que la pratique artistique personnelle, plus l'organisation de résidences d'artistes, plus la coopération internationale, plus l'enseignement, plus l'agriculture, plus la recherche, plus les sciences de l'art, plus mes cercles de relations, plus des engagements associatifs et sociétaux, égalent une pratique unifiée d'artiste-anthropologue qui gagne son pain en enseignant - aujourd'hui dans l'enseignement supérieur agricole. Éric Chauvier n'y trouverait rien à redire.

L'anthropologie de l'ordinaire serait dans une certaine mesure une activité non divisée, qui ne concevrait plus ce cloisonnement systématique entre les lieux de notre souffrance quotidienne et les moyens de l'endiguer [...]. Ce serait une alternative heuristique, consistant à prendre la tangente et à considérer que tout ce qui se vit est bon à examiner, en bref : une discipline de vie. Il ne s'agit cependant pas de conclure, de façon démagogique, que tout le monde peut pratiquer une anthropologie de l'ordinaire. Par contre, tout le monde peut se spécialiser dans l'étude de son ordinaire. Je ne suis ni plus petit ni plus grand que le cadre de mon observation. Ma compétence première réside dans ma capacité à ajuster ce cadre à ma taille, à trouver les outils adaptés. (Chauvier, 2017 [2011] : 164).

Et ce maître anthropologue de l'ordinaire n'hésite pas non plus à revendiquer de varier les outils. En faisant une relecture d'un de ses ouvrages précédents, *Anthropologie*, on voit qu'il explique clairement comment son procédé d'écriture a consisté à convoquer des approches diverses dès lors que « la multiplicité des genres est justifiée par la nécessité de mettre en mots l'impression de familiarité rompue » (Chauvier, 2006 : 75) : dans un véritable appariement de consciences, sa propre expérience emprunte tant à l'ethnométhodologie qu'aux arts, au récit ethnographique qu'à l'analyse linguistique⁹¹.

L'écriture de l'ordinaire constitue le compte rendu des formes et moyens textuels mobilisés pour cerner tous les enjeux d'une communication entre observateurs et observés. Il n'y a pas place pour une grille analytique ou pour un système interprétatif fixé a priori. [...] ce mouvement engloberait effectivement l'écriture de l'ordinaire comme support d'expériences, comme possibilités d'agencer et de donner en partage des états de perception, de cognition, et des vécus. (Chauvier, 2017 [2011] : 182)

91 Chauvier se fait véritablement « auteur », en ceci qu'il fait œuvre d'écriture en même temps qu'il écrit *au nom de* l'anthropologie qu'il cherche à déconstruire-reconstruire. Cela, pour son écriture même, peut lui être reproché par certains de ses pairs (Jouenne, 2008), alors que l'auteur peut tout autant être salué pour l'originalité de ses positionnements nourris de phénoménologie et soucieux de pointer les dissonances et anomalies des pratiques afin d'introduire une sorte de salutaire « rupture épistémologique, méthodique et politique » (Stebler, 2012) afin de mieux contextualiser la parole de l'anthropologue en actant une « conversion du regard » (Chauvier, 2017 [2011]).

De mon côté, le projet initial n'était pas *stricto sensu* de produire une écriture de l'ordinaire, mais de mettre au jour les évolutions contextuelles de production du monde agricole dans des territoires donnés, puis de restituer le contexte et les modalités de pratiques de loisirs (chez les *nez-noirs* ou chez les Gilles), ou d'appartenances (pour des artistes réunis lors d'un symposium).

En tachant de me défaire de toute préconception, il me faut rester ouvert à la rencontre (Pépin, 2021), en ne craignant pas de voir s'éparpiller les cadres de référence (Geertz, 1986). Dès lors, la part que tient l'écriture dans ce projet, qu'il s'agisse de la tenue de notes de terrain ou de la mise en récit qui sera publiée, viserait davantage à « appréhender “leurs” vues dans “nos” vocabulaires » (*id.*)

Yves Winkin, pour sa part, suggère aussi une utilisation de l'écriture assidue, notamment lorsque l'anthropologue est en voyage ; il conseille la tenue d'un journal ou d'un carnet de bord, dans une mise en page permettant des annotations postérieures (Winkin, 2001 : 147), ce qu'il développe dans une dimension plus introspective par ailleurs (*id.* : 206-224).

La finalité n'est évidemment pas tout à fait la même, mais nous avons là une même attention à l'ordinaire des vécus et du rapport aux autres dans le temps de terrain. Ce que nous-même nous avons mis en place assez empiriquement dès 2004.

Philippe Sahuc atteste d'une pratique comparable, tout en reconnaissant que « L'art ne décortique certes pas mais il emprunte des formes de traduction » (Sahuc, 2019). Il y ajoute parfois des croquis, et en conteur, il use aussi de sa mémoire auditive, ce qu'il revendique comme héritage de pratiques anciennes dans la tradition du contage.

Comme le font les ethnologues lors de leurs longs séjours de terrain, mais également des sociologues ruralistes, j'ai adopté la pratique de tenir des carnets en m'efforçant d'y consigner rigoureusement les informations recueillies mais aussi mes impressions, sans masquer mon implication [...] j'ai consigné le plus régulièrement possible ce que je retenais d'avoir vu et entendu dans ma journée. Les propos confiés par des personnes d'un âge tel qu'elles avaient connu une vraie dynamique sociale de transmission des récits et qu'elles avaient l'envie de la partager avec un jeune visiteur ont peu à peu pris une importance toute particulière. C'était un premier don. Mon obligation de le recevoir était à vrai dire bien légère tant qu'il s'agissait de l'écoute immédiate. Mais elle s'est doublée de l'obligation d'inscrire cela le plus fidèlement possible dans mes carnets de terrain. On peut déjà se demander à qui devait profiter cette discipline. Peut-on parler d'obligation de recevoir quand les gestes associés, tels ceux de l'écriture différée, échappent forcément à l'attention de la personne qui a donné ? Pour qu'il y ait réellement obligation de recevoir, préparant à sa façon l'acte du contre-don, on peut déjà se sentir obligé de considérer que l'obligation est marquée non à l'égard d'une personne mais d'un collectif. (Sahuc, 2012)

Nous pourrions revenir avec Sahuc (et après Mauss) sur la question du don et du contre-don que suppose la dialectique de collecte et de restitution dans

l'enquête anthropologique⁹² ; concentrons-nous pour l'instant sur les modalités opératoires.

Dans la restitution de « moments constamment expérimentés » – pour parler comme Merleau-Ponty – et qui rendent compte du contexte de collecte de l'information jusque dans sa trivialité occasionnelle, *Le Soir du Gille* (Christophe, 2013b) est clairement notre tentative la plus aboutie, ou tout au moins la plus conforme à l'idée d'une anthropologie de l'ordinaire, même si un surcroît d'analyse aurait été bienvenu pour mener à son terme la démarche quant à l'ordinaire de l'interlocution.

Pour autant, l'ensemble de nos productions, ou pour mieux dire, de notre corpus (œuvres picturales, publications et communications) ne peut prétendre à s'instituer dans l'anthropologie de l'ordinaire. Que nous aura donc apporté ce long cheminement à travers la pensée d'Éric Chauvier ?

Nous y aurons gagné plusieurs certitudes.

1°. L'une est la ferme conviction que même si nous n'avons pas fait exactement (ou très modestement et par légères incises) d'anthropologie de l'ordinaire, nous avons bien labouré le champ de l'anthropologie, à notre manière, c'est-à-dire en plasticien.

2°. Une autre est que lors de travaux futurs, nous intégrerons volontiers la conversion du regard suggérée. L'enquête, les interrelations entre individus auditeur et écouté, et le rhizome relationnel qu'elle déploie, seront ainsi et désormais pour nous en eux-mêmes sujet d'enquête.

3°. De plus, nous retenons comme la confirmation d'une évidence depuis nos œuvres de la fin des années 1990 – évidence que nous revendiquons –, la nécessaire activation d'une variété d'entrées et de modes d'écriture, n'excluant pas les dimensions esthétiques (arts plastiques, approche littéraire) pour témoigner de notre société.

4°. L'observation même des modalités de l'écriture de terrain (quelle qu'en soit la forme) se trouve être une modalité réflexive dont l'utilité est confirmée. S'agissant par exemple de la co-temporalité du fait d'écrire la parole de l'autre, d'en écrire l'ordinaire et le commentaire, et de croquer personnes et instants avec le même stylo (voire, sur le même carnet), il y aurait encore « à dire » (ou mieux, à écrire).

Autorisons-nous maintenant un détour par les concepts convoqués par Gilbert Durand, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, qui viendront alors

92 À sa façon, Sahuc (2011) s'affronte aux mêmes questionnements : « Le fait que la donnée d'enquête reste en prise avec la vie du donateur est bien un critère de qualité de la plupart des travaux de recherche inscrits en sciences sociales. Bien sûr, la question qui se pose à partir de là est de savoir si le restitué doit être le pur reflet de cette part personnelle confiée ou si elle doit résulter de l'ajout du travail de l'enquêteur qui est aussi analyste... »

rajouter de la complexité à ce parcours réflexif, tout en faisant assez efficacement écho à notre aboutissement dans l'ordinaire inspiré par Éric Chauvier.

Au-delà d'un classement toujours possible de nos travaux en quelques grandes catégories (création plastique, sciences de l'art, histoire de l'art, psychanalyse, sociologie rurale, accompagnement du changement...) que l'on peut estimer relevant toutes peu ou prou d'une approche socio-anthropologique ou pour le moins ancrée dans les sciences humaines et sociales (mes créations plastiques relevant très majoritairement de cette entrée, en tant qu'elles vont de la prise de notes par le dessin ou la photographie jusqu'à la restitution en exposition ou en installation), apparaissent bien d'autres dimensions, régies par des logiques disciplinaires spécifiques et historiquement ancrées, mais obéissant aussi à une tout autre logique de confrontation de connaissances contemporaines.

On pourrait y puiser matière à une apologie de la diversification des positionnements et des démarches qui rejoindrait la posture post-moderne promouvant la fin des disciplines. Devant la multiplication des « éducations à », devant la complexification des champs d'enseignement et des missions confiées au monde de l'éducation (insertion, individualisation, accompagnement personnalisé, travaux personnels encadrés, pédagogie de projet, interdisciplinarité...), il est difficile de ne pas s'interroger sur l'entrée de la sphère éducative dans une perspective « a-disciplinaire » (Simonneaux, 2015) qui affecterait aussi l'univers de la recherche. Les disciplines académiques peuvent être alors vues comme vecteurs de résistance au changement face à quoi se heurtent des disciplines récentes ou émergentes, pourtant nécessaires et qui requièrent le recrutement d'enseignants spécialisés (en éducation socio-culturelle, en technologies de l'informatique et du multimédia, en information et documentation, ou encore en ingénierie de formation, etc.), mais auxquelles on peut aussi souvent reprocher de ne pas reposer sur des savoirs stabilisés. « La légitimité sociale et professionnelle s'est largement développée, est-ce au détriment d'une légitimité épistémologique ? » questionne à ce propos Jean Simonneaux (2015) qui adosse sa réflexion au développement d'une approche curriculaire de la formation – aussi bien scolaire que sociétale – dans laquelle il importe de faire saisir aux apprenants « le processus complexe de production des sciences avec ses enjeux sociaux et économiques » en tablant sur une « pluralité des modèles didactiques ».

Le système disciplinaire montre des résistances aux changements alors que la structuration du champ scientifique ne correspond plus à cette structuration disciplinaire et sociale et en même temps une adaptation des enseignants et du système à ce système de contraintes en développant des modes d'action éducative pour dépasser ces contraintes disciplinaires ou la création de nouvelles disciplines au travers des concepts de modules, d'interdisciplinarité, de projet pédagogique, des éducations à... Un changement de conception de l'action enseignante et éducative sera considéré comme alternatif car en tension avec la légitimation disciplinaire. (Simonneaux, 2015).

Jérôme Cabot (2021), se référant à Yves Citton, revendique l'« indisciplinarité » pour « un affranchissement des disciplines scientifiques, exemplifiées par les sections du Conseil national des universités, qui voudrait faire de nous des savants disciplinaires ; et une désinhibition, quant à l'autodiscipline qui voudrait faire de nous des savants disciplinés, qui restent à leur place ». Et Cabot de citer Lagasnerie appelant à réunifier discours scientifique et discours artistique :

Installer dans les têtes l'idée d'une frontière entre une « culture scientifique » de l'accumulation et une « culture artistique » de la distinction permet non seulement de faire croire que se plier à l'ordre universitaire est exigé par les contraintes inhérentes au travail scientifique, mais aussi de discréditer les hérétiques ou les individus rétifs en les renvoyant à la littérature ou à l'art – c'est-à-dire au dilettantisme.⁹³

Que de questions Chauvier, Sahuc, Durand, Citton, Lagasnerie, Cabot ou Simonneaux éveillent-ils en moi ! Au point de départ, était donc un plasticien, se voulant auteur d'initiatives novatrices dans lesquelles la recherche en arts, passant par l'outillage de l'anthropologie visuelle, qui donnait la main à divers pans des sciences humaines et sociales, renouvelant l'appréhension de la rationalité en établissant des points de vue – sinon des savoirs – nouveaux, par des approches toujours fondées sur des entrées croisées, en une sorte d'*entretoisement* interdisciplinaire – car c'est l'entretoise qui fait tenir la charpente.

Mes travaux relèvent une relative permanence et une cohérence résultant d'une systématique méthodologique, et engagent une épistémologique en ce sens qu'ils s'accompagnent d'une herméneutique (au sens heideggerien de processus d'interprétation et de compréhension de soi) qui leur est totalement corrélative, par le questionnement récurrent qui taraude le chercheur et dont la première manifestation résida dans les prémisses de la psychanalyse de Jean de La Ville de Mirmont. Par la suite, il s'est agi sans cesse d'un positionnement interconnecté à des champs différents et, néanmoins, selon une dynamique qui paraît fondée sur des éléments fort stables. Il n'y aurait donc pas d'incompatibilité entre un dépassement – sinon une disparition – des frontières disciplinaires et l'établissement d'un champ d'activité assuré, construit, sécurisant.

À y bien réfléchir, on peut repérer là une filiation conceptuelle qui a bien sa source, au moins pour une part, dans les approches développées par celle qui fut notre première référente dans le champ de la recherche de 1984 à 1987, Murielle Gagnebin, que nous identifions alors comme esthéticienne et psychanalyste, sans employer encore l'étiquette « anthropologue de l'art » qu'elle allait adopter en intégrant l'Université Sorbonne Nouvelle.

A posteriori, il devient évident qu'une continuité de pensée transdisciplinaire a guidé nos engagements depuis cette époque. Et la juxtaposition d'expériences dans des domaines certes connectés entre eux mais parfois très distants quant à leurs spécificités et aux finalités poursuivies n'est pas une surprise si grande, et en aucun cas un hasard. Ne nous faisons pas plus naïf que nous le sommes : le souci

⁹³ Geoffroy de Lagasnerie, *Logique de la création*, Paris : Fayard, 2001, p. 44.

de cohérence au sein même de la diversité des parcours entrepris nous est une base de réflexion depuis des années, déjà affirmée dans la thèse de doctorat, et implicitement évoqué en 1999 dans le vingtième panneau peint de l'exposition réalisée comme outil plasticien de communication et de vulgarisation à l'issue de l'action-démonstration agri-environnement.

Entre ces diverses situations, une étape tout aussi décisive fut, durant les premiers mois de formation à l'issue du concours externe de professeur des lycées professionnels agricoles, la découverte de la systémique au sein des groupes de travail mis sur pied par Michel Bascle, alors maître de conférences à l'ENFA (École Nationale de Formation Agronomique) et futur directeur de cette école⁹⁴ ; la lecture de Joël de Rosnay (1975) allait bientôt mieux ancrer cette approche dans notre corpus conceptuel. Jusqu'alors, notre formation académique initiale avait ignoré le but affiché par le sous-titre de l'ouvrage de Rosnay : *Vers une vision globale*.

La relecture corroborative de nos travaux est, à ce point, perceptible comme une *réassurance*, et, à ce titre, suspecte d'une tolérance excessive face à une possible fragilité épistémologique de l'ensemble. Pourtant, comme on peut en juger en réunissant quelques-unes des concordances dont étaient friands Gilbert Durand (2016 [1969]) et son disciple Jean-Jacques Wunenburger avec certaines orientations proposées par Éric Chauvier (2017 [2011]), l'axiome fondateur de notre épistémologie dans les détours de l'interdisciplinarité, voire de la transdisciplinarité, est tout à fait opérant dans notre univers performatif, et jusque dans le champ de l'éducation au changement. « Or, souligne Wunenburger, les situations et programmes de communication, d'innovation, de créativité dans le champ social et technologique se laissent de plus en plus enrichir par les modèles durandiens. Les questions actuelles sur la créativité individuelle et sociale croisent et enrichissent le cadre proposé par G. Durand »⁹⁵.

Ainsi abordons-nous les rivages hospitaliers d'un large courant qui irrigue la sensibilité contemporaine à la confluence de démarches visant à une sorte « d'aménagement des rives » (pour reprendre l'expression de Durand) d'un bassin sémantique interconnecté où explication et implication iraient de pair dans un imaginaire d'action et non d'objet⁹⁶. Durand envisage pour sa part que les savoirs disciplinaires des sciences humaines, par nature parcellaires et réducteurs voire unidimensionnels, devraient être recalibrés et comme rectifiés en une unique « science de l'homme » qu'il emploie au singulier. Ce singulier saisit à la fois la pluralité des manifestations et des vécus et l'unicité de la démarche réflexive et analytique qu'il y a lieu de formaliser afin de sortir l'*Homo sapiens*, ses sociétés, leurs cultures, leurs formes et leurs œuvres comme leurs modes de production, des paradigmes sapientiaux antérieurs.

94 L'ENFA, fondée en 1963, devint en 2016 l'ENSFEA.

95 J.-J. Wunenburger, préface à la 12^{ème} édition de l'ouvrage de G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2016 ; p. XVIII-XIX.

96 Différenciation que Wunenburger emprunte à Hubert Reeves. Cf. H. Reeves, « *La Symétrie, une image clef de la physique moderne* » in colloque CNRS – GRECO 130056 « Savoir rationnel et savoir imaginaire », Paris, Sorbonne, 16-17 décembre 1983.

Certes, ici comme dans nos travaux plastiques, Descartes nous reprocherait peut-être de confondre l'ordre de l'exposition et l'ordre de la recherche. Or nous pensons que nos différents travaux ont tous été ébauchés en refusant cette séparation, exposition et recherche se construisant d'un même mouvement et comme appuyées les unes aux autres, entrecroisées. Et en évitant certaines des habiles généralisations auxquelles prétend arriver Gilbert Durand après avoir recueilli des observations en tous lieux et tous temps (généralisations qu'il qualifie d'« universalité des archétypes », voire de « schématisation transcendantale », en précisant toutefois « aussi n'a-t-il jamais été question ici de “Structure absolue” »)⁹⁷, nous nous abstenons de définir une grille de lecture archétypale, même à propos des champs de l'agriculture dans les territoires étudiés. Il s'agit plutôt de revendiquer à la suite d'Éric Chauvier une place pour l'enquêté ou l'observé dans la construction des savoirs le concernant. Comme Chauvier cherchant à déjouer les stratégies académiques d'écriture de la recherche, il y a longtemps que nous avons adopté le principe de « considérer que tout ce qui se vit est bon à examiner, en bref : une discipline de vie » (Chauvier, 2017 [2011])⁹⁸.

Nous ne sommes donc pas à la confluence improbable de principes antagonistes, malgré l'éventail très divers des travaux présentés dans ces pages... confluence qui tout en se voulant unificatrice, voire dans une tentative quelque peu forcenée d'homogénéisation, nivellerait artificiellement des apports fort dissemblables ; car nous ne méconnaissons pas la nécessité d'opérer des distinctions entre nos axes de travail : à preuve, les revendications exprimées dans les sous-titres des ouvrages, se réclamant d'attaches disciplinaires claires, « Approche sociologique et entretiens » (Christophe, 2017a), puis « Création littéraire et psychanalyse » (Christophe, 2017d). Il n'est alors pas question de brouiller les pistes mais, au contraire, de fournir de la lisibilité.

On peut donc conclure avec optimisme cette sous-partie : il n'est à l'évidence nullement incompatible d'être à la fois artiste, par exemple plasticien, et socio-anthropologue, car les outils des sciences sociales, dans la perspective d'une attention à l'ordinaire et aux personnes, sont tout à fait compatibles avec une pratique de plasticien, les deux s'enrichissant par les procès même de l'enquête et

97 Durand n'intitule-t-il pas « Universalité des archétypes » le premier chapitre du Livre troisième de son ouvrage *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (p. 405-428), avant de donner pour titre au chapitre 3 de ce même Livre « Schématisation transcendantale de l'euphémisme » ? La dernière citation est extraite de la préface de la sixième édition (1980).

98 Le témoin voit dès lors son ordinaire reconnu et apprécié comme constituant pleinement une imprescriptibilité de son vécu, de même que le chercheur socio-anthropologue voit s'élargir le champ des savoirs qu'il pourra prendre en compte. On va ainsi au plus près des réalités sociales. Et en intégrant les scories et ce que Chauvier nomme les « dissonances de l'ordinaire », nous retrouvons dans nos propres expériences de terrain le choix d'un chemin en tout point parallèle. En demandant à chaque interviewé une relecture de notre entretien lors de l'édition des portfolios réalisés en Limousin et en Berry, nous épousions le même idéal – très rares furent les entretiens qui ne furent pas validés en l'état. Charge au chercheur de replacer dans le contexte ce qui peut prêter à confusion, ou se révéler difficile à assumer pour l'interlocuteur (et il nous revient un exemple d'autocensure de la part d'un céréalier-vigneron de Reuilly).

de sa restitution, et par la place des images dans les sciences humaines et sociales comme outil, moyen et résultat – et donc dans l'épistémologie – de l'enquête..

II.4 Quand l'artiste-chercheur se donne les règles d'un observateur-comme-participant.

Gilbert Durand, déjà évoqué précédemment, nous a aussi laissé des réflexions éclairantes sur l'ontogenèse de l'image comme représentation d'un espace, qu'il situe dans un triple étagement, en reprenant Jean Piaget⁹⁹. Ceci nous semble valoir aussi pour les représentations de scènes et non uniquement d'espaces, puisque se composant toujours de la même façon par des données assemblées. Restituer des connaissances en sciences humaines par le biais d'images suppose donc des règles minimales permettant une sorte de tissage qui se révèle nécessaire tant à la conception du support de restitution – portfolio, installation ou autre – qu'à l'efficacité de la transmission que celle-ci prétend permettre. Pour autant, dans le contexte de recherche que nous proposons ici, les règles que doit se donner l'artiste-chercheur doivent s'entendre plus largement en tant que constituantes de l'approche immersive initiale – par exemple, lors de l'observation participante.

L'artiste-chercheur se trouve donc aux prises avec le dilemme du respect ou du non-respect de modalités d'enquêtes spécifiées par ses devanciers dans le champ des sciences sociales, et ayant à faire des choix de positionnement dans lesquels sa position d'artiste biaise les points de vue et comportements qu'il pourra ou non adopter et assumer. C'est muni de son propre outillage, élargi par ces apports de l'art qui par ailleurs bousculent des usages ethnologiques stabilisés, que l'artiste-chercheur pourra *mettre en œuvre* un « nouveau tissage de la connaissance et de l'action » (Berthelot, 1996 : 212). En un sens, il se donne les règles qu'il veut, instituant des usages personnels en accord ou en décalage avec les us et coutumes des sciences sociales, au nom d'une liberté de l'artiste-créateur dont la validité socio-historique et épistémologique peut être questionnée ainsi que ses corollaires, la créativité et l'innovation (Capron Puozzo, 2016 : 15-20) – notamment dans leurs soubassements psychologiques (Lubart, 2003).

Mais ces considérations ne dédouanent pas le créateur-chercheur d'un regard critique sur ses méthodes. Souvenons-nous qu'à la suite de Malinowski, mais en ne craignant pas de l'outrepasser, Yves Winkin ainsi que Jeanne Favret-Saada ont, chacun à leur manière, éclairé le chemin. Voyons donc avec eux comment poursuivre la relecture épistémique de mes productions, en commençant par les

99 Piaget (1945) distingue les « rapports topologiques élémentaires », coordonnés en « relations d'ensemble » ou « relations prospectives élémentaires », « le topologique procédant de proche en proche, sans système de référence, tandis que le prospectif se réfère aux points de vue coordonnés ». Durand (2016 : 442) pour sa part a proposé une approche progressive par « la typologie, les relations projectives, la similitude [qui] ne sont que trois aspects perceptifs et génétiques de *l'ocularité, la profondeur et l'ubiquité* de l'image ».

apports prélevés chez Winkin¹⁰⁰. Si j'évoquais le sentier ouvert par Bronislaw Malinowski – dans lequel Winkin a cherché du sens à son action, quitte à en être critique –, c'est en me souvenant de ce que Malinowski se préoccupait de « saisir le point de vue de l'indigène [...], de comprendre sa vision du monde » (in *Les Argonautes du Pacifique occidental*¹⁰¹). Et Winkin (2001 : 139) de poursuivre à sa manière, en une sorte de redéfinition : « Pour moi, l'ethnographie aujourd'hui, c'est à la fois un art et une discipline scientifique qui consiste d'abord à *savoir voir*. C'est ensuite une discipline qui exige de *savoir être avec*, avec les autres et avec soi-même, quand vous vous retrouvez face à d'autres. Enfin, c'est un art qui exige de savoir retraduire à l'attention d'un public tiers (tiers par rapport à celui que vous avez étudié) et donc de *savoir écrire*. Art de voir, art de l'être, art d'écrire. Ce sont ces trois compétences que l'ethnographie convoque. » On retrouve bien sûr une mise en perspective de ces trois compétences réaffirmées mais aussi réinterrogées chez Chauvier (2017 [2011]) : voir, être et écrire Si Winkin parle d'art au sens de métier, de manière de faire, et qu'il ne parle pas de création artistique, l'artiste peut néanmoins avoir ou développer ces compétences nécessaires au socio-anthropologue.

Une exigence, selon Winkin (2001 : 140), est que l'observation soit systématisable. Sans doute, du point de vue de Winkin, le regard porté sur les gilles de la Société royale Les Régénères à Morlanwelz diffère-t-il de celui porté sur les acteurs de l'agriculture lors de mes premiers portfolios. Si l'outillage que j'utilise est adapté au fil du temps et n'est donc pas parfaitement systématisé, du moins a-t-il été estimé systématisable dès la conclusion de ma thèse en 2006. Parce qu'il est toujours adapté en fonction d'un projet immergé significativement, cet outillage est pérenne et *en même temps* évolutif, selon la posture d'anthropologie de l'ordinaire proposée par Chauvier.

Autre exigence, la nécessité de l'aller-retour théorie-terrain, favorisant une prise de distance permettant, entre autres apports, de mieux repérer les interactions et l'engagement de chacun (ou le non-engagement, voire le pare-engagement ou *involvement shield*). On est là dans une vision d'apparence assez rigide, répondant à des visées de sécurisation du travail scientifique de l'ethnologue, mais non pas dans une perspective où la posture et le vécu du chercheur en anthropologie sont un domaine d'investigation en soi à la manière de Chauvier.

Autre conseil d'Yves Winkin qui nous porte à réflexion, l'utilisation d'un journal, type journal de bord, qu'il recommande de tenir sur deux colonnes, dont une pour les remarques marginales successives, portées *a posteriori* et se surajoutant.

« Le journal sera le lieu du corps-à-corps avec vous-même, face au monde social étudié », dit Winkin (2001 : 147) ; là encore, c'est une proposition fortement normative, comme nombre des modalités présentées dans *l'Anthropologie de la*

100 Winkin Y. (2001). *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*. Bruxelles : De Boeck & Larcier, Seuil.

101 Cité in Winkin, 2001 : 136.

communication, qui, dans sa première partie tout au moins, est en fait un guide pratique pour étudiants en ethnographie, destiné à cadrer les pratiques. Dans cet ouvrage dont la première version date de 1996, c'est une méthodologie d'avant l'invasion des pratiques par l'outillage informatique nomade ; notamment, pour reprendre l'énonciation des règles permanentes qui en ressortiraient, lors de la synthèse finale des travaux, les conseils donnés par Winkin semblent aujourd'hui datés.

Mais revenons sur les règles communes que nous nous sommes données :

- l'écriture en direct, préférée très généralement (mais pas de manière absolue) à l'usage de l'enregistrement sonore, dans le but d'instaurer une temporalité spécifique de l'échange et de l'écoute ;
- le croquis, plutôt que la photographie (mais sans du tout interdire cette dernière), toujours dans le but d'instaurer une temporalité, un point fixe, une durée de l'instant, là où la photographie, souvent « volée » (ou « prise à la volée ») n'implique ni l'auteur-regardeur ni l'observé, et ne suggère pas un approfondissement de l'instant, au sens où assez fréquemment les personnes croquées viennent ensuite échanger oralement avec le dessinateur, ce qu'elles ne feraient pas avec un photographe de l'instantané ;
- la posture d'observateur-participant, qui parmi les gilles aide à dresser la table du repas collectif ou à essuyer les verres, et dans une ferme aide à rouler une botte de foin et en coupe la ficelle le moment venu : ce n'est certes pas une participation approfondie, ou pour mieux dire ritualisée, il n'est pas question de se faire introniser dans une société de gilles, d'en porter de costume et d'en partager les processions et les danses trois jours, trois mois ou trois ans durant – nous allons bientôt revenir sur cette question du degré de participation.

En un sens, il s'agit bien d'une « émergence de “règles” pour proposer des énoncés de nature généralisante », pour reprendre la formule de Winkin, ou pour utiliser ses expressions brèves, de *patterns* (emprunté à l'américain) ou de « configurations » (Winkin, 2001 : 148).

Néanmoins, il resterait à questionner l'emploi de certains « motifs » venus des sciences sociales. Lorsque nous parlons de participation aux sociétés que nous rencontrons en divers territoires, nous émettons une légère réserve quant à la revendication d'une posture d'observation participante. En cela, il nous est utile de reprendre les préceptes énoncés par Yves Winkin (2001 : 156-157). Encore que l'expression « observation participante » soit effectivement un oxymore¹⁰² comme le souligne Jeanne Favret-Saada dans *Désorceler*, on se doit d'en faire l'étude, et l'on peut dès lors se demander : « l'observation participante est-elle un leurre ? »,

102Jeanne Favret-Saada utilise « oxymoron ». FAVRET-SAADA J. (2009). *Désorceler*. Paris, Éditions de l'Olivier ; p. 147.

comme le fait Winkin¹⁰³. Ainsi, – et pour autant qu'un artiste-chercheur puisse envisager l'observation participante comme un « motif » ou *pattern* participant de son répertoire formel d'approche du terrain –, revendiquer ici cette modalité demande une prise de distance.

L'observation est « “naturellement” participante, par la présence même de l'anthropologie dans l'aire de vie de l'autre » – pour reprendre l'expression de Winkin. Si l'école américaine semble, après Malinowski, avoir promu largement une posture anthropologique de participation, *a contrario* de la tradition française d'observation, Everett Huges a proposé un panel de postures plus en phase avec la diversité des approches qui, n'en doutons pas, ne sont pas que le fruit de constructions théoriques articulées à des pratiques de terrain, mais aussi les expressions de sensibilités personnelles, au sens de l'ordinaire de la relation dont a pu parler Chauvier. Winkin reprend et commente la classification due à Everett Huges (Winkin, 2001 : 159), ce à quoi nous nous référons ici.

Les quatre modalités typiques recensées par Everett Huges sont autant de conceptions de l'anthropologie ou de l'ethnographie :

- Le participant complet est membre à part entière d'un groupe fermé et en partage tous les niveaux d'information (on pourrait dire qu'il « connaît le fond du temple », comme disait l'artiste béninois et féticheur du dieu de l'eau, Cyprien Tokoudagba¹⁰⁴).
- Le participant-comme-observateur ne cache pas totalement ses activités, qui sont connues du groupe, mais il les rend le moins perceptible possible (elles sont « pratiquées sous le manteau », en dit Winkin) ; néanmoins, les personnes concernées en voient suffisamment pour pouvoir repérer et éventuellement *apprécier* le travail de l'anthropologue participant-comme-observateur.
- L'observateur-comme-participant s'active alors que son étude (travail et modalités) sont d'emblée rendues publiques, acceptées et même soutenues par le groupe étudié.
- L'observateur complet – pour autant que cette posture improbable puisse exister – serait un regardeur pouvant être pleinement informé... sans y toucher ; qu'elle soit l'idéale ou la pire, cette posture ne serait pas tenable en termes de champs relationnels.

103Winkin, Y, (1997). « L'observation participante est-elle un leurre ? », *Communication et organisation* [En ligne], 12 | 1997, mis en ligne le 26 mars 2012, consulté le 10 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/communicationorganisation/1983>

104J'ai reçu Cyprien Togoudagba en résidence d'artiste au lycée agricole de Tulle-Naves en 1995, après qu'il eût participé à l'exposition *Magiciens de la terre* (1989). Deux autres artistes participaient avec lui à cette résidence de six semaines, Romuald Hazoumé et la modèleuse Madeleine Tessi.

L'observateur-comme-participant est mon positionnement usuel, mais il peut arriver que j'aïlle jusqu'à celui de participant-comme-observateur, ainsi que je l'ai fait sans conteste possible lors du symposium de Tulle en 2016.

Reste que comme le revendiquent Winkin, Chauvier ou encore Favret-Saada, l'anthropologue doit aussi se concevoir (et pourquoi pas, se revendiquer) comme s'observant « en train de participer, mais avec un léger décalage » (Winkin, 2001 : 162).

La « mise en écriture » par des *fieldnotes* (ou notes de terrain) est alors une modalité de cette distanciation ou objectivation, nous dit Winkin (2001 : 163), et une condition de toute observation « vraiment » participante. Et cela, bien évidemment, nous le pratiquons nous-même amplement dans chacun de nos chantiers, sans que ça prenne toujours (seulement ponctuellement) la stricte forme du journal de bord à deux colonnes.

Il nous faut bien admettre que l'écriture de notes quotidiennes séparées change le rapport au travail en train de se faire, et en autorise mieux le retour sur le vécu, les affects et les instants fugaces qui retiennent l'observateur comme des points saillants de son quotidien. Certes, ce n'était pas systématique ; mais cela, nous l'avons fait lors de notre résidence à La Pommerie en Haute-Corrèze (2004-2005), alors que nous menions de front les travaux relatifs à nos deux premiers portfolios, tandis que par la suite il s'est agi simplement de notes au fil des jours sur les mêmes carnets que les croquis et/ou les entretiens, mêlant notes d'observations, réflexions personnelles et verbatims collectés. C'est donc bien que j'ai tôt acté l'abandon de la tenue d'un journal en tant que tel comme dispositif de prise de hauteur. Ce pourrait être une faute déontologique, mais d'autres modalités ont pu permettre de palier à cette absence.

Ainsi, en Champagne berrichonne, chaque soir était l'occasion de prise de notes complémentaires à la relecture des notations et entretiens de la journée, fréquemment complété par un long échange verbal sur ce vécu du quotidien avec Anne Paty (l'enseignante qui m'accueillait auprès de ses élèves comme artiste en résidence) et son mari (directeur de l'établissement), ce dont résultaient aussi des prises de notes.

Puis en Hongrie, chaque soir, de retour à notre hôtel, avec mon collègue Laurent Clédat, nous nous astreignions à un travail de première écriture, qui était tout à la fois journal de bord réflexif (réflexif aussi en sens de miroir) et parallèlement le premier jet de certaines des pages que nous allions publier au retour, ce second mode d'écriture ne pouvant advenir qu'en écho et dépassement du premier.

En Belgique, c'est Jean-Pierre Deneffe qui m'était le comparse-interlocuteur principal pour la relecture du jour écoulé, chaque soir, et mes notes souvent lacunaires, ne reprenant que des bribes des échanges impromptus, pouvaient alors être complétées ; si ce travail en plusieurs temps peut s'apparenter à l'usage du cahier de l'ethnologue préconisé par Winkin, il en diffère à plusieurs titres, mais instaure une dimension dialogique opportune. Qu'il s'agisse d'Anne, de Laurent ou

de Jean-Pierre, force est de reconnaître que le partage avec eux de quelques éléments de la « collecte » journalière permettait un approfondissement retranscrit le soir même dans un carnet, et s'il pouvait être biaisé par le regard même de cet extérieur-associé et co-participant, la modalité utilisée visait plutôt à apporter à cette démarche socio-anthropologique l'efficacité dialogique d'un collectif. C'est dans un second temps de prise de distance, lors d'une relecture, que se faisait vraiment l'objectivation. C'est bien là l'esprit des *fieldnotes* et de leur usage tel qu'on a pu en parler plus haut.

Ainsi, bien que le processus ait pu être différent de celui convoqué par Winkin, il s'est bien toujours agi d'une recherche de regard sur le travail en train de se faire et le vécu humain concomitant ; simplement ce temps et ce dispositif étaient-ils personnels à La Pommerie et partagés dans les autres cas de figure (Hongrie et Belgique).

Une tout autre situation fut celle de la dernière prestation en Allemagne en 2015, évoquée précédemment.

Sans doute, en révision de ce moment de ma vie, puis-je reconnaître que c'est bien l'absence de hauteur qui m'a alors manqué... Pour cette petite semaine de symposium en Souabe, nulle visée éditoriale personnelle, nul surplomb de l'anthropologue observateur, nulle position d'expertise ainsi que nous l'avions tenue en Hongrie avec Laurent Clédat. Pour le crypto-anthropologue, pas de valorisation. Pour l'artiste, pas de toile-valise, pas de grand dessin, pas de technimage, simplement une série de petits dessins (stylo bille et aquarelle) sur un papier assez fin, posés au sol puis accrochés avec des pinces à dessin sur des ficelles tendues entre des pointes à béton, parmi des coupures de presse et les notes d'entretiens... certes, cela faisait bien une installation, mais volontairement il s'agissait d'un art pauvre, d'un sous-art ne correspondant pas dans mon esprit à mes canons esthétiques ni à mes critères évaluatifs habituels. Frustration aussi pour l'artiste ? Oui et non. Oui, pour les raisons qui viennent d'être évoquées ; non, car le projet était tel, et parfaitement abouti selon les modalités auto-imposées d'avance. D'où vient donc ce sentiment mélangé ? Sans doute d'une relative insatisfaction des dessins, dont on peut admettre qu'ils semblent se chercher une identité, entre dessin de presse, caricature approximative et dessin aquarellé, mais plus certainement d'une effective frustration de n'avoir pas été plus au fond des choses, alors que le propos versait clairement vers l'anthropologie mais que les moyens de la scientificité y étaient déniés – par manque de distanciation notamment.

Ce mal-être face à un résultat qu'on peut estimer tronqué alors même qu'il est tout à fait conforme à la proposition initiale, nous pouvons le rapprocher du mal-être de Chauvier (2017 [2011]) se découvrant pris d'amour pour une Rom du terrain qu'il enquête et se sentant alors dépossédé d'une partie de ses prérogatives d'anthropologue. Chauvier en tire l'enseignement qu'il faut justement apprendre à faire avec l'affect du quotidien, avec ce qu'il a de perturbateur, de déroutant, de frustrant par rapport à la figure du chercheur désengagé.

Une part de mystère entoure ces perceptions intimes, nous le savons bien. La longue préparation de notre ouvrage consacré à Jean de La ville de Mirmont nous a habitué à repérer dans les démarches artistiques et créatives les indices de couches psychiques moins accessibles qu'il n'y paraît. François Mauriac, ami de Jean de La Ville, n'a-t-il pas écrit : « Ce qui distingue un romancier, un dramaturge, du reste des hommes, c'est justement le don de voir de grands *arcanes* dans les aventures les plus communes. Toutes les aventures sont communes, mais non leurs secrets ressorts »¹⁰⁵ ?

Frustré du plaisir d'écriture lors de l'épisode de la crise grecque, je perçois d'autant mieux mon attachement au fait d'*écrire-en-même-temps* que de peindre ou de procéder à une enquête socio-anthropologique. Je dois admettre – et bien volontiers – que je trouve dans l'écriture un plaisir démultiplié, et que concernant la caractérisation de mon activité artistique je reconnais l'efficacité du terme « littérartiste »¹⁰⁶.

Tout cela questionne évidemment le statut de mes publications, tant la manière d'écrire et la question de *d'où* l'on parle est sensible et peut impacter la recevabilité scientifique d'un texte, surtout lorsqu'il provient d'un artiste-chercheur :

Pour faire face aux regrets sur la forme de l'élaboration, on peut faire remarquer la chose suivante : nous sommes, semble-t-il, à une époque où tout texte de recherche directement référé à un « terrain » prend le risque d'être apprécié à l'aune de la norme du document de communication, supposant que soit gommée toute potentialité critique. Le contraire fait encourir des risques de rejet, formes de rejet que l'auteur a déjà rencontrées à deux reprises dans la période récente. On peut alors imaginer écrire en anonymisant systématiquement les « terrains », ce qui prive d'une partie du « retour au terrain ». Une autre possibilité est de laisser enchâssée la potentialité critique dans un produit de création collective qui, en tant que tel ne sera pas rejeté. Le discours du chercheur devient éventuellement un discours de commentaire essayant de souligner, le cas échéant, ce qui conduirait à une potentialité critique. (Sahuc, 2019)

Ce que Philippe Sahuc constate et livre ainsi, c'est bien ce à quoi je me suis confronté en toute conscience dès la réalisation du portfolio *Champagne dans le Berry* lors de ma résidence à Châteauroux (Christophe & al., 2006).

Une chose encore, et qui n'est pas de peu de conséquences. Alors que nous alignons les paragraphes sur le rapport du geste anthropologique à l'écriture, nous laissons à peu près totalement de côté le champ de la pratique artistiques, qui fut pourtant le moyen essentiel d'arpenter les terrains d'investigations sur lesquels nous avons construit l'essentiel de nos travaux. Cela peut paraître étrange dans un tel volume dont l'entrée première est axée sur une pratique des arts plastiques. On

105Mauriac, F. (1926). *La Province*. Paris : Hachette.

106Forgé par Elsa-Flore Christophe, ce concept a fait l'objet de ses mémoires de Master 1 et Master 2 d'Arts Plastiques sous la direction de Pierre Sauvanet (Christophe, E.-F., 2017 ; 2018), mais avait été avancé par elle précédemment (Christophe, E.-F., 2014).

voit par là un basculement en train de se vivre, qui n'est pas sans relation avec un certain relâchement de notre activité plastique, concomitant à notre plus fort investissement depuis 2016 dans la valorisation des recherches menées.

Nous verrons que cela n'est pas sans relations non plus avec nos hypothèses de poursuite de nos recherches. Et néanmoins, même modestement, l'activité d'artiste est poursuivie, tout au moins de loin en loin, à l'occasion de sollicitations pour des expositions, et avec le souhait d'y revenir plus fermement une fois ces volumes achevés. Déjà, une exposition personnelle en janvier 2023 a initié le retour aux arts plastiques sur le devant de la scène (« The great jazz robbery », vitrine expérimentale Le point G et galerie La Cour des Arts, à Tulle).

Et, parce que notre nouvel « enchantement » (au sens où Winkin emploie cette expression) semble être l'anthropologie, poussons encore de ce côté-ci sur les traces de Jeanne Favret-Saada, avant de revenir à des analyses mieux tournées vers le champ de l'art. Il n'est pas besoin de se confronter aux pratiques de magie noire pour entrevoir ce que ces mots de Favret-Saada ont de transversaux, dans l'approche anthropologique. Philippe Sahuc enregistrant sur sa station de boucles les promoteurs et usagers d'Accueil paysan, ou moi-même assistant au tonitruant Feureu de Morlanwelz, nous sommes aussi « pris » dans l'instant, et les temporalités différentes du travail mené (débriefing avec des partenaires, relecture, prise de notes marginales...) nous sont autant nécessaires qu'évidentes. L'anthropologue et chorégraphe-chercheuse Davia Benedetti (2019) travaillant avec un enseignant, sa classe et un chorégraphe à enquêter et questionner les pratiques du mauvais œil à Sartène ne doit naturellement pas y échapper non plus. Dans son travail d'enseignante-chercheuse en anthropologie de la danse, autour d'une pièce dansée intitulée *Entre chien et loup*, elle combine l'observation participante et les entretiens semi-dirigés et d'explicitation (Benedetti, 2018). De la même manière que j'ai pu mener mon travail de recherche-crédation autour d'une société carnavalesque wallonne, cette enseignante-chercheuse utilise donc des clés diverses, mais en allant au-delà de la seule observation participante issue de l'expérience de Bronislaw Malinowski. Elle va jusqu'à interroger la place de ce qu'elle appelle « l'émotion de la découverte » dans le processus de recherche, se référant en cela à Antonio Damasio (2006). Ce faisant, elle rejoint les conceptions de Chauvier et affirme :

En donnant un accès à l'inconnu et aux autres, l'observation participante crée les conditions d'émergence d'une nouvelle connaissance [...] Si en art ce processus peut se poursuivre dans une créativité artistique imprégnée de subjectivité et d'émotion esthétique, en sciences il nécessite une prise de conscience des émotions et leur régulation pour mettre en œuvre une méthode et un protocole scientifique d'appréhension et d'étude raisonnées de l'objet de la découverte. [...] Puis, lorsqu'une découverte est scientifiquement établie et publiquement révélée, le processus se poursuit de façon similaire au niveau collectif : ce sont des comportements émotionnels puis leur dépassement qui fondent la dynamique d'adaptation des sociétés aux découvertes. (Benedetti, 2021)

Là se niche un soupçon de subjectivisme, que certains tenants de méthodes plus distancées pourraient voir comme un défaut dans la cuirasse : c'est au contraire un gage de vérité et d'honnêteté de la démarche.

Il faut bien admettre que les apports historiques des grands innovateurs aux origines des sciences sociales – qu'il s'agisse de Malinowski il y a maintenant plus d'un siècle avec l'observation participante, ou, il y a quelque cinquante ans, de Glaser et Stauss (1995) avec la *grounded theory*, de Lévi-Strauss (1974 [1958]) ou de Bourdieu et ses collègues (1983) –, doivent aujourd'hui être mis à jour par la prise en compte des usages expérimentés par des chercheurs plus récents (comme Duvignaud ou Favret-Saada) ou actuels auxquels je me réfère souvent.

Deborah Puccio-Den, dans son article « Être affecté »¹⁰⁷, par lequel elle entend expliciter en le reconnectant épistémologiquement le chapitre éponyme de l'ouvrage de Favret-Saada, nous rappelle le point de vue de Michel Leiris, qui avait en quelques sortes établi un nouveau standard :

Leiris assume ce subjectivisme comme principe, et fin, de toute connaissance sur l'homme : « Je décris peu. Je note des détails qu'il est loisible à chacun de déclarer déplacés ou futiles. J'en néglige d'autres qu'on peut juger plus importants. Je n'ai pour ainsi dire rien fait, après-coup, pour corriger ce qu'il y a là de trop individuel. Mais ce, afin de parvenir au maximum de vérité. Car rien n'est vrai que le concret. C'est en poussant à l'extrême le particulier que, bien souvent, on touche au général ; en exhibant le coefficient personnel au grand jour qu'on permet le calcul et l'erreur ; en portant la subjectivité à son comble qu'on atteint l'objectivité » [...] dans la préface de *Cinq études d'ethnologie* Leiris explique : « Ce qu'est à mon sens l'ethnologie : une science, certes, mais une science dans laquelle le chercheur se trouve engagé personnellement peut-être plus que dans toute autre. [...] au cours de son enquête, il [l'ethnologue] noue avec les gens qu'il étudie des liens dont, s'il est loyal, il ne pourra faire abstraction par la suite » (p. 5). Ce sont, justement, ces liens personnels qui produisent sa « conversion » à l'ethnologie. (Puccio-Den, 2011)

De même, si, dans son *Anthropologie de la communication*, Yves Winkin commence par des chapitres assez normatifs dans une perspective de formation, il achève par une ouverture des possibles qui nous convient bien davantage, car visant à « sortir de la routine ». Il propose une « anthropologie communicationnelle », au sens où la communication y est un cadre polyvalent permettant de saisir paroles, gestes, messages, et tout à la fois, un cadre analytique. « La vie en société est envisagée comme [...] une performance de tous les instants (non tant un exploit sportif qu'une activité artistique, encore que l'ambiguïté du terme en français soit très heureuse en ce qu'elle permette de faire jouer les acceptions entre elles). » (Winkin, 2001 : 278)

Il me semble nécessaire de citer ici de longs extraits du dernier chapitre de son *Anthropologie de la communication*, parce celui-là contient un résumé fulgurant de ce que j'ai cherché à développer, à systématiser et à analyser depuis vingt ans,

¹⁰⁷Deborah Puccio-Den (2011). « Être affecté », [gspm.ehess.fr/docannexe.php ? Id=1505](http://gspm.ehess.fr/docannexe.php?Id=1505) (consulté le 07/14/2018).

tandis que d'autres chercheurs avançaient sur cette même route, soulevant les mêmes questionnements à d'autres points du parcours, étant maintenant bien entendu qu'il s'agit d'une anthropologie communicationnelle (*par* la communication et non *de* la communication).

Se donner pour objectif de travailler ethnographiquement, c'est avant tout s'imposer d'aller « sur le terrain ». Sortir de son bureau, de ses bouquins et de son confort. Aller voir comment ça se passe, se frotter aux gens, leur parler. Fuir, se réfugier chez maman, retourner au charbon. S'appriivoiser, se détendre, se glisser peu à peu dans le milieu. Prendre des notes, dessiner, tenir un journal. Observer, partager, écrire : les trois facettes du travail ethnographique. [...] il reste qu'une dimension exotique est encore vraie : la très grande attention portée aux détails, la minutie de l'enregistrement (mental, scriptural, sinon audiovisuel) des données et, *in fine*, la croyance en la pertinence de la phrase attribuée à Goethe, « l'universel est au cœur du particulier ».

[...] Un des slogans de la fin du siècle dernier nous disait : « Agissez localement, pensez globalement. » L'ethnographie raisonne également de façon « globale » : le travail de terrain est circonscrit, à la fois dans le temps et dans l'espace, mais le cadre théorique qui l'informe et qui donne une cohérence aux données s'insère dans le texte général des sciences humaines. (Winkin, 2001)

De même, le sociologue Jean-Michel Berthelot, dans *Les vertus de l'incertitude*, précise quelques données fondamentales, qu'il me semble avoir respectées en tout point, depuis la mise en œuvre de mes premiers portfolios sur l'agriculture « en train de se faire ». Rappelons-nous-en :

les conditions préalables à l'exercice même du jugement de mise en cohérence :

1/ Il faut un *contexte d'objets* potentiellement utilisables [...] toujours déjà inscrit dans la singularité d'une *situation*.

2/ Il faut un *savoir* minimal des qualités de ces objets, des modalités possibles de leur substitution, des règles de leur mise en relation, des éléments de contingence et de nécessité de leur enchaînement séquentiel. (Berthelot, 1996 : 226)

Cette précaution oratoire prise, rappelons ici combien le type de démarche que nous proposons doit à la créativité, à la volonté d'innovation, à leurs mécanismes (Lubart, 2003 ; Capron Puozzo, 2016 ; Botella & al., 2016)¹⁰⁸, et revenons aux avis d'Yves Winkin (2001 : 279-285).

Le travail de terrain respecte nécessairement le premier commandement de tout anthropologue, tel qu'énoncé par Malinowski en 1922 : « Saisir le point de vue de l'indigène [...] comprendre sa vision du monde ». C'est à cette condition que les données auront quelque validité. Mais au moment où s'engage le travail d'analyse des données, le chercheur retrouve sa liberté d'interprétation. Sans

¹⁰⁸Lubart (2003 : 10) indique créativité peut se définir comme « la capacité à réaliser une production qui soit à la fois nouvelle et adaptée au contexte dans lequel elle se manifeste ».

doute sera-t-il très attentif à restituer le point de vue des acteurs dont il a partagé un temps de vie, les angoisses et les espoirs. Mais c'est lui qui « aura le dernier mot » ; il n'y a pas de heurt entre catégories savantes et catégories indigènes : celles-là englobent celles-ci.

II.5 Légitimité socio-anthropologique.

Afin de poursuivre le procès en scientificité de mes œuvres anthropologico-artistiques, il conviendra de faire référence à nouveau, alors que l'on en viendra à conclure cette deuxième partie, aux formules réflexives de Berthelot (1996), mais aussi de Bourdieu, Chamboredon et Passeron (1983) et de Durand (2016).

Donnons du temps au temps, et poursuivons.

Plus largement, Berthelot interroge le filtre du langage disciplinaire qui structure l'information et en permet la transposition, et il en vient à lui trouver des excroissances aux lisières des disciplines avec lesquelles il est amené à dialoguer : ce n'est pas seulement un langage qui y est chahuté, c'est le champ disciplinaire lui-même – mais il n'est pas aboli : il est juste enrichi. Ainsi :

cette prégnance initiale, cet horizon de significations et cet arsenal disciplinaire qui constituent le milieu d'activité normale du chercheur ordinaire, est toujours susceptible, aussi bien de diffuser hors de ses frontières, que de se laisser pénétrer par des entités extérieures. Chaque discipline a ainsi une sorte de structure en étoile, où les branches pénètrent d'autres domaines disciplinaires tandis que leurs interstices sont à leur tour occupés ; le cœur, le centre, est un point de tension à la stabilité incertaine et néanmoins perpétuellement réinvestie et renforcée du travail d'autoréflexion que requiert cette tension même. Cette situation permet alors de mieux comprendre la nature de l'espace disciplinaire dans les sciences anthroposociales, comme ensemble à la fois fondamentalement commun et multiplement segmenté. (Berthelot, 1996 : 114)

Nous avons vu que Berthelot n'était pas le seul chercheur appelant à la prise en compte de l'hybridation et de l'action comme moteurs de la recherche en sciences anthroposociales¹⁰⁹.

Pourtant, il semble bien que les approches transdisciplinaires soient bien souvent encore tenues pour suspectes. Est-ce là le seul ressort de cette quête en légitimité ? Certainement pas, et ma pratique de l'introspection psychanalytique ne me laisse aucun doute sur ce point.

109« Le temps n'est plus de soutenir les bâtisseurs d'un monde nouveau contre les ratiocinations de sorbonnards rassis, ni d'opposer aux idéologies intéressées de la soumission à l'ordre établi, le projet volontariste d'une maîtrise rationnelle du réel, il est, prioritairement, de prendre la mesure du nouveau tissage de la connaissance et de l'action qui opère au plus intime des processus sociaux » (Berthelot, 1996 : 212).

Les pages que j'ai pu consacrer, dans mon ouvrage consacré à Jean de La Ville de Mirmont, à l'idéal du moi, à la faille du narcissisme ou au rapport au public intérieur dans une large mesure me concernent aussi. Le doute ayant toujours part à mes travaux (et participant de leur approfondissement et de leur qualité), on ne s'étonnera pas que j'attache un intérêt particulier à assurer (et réassurer) le substrat sur lequel est construit l'édifice pluridimensionnel de mon champ de recherche.

Les témoignages ne manquent pas permettant de conférer un surcroît de sens et de justification aux interconnexions que j'ai pu établir depuis une vingtaine d'années. Déjà, en son temps, Jean-Michel Berthelot, dans son chapitre « Registres et styles de l'analyse sociologique », fait état des réflexions de divers chercheurs enquêtés sur leurs pratiques aux marges de leur spécialité initiale, notamment en sociologie. Pour achever de relativiser les enjeux de perméabilité entre les disciplines académiques, il n'est besoin que de relire quelques dits de sociologues qui seront autant de points de comparaison¹¹⁰.

Pour autant, la posture interdisciplinaire que j'ai adoptée n'exclue pas la reconnaissance pleine et entière de chacune des disciplines mises en jeu, en sachant que bien au contraire leurs tensions épistémologiques créent la richesse de la démarche – par exemple, dans le cas qui nous occupe, entre la création plastique et l'enquête sociologique embarquée. Si je peux à la fois revendiquer la spontanéité de l'art et la réunion des champs disciplinaires dans la création et le terrain d'enquête, je sais que la phase de restitution par le dispositif de monstration des œuvres, notes, croquis ou « technimages », et par les écrits de recherche, peut déconcerter. Et là, il est important de conscientiser la place du disciplinaire dans l'interdisciplinaire. Les identités et les modalités d'action du plasticien et du sociologue, réunies en un même chercheur, dialoguent et ne s'opposent pas. La part de doute introspectif, méthodologique, éthique, voire psychanalytique du chercheur, reste au service de la navigation que je pratique entre les arts plastiques et la sociologie, mais incite à la vigilance et au respect des prérogatives et spécificités de chaque domaine investi. Cela se vit notamment lors de l'observation participante, et cette circulation n'est pas si libre qu'il y paraît. Les outils issus de chacun de mes champs de compétence sont bien identifiés, le rôle de chacun à la construction commune est conscientisé et assumé, et l'étayage qui en résulte n'empêche pas de garder une vigilance quant aux distances d'analyse, au rapport éthique à l'enquêté, comme à la rigueur de l'approche plasticienne – par exemple pour le type de compositions photographiques utilisé lors d'un travail en symposium (Christophe, 2019a).

L'observation du comportement du chercheur en sciences humaines et sociales et sa mise en perspective épistémique et psychologique relèvent de la prise de distance que l'on est en droit d'attendre de tout chercheur, dès son initiation en

¹¹⁰On se reportera à Berthelot (1996 : 169) et aux entretiens 8 et 26 qu'il livre dans le même ouvrage.

master recherche, et jusqu'à aujourd'hui. C'est ainsi que je justifierai l'angle sous lequel j'ai conduit l'écriture de ces pages.

Dans les faits, c'est pour le moins dans une approche interdisciplinaire – voire, transdisciplinaire – que je conçois mes activités conjuguées, les unes se nourrissant des avancées apportées dans les autres. Et c'est notamment dans la formalisation de mes activités de plasticien que je suis le plus franchement transdisciplinaire... tout en admettant que d'un point de vue universitaire canonique, cela n'apparaît pas dans la littérature scientifique que j'ai produite, mais seulement dans la littérature grise que j'ai publiée : les cinq portfolios, un livre d'artiste, et certaines de mes expositions ou installations.

Sont-ce là des formes recevables au titre de la recherche, si elles ne sont pas valorisées par des relectures et analyses dans des articles et colloques ?

Les plasticiens affirmeront naturellement que les formes artistiques relevant de telles approches sont en elles-mêmes des productions relevant pleinement du champ épistémique de la discipline. Ce qui n'empêche pas que certains de mes portfolios (Christophe, 2005a ; Christophe & *al.*, 2006) ont aussi pu faire l'objet d'articles séparés explicitant leurs tenants et aboutissants (Christophe, 2005c ; Christophe, 2007).

Cela devient plus malaisé de le faire admettre à des partenaires de recherche ou des collègues venant de disciplines autrement reconnues et organisées, bénéficiant de structures et institutions puissamment et anciennement établies et adossées à de nombreuses revues internationales. Pourtant, dès 2006, les travaux liés à mes quatre portfolios étudiant les agricultures de territoires différents ont pu être validés par le jury pluridisciplinaire de ma thèse, auquel participaient non seulement ma directrice de recherche, plasticienne, mais aussi un sociologue président le-dit jury, un géographe et un historien de l'art.

Les « petites disciplines » souffrent de ne pas bénéficier des mêmes solides ancrages – et les arts plastiques en souffrant probablement moins que l'éducation socio-culturelle, qui, hors de l'ENSFEA, n'est nulle part discipline universitaire.

Berthelot (1996) rassemble les différentes pièces du puzzle :

Caution, utilité, médiation... Ces trois fonctions, mais également ces trois visages de l'incorporation du savoir social par la société environnante, construisent une réalité complexe et tensorielle qu'il convient à son tour d'analyser. [...] Elle donne lieu à des prises de positions variées, souvent antagonistes, doublant le débat épistémologique des sciences sociales d'un débat politique. Si toutes, en tant que « sciences » participent d'opérations de légitimation et sont appelées à jouer le rôle de caution, il est certain que les disciplines capables de produire des savoirs plus techniques, comme l'économie ou la géographie, seront davantage sollicitées pour leur fonction d'utilité, alors qu'une discipline plus incertaine, comme la sociologie, sera soit violemment rejetée, soit convoquée comme ultime recours, lorsque toutes les recettes ayant échoué, la part aveugle du social révélée pourra sembler en appeler à sa perspicacité.

La commande faite par Jean-Pierre Deneffe pour ma résidence en Belgique avec le partenariat de la galerie Koma à Mons et de la Société royale Les Règuègères à Morlanwelz, était de cet ordre.

Si je lui avais initialement proposé d'enquêter le sentiment d'appartenir, à Mons, auprès d'habitants d'origines diverses, Jean-Pierre Deneffe eut un autre désir (car l'anthropologie de participation est aussi affaire de désir partagé). Par sa réponse, en un temps donné (février : le principal mois du carnaval), il avait souhaité qu'un travail d'explicitation soit mené sur une société carnavalesque à laquelle il appartenait. Le peu d'entrain de ses compères à ouvrir les portes de la société à des regardeurs étiquetés sociologues ou anthropologues l'amena à me proposer de renouveler le modèle d'expérience qu'il me savait avoir déjà mené avec des agriculteurs et avec des ouvriers-musiciens : je fus mis alors dans la position décrite par Berthelot : appelé au titre d'une discipline incertaine dont la perspicacité spécifique serait une modalité recevable pour faire percevoir, à côté de la face visible des Gilles, une « part aveugle du social révélée ». J'ai alors tâché de dépasser la description et le verbatim pour fournir de l'analyse dans le journal inclus dans mon portfolio conçu en Wallonie (Christophe, 2013b) – et c'est évidemment ce que j'ai aussi fait dans mon ouvrage de sociologie¹¹¹.

Avec Rémi Hess (1981 : 14), confirmons cette analyse : « Le client périphérique fait plus volontiers appel à quelqu'un avec qui il se sent solidaire qu'à un sociologue qui semble représenter les pouvoirs institués. ».

Pour autant, et tout en ayant conscience des limites opposables, je rappelle, comme exprimant à la perfection ma propre identité, cette phrase de Berthelot selon laquelle le positionnement épistémique que je revendique « secrète une identité professionnelle où le sociologue, sorte de nomade épistémologique s'agrègant plus ou moins aléatoirement à des réseaux partiels, est, avant tout, soucieux de conserver sa liberté intellectuelle, et jongle, le plus souvent avec talent, avec les contraintes externes et affiliations nécessaires ».

Ne pourrait-on en dire autant du plasticien, de tout artiste, et parmi les artistes-chercheurs, tout spécialement des « artistes-chercheurs en SHS », dont je suis ?

C'est dès-lors afin d'approfondir les assises conceptuelles de mon approche socio-anthropologique des territoires et de leurs acteurs, que je continue à faire évoluer mon corpus de références mais aussi mon positionnement vers la posture d'observateur-comme-participant, tâchant de développer, ainsi qu'y invitait Berthelot (1996), un « nouveau tissage de la connaissance et de l'action ».

111 Si j'ai toujours eu à cœur de dépasser la simple approche descriptive, il n'en reste pas moins que Bruno Péquignot (2000) a bien revendiqué, s'agissant de la sociologie de l'art et de la culture, que le pouvoir de décrire un phénomène social soit, en soi, un objectif majeur du sociologue. Par la suite, Éric Villagordo (2012) a suivi ce précepte en enquêtant et décrivant les manières de faire de plasticiens.

Relatons ici une expérience d'initiation de mes étudiants à l'enquête par entretiens. Cela s'est inscrit dans l'accompagnement d'un programme d'étude conjoint, Ministère de la Culture / Ministère de l'Agriculture, poursuivant l'idée d'enquêter les pratiques culturelles et artistiques des jeunes des lycées agricoles, au nom de la comparabilité avec une enquête précédente (Octobre, 2009), les mêmes items étant initialement ciblés (Djakouane & Sahuc, 2020 ; Lavazais, 2019).

Je faisais partie du comité scientifique du programme d'étude, avec notamment Philippe Sahuc, maître de conférences en sociologie, ENSFEA – Toulouse. Aurélien Djakouane, maître de conférences en sociologie, Université Nanterre. Claire Latil Animatrice nationale du réseau « Animation & Développement Culturel », DGER, Ministère de l'agriculture et de l'alimentation. Francis Gaillard, formateur en Education Socioculturelle, ENSFEA – Toulouse. Laurence Martin, chargée de mission « politique de développement culturel en milieu rural », Ministère de la Culture. Sylvie Octobre, chargée d'études statistiques, DEPS, Ministère de la Culture. Samuel Lavazais, chargé d'études statistiques. James Chaigneaud, chargé de mission action culturelle / coopération internationale DRAAF Occitanie. Edouard Scherrer, chargé de mission éducation artistique et culturelle, DGER, Ministère de l'agriculture et de l'alimentation. (Cf. l'ours du *Champs culturels* n° 30)

Pouvait-on partir du principe que les items d'un questionnaire d'enquête seraient les mêmes pour tout jeune, quel que soit son milieu, à dix ans d'intervalle ? Si tel était le cas, le bac technologique agricole ne proposerait pas un enseignement modulaire spécifique¹¹². La méthode d'une enquête administrée en ligne a été retenue, et un test a été fait en présentiel auprès de jeunes du lycée agricole d'Albi. Quelques adaptations une fois faites, les réserves qui me semblaient pouvoir être énoncées se trouvèrent levées. « Le questionnaire le plus fermé ne garantit pas forcément l'univocité des réponses du seul fait qu'il soumet tous les sujets à des questions formellement identiques. Supposer que la même question a le même sens pour des sujets sociaux séparés par les questions de culture associées aux appartenances de classe, c'est ignorer que les différents langages ne diffèrent pas seulement par l'étendue de leur lexique ou leur degré d'abstraction mais aussi par les thématiques qu'ils véhiculent. [...] Pas plus qu'il n'est d'enregistrement parfaitement neutre, il n'est de question neutre » (Bourdieu, Chamboredon & Passeron, 1983 : 62-63). Pour ma part, je décidais alors de participer à ma manière à la collecte et mobilisation de savoirs proposées, et en complément autant qu'en contre-expertise, j'ai fait effectuer par mes étudiants de master et des enseignants-stagiaires des entretiens exploratoires auprès d'élèves des lycées agricole et d'étudiants de BTSA, lors de leurs stages professionnels en établissement d'enseignement agricole (Christophe, 2020b).

112 Il s'agit, dans le baccalauréat technologique « Sciences et technologies de l'agronomie et du vivant », du module commun C5, objectifs 2-1 « Appréhender les modalités de construction des identités et des opinions à l'heure du numérique » et 2-3 « Cerner les interactions entre cultures, arts et sociétés », et le module de spécialité S2, objectif 2 : « Étudier les pratiques sociales et culturelles en lien avec le territoire ».

Il est certes possible de critiquer cette tentative. Car il faut bien admettre, dans ce travail, comme dans les préalables de mon ouvrage de sociologie agricole, que c'est une des formes de la sociologie empirique qui est à l'œuvre. Ce type d'approche sociologique vise ordinairement à contrecarrer quelques difficultés ponctuelles, mais souvent au prix d'autres déformations. Chercher à éviter les discours et catégorisations convenus de l'analyse marxiste peut vite conduire à d'autres différenciations hâtives, voire binaires. Rechercher en artiste-chercheur les moyens d'une sociologie descriptive enracinée dans une approche anthropologique peut amener à distinguer autant de classes, de catégories, de domaines d'investigation qu'il y a de sujet, au risque de perdre de vue l'unicité du fait social dans une société donnée.

À l'opposé de la sociologie par sondage qui passe pour « royale » mais prive du « travail de terrain » (Bourdieu, Chamboredon & Passeron, 1983), la sociologie empirique peut plus aisément comprendre les phénomènes collectifs (Grunberg & Schweisguth, 1983 : 331-332).

Aussi, si l'on estime que la description des divers aspects particuliers de la vie en société, notamment dans d'hypothétiques sous-groupes sociaux comme les gilles carnavalesques, est l'essentiel dans les recherches sociologiques, la sociologie empirique peut se révéler d'une vraie valeur scientifique. Mais il faut y mettre une condition, qui est d'admettre en corollaire une approche scientifique qui intègre une perception de la société comme un tout, un système unique obéissant à des lois plus générales, ayant plus ou moins d'impact sur les groupes étudiés, mais toujours en corrélation. S'il s'agissait simplement de produire de la description de manière à ensuite inventorier et étudier des interactions localisées, au mépris des rapports qui bien évidemment existent avec d'autres segments de la société et l'impact de différents facteurs, le résultat serait bizarrement étriqué et fallacieux. Même en utilisant un arsenal diversifié de sondages d'observation participante, de croquis utilisés comme supports de pratique explicitée, et naturellement d'interviews, on peut manquer de fondements méthodologiques sûrs. Ma pratique socio-anthropologique ancrée dans l'outillage des pratiques artistiques présente bien des défauts de la sociologie empirique, j'en suis conscient, ne serait-ce que parce que je me complais dans une différenciation des publics sans poursuivre un projet de recherche sur la société assez interconnecté, d'où une juxtaposition de divers axes qui ne manqueront pas de paraître à chaque fois isolés les uns des autres.

Mais quoi ? Je ne prétends pas être un strict chercheur en sciences humaines et sociales, pas davantage qu'un « pur » plasticien, mais un artiste-chercheur interdisciplinaire qui utilise les moyens de l'art pour produire de la connaissance dans des domaines des sciences humaines et sociales qu'on regrouperait facilement sous le manteau de l'anthropologie. Je propose plutôt d'investiguer plus avant une autre voie que celles tracées antérieurement, en faisant confiance à la force évocatrice, libératoire et relationnelle de l'art.

Certes, on pourrait juger que le sensible est trop présent dans ces approches artistico-anthropologiques pour « faire science ». Ce serait oublier que les apports

de la sensibilité sont maintenant non seulement tolérés mais revendiqués comme devant être assumés par l'anthropologie et les recherches de mes pairs (Sahuc, 2019 ; Benedetti, 2019 ; Lee, 2019 ; Leon-Quijano, 2019 ; Latour, 2019 ; Villamil, 2019 ; Piolat, 2020), ainsi que le bel ouvrage coordonné par Véronique Bénéï (2019a) vient de le montrer.

Je pense avoir aussi évité de croupir dans l'intuitionnisme¹¹³, bien qu'ayant tendu de ce côté dans certains travaux plastico-anthropologiques (Christophe, 2005a), et je dois donc y regarder en termes critiques. Si les premiers portfolios que j'ai produits n'avaient pas prétention à échapper à l'intuitionnisme, il y eut par la suite un travail de plus en plus rigoureux, aboutissant à la publication de mon ouvrage de 2017 dans la collection « Logiques sociales ».

Par contre, je dois bien admettre que mes toiles-valises dédiées à l'appartenir souabe sont bien « légères », épistémologiquement, et entachées d'appréhension intuitive, et résultant d'une relation non distanciée, non étayée. Ce n'est donc pas en ce cas une production de haute valeur scientifique, du simple point de vue des sciences humaines et sociales, mais c'est par contre un travail innovant sous l'angle des arts plastiques, en ce qu'il manie de charge symbolique, ne serait-ce que par la forme donnée de valises permettant de partir en apportant son *Heimat*, à la fois sentiment d'appartenir et pays natal.

Achevons, avec l'appui de ces auteurs, le *mea culpa* : « l'intuitionnisme, qui croit pouvoir faire l'économie des cheminements et des détours de l'analyse scientifique et saisir directement les totalités réelles en employant des modèles de pensée empruntés à la sociologie populaire ou demi-savante, n'ignore pas le goût du “petit fait vrai” et, par une sorte d'hommage du vice à la vertu, recherche parfois dans la caricature de la preuve expérimentale, la preuve de son aptitude à fournir des preuves » (Bourdieu, Chamboredon & Passeron, 1983 : 96). Au-delà de l'humour implicite de la formule, je perçois bien ce que les travaux qui m'ont porté à cette autocritique ne relèvent pas toujours d'une approche de la science sociale très pure, qu'il s'agisse de ceux résultant du symposium de 2015 auprès de Grecs d'Allemagne ou, à un moindre degré, de la résidence en Belgique en 2013. Ce d'autant que je n'y ai pas confronté un « état de l'art » : le livre d'artiste résultant du symposium de 2016 me semble mieux ancré (Christophe, 2019). Pour autant, tous mettent au jour des connaissances et participent des sciences sociales. Et c'est là ce à quoi je prétends en réunissant dans ces pages mes expériences d'artiste-chercheur.

113« Sans doute est-il légitime de condamner l'intuitionnisme lorsque, s'inspirant de la conviction qu'un système social exprime en chacune de ses parties l'action d'un seul et même principe, il croit pouvoir ressaisir dans une sorte d'“intuition centrale” la logique unitaire et unique d'une culture et que, comme tendent à le faire nombre de descriptions culturalistes, il s'épargne par là l'étude méthodique des différents sous-systèmes et l'interrogation sur leurs inter-relations réelles » (Bourdieu, Chamboredon & Passeron, 1983 : 82-83).

Car qu'on ne s'y méprenne pas, si J.-P. Deneuvre répète que je fais de « l'art sociologique », je n'ai pas prétention à diriger des recherches en sociologie, d'autant que les travaux assemblés semblent plus souvent relever de l'anthropologie, et en me présentant comme investissant néanmoins le champ des sciences humaines et sociales, je délasse de bonne grâce l'étiquette sociologique pour l'essentiel de mes travaux, même si je compte bien l'assumer pour *Les agriculteurs à l'aube du XXI^e siècle en Limousin et Berry*. Comme on l'a vu, la reprise de Bourdieu, Chamboredon et Passeron permet une utile et explicite mise au point.

En préférant le manteau plus large de la socio-anthropologie, permettant de faire voisiner des approches issues de l'ethnologie et de la sociologie avec des recherches en psychanalyse, j'opère un choix de positionnement à la fois plus ouvert et sans doute moins sujet à critique. L'expression que le galeriste belge utilise à mon égard, « Didier Christophe, qui fait de l'art sociologique », serait plus juste modifiée en « qui fait de l'art anthropologique ».

Nous n'irions alors pas plus loin sur ce plan, alors que Bourdieu et ses collègues témoignent de ce que l'« on pourrait faire voir ce que le rapport que chaque sociologue entretient avec l'image de la scientificité de sa propre pratique doit au champ d'ensemble dans lequel il s'accomplit : une science inquiète de sa reconnaissance scientifique est portée à s'interroger sans cesse sur les conditions de sa propre scientificité et, dans cette quête angoissée de la *réassurance*, à adopter avec complaisance les signes les plus voyants et souvent les plus naïfs de la légitimité scientifique » (*id.* : 97). Les risques encourus par le chercheur, notamment aux yeux de ses pairs, ont fait par ailleurs l'objet d'analyses et de partis-pris (Bourdieu, 1997 ; Laurent, 2020 ; Heinich, 2021).

Nous n'avons pourtant pas fini de questionner la créativité artistique en tant qu'outil de la science sociale ; et ce n'est qu'au terme de deux autres courtes parties que nous aurons pu vérifier si nos apports correspondent bien à cette assertion, que Enrica Piccardo (2016 : 56) emprunte à Csikszentmihalyi¹¹⁴ : « Ce modèle représente la créativité comme résultante “des interactions d'un système composé de trois éléments : une culture dotée de règles symboliques, une personne qui introduit une nouveauté dans ce domaine symbolique et des experts qui reconnaissent et valident l'innovation” (Csikszentmihalyi, 2006 p. 12). »

¹¹⁴Csikszentmihalyi, M. (2006). *La créativité. Psychologie de la découverte et de l'invention*. Paris : Robert Lafont. (Éd. orig. 1996).

3ÈME PARTIE. Arts et recherche dans l'Enseignement agricole : résidences d'artistes, formation des enseignants, développement des territoires.

III.1 De la relation à l'art, ou le fait artistique comme expérience.

Dans cette troisième partie, ayant déjà évoqué mes thématiques et modalités de recherche en arts plastiques ainsi que mon implication dans le champ des sciences humaines et sociales, on traitera des résidences d'artistes en tant que mode de travail permettant d'articuler création artistique et mise au jour de données intéressant la science sociale. Au travers de mes activités d'enseignant d'éducation socio-culturelle et d'artiste, il m'a été possible de préparer, de vivre, de faire vivre, une douzaine de situations de résidences, et si l'on excepte les deux premières, toutes ont eu lieu après que j'eus déjà enclenché la dynamique de recherche initiée par le travail de thèse.

Nous allons donc proposer maintenant une relecture de ces expériences, pour peu à peu découvrir en quoi elles sont utiles à l'avancée des problématiques que j'ai pu aborder dans mes recherches, et en quoi elles sont signes d'une capacité à diriger des recherches en arts.

Ce temps de réinterrogation des dispositifs de résidences et de leur accompagnement sera suivi d'une réflexion sur des enjeux d'éducation artistique et de formation des enseignants à l'éducation artistique, au regard des recherches menées à l'ENSFEA. Non pas qu'il faille y voir une tentation d'orienter manifestement cette troisième partie vers les sciences de l'éducation, mais en ceci qu'étant initialement plasticien, puis titulaire d'un poste dans l'enseignement supérieur agricole au titre de la discipline éducation socio-culturelle, une des entrées de la dix-huitième section du CNU – dans laquelle j'obtins la qualification

aux fonctions de maître de conférences – est l'épistémologie des enseignements artistiques. Or nous verrons qu'il y a lieu dans cette optique épistémologique d'interroger les modalités de formation des maîtres, d'une part, par des dispositifs d'enseignement des arts à des non-spécialistes (Christophe, 2022c), d'autre part et d'une manière mieux ancrée au « terrain » des établissements, à travers la présence des artistes dans l'Enseignement agricole et dans des territoires oubliés (Christophe, 2014 ; Christophe, 2022b ; Christophe 2023b). Nous passerons aussi par l'évocation de la mission animation et développement des territoires¹¹⁵ que j'ai pu connecter au champ de la recherche (Christophe, 2016 ; Christophe & Teyssandier, 2016 ; Christophe, 2018c).

Mais pour débiter cette nouvelle partie, alors que dans la précédente nous avons établi d'indéniables connexions entre les arts et les sciences humaines et sociales, et après avoir envisagé sous l'angle de l'ordinaire aussi bien la production d'images, la création d'expression orale, que la démarche anthropologique, il est bon de revenir à l'auteur de *L'art comme expérience*, John Dewey. Un siècle après lui, nous butons encore sur les mêmes questionnements :

cette hostilité face à l'association des beaux-arts avec les processus ordinaires de l'existence constitue un commentaire pathétique, voire, tragique, sur l'existence telle qu'elle est vécue au quotidien. C'est uniquement parce que cette existence est généralement étriquée, avortée et stagnante, ou chargée de lourds fardeaux que nous concevons l'idée qu'il existe quelque antagonisme intrinsèque entre le processus de l'existence ordinaire et la création ainsi que l'appréciation des œuvres d'art (Dewey, 2014 [1914] : 67).

Pourtant, la mise au jour des éclats de l'existence ordinaire, comme celle des images ou des routines ordinaires de l'anthropologue, n'est point déconnectable d'une perception ancrée dans le sensible. Se référant à Hegel qui affirme que « L'art est ce qui révèle à la conscience la vérité sous forme sensible », Edgar Morin (2016 : 106) souligne aussi ce par quoi l'approche esthétique du monde par le biais de l'œuvre de l'art – il se réfère alors au roman et à la musique –, produit un « effet de vie », même lorsqu'il s'agit non de représentations du réel mais bien d'*œuvres de l'esprit* de leur auteur (Morin, 2016 : 56-57). Yves Michaud, pour sa part, appelle le regardeur à retrouver l'interprétation du monde dans l'œuvre d'art, fut-elle un *dreaming* aborigène bien éloigné de nos conceptions occidentales de la figuration, car derrière l'image bidimensionnelle est tapi le récit (Michaud, 1989 :

115Il s'agit là de l'un des dispositifs permettant de décliner sur le terrain une conjonction de mission de l'enseignement agricole. En effet, les établissements d'enseignement agricole ont en charge, de par la loi, d'assurer une formation générale, technologique et professionnelle initiale et continue ; participer à l'animation et au développement des territoires ; contribuer à l'insertion scolaire, sociale et professionnelle des jeunes et à l'insertion sociale et professionnelle des adultes ; contribuer aux activités de développement, d'expérimentation et d'innovation agricoles et agroalimentaires ; participer à des actions de coopération internationale, notamment en favorisant les échanges et l'accueil d'élèves, apprentis, étudiants, stagiaires et enseignants. (Cf. *Code rural et de la pêche maritime*, Livre VIII, Titre 1er, Chapitres 1, 2 et 3).

93-94). Marianne Massin, dans *Expérience esthétique et art contemporain*, épouse l'anthropologie du regard bâtie antérieurement, lorsqu'elle déclare : « Dans une telle conception socio-transcendantale, l'art schématise notre expérience et est sa condition première » (Massin, 2013 : 30).

Or, le projet de relecture d'un parcours de création et de recherche que constitue cette habilitation me mène à repenser des questions qui depuis des décennies animent mon rapport au monde. Être artiste et questionner le monde agricole, en venir à devenir chercheur, tenter la recherche-action, opter pour la recherche-création, et dans le même temps expérimenter des processus créatifs en résidence d'artiste, puis inviter une plasticienne, un vidéaste ou une compagnie de théâtre en résidence de création dans l'enseignement agricole, c'est espérer que le point de vue artistique puisse toucher autrui et porter à modifier un tant soit peu notre regard sur notre environnement, physique, social, voire politique (Christophe, 2018a ; Christophe, 2020a).

Ma discipline d'enseignement, l'éducation socio-culturelle, vise aux mêmes effets, entre éveil au fait artistique, compréhension de la société et des territoires, et enjeux de citoyenneté (Menu, 2015), bien que restant plutôt en marge de la formation à l'agroécologie (Bon & Panissal, 2019). Dès mon premier article dans *Champs culturels*, ces enjeux traversaient les pages que j'écrivais alors (Christophe, 1997). Ce sont bien les enjeux éducatifs qui m'ont permis de me sentir suffisamment à l'aise dans l'enseignement technique agricole pour y professer durant plus de vingt ans avant de rejoindre l'ENSFEA. Ce qui s'est joué, dans mes activités professionnelles, et ce que je tâche de transmettre encore par la formation des enseignants du Ministère de l'Agriculture, est intimement lié à ce double enjeu de la compréhension du monde (Morin, 1990) et de son approche sensible. Aussi me retrouvée-je fort bien dans ces lignes d'Edgar Morin :

Nous sommes dans une époque qui permet de très grandes compréhensions et où s'accroissent de très grandes incompréhensions. La compréhension nécessite une conscience nourrie par une philosophie humaniste régénérée, et qui a aussi besoin de l'expérience poétique, laquelle comprend et intègre l'expérience esthétique. (Morin, 2016 : 121).

C'est dire si la dialectique établie entre connaissance et expérience esthétique est importante pour nos activités de recherche-création.

Avec le public d'adolescents et de jeunes adultes de l'Enseignement agricole, aborder l'art en tant que fait social et en même temps en tant que support de figurabilité et de lisibilité permet une compréhension élargie du rapport que les artistes nous proposent d'établir avec le monde (Didi-Huberman, 1990). La démarche éducative alliant le recours à la fonction symbolique, au niveau iconographique, et l'approche anthropologique favorise alors cette lisibilité, jouant de ce que voir, savoir et imaginer peuvent conjointement permettre de déceler et comprendre, dans une « intelligence du sensible » (Massin, 2013 : 43-48).

Aussi, les expériences qui vont maintenant être rapportées (qu'elles soient personnelles, ou vécues et observées avec d'autres artistes) partent toutes du postulat que l'œuvre d'art est « lisible », et que le travail de l'artiste n'est surtout pas qu'une inspiration éthérée – ce qui fait, d'ailleurs, que comme l'écrivait John Dewey (2014 [1914] : 89-90), « Cette clôture d'un circuit d'énergie est à l'opposé de la suspension, ou encore de la stase. Maturation et fixation sont des processus antinomiques », et c'est peut-être en partie pour cela qu'il en résulte pour le regardeur qu'« il y a peu d'expériences esthétiques qui soient entièrement jubilatoires ».

Donc, pour nos publics, et notamment pour les apprenants des lycées agricoles, les chemins à emprunter à la suite (ou au côté) des artistes devront être assez rigoureusement tracés et cependant permettre au regard de se projeter au-delà de la haie. Paul Valéry avait noté en son temps que les formes de l'art moderne ne devraient pas sous-estimer les capacités réflexives du regardeur : « L'art moderne tend à exploiter presque exclusivement la capacité sensorielle, aux dépens de la sensibilité générale ou affective et de nos facultés de construction, d'addition et de transformation par l'esprit »¹¹⁶. Il en va autrement dans l'art contemporain, notamment du fait des innovations apportées par l'art conceptuel (LeWitt, 1967).

Et nous espérons toucher les publics par la prééminence impactante d'une relation sensible aux œuvres qui porte à une « intensification ce processus dynamique des expériences ordinaires », constituant pour une part « la forme ambryonnaire de l'art » (Massin, 2013 : 27) – et ceci, que ces œuvres soient discursives comme les miennes ou non directement discursives comme celles de Phet Cheng Suor ou de Hardy Langer. Ceci vaut promesse de relation psychique suivie avec le geste et l'intention de l'artiste, puisque comme l'affirme Dewey, l'expérience de l'art et de l'esthétique « nous crédite d'une vision renouvelée des circonstances et des exigences de l'expérience ordinaire. Le travail opéré par l'objet esthétique n'est pas interrompu quand cesse l'acte direct de perception. Il continue d'opérer au travers de canaux indirects » (Dewey, 2014 [1914] : 239).

C'est donc ce qu'on peut aussi attendre des dispositifs de résidences d'artistes.

III.2 Autour des résidences d'artistes dans un cadre éducatif et comme objet de recherche.

III.2.1 Aux commencements, l'accueil d'artistes béninois.

Mes toutes premières expériences de résidences, vécues en tant qu'accueillant et accompagnant, furent menées au lycée agricole de Tulle-Naves en partenariat avec le Musée du Cloître (institution municipale de Tulle) et l'association

¹¹⁶Paul Valéry, « Degas danse dessin », cité in Massin, M. (2013), p. 113.

d'éducation populaire Peuple et Culture Corrèze qui était l'initiatrice de ces projets¹¹⁷ : avec l'artiste béninois Romuald Hazoumé (durant cinq mois en 1993), puis avec trois Béninois de l'ethnie Fon, Cyprien Tokoudagba, Madeleine Tessi et Romuald Hazoumé (durant deux mois en 1995). C'est à travers un article dans la revue *Champs Culturels* que j'en tirais les premières perspectives d'action¹¹⁸.

Si je n'étais pas à l'origine de ces deux résidences, elles allaient m'inciter à mettre en perspective, comme corollaire d'une part de mon action éducative, la question de l'acceptation de l'altérité et de la lutte contre le racisme. Mon approche éducative en était marquée comme on le voit, et le recours aux résidences comme modalité de rencontre de l'autre allait devenir quelques années plus tard une constante pour mon environnement de travail lorsque, ayant pris la responsabilité de la mission coopération internationale¹¹⁹ comme correspondant local puis comme chargé de mission pour l'EPLFPA¹²⁰ de Tulle-Naves, je piloterais à partir de 2010 l'organisation de sept autres résidences de création qui toutes accueillirent des plasticiens originaires d'autres pays. Après des sculpteurs allemands membres comme moi du Kunstverein de Schorndorf en Souabe (EBBA Kaynak venue deux fois, Hardy Langer et Christoph Traub), une sino-cambodgienne (Phet Cheng Suor), un Polonais (Woitek Skop) et une sino-allemande vivant en France (Séma Lao). Pour ce qui est des autres arts, je n'utilisais pas le dispositif de la résidence d'artiste mais celui de l'artiste intervenant¹²¹, tout en suivant des stratégies établies dès 1997 :

117Ces résidences furent proposées à l'établissement scolaire agricole par l'association d'éducation populaire Peuple et Culture pour laquelle j'avais auparavant assuré la mise en espace et l'accrochage d'une grande exposition Ernest Pignon-Esnest en 1991 (Musée du Cloître et ancienne église Saint-Pierre, Tulle).

118Christophe D. (1997). « Peuple et Culture au LEGTA de Tulle-Naves : un rapprochement fertile », in *Champs culturels*, n° 5, p. 58-60. Cette revue n'était alors qu'une publication professionnelle et de témoignage, co-financée par les ministères en charge de l'agriculture et de la culture, et ce n'est que progressivement qu'elle devint une revue de vulgarisation, puis, sous l'impulsion de sa seconde coordinatrice Claire Latil, une publication de recherche en éducation socio-culturelle.

119Rappelons qu'il s'agit là d'une des cinq missions que le Code rural donne aux établissements d'Enseignement agricole.

120Établissement public local d'enseignement et de formation professionnelle agricole.

121Ce n'est donc qu'à partir de 2011 que je mettrais moi-même en place une série de résidences pour des artistes plasticiens « venus d'ailleurs » au lycée agricole où j'enseignais. Entre temps, j'avais plutôt fait appel à pas moins d'une douzaine d'artistes intervenants dans le cadre des travaux dirigés dont j'avais la charge, au profit de classes de terminale Bac Professionnel et plus rarement de première, voire dans ateliers d'animation périscolaire. Les expériences proposées ainsi dans les cadres scolaire et périscolaire furent dès lors fort diverses, de 1992 à 2016 : gravure avec Francis Lavoute, sculpture-origami avec Vincent Floederer, peinture avec Sylvie Christophe puis avec Dorothee Sadowski, design d'objets avec Guy Emery, chorégraphie avec Valérie Moreau, photographie avec Mathilde Fraysse, dessin avec David Molteau, danse contemporaine avec Gisèle Gréau, musique puis écriture de chansons avec Les Humeurs cérébrales (sur deux années), chant choral avec le rappeur Sapritch (Alan Lemesle). Tous ces artistes étaient validés comme intervenants en milieu scolaire par la DRAC Limousin, l'un des enjeux étant toujours la confrontation à la manière de voir et de créer d'un véritable professionnel dans chacune des disciplines artistiques.

Ma conception de l'éducation socioculturelle tend de plus en plus à gommer les frontières entre les différents arts, au profit d'une approche socio-citoyenne, plus globalisante, embrassant dans une même progression pédagogique arts plastiques africains et occidentaux, musique vivante et expression théâtrale comme autant d'approches concomitantes de la réalité d'une société en un temps donné. (Christophe, 1997 : 59-60)

Le principe central de rencontre reste toujours opérationnel, et pour chaque résidence, l'espace d'atelier offert aux artistes reste toujours ouvert au public au sens large, c'est-à-dire au-delà des seuls élèves de l'établissement. Mais si de nombreux apprenants de l'établissement viennent très régulièrement constater les avancées de l'artiste résident, l'ouverture au public extérieur ne rencontre que peu d'échos¹²².

La présence d'artistes en résidence auprès des apprenants s'entend aussi, et en premier lieu, comme une modalité expérientielle éminente de l'éducation artistique et culturelle (ou EAC). Dans tous les domaines artistiques et culturels, la visée éducative de l'éducation artistique et culturelle repose sur trois piliers¹²³ :

- l'acquisition de connaissance;
- la pratique artistique et scientifique ;
- la rencontre avec les œuvres, les lieux de culture et les artistes et autres professionnels.

C'est l'intérêt et la diversité de ces expériences qui me porta à nouveau d'organiser, piloter et accompagner moi-même quatre résidences d'artistes à l'ENSFEA, de 2020 à 2023. Ce faisant, avec un public constitué principalement d'étudiants en master métiers de l'enseignement, de l'éducation et de la formation, et de lauréats des concours d'enseignants des lycées agricoles, les enjeux de ces résidences sont décalés par rapport à ceux de celles que j'avais pilotées en lycées. Comme on verra à la fin de la quatrième partie de ce mémoire, il y a là un domaine de recherche que j'investis actuellement et que je souhaite développer encore dans les années à venir.

III.2.2 L'évolution de mes techniques, entre les arts plastiques et les sciences sociales.

Le cheminement du plasticien et celui du chercheur se jouent du temps, et le rapport que l'artiste-créateur entretient à son public intérieur, à son idéal psychique

¹²²Il en va de même pour les quatre résidences que j'ai depuis mis en place à l'ENSFEA. Et j'atteste que je vivais moi-même, lorsque j'étais artiste en résidence en 2004, 2005, 2006 et 2013, une rareté des visites similaires durant mes phases de travail à l'atelier.

¹²³Rappelons que le Haut conseil à l'éducation artistique et culturelle a établi une *Charte pour l'éducation artistique et culturelle* qui rappelle aux acteurs et institutions impliqués dans l'EAC les dix principes essentiels à sa mise en œuvre et à son déploiement dans le parcours de l'élève.

personnel et à la sublimation (Chasseguet-Smirget, 1973) lui permet ordinairement d'avancer sans avoir à référer de ses succès ni de ses échecs à quelque autorité supérieure. L'artiste dispose normalement d'une entière liberté dans ses orientations et ses prises de risque – et libre à lui de satisfaire ou non aux attentes des institutions avec lesquelles il a jugé bon d'entretenir des partenariats, institutions publiques ou galeries d'art. Il s'agit pour lui de poursuivre une œuvre dans la fidélité aux concepts qui l'animent, et l'obligation d'établir quelque bilan critique ne s'impose pas nécessairement à lui. La diversité des approches du métier d'artiste a été étudiée dans une enquête à caractère ethnographique par Éric Villagordo (2012a). Or, la situation est différente pour l'artiste-chercheur s'inscrivant dans une démarche de reconnaissance universitaire – notamment en ceci que son activité de recherche est soumise à contrôle et évaluation. Une somme restituant une dynamique de recherche importante (en doctorat comme en habilitation à diriger des recherches) suppose une perspective évaluative.

Se situant au sein d'une carrière d'artiste autant que dans un long parcours de recherche, le postulant égrène naturellement le temps à l'aune des décennies, c'est donc une sorte d'*arrêt sur image* que constitue l'écriture d'une thèse ou d'une HDR synthétisant un cheminement en un temps et un volume restreints.

Il est donc quelque peu artificiel de vouloir tenter le bilan de ce parcours, fut-il inscrit comme l'aboutissement le plus récent d'une expérience artistique engagée plus de vingt-cinq ans auparavant. Néanmoins, je savais dès l'origine que je devrais mettre en lumière quels enseignements, quelles évolutions ou quels processus mon cheminement de plasticien et artiste-chercheur aurait permis de pointer. C'est ce à quoi je vais procéder maintenant, apportant ainsi un éclairage complémentaire à des situations et à des avancées qui ont été présentées dans la première partie de ce volume. Faisant le bilan de ma résidence en Champagne berrichonne dans un article (Christophe, 2007), j'avais cité le sociologue Joffre Dumazedier, déclarant :

Dans une recherche active, le chercheur ne choisit pas les problèmes à résoudre – l'histoire les lui impose – mais il crée sa problématique, c'est-à-dire que pour résoudre un problème donné, il choisit un certain nombre de critères et élabore à partir de ceux-ci son système de recherche.¹²⁴

Revenant sur des productions déjà évoquées précédemment, j'entends y repérer non plus des intentions et des cadres de recherche, mais des enjeux d'évolutions techniques.

En venant au bilan, je trouvais deux axes sur lesquels présenter les résultats établis, l'un relevant de la sociologie rurale, l'autre des arts plastiques :

Après quatre projets de portfolios conçus dans le milieu agricole, je suis assuré de deux choses :

¹²⁴Dumazedier, J. (1966). *Loisir et culture*. Paris : Seuil.

– pour aborder plastiquement une activité professionnelle dans son actualité, proposition artistique et approche socio-technico-économique sont indissociables ;

– pour celui qui veut faire image de l'agriculture, la rencontre et la parole de l'agriculteur constituent un matériau plus représentatif que l'impact paysager des pratiques agricoles.

Le peintre animalier et le paysagiste ne peuvent plus, aujourd'hui, figurer et donner à comprendre à eux seuls l'agriculture. Comme le documentariste, l'artiste doit mettre son œil à l'écoute. (Christophe, 2007)

Pour mon travail artistique de plasticien tout d'abord, mais aussi dans mes choix de recherche, la mise en œuvre de diverses résidences ou symposium a donc permis l'évolution de mes pratiques, à plusieurs niveaux. Et ceci a été bien au-delà de la mise au point d'un type spécifique de productions scripto-visuelles conçu durant ma thèse, lors de la publication de la série de quatre portfolios sur des thèmes agricoles territorialisés, les « technimages » J'ai déjà abordé la manière dont les écrits d'Anne Cauquelin (1996a ; 1996b), mais aussi de Serge Tisseron (1996), avaient orienté ce choix esthétique. Cette approche me paraît devoir aussi à Jacques Rancière :

Mais il y a aussi la culture typographique et iconographique, cet entrelacement des pouvoirs de la lettre et de l'image, qui a joué un rôle si important à la Renaissance [...]. Ce modèle brouille les règles de correspondance à distance entre le dicible et le visible, propres à la logique représentative. Il brouille aussi le partage entre les œuvres de l'art pur et les décorations de l'art appliqué. C'est pourquoi il a joué un rôle si important – et généralement sous-estimé – dans le bouleversement du paradigme représentatif et dans ses implications politiques. (Rancière, 2000 : 18)

Lorsque j'ai entrepris en 1998 et 1999 la série de vingt travaux sur carton, de 81 x 121 cm chacun, restituant l'action-démonstration agri-environnement, j'ai conservé les techniques picturales mises au point préalablement en mêlant acrylique, terre et pastel gras, à ceci près que j'y ajoutais divers éléments par collage : croquis ou aquarelles sur papier, textes et images imprimés sur papier ou sur transparent, photographie, carte routière. Ce mode de mixage des supports dans un même format fut le terrain d'expérience par lequel je suis passé pour concevoir les technimages des portfolios réalisés de 2005 à 2007 ; néanmoins, dès la fin de 1997 j'avais commencé, sur le premier ordinateur que je venais d'acquérir, la réalisation de technimages agrémentées de textes. C'est, à l'évidence, la série réalisée dans le cadre de cette commande qui m'a décidé à passer le pas de l'introduction massive et quasi systématique de textes dans les images que j'allais produire par la suite.

Et c'est aussi là que se situe le basculement de mes travaux plastiques entre une activité plasticienne peu ou pas théorisée (si l'on excepte la série restituant l'approche psychanalytique de poèmes de Jean de La Ville de Mirmont) et l'entrée

dans une dynamique de recherche en arts plastiques évoluant vers la recherche-création.



Illustration 30: Huit des vingt panneaux de l'exposition restituant l'action-démonstration Agri-environnement (1998-1999).

Plus significativement pour l'évolution de mon travail plastique, ce parcours de recherche en arts m'amena à autonomiser et revendiquer la possibilité d'œuvrer avec des techniques modestes, relevant de la « petite peinture » (Cuenco, 2001) et de l'« image de peu » (Malaurie, 2015). Ce furent le croquis, principalement au Bic bleu, mais par la suite à la sanguine puis aux crayons de couleur, mais aussi parfois le lavis d'encre de couleur et, enfin, la photographie, techniques auxquelles j'accordais peu à peu une autonomie ou plutôt une reconnaissance, au fil des expériences. Si les croquis et les encres eurent tôt leur place, c'était initialement comme éléments participant de l'élaboration des technimages (Christophe, 2005a ; Christophe, 2005b ; Christophe & al., 2006 ; Christophe, 2006) mais surtout comme facilitateur de la rencontre lors de mes temps de terrain, même si je dois constater que je ne parlais dans l'article qui rendait compte de ma première expérience de portfolio, que de « technique du dessin », de « parties peintes », de « photos retouchées » et d'« éléments textuels » (Christophe, 2005c : 47).

Par la suite, les deux innovations que représentent dans mon travail la poursuite d'une autonomisation dans l'utilisation de la photographie et dans l'acte de dessiner allaient prendre le dessus à partir de 2015, et le dessin adopter des

modalités diverses, du stylo bille à la sanguine puis aux crayons de couleur. Cependant, ces évolutions techniques sont celles du plasticien, et n'ont pas jusqu'à présent retenti dans les articles scientifiques du chercheur. Alors que les photographies étaient encore soumises au processus de traitement informatique que j'avais adopté pour les technimages et mes premiers portfolios, à partir de 2013, j'allais accepter de montrer et de publier mes photographies en tant que telles.

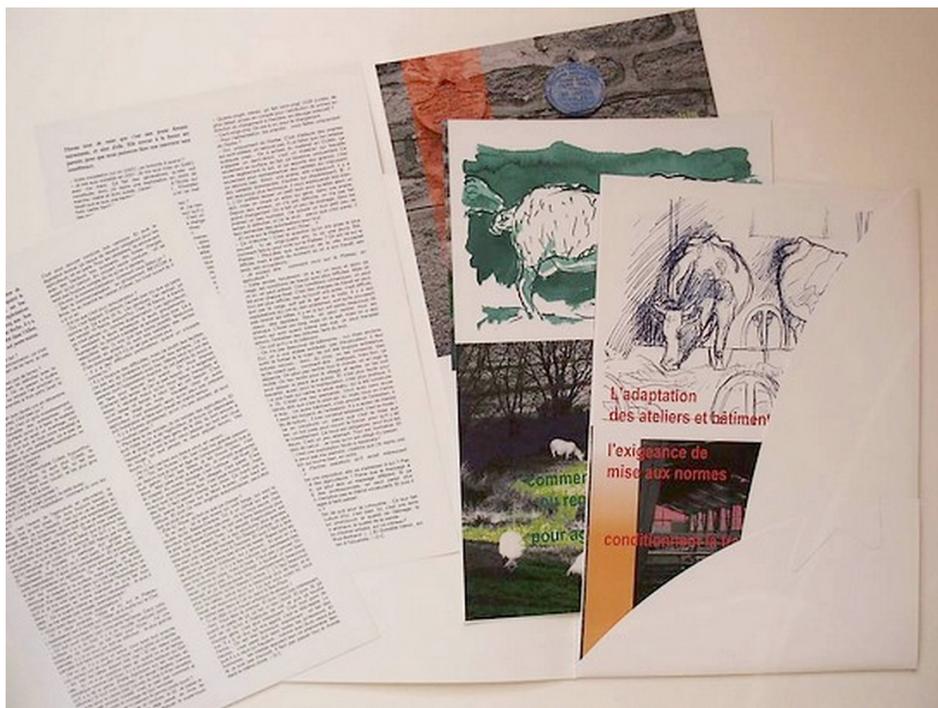


Illustration 31: Technimages et croquis mêlés, accompagnés de textes d'entretiens, dans le portfolio Elevages et Millevaches prennent un S (2005).

Il convient néanmoins ici de répertorier ces évolutions techniques afin de les situer dans l'évolution de mes pratiques artistiques, et d'en repérer la portée.

1°, la photographie.

La reconnaissance de la photographie comme autosuffisante tarda davantage, ne devenant une évidence incontournable qu'au cours de ma résidence d'artiste auprès de la galerie belge Koma, lors d'une exposition personnelle dans cette galerie de Mons en 2013, puis l'année suivante lors d'une exposition collective d'artistes de la galerie Koma dans la galerie La Cour des Arts à Tulle, tandis qu'entre les deux était intervenue la publication du portfolio *Le Soir du Gille*, dont le journal présentait croquis et photographies pour ce qu'ils étaient (Christophe,

2013). Il fallut attendre ma participation à un symposium international de Tulle en 2016 pour que j'en vienne à concevoir une proposition d'édition ne proposant au côté des textes que des photographies, et à l'explicitier dans le texte du document édité – lequel ne serait édité que deux ans et demi plus tard par la structure organisatrice du symposium (Christophe, 2019).

Cependant, en 2015, suite à mes travaux sur les Grecs d'Allemagne lors du symposium « Mare nostrum » à Schorndorf, ce sont bien mes photographies qui ont illustré l'article de Serge Hulpusch rendant compte de cette courte enquête, dans le quotidien régional *L'Echo* (26 août 2015). J'avais alors déjà admis de produire des photographies en tant que documents visuels exploitables pour eux-mêmes, comme faisant partie de ma production documentaire d'artiste-chercheur.



Illustration 32: Photographies publiées dans le quotidien régional *L'Echo* suite au symposium "Mare nostrum" de Schorndorf (2015).

2°, le dessin au stylo bille.

Initialement, l'investigation plastique visant à assumer l'usage du stylo bille bleu en tant que tel passa par une phase dans laquelle le Bic fut utilisé au sein même de travaux sur toiles dont le fond était réalisé à la peinture acrylique, tout

d'abord dans une petite série préparatoire d'un petit format en vue de l'exposition itinérante « À partir de ... Il Mondo nuovo de Giandomenico Tiepolo », travail qui donna lieu à des expositions successivement à la médiathèque de Ganges, à la galerie Negpos à Nîmes, à l'ancienne église Saint-Pierre à Tulle, puis au Centro Rinaldo Arnaldi lors de la Mostra Metamorfosi 2 à Dueville (Italie), puis à nouveau à Tulle à la galerie la Cour des Arts (puis en divers autres lieux notamment en Dordogne). Une série, incluant des reprises, au Bic sur des toiles préparées à la peinture acrylique, de compositions des XVII^e et XVIII^e siècles, puis de l'école de Barbizon, fut une des phases d'innovation résultant de cette recherche de valorisation puis d'autonomisation du croquis au Bic. Pour l'essentiel de ces productions, nous étions alors en 2010 et 2011.



Illustration 33: Croquis au stylo bille sur des morceaux de sacs d'aliment pour bétail, exposition de fin de résidence au centre d'art La Pommerie à Saint-Setiers (2005).

Pour autant, des dessins au stylo bille sur papier apparaissent ponctuellement en tant qu'œuvres autonomes dans mes expositions personnelles, qu'il s'agisse d'un croquis sur un sac d'aliment pour bétail lors de l'exposition de sortie de résidence au centre d'art La Pommerie en 2005, de croquis sur pages de carnet à dessin lors de l'exposition de bilan d'étape à la galerie Koma à Mons en 2013, ou d'une paire de dessins sur papier Canson de ma dernière exposition personnelle à la galerie La Cour des Arts à Tulle dans le cadre du festival de jazz(s) « Du bleu en hiver » en 2023.

Au Salon du Bon Vouloir, présenté dans les Anciens Abattoirs à Mons (Hainaut, Belgique) en 2015 puis en 2019, j'ai montré d'autres travaux dessinés, dont une valise de mon appartenir montois, réalisée pour le salon de 2015 selon le principe des toiles-valises de la série « Heimat, ou l'appartenir souabe » que j'avais

présentées en 2012 à la Galerie für Kunst à Schorndorf (en Souabe), puis à la médiathèque de Tulle et à la Galleria Bunker C4 à Caldogno (en Vénétie). Mais dans cette toile-valise de mon appartenir montois, il n'y avait pas de parties peintes, seulement des croquis annotés réalisés sur des pages de carnet de croquis et cousues sur les toiles assemblées. J'avais pour cela repris et réinterprété des croquis réalisés lors de séjours précédents à Mons.

On notera que je poursuivais encore là mon travail de plasticien autour de l'appartenir, et qu'entre ces deux participations à des salons en Belgique, le symposium de Tulle en 2015 m'avait permis d'interroger l'appartenir des autres artistes participants, comme on s'en souvient.



Illustration 34: Carnet de croquis réalisé lors de la résidence d'artiste avec la Galerie Koma au carnaval de Morlanwelz (2013).

3°, L'usage d'autres outils de dessin et la variation des formats.

L'autonomisation du travail de dessin, issue de mes diverses propositions incluant des croquis au Bic, suscita en moi l'envie de m'affronter à de plus grands formats, et, pour cela, à m'essayer à d'autres outils que le stylo bille.

Cette envie donna tout d'abord naissance, dans mon travail plastique non lié à la recherche, à une autre orientation pour quelques expositions : j'ai réalisé ponctuellement de grands dessins aux sanguines sur papier Canson, parfois enrichis de collages de dentelles¹²⁵. Ce sont, à ce jour, modestement cinq grands

¹²⁵Cf. l'installation « Porter de la dentelle en toutes circonstances », que j'ai présentée dans

formats ayant toujours un mètre cinquante de haut, et qui furent présentés dans des installations. La première de ces installations comprenait deux dessins accrochés avec un textile marocain disposé entre eux, et fut montré à la Galerie für Kunst und Technik de Schorndorf durant l'été 2015. La seconde comportant trois dessins installés sur une structure quadrilatérale en bois, de la taille d'une cabine d'essayage, les dessins formant extérieurement trois côtés de la-dite cabine, le quatrième côté restant ouvert mais présentant, accrochée à son montant supérieur, une robe de velours noir à empiècement de dentelle de Dieppe, fut montrée lors de l'exposition collective internationale *Trame de soi* à Tulle (4^{ème} Rue des arts), à l'église Saint-Pierre durant l'été 2016.

Puis mon recrutement à l'ENSFEA, avec l'investissement professionnel qui en résultait, fit que ma production de plasticien fut un temps négligée au profit de l'enseignement, de la formation continue et de la recherche, si bien que hormis quelques expositions collectives occasionnelles, comme celle organisée en parallèle à un colloque¹²⁶ en mai 2019 à la Bibliothèque Centrale Universitaire de l'université Toulouse Jean Jaurès, je n'ai repris qu'en 2022 l'initiative d'une exposition personnelle.

C'est avec La Cour des Arts, à Tulle, et dans le cadre du festival de jazz(s) *Du bleu en hiver* de janvier 2023, que j'ai présenté dans la vitrine expérimentale Le Point G l'exposition que j'ai titrée *The great jazz robbery*. J'ai montré dix dessins aux crayons de couleur sur papier, dans des formats allant de raisin à double-raisin (de 50x65 cm à 65x100 cm), selon une installation se jouant du concept de peinture de chevalet, chaque dessin étant présenté maintenu sur un support par des pinces à dessin, et chacun posé sur un chevalet ; il y avait donc dix chevalets dans la vitrine expérimentale, dont quatre étaient suspendus à la grille du plafond de ce lieu d'exposition alternatif – mais parfaitement identifié au centre de la ville, à l'angle de la place la cathédrale, juste à côté du musée municipal. L'exposition se poursuivait dans la galerie La Cour des Arts par des gouaches réalisées dans le cadre d'ateliers avec mes étudiants à l'ENSFEA, plus deux acryliques anciennes et deux dessins au stylo bille : nous reparlerons plus loin de ces gouaches réalisées lors de travaux dirigés en formation des enseignants d'éducation socio-culturelle, puis qu'il s'agit de « copies d'interprétation » issues d'une proposition présentée par Philippe Baryga (2022a ; 2022b).

L'argument de cette série *The great jazz robbery* était ainsi exprimé dans le flyer d'invitation :

The great train robbery est le titre d'un western de 12 minutes, tourné en 1903 par Edwin S. Porter pour la firme Edison. [...] dans cette série de grands dessins aux crayons de couleur, le vol est présent de deux manières. D'une part, parce que, à l'arrière-plan, il y a toujours un gangster en chapeau mou qui vient voler une œuvre d'art moderne ou contemporain, depuis Monet et Degas jusqu'à

l'ancienne église Saint-Pierre, à Tulle, lors de la triennale « Rue des Arts » en 2016 (cette création ne fait pas partie de la sélection présentée au titre de mes travaux de recherche pour cette HDR).

126 Colloque « Approches éco-systémiques et sensibles du paysage », laboratoire LARA-SEPPIA, Université Toulouse Jean Jaurès, 22-24 mai 2019.

Fontana et même Immendorff, en passant par Picasso, Braque, Dali, Mondrian, Miro...

D'autre part, parce que l'histoire du jazz, c'est toujours l'histoire d'emprunts de thèmes musicaux, de phrases de solo, d'effets sonores ou vocaux... qui, évidemment, ne peuvent être ensuite rendus à leurs inspireurs. Et ainsi, des éléments du ragtime ont été repris et transformés dans le New Orleans, puis les articulations néo-orléannaise ont été détournées pour nourrir les arrangements des grands orchestres swing, et par la suite le be-bop en a modifié le langage à sa sauce atonale, avant que le free-jazz ne vienne à nouveau bousculer les conventions et d'abandonner progressivement jusqu'à la référence au swing. (Christophe, 2023a)

Au moment où je finalise cet écrit d'HDR, la réalisation de cette série de dessins aux crayons de couleurs en moyens formats se poursuit. Dix dessins ont été montrés initialement, dont les formats sont Raisin (50 x 65 cm), Jésus (56 x 76 cm) et Double raisin (65 x 100 cm). Pour l'exposition de 2023 au Point G à Tulle, ils étaient disposés sur des chevalets, comme expliqué précédemment



Illustration 35: Dessins aux crayons de couleur. Avant leur accrochage pour l'exposition *The great jazz robbery* (2023).

4°, les toiles-valises.

Les toiles-valises sont la forme particulière de certains travaux destinés à être présentés en des lieux divers, et promenés d'un pays à l'autre, tout autant qu'elles permettent de véhiculer l'appartenir des individus enquêtés. Initiées en 2011-2012 lors de la préparation d'une exposition dans le cadre d'une *Kunststrasse* de Schorndorf, les premières toiles-valises (je dis plus souvent *valises*, simplement), pour la série *Heimat*, furent ainsi transportées de mon atelier de Tulle à la Galerie

für Kunst und Technik de Schorndorf (Allemagne), puis directement à la Médiathèque Eric Rohmer de Tulle (France), puis tout aussi directement à la Galleria Bunker C4 à Caldogno (Italie), avant de rejoindre mon atelier. De même, la *Valise de la femme de gille* (2013) fut transportée de mon atelier à la galerie Koma, puis fut présentée au siège de la Société royale Les Règuènères à Morlanwelz, enfin à la galerie La Cour des Arts à Tulle. Il n'y a rien là que de très normal, que des œuvres des arts plastiques soient montrées en divers endroits, à ceci près que celles-ci sont véritablement saisissables par leur poignée, comme n'importe quelle autre valise.

Il en va de même de la valise *Mon appartenir montois*, exposée au Salon du Gai Savoir à Mons en 2015, ou pour la tentative sur l'appartenir vénitien (*Puo scrivermi una verità a proposito di Venezia ?*, reproduite dans le volume 2 de ce mémoire, faite au printemps 2017 au retour d'un séjour à Venise et montrée lors de l'exposition collective internationale « Veritas » se tenant en Vénétie à Vicence et à Dueville à la villa Monza durant l'été de la même année.



Illustration 36: Détail de la toile-valise *Mon appartenir montois*, 105 x 70 x 12 cm ouverte (2015). Œuvre entière reproduite dans le volume 2.

Rappelons ici que ces toiles-valises présentent comme toujours chez moi des éléments figuratifs (peinture acrylique, impressions photographiques, voire croquis cousus dans *Mon appartenir montois*) et des éléments textuels (moins nombreux dans *la valise de femme de gille* et dans *Mon appartenir montois*, alors que la série *Heimat* comportait de longs témoignages bilingues). J'aurais pu inclure cette innovation – les toiles-valises – relative à ma pratique plastique dans l'axe relatif à la réévaluation des modes de restitution, au troisième point de ce repérage. J'ai néanmoins préféré l'isoler, car elle a permis l'évolution non seulement de mes pratiques plastiques mais aussi de mes propositions de présentations en lien avec des enjeux de mobilité des œuvres, des personnes et des idées.

Ces toiles-valises ont en outre permis une variété de modalités d'exposition : présentées sur table, ou au sol, ou accrochées au mur par leur poignée, voire parfois pour certaines fermées et déposées par terre à côté d'autres ouvertes, elles sont en elles-mêmes porteuses de variation des modes de présentation.



Illustration 37: Toiles-valises en attente d'installation, galerie für Kunst und Technik, Schorndorf (2012).

5°, la variation des modes de présentation.

Rappelons l'importance de la réévaluation des modes de conception et de présentation, et notamment par la relativisation des modalités usuelles, l'exposition dans un lieu artistique institué (centre d'art, musée, galerie). L'advenue du portfolio comme résultante de création scripto-visuelle s'imposa, dans mon parcours d'artiste-chercheur, comme une production pouvant être abordée de manière autonome, et pour laquelle, en cas de présentation dans un espace conventionnel, un nouveau type d'accrochage s'imposait, quel que soit cet

espace. Dans mon cas, ce furent ainsi divers lieux qui accueillirent de telles présentations : ce furent successivement, en 2005 et 2006, le centre d'art La Pommerie à Saint-Setiers, la médiathèque de Tulle, la galerie 39A à Limoges, le lycée agricole de Châteauroux, etc.

Ce questionnement sur les modalités alternatives de conception et de partage de la création avec le public visé a pu être à nouveau au centre des enjeux lors des invitations en résidence de création que j'ai pu faire à des artistes comme Hardy Langer, Phet Cheng Suor (Christophe, 2014). Il a été aussi partagé par Woitek Skop présentant un documentaire vidéo plutôt qu'une exposition à l'issue d'une résidence d'artiste que j'avais organisée pour lui en lycée agricole (Skop, 2014). Dans tous ces cas, la finalité du projet et les modes de mise en relation en vue des rencontres et entretiens conditionnent le résultat plastique et le mode de restitution. Nous pourrions en reparler plus loin. Mais revenons à mes propres travaux.

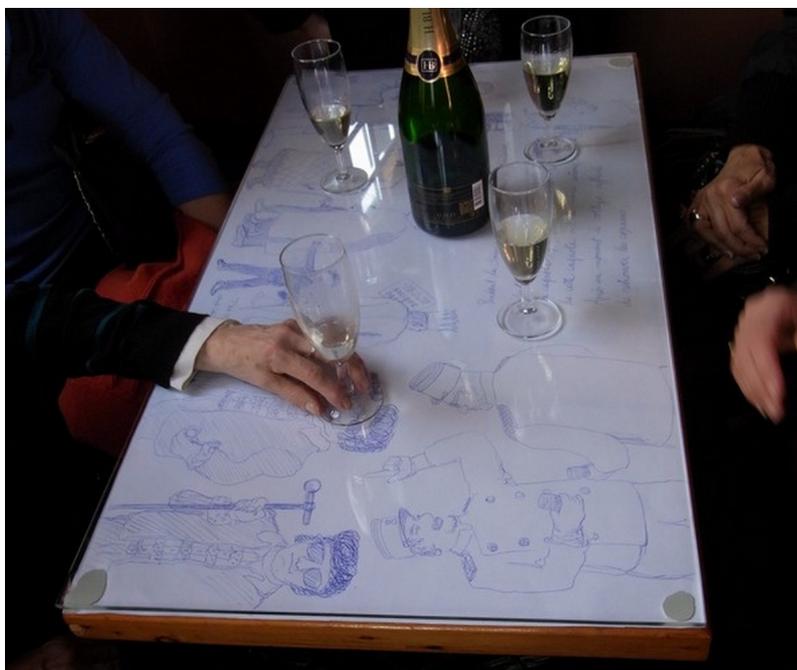


Illustration 38: Dessin au Bic, sous verre, sur une table du café Le Combattant, à Morlanwelz en 2014.

La plus emblématique des présentations que j'aie faites en réinterrogeant les modalités d'exposition est celle mise en œuvre au café *Le Combattant*, siège de la Société royale Les Règuènères, en 2014. Les dessins au bic, au format des tables du bistrot, étaient présentés directement sur ces tables, simplement protégés par un verre épais ; la valise de la femme de Gille et les sérigraphies du portfolio étaient présentées dans l'arrière-salle, au mur faisant face à l'entrée de la pièce, entre des coupes sportives et des photographies de la société carnavalesque. Lors de l'inauguration, il y eut musique traditionnelle et casse-croûte corréziens, tandis

qu'étaient offertes aux visiteurs les séries de cartes postales de mes croquis de carnaval que la galerie Koma avait fait éditer.

D'autre part, le principe des « niches », expérimenté pour *Les Nez-noirs* au musée des Armes à Tulle, repris pour l'exposition *Trame de soi* sous forme d'une cabine d'essayage, correspond sans doute davantage à des modes d'installation déjà vus en de multiples versions dans des lieux d'arts institutionnels.

Enfin, l'installation de 2023 pour *The great jazz robbery* au Point G à Tulle a constitué un nouveau défi de mise en espace de dessins de moyen format.

La dynamique de création-recherche que je prétends poursuivre engage donc aussi une variation ou, pour mieux dire, une adaptation de mes modalités de monstration.



Illustration 39: Dessins aux crayons de couleur avant leur présentation sur des chevalets pour l'exposition *The great jazz robbery* (2023).

La cohabitation dans une démarche unifiée « au croisement des postures sociologique et artistique » dans le cadre d'une résidence d'artiste mène logiquement à faire évoluer les pratiques, les mixages de processus étant inévitables. C'est notamment ce dont ont témoigné Éric Villagordo et Philippe Domergue (2011), dans un article dialogué dans lequel Villagordo (en posture de sociologue alors que Domergue était l'artiste observé) déclarait :

L'idée d'une conférence et d'espaces séparés de la science et de l'art s'est effacée rapidement : les espaces allaient s'imbriquer, devenir hybrides. Ce fut cette sensation qui s'imposa, précisément lorsque, le jour du vernissage, j'ai vu des visiteurs expérimentant l'exposition et lisant mes textes dans les espaces

que nous avons investis, sur les fenêtres. Nous étions bien devant une hybridation des expériences du spectateur face à un dispositif de mise en abyme : ils lisaient des textes qui décrivaient la poïétique d'un artiste, au sein même d'une installation artistique. La création et son commentaire brouillaient les catégories du discours et des champs artistiques et universitaires. La commande initiale de la résidence permettait cette ouverture vers un langage commun. L'hybridation s'est effectuée assez rapidement, à partir d'idées fortes sur l'exposition, à partir du projet, à partir de la relation humaine nouée pendant les semaines de présence commune. [...] Est-ce que nous avons vécu une rupture, devenant ce que Pierre Bourdieu appelle des *transfuges* ? [...]

Il a fallu déjouer son rôle social pour coproduire une œuvre comme pour coécrire ce texte. L'observation participante a impliqué le « mélange des genres ». Il aurait suffi d'une hésitation de part et d'autre : « Je suis sociologue, je ne peux pas me compromettre à faire l'artiste », ou bien « Je suis artiste, ces questions sociologiques ne m'intéressent pas, ce n'est pas mon travail et j'ai seul le droit de créer cette exposition », pour rendre impossible cette expérience.

Ce que Villagordo et Domergue ont vécu en duo, c'est un peu ce que j'ai envisagé dès 2004, mais en unissant en une même personne les deux regards vers autre chose en train de se vivre – et à ceci près que ce que Villagordo scrutait en sociologue de l'art, c'était la dynamique de création de son compère photographe plasticien. La nécessité de faire évoluer les formes de restitution de l'artiste, le chercheur en sciences sociales la ressent aussi, et s'y adapte ; Villagordo poursuit :

Nous sommes des identités multiples souvent enfermées et assignées dans et par des rôles sociaux. Ce que l'art apporte dans ce cas à la sociologie, c'est l'intuition, le surgissement, la surprise de ce que j'appelle la contingence de la pratique, une autonomie par rapport aux contraintes sociales des sphères non artistiques (l'économique, le politique, l'académique). (*Ibid.*)

Une des modalités mises au point lors de la résidence conjointe de Domergue et Villagordo fut effectivement innovante en s'appuyant sur la présence de texte. C'est ce qu'ils appelèrent *La chambre d'écho* :

Nous installâmes dans *La chambre d'écho* des mots, des phrases, des pages collées aux fenêtres, sur la cheminée ; puis nous mîmes en place, peu à peu, dans les derniers jours, l'installation d'une bibliothèque-fenêtre et bibliothèque vitrine. (Villagordo, 2012b).

Or, me concernant, ce qui marque évidemment ma démarche, c'est qu'une des « contingences de la pratique » est l'usage de l'entretien et, partant, de l'écriture.

6°, l'usage de l'entretien comme modalité principale d'enquête du plasticien.

C'est là une pratique déjà largement analysée dans la deuxième partie de ce volume. Elle nourrit largement les travaux plastiques autant que mes publications, mais il est inutile d'ajouter ici d'autres longs commentaires à ceux déjà faits au

sujet de cette méthodologie de collecte de données qui m'accompagne régulièrement depuis 2004, et que Jean-Pierre Prod'homme m'a incité à poursuivre jusqu'à en tirer une publication véritablement sociologique (Christophe, 2017a).

Précisions néanmoins que cette modalité demeure dans mon outillage *en tant que plasticien*, et qu'elle m'a encore été fort utile lors des symposiums vécus à Schorndorf en 2015 et à Tulle en 2016 – cette dernière expérience fondée sur les entretiens ayant donné lieu à publication (Christophe, 2019).

S'il est clair que la pratique de l'entretien est maintenant anciennement inscrite dans les pratiques de l'art contemporain, c'est sans doute Sophie Calle qui en a été historiquement, en France, la plus zélée protagoniste, jusqu'à ce que cela nourrisse son travail de façon à lier écriture et image, dans une posture qu'Elsa-Flore Christophe (2014 ; 2017 ; 2018) a décrite comme celle des « littérartistes ».

Ayant ainsi fait le tour de mes propres acquis parmi l'outillage du plasticien-chercheur, je vais aborder maintenant les modes d'accompagnement de la recherche plasticienne que j'ai pu proposer à d'autres artistes dans le cadre d'invitations à œuvrer auprès et avec des élèves de lycées agricoles. Mais auparavant, j'évoquerai la place des arts dans mes enseignements actuels.



Illustration 40: Tirage numérique d'un lavis figurant un entretien avec un agriculteur. Vue de l'installation Le voyage du paysan, à la gare de Tulle (2009).

III.3 Aborder la place des arts dans la formation des enseignants d'éducation socio-culturelle : une épistémologie des enseignements artistiques dans l'Enseignement agricole.

III.3.1 Dans une fonction d'enseignant-formateur en lien à la recherche.

Pour un enseignant-chercheur, la place de la recherche est évidemment au centre de la définition de son activité enseignante, puisqu'elle est censée nourrir les contenus de ses enseignements. Les membres de la 18^{ème} section du CNU (arts) comme ceux de la 19^{ème} (sociologie) et ceux de la 9^{ème} de la CNECA (sciences économiques sociales et humaines) n'y font pas exception, et les attentes de l'ENSFEA et de la DGER sont du même ordre. Les indicateurs retenus pour les évaluations de la recherche en font foi.

En tant que professeur certifié de l'Enseignement agricole détaché dans l'enseignement supérieur, et par ailleurs docteur, je suis en prise directe avec les dynamiques de recherche corollaires du dispositif éducatif (pour ne pas dire la discipline) éducation socio-culturelle.

Et c'est en pensant à un lectorat constitué en partie d'enseignants de l'Enseignement agricole que j'ai publié une *Histoire de l'agriculture vue par les artistes*, en 2021 aux éditions L'Harmattan, dans la collection « Histoires et des arts » dirigée par Bruno Péquignot (il s'agit, comme on sait, du développement de la partie de ma thèse consacrée à une approche typée histoire de l'art des évolutions de la représentation de l'agriculture au fil des siècles).

Pour cet ouvrage, j'ai considérablement développé l'étude initiale, et collecté une abondante iconographie. Soucieux de proposer une pensée bifide pouvant nourrir des publics différents, j'ai doublé chaque chapitre d'histoire de l'art par une histoire de l'évolution des pratiques et techniques agricoles.

Une note de lecture publiée sur clionaute.org, le site internet de La Cliothèque par Vincent Leclair (2021), agrégé d'histoire, en rend compte¹²⁷.

¹²⁷<https://clio-cr.clionautes.org/histoire-de-agriculture-vue-par-les-artistes.html> Cf. annexe B du volume 2.

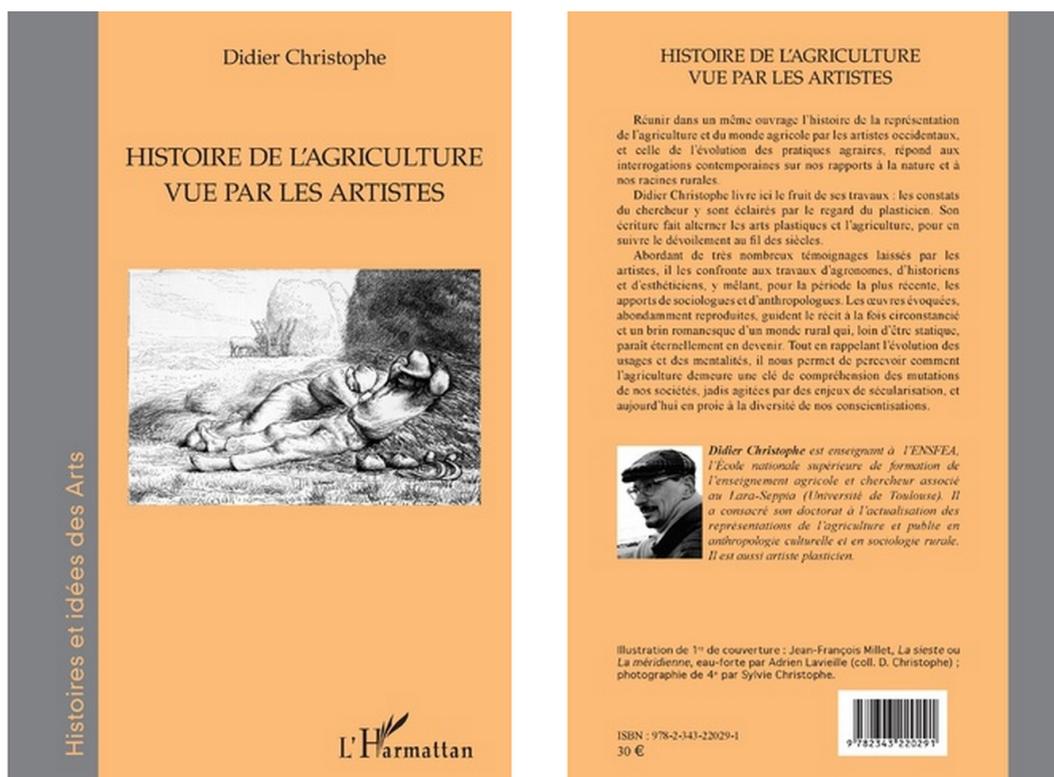


Illustration 41: Une et quatrième de couverture d'*Histoire de l'agriculture vue par les artistes* (2021).

Un second exemple de mon implication consiste en l'activité d'animation d'un groupe d'animation et de professionnalisation (le « GAP ESC », pour l'éducation socio-culturelle)¹²⁸ dont j'ai la responsabilité au titre de l'ENSFEA, le bilan annuel demandé attend une mise en relation des travaux de recherches menés et des propositions didactiques faites, de la part des animateurs des GAP¹²⁹. J'ai donc fait appel, lors de renouvellement nécessaire de membres du groupe, à des docteurs et à une doctorante, parmi les enseignants de l'enseignement technique. Ainsi, Pascale Beaux-Dupéchaud (docteur en sociologie), Laurent Dussutour (docteur en sciences politiques) et Corinne Covez (docteur en arts), puis Marie Cadou (doctorante en sciences de l'éducation), tous enseignants d'éducation socio-culturelle dans l'Enseignement technique agricole public, sont-ils venus renforcer cette équipe. Actuellement, l'un des autres membres du GAP ESC envisage une inscription en thèse, souhaitant étudier, par une épistémologie des enseignements artistiques, la place de l'éducation socio-culturelle dans les espaces interstitielles qu'offre l'Enseignement agricole (plages horaires de pluridisciplinarité, enseignements à l'initiative de l'établissement, modules interdisciplinaires). Son

¹²⁸Activité secondaire pour moi car ne totalisant sous ses différents aspects que moins de 20 % de mon service de PRCE.

¹²⁹Ces groupes d'animation et professionnalisation sont généralement disciplinaires ; ils sont producteurs d'analyse des référentiels de formation et de propositions de déclinaisons pédagogiques au profit des enseignants de l'Enseignement agricole.

projet est en phase de définition, et il pourrait vraisemblablement devenir en 2024 mon premier doctorant.

Et comme il m'appartient aussi de faire le lien entre mes thèmes et modalités d'enseignements et l'activité de recherche, à mi-chemin entre la didactique des arts et les sciences de l'éducation, j'ai donc procédé à une recherche conduite depuis 2016, dans le cadre de travaux dirigés en arts participant à la formation d'enseignants non-spécialistes, ce que l'on détaillera dans la sous-partie suivante, et dont divers auteurs ont guidé les pas (Giacco, Didier & Spampinato, 2017 ; Giacco & Lorant, 2017 ; Rickenmann, 2006 ; Gaillot, 1997 ; Baryga, 2022a ; Chabanne, Parayre & Villagordo, 2012).

Puis, nous aborderons ce qui constitue mon nouveau champ de recherche pour lequel je bénéficie d'une décharge-recherche à l'ENSFEA, la présence d'artistes dans l'Enseignement agricole, et spécialement par la voie des dispositifs de résidences.

III.3.2 Des travaux dirigés en arts dans la formation d'enseignants non-spécialistes : finalités et modalités de recherche.

Sous cet inter-titre, je vais maintenant présenter ce qui a constitué, depuis 2017, mon premier et principal axe de recherche en tant qu'enseignant-formateur en éducation socio-culturelle à l'ENSFEA.

Il s'agit d'une recherche au long cours (et non financée car inhérente à mes enseignements) dans le champ de l'épistémologie des enseignements artistiques. L'enjeu est de repérer l'efficience, en formation des maîtres, de trois modalités de mise en œuvre de pratiques artistiques auprès d'étudiants de master MEEF et d'enseignants-stagiaires lauréats des concours, non-spécialistes des arts (mais tous en parcours éducation socio-culturelle), et d'en repérer les effets en termes de conscientisation en vue de leurs pratiques enseignantes futures. À ce point, le dispositif initial a été suffisamment travaillé pour en fournir les matériaux d'une troisième et ultime présentation en colloque reprise dans une publication (Christophe, 2022c). Deux autres modalités sont actuellement en phase conclusives de recherche (Christophe, à paraître). Nous l'allons donc développer dans les pages qui suivent.

1°, questionner la didactique des arts plastiques par la faible directivité.

Afin d'éclairer le projet, déjà abordé dans la troisième partie de ce mémoire, je vais résumer les enjeux de cet axe de recherche (Christophe, 2022c) : expurgée d'un intéressant recueil de verbatim, les paragraphes suivant sont un retour réflexif relativement synthétique d'une recherche menée durant trois années universitaires à l'ENSFEA, avec le concours de deux collègues enseignants-formateurs, Francis Gaillard (enseignant-formateur en éducation socio-culturelle), et Jean-Luc Granier

(enseignant-formateur en multimédia). J'ai assuré le pilotage et la valorisation de cette recherche.

À l'ENSFEA, l'éducation artistique est en effet un des axes de la formation dispensée dans le cadre disciplinaire de l'éducation socio-culturelle auprès des enseignants-stagiaires, et dans le cadre du master MEEF, mention enseignement du second degré, parcours éducation socio-culturelle.

Dans ce cadre, avec deux collègues enseignants-formateur, nous investissons le champ des arts plastiques dans nos travaux dirigés. Nous nous adressons à des étudiants et des professeurs-stagiaires provenant d'origines diverses, dont une majorité de non-spécialistes des arts visuels, et qui sont à l'image de l'identité transdisciplinaire de l'ESC.

À travers des TD impliquant la participation à des ateliers de pratiques artistiques et de création graphique, l'intention est d'amener nos étudiants à conscientiser les enjeux d'activités d'éducation artistique, du fait même de la faible directivité de nos propositions. En envisageant la pratique comme lieu de questionnement, les compétences que nous avons escomptées à travers ces TD sont :

- repérer et conscientiser les difficultés inhérentes à des situations didactiques en éducation artistique,
- questionner des pratiques et leur mise en œuvre,
- enrichir la capacité à concevoir et animer des activités adaptées aux publics des lycées techniques agricoles.

L'article publié, et auparavant les trois communications en colloques afférentes à cette recherche explicitent aussi pourquoi les stratégies qu'utilisent les formateurs à l'ENSFEA sont-elles volontairement peu normatives.

L'approche de la didactique des arts visuels par des propositions à faible normativité envisagées comme moteur de questionnement de la posture professionnelle, constitue donc le socle de la problématique.

Les objectifs opérationnels sont divers. Il s'agit notamment de constituer des références pratiques, sinon un outillage, devant permettre à de futurs enseignants d'ESC de se projeter dans l'animation d'ateliers de création plastique dans leur enseignement et dans leur mission d'animation en lycée agricole.

Sur ces bases, nombreuses sont les questions que l'on a pu évoquer. Quels sont les résultats de ces TD ? Qu'est-ce que ça a interrogé ? Quelle pensée réflexive est initiée par ces ateliers ? Enfin, une transposabilité en lycée est-elle projetable, en cours et/ou en animation ? L'enseignant d'ESC est confronté à des parcours d'éducation artistique et culturelle antérieurs plus ou moins achevés et intégrés. « Dans cette perspective soulignons [...] la réflexion sur les facteurs sociaux liés à l'apprentissage », prévient René Rickenmann (2006).

Avec des variantes selon les TP proposés, on note des disparités de positionnement face à ce « dispositif exploratoire » instauré à travers l'exercice

d'une « pratique comme lieu de questionnement » (Gaillot, 1997) : « c'est l'écart entre le caractère ouvert de la proposition et l'appel à produire qui constitue l'expérience » (Fabre, 2017).

Si « l'expérience artistique personnelle du professeur fonde en partie son identité professionnelle et influe sa manière de concevoir son enseignement visant à la mise en pratique des élèves », comme l'ont constaté Espinassy et Terrien (2017), il y a tout lieu d'amener les futurs enseignants en arts à questionner « le caractère incorporé, peu dicible et opaque, de l'expérience professionnelle liée à l'expérience artistique et esthétique » de l'enseignant, avant qu'il n'envisage la mise en pratique des élèves, au risque d'« un déficit de prescription » (Espinassy & Terrien, 2017).

2°, la copie d'interprétation comme exercice conscientisant.

La phase suivante de cette recherche sur une épistémologie des conditions de mise en œuvre des enseignements artistiques s'est effectuée par le recours à des TD de « copie d'interprétation » de tableaux de maîtres anciens. Elle s'est déroulée, pour ce qui est de la mise en œuvre de ces TD, de 2019 à 2021. Il s'agit de faire réaliser à la gouache sur des formats de type raisin (50x65 cm) des interprétations de peintures à l'huile datées de la fin du XV^e siècle à la fin du XVII^e. S'y confrontent difficultés techniques, méconnaissance des moyens, des contextes et des significations ayant été associés à la création de ces œuvres, et sollicitation de l'imaginaire. Le principe de ces TD, consistant à faire « refaire » la peinture classique par des amateurs en formation d'enseignants, a été établi par Philippe Baryga, maître de conférences HDR à l'INSPé de Bordeaux (Baryga, 2022a ; Baryga 2022b). Lors de la communication qu'il fit à ce propos à l'ESPé de Clermont-Ferrand en 2019 (éditée : 2002a), il rappelait quel était historiquement le regard sur de telles pratiques : « On a accusé André Derain d'avoir saboté les tableaux qu'il copiait, il a failli être éjecté du Louvre pour ce sabotage dans ses copies ». Il cita Dali, à qui se référait une étudiante : « Quoi de neuf dans la peinture ? Velasquez ». Et il cita encore Vincent Corpet et sa série « Fuck Maîtres ». Pour reprendre ici les hypothèses formulées par Richard Sennett, il s'agit dans tous ces cas d'identifier des « formes de compréhension mentale qui émergent de l'acquisition de compétences manuelles spécialisées et subtiles » (Sennett, 2010 : 242)¹³⁰.

¹³⁰Dans le débat qui suivit la communication de Philippe Baryga à l'Espé de Clermont-Auvergne, la musicologue Sylverine Bourion rappela la pratique de Bach recopiant Vivaldi, et Baryga se référa à Fromentin pour son ouvrage *Les maîtres d'autrefois*, et à Franck Stella refaisant du Pollock, ainsi qu'à l'exposition « Copier-créer : de Turner à Picasso » (Jean-Pierre Cusin en était le commissaire ; Musée du Louvre, 1993) où l'on constatait comment Degas pouvait copier et s'approprier Mantegna. Et François Giroux rappela l'idée de George Steiner selon laquelle toute œuvre de création est une œuvre d'interprétation (il se référait alors à Anton Werbern s'inspirant de l'Offrande musicale de Bach) et se référa à Richard Sennett pour son ouvrage *Ce que sait la main, la culture de l'artisanat* (2010) : « On a une marge de métacognition qui est quand même bien large, dans laquelle l'évier bouché, la peinture renversée, ont leur place », conclut-il. On se situe dès-lors bien « en zone limitrophe, c'est là que se font les réparations, que techniciens, infirmières ou vendeurs résolvent les problèmes délicats et ambigus » (Sennett, 2010 : 311) ; nos étudiants auront à gagner à procéder à de tels

J'ai pensé utile de réemployer cette pratique dans la formation des futurs enseignants d'ESC.

À court terme, outre une publication scientifique, en cours d'écriture et dont le titre provisoire est « La copie d'interprétation, un atelier de pratique plastique source de projection professionnelle en formation des enseignants », je compte en extraire une proposition didactique pour nourrir le site pédagogique de l'éducation socio-culturelle¹³¹, dont j'ai la responsabilité éditoriale.

3°, le scat vocal comme technique de communication interpersonnelle.

Enfin, troisième volet exploratoire de pratiques artistiques en formation des maîtres, mais mené en parallèle du précédent (les copies d'interprétations), il s'agit d'explorer la possibilité d'utiliser une pratique vocale venue du jazz, le « scat », comme modalité active de formation à la communication interpersonnelle. Car, en éducation socio-culturelle, la communication humaine est présente dans les référentiels de formation de l'enseignement agricole secondaire et supérieur court (BTSA) – communication humaine doit ici s'entendre comme communication médiatisée et aussi comme communication interpersonnelle.

C'est lors d'une session du groupe d'animation et de professionnalisation que je pilote (le « GAP ESC », *cf. supra*) en Belgique, alors que nous avons rencontré les animateurs de la Maison du Jazz du Hainaut (association sans but lucratif), qu'est né ce projet.

Le scat est une expression vocale improvisée, posée sur un rythme et une mélodie : peut-on envisager d'utiliser cette pratique artistique pour faciliter la formation à l'expression orale et la communication interpersonnelle ? C'est là le pari.

Or, le scat est initialement une expression née avec le jazz, dans les années 1920, donc pas forcément très actuelle, mais ce genre a un avantage : c'est assez ludique, et ça suppose d'écouter l'autre et de calibrer son chant ou ses onomatopées en interaction avec l'autre ou les autres, entre élèves comme avec des musiciens.

De mon côté, j'ai mis en œuvre quatre séances de TD avec mes publics de l'ENSFEA ; un membre du GAP et co-concepteur du projet, Laurent Dussutour, a aussi testé des TD comparables avec ses étudiants de BTSA au lycée agricole de Valabres ; et une enseignante du lycée agricole de Dignes-Carméjane a utilisé ce même moyen de formation avec une de ses classes de baccalauréat professionnel et aussi dans le cadre d'un atelier d'animation périscolaire au lycée, après qu'elle eût vécu un TD que je donnais à l'ENSFEA.

J'ai donc entrepris l'écriture d'un autre article, au titre provisoire « Former de futurs enseignants de BTS à la communication interpersonnelle par le scat : quand l'expérimentation d'une expression vocale improvisée rejoint la théorie ancrée »

exercices et aux réflexions qui pourront en découler.
131 Adresse : <https://escales.ensfea.fr>

(Christophe, à paraître) ; à l'heure où j'écris ces lignes, la proposition vient d'en être acceptée. J'ai proposé un article à la revue *Pratiques de la communication*, sur ce thème (accepté pour une livraison prévue au printemps 2025).

Néanmoins, en tant que responsable éditorial du site pédagogique dédié à l'éducation-socio-culturelle (site porté par l'ENSFEA), après mes TD à l'ENSFEA, et les deux séances conduites par Laurent Dussutour en BTS, j'ai écrit en 2020 (et actualisée en juin 2022) une nouvelle page de ce site, « Com'interperso : Scat et impro »¹³², qui propose une modalité didactique pour une approche sensible et créative de la communication interpersonnelle : le scat et, dans une moindre mesure, le work song.

Après une introduction sous l'intertitre « Du SCAT pour communiquer »¹³³, cette page comporte quatre sous-pages :

- Références : jazz, rap et jeux vidéo
- Propositions pédagogiques
- Commentaires
- Mime Musical.

Laurent Dussutour et moi-même avons conçu les contenus pour la sous-page « Propositions pédagogiques », par laquelle on peut accéder à ma propre proposition didactique au format pdf : « Communication interpersonnelle, improvisation et jazz vocal en ESC », incluant propositions d'échauffements et d'exercices, débriefing, hyperliens vers des supports musicaux et éléments bibliographiques, parmi lesquels on retiendra particulièrement un ouvrage de Charles Calamel (2012).

4°, des TD distincts, mais des approches communes.

On peut voir dans les trois ateliers développés dans cet axe de recherche qu'il ne s'agit pas de produire un simple assortiment d'avatars de la tradition éducative socio-constructiviste¹³⁴. Il ne s'agit évidemment pas non plus de l'appropriation de démarches ou d'outillages d'artistes identifiés comme j'ai pu en étudier lors de déclinaisons en séquences d'enseignement en bac professionnel agricole (Christophe, 2013a ; Christophe, 2007).

Il s'agit d'emmener nos étudiants et stagiaires à des conscientisations relativement à leur posture professionnelle. La finalité réflexive est bien de faire conscientiser des enjeux, des écueils, des opportunités et des projections par la mise en pratique et par son analyse.

132<https://escales.ensfea.fr/du-scat-pour-communiquer/>

133https://escales.ensfea.fr/wp-content/uploads/sites/7/2022/06/Comm-Impro-Jazzvocal_09-2020.pdf

134Dans les cas observés, il y a toujours nécessité pour l'étudiant d'identifier ou d'imaginer des modalités pour dépasser les difficultés posées. En cela, nous sommes dans la tradition de la pédagogie active : une situation-problème amène les apprenants à imaginer, éventuellement en coopération avec d'autres, des solutions et mécanismes permettant de passer outre les problèmes rencontrés pour aboutir à une réalisation conçue en un temps limité.

En effet, chaque séance, pour chacun des trois types de TD, est construite à l'identique : présentation des attendus et des consignes, puis mise en pratique (après échauffement dans le cas de scat), enfin collecte des données (explicitation de la pratique individuelle, échange de pratiques entre participants et projection individuelle dans des dispositifs éducatifs à développer une fois en poste).

Les propositions faites à travers ces trois séries de TD sont donc celles de formateurs (ou, pour les deux derniers TD présentés, d'un seul formateur, moi-même) qui, avec leurs étudiants, abordent leur métier en *auteurs de bricolage intellectuel* en didactique (Didier, 2017 ; Giacco & Didier, 2017).

Ce faisant, nous interrogeons la place et la finalité des enseignements artistiques dans l'enseignement supérieur, à destination de non-spécialistes, ce que l'on pourra aussi envisager lors d'une direction de thèse sur ce domaine qui se révèle très actuel (Estienne & Giroux, 2022 ; Giacco, Didier & Spampinato, 2017). Et ce, notamment dans d'autres formations universitaires pluridisciplinaires (Blanvillain, 2022), mais aussi au regard des enjeux de l'interdisciplinarité (Tortochot, Rezzi & Terrien, 2019 ; Giacco & Rosenberg, 2022), de la réception des œuvres dans un contexte éducatif (Chabanne, Parayre & Villagordo, 2012 ; Boudinet & Sanchez-Iborra, 2017) ou des enjeux de recherche-crédation (Giacco, Didier, Chatelain & Verry, 2020 ; Broussal, Bedin & Marcel, 2021).

Le lien aux postures enseignantes dans le secondaire est évidemment à prendre en compte, dans la perspective de formation des enseignants polyvalents d'éducation socio-culturelle, chargés aussi d'éducation artistique (Fabre, 2017 ; Espinassy & Terrien, 2017 ; Estienne & Giroux, 2022).

III.3.3 La présence des artistes dans l'Enseignement agricole, au centre de recherches passée, présentes et à venir.

Dès 2016, dans le cadre de la formation au Master 1 MEEF, mon collègue de l'ENSFEA Xavier Cinçon (maître de conférences en politiques publiques, sociologue du travail) est intervenu avec moi dans la formation disciplinaire en éducation socio-culturelle, sous l'angle de la connaissance des métiers et des politiques de la culture dans les territoires ruraux et à travers des enquêtes de terrain autour des « résidences de territoire » en ex-Midi-Pyrénées. Là s'origine ce qui constitue actuellement mon principal thème de recherche, les résidences d'artistes dans l'Enseignement agricole, ce sur quoi nous reviendrons plus loin – et qui prolonge une dynamique que j'avais déjà abordée au sein de l'équipe d'accueil CLARE au début des années 2010 (Christophe, 2014).

Dès le numéro 25 de la revue *Champs culturels*, j'ai présenté des travaux effectués de décembre 2011 à mars 2012 par les élèves de trois classes de Baccalauréat professionnel avec l'appui de l'artiste intervenant David Molteau (Christophe, 2013a), ainsi qu'on l'a déjà évoqué. Nous commencerons donc par revenir sur cette expérience, non pas cette fois du strict point de vue de la

recherche sur la notion d'appartenir, mais sous l'angle éducatif. Je vais donc reprendre quelques paragraphes de cet article, concernant la phase d'évaluation avec les élèves concernés par le dispositif, et les résultats – ce que les échanges avec la coordinatrice du comité éditorial de la revue m'ont porté à approfondir, suite à la soumission d'une première version de cet article.

Les parcours culturels des jeunes dans le projet ont-ils permis la construction de nouvelles compétences ? Les options, tant techniques qu'artistiques, prises par les jeunes ont contribué in fine à construire savoirs et capacités, dont certains dépassent peut-être le cadre du référentiel. Le fait de réorienter un projet de composition, de l'amener au plan des idées ou de l'artistique, a favorisé la construction de compétences pratiques, par l'usage de cet esprit critique dont nous savons qu'il soutient la démarche modulaire.

Écoutons un élève : « Mettre en valeur des photos en créant quelque chose, je pensais pas qu'on pouvait faire ça ». Un autre : « Au départ, cette feuille blanche et grande [format raisin, 50x65 cm], je me disais : qu'est-ce que je peux mettre dessus ? Puis on se rend compte qu'on est libre de faire ce qu'on veut ». Ou encore : « ça nous a amélioré la capacité à comprendre le dessin. [...] J'avais parfaitement conscience de découvrir une technique, après d'apprendre et de voir qu'avec plusieurs images on peut en faire quelque chose d'intéressant et de bien. Si c'était à refaire, je ferais mieux avec ce que j'ai appris ». (Christophe, 2013a)

Cela m'amenait à constater que : « Du point de vue de l'enseignant, un projet pédagogique collectif comme celui-ci est-il l'occasion de construire des compétences collectives, un savoir-faire collectif, une sorte de boîte à outils acquise dans l'action collective et transférable individuellement ? Oui, on peut répondre positivement sur ces trois enjeux. » (*ibid.*). Puis dans ce même article, j'abordais la question des acquis, c'est-à-dire, ce qu'en retiennent les élèves, au vu de l'enseignement capacitaire prescrit par les référentiels du diplôme de baccalauréat professionnel.

Il ressort de cette situation de recherche-action en lycée, dans un posture de « participant-comme-observateur », voire de « participant complet » selon les définitions de Everett Huges (Winkin, 2001 : 159), que d'aborder une nouvelle technique d'expression plastique, avec un artiste en plus des deux enseignants intervenant chacun dans ses classes (Delphine Soldermann dans une classe et moi-même dans deux autres) et en même temps amener l'élève à réfléchir à son lien au territoire ou à son « appartenir », peut donc être tenté dans une même dynamique d'atelier en milieu scolaire, en lycée professionnel. C'est ce qu'il ressort aussi de mes repérages lors des TD menés en éducation artistique à l'ENSFEA depuis 2017. Ce constat appelle quelques remarques corollaires, et les mots que j'utilisais à propos de l'expérience menée avec David Molteau et Delphine Soldermann en lycée pourraient tout aussi bien être repris, pour l'essentiel et bien que dix ans plus tard, à propos des TD que j'ai pilotés à l'ENSFEA :

L'effet de groupe a évidemment joué, dans les réticences initiales comme dans l'investissement général lors des phases de création. Ce projet pédagogique sur

l'appartenir, s'il est pour une minorité des élèves l'occasion d'une révélation de compétences non formulées mais déjà existantes, est pour la majorité une expérience nouvelle, qui permet à travers des techniques jamais encore abordées, de questionner non seulement leur rapport à une existence territoriale mais aussi l'héritage des cours d'arts plastiques du collège (deux ou trois ans auparavant), et de « savoir comment travaillent les artistes », comme le dit un élève. Par cette offre faite à tous, chacun a pu échafauder ses propres réponses, en intégrant de nombreuses données partagées et en approfondissant le cas échéant des formules personnelles.

Car en passant par toutes les phases de définition, négociation, collecte, conception, restitution, et par-delà le dosage à trouver entre : données sociales, informatives et artistiques, ainsi que dans le respect de la parole entendue et transmise, ce qui est central, c'est de reconnaître la nécessité de cohabitation de ce qui est mis en commun avec ce qui est une appropriation individuelle : admettre sa propre liberté de créer et en même temps celle de l'autre, c'est la reconnaissance du *divers* au sens où en parlait Édouard Glissant. (Christophe, 2013a)

On constate par ces paragraphes que tout en menant une recherche dans le champ des arts plastiques, je ne perdais pas de vue qu'en publiant dans *Champs culturels*, je participais ainsi à la formation continue de mes collègues enseignants d'éducation socio-culturelle. Il s'agissait donc de montrer ce qui, dans cette modeste recherche en didactique des arts plastiques croisant des thèmes sociétaux, relevait aussi des sciences de l'éducation, notamment sur la question des compétences développées, en lien avec une approche capacitaire de la formation.

Les expérimentations faites lors de TD à l'ENSFEA et analysés dans la sous-partie précédente participent d'une dynamique comparable, quoi qu'étant plus centrées sur des enjeux en sciences de l'éducation. On ne s'en étonnera point, étant donné l'évolution de ma carrière entre ces deux articles, et la responsabilité que j'ai maintenant dans la formation de formateurs. Or, il y aurait bien d'autres champs de mon activité actuelle d'enseignant-formateur à l'ENSFEA qui pourraient donner lieu à des projets de recherche, comme ce fut le cas à propos de l'approche faiblement directive des TD dans l'initiation aux arts visuels.

C'est dans cette optique que l'organisation, la mise en œuvre et l'évaluation de résidences d'artistes à l'ENSFEA prend le sens d'un champ de recherche à investir pour les années à venir, en connectant l'exploration de ces dispositifs déployés à l'ENSFEA à ce qui se vit et va se vivre prochainement dans des lycées agricoles.

Dans ma double fonction de formateur et de chercheur, je trouverai assurément à m'y investir pour tout à la fois alimenter mes enseignements, développer mes recherches, et nourrir des modalités de formation continue.

Comme on le voit, sur cette proposition comme pour divers autres terrains de mes recherches, le jeu de l'interconnexion des disciplines, des enjeux et des métiers, complexifie à l'envi tout dessein nouveau. À notre époque post-moderne, le monde des artistes lui-même n'est pas indemne de cette complexification des

métiers, comme nous rappelle le sociologue de l'art Pierre-Michel Menger (2002 : 26-27), se référant à Lyotard et à Boudinet. Prenons-en acte :

À ce compte, nos recherches à venir auront à s'inscrire et s'épanouir dans cette dimension de complexité ; on a vu que les expériences passées assumaient déjà clairement de s'inscrire par-delà la segmentation des champs, jouant de leurs mitoyennetés et de leurs chevauchements. Dans l'encadrement de jeunes chercheurs, l'accompagnement devra aussi prendre en compte cette spécificité postmoderne.

Questionner la manière de faire, de créer ou de communiquer des artistes en résidence peut aussi se révéler fructueux (Villagordo & Domergue, 2011 ; Villagordo, 2012b ; Dicharry, 2014 ; Lescot & Saule-Sorbé, 2014 ; Ruppin, 2015 ; Bordeaux, 2016 ; Sahuc, 2019 ; Christophe, 2007 ; Christophe, 2014 ; Christophe, 2022b ; Christophe2023a). Il faudra aussi établir le bilan des acquis pour les apprenants confrontés aux résidences. J'y reviendrai dans la quatrième partie.

III.4 De la coopération internationale au développement des territoires : envisager d'interconnecter plusieurs missions de l'Enseignement agricole.

Conformément à l'itinéraire qui est le mien, avant de revenir à des perspectives liées à ma mission de formation dans le domaine artistique, il me faut évoquer ici un autre domaine de compétence dont j'ai pu tirer profit en termes universitaires, en colloques et dans des publications. Cet itinéraire m'a effectivement conduit à interconnecter les champs de deux des missions de l'Enseignement agricole, fixées et continûment rappelées dans les textes depuis les lois d'orientation agricole de 1984, dites lois Rocard, la coopération internationale et le développement des territoires. Dans ce cadre, j'ai pu encadrer des stages et des rapports de licence professionnelle, acquérant ainsi une expérience que j'ai depuis mis à profit dans l'encadrement de mémoires de master à l'ENSFEA.

J'évoquais précédemment l'accueil en résidence d'artistes béninois de réputation internationale, dans les années 1990 – Romuald Hazoumé en 1993 puis 1995, et Cyprien Tokoudagba accompagné de sa femme la modèleuse Madeleine Tessi, en 1995 (Christophe, 1997). Ce fut là ma première approche du dispositif résidentiel, mais ce n'était pas mon premier contact durable avec « l'étranger » et la coopération internationale, puisque j'avais été deux ans enseignant au Maroc¹³⁵.

Or, après l'accueil en résidence de ces Béninois, l'établissement d'enseignement agricole corrézien dans lequel j'allais exercer une vingtaine d'années fut l'objet

¹³⁵Ce poste au Maroc avait été mon premier emploi, en dehors de « boulots étudiants » dans le secteur bancaire. J'étais volontaire au service national actif, nommé par le Ministère des Affaires Étrangères pour ces deux années (1987-1989) professeur d'arts plastiques au Lycée Lyautey, à Casablanca, et enseignant en classes de collège et de lycée professionnel.

d'une inspection administrative. Dans ce contexte¹³⁶, ma cheffe d'établissement répondit à la question de l'investissement de l'établissement dans la mission de coopération internationale, que nous la mettions en œuvre à travers des résidences d'artistes, en recevant des créateurs venus d'autres pays, en coordination avec des structures locales (association d'éducation populaire et musée) pour la valorisation de ces actions (Christophe, 1997). L'inspection nous fit remarquer que c'était un début, mais bien insuffisant, et qu'il faudrait organiser aussi des stages professionnels à l'étranger pour nos lycéens et nos étudiants de BTS. Je demandais donc à la direction et dans les instances de l'établissement qu'une véritable politique de coopération internationale fût menée. Cela n'intervint que lorsque fut adopté le nouveau statut des enseignants d'éducation socio-culturelle qui reconnaissait leur mission d'animation, y affectant un tiers de leur temps de service (circulaire DGER n° 2001-2006), tandis qu'en cette même année 2001 la revue *Champs culturels* (dont je suis maintenant membre du comité éditorial) titrait son numéro 14 « Culture & Coopération internationale », publiant une série d'articles dont certains particulièrement éclairants (Maragnani, 2001 ; Brousse-Mestre, 2001 ; Clerc, 2001 ; Perez, 2001). Je pris donc la responsabilité d'une commission locale de coopération internationale à la rentrée scolaire 2001. Dès 2002, notre lycée commença à coopérer avec des partenaires hongrois¹³⁷ – ce qui se poursuit encore en 2023.

Mon parcours d'artiste-chercheur y trouva ponctuellement bénéfice. Ainsi, en 2006, c'est dans ce cadre que je fis avec Laurent Clédat une expérimentation artistique au Haras national de Mézőhégyés, dans la *puszta* hongroise, ce dont nous avons rendu compte ensemble par la publication d'un portfolio (Christophe & Clédat, 2007).

Une fois tiré le bilan de ce premier projet et des premières mobilités européennes d'enseignants grâce au dispositif Leonardo da Vinci, fin 2008, j'écrivais un nouveau projet en consortium déposé et validé en 2009, avant d'autres, de durée biennale, en 2010, 2012 (j'obtenais deux projets en consortium cette année-là, l'un pour les élèves de Bac professionnel, l'autre pour leurs enseignants), et 2014. Au total, j'eus en gestion les dossiers et bourses européennes de quatre cent vingt élèves et soixante-dix enseignants en Europe¹³⁸, parmi lesquels plus de soixante-dix élèves corréziens et une douzaine d'enseignants partirent ainsi pour des stages professionnels en Hongrie¹³⁹.

136Membre du Conseil d'Administration, je fus audité à plusieurs reprises, seul ou collectivement.

137Fin 2003, nous décidions que mon établissement serait porteur d'un premier projet européen Leonardo da Vinci « formation des formateurs » grâce auquel des enseignants allaient bénéficier de bourses dans divers pays d'Europe, et le projet fut accepté, permettant une douzaine de mobilités de 2004 à 2006, l'objectif étant de tester soi-même une situation de mobilité européenne afin de pouvoir mieux y préparer ensuite les élèves.

138Ces mobilités furent réalisées principalement en Belgique, Hongrie, Espagne, Royaume-Uni et Luxembourg.

139Précisons que nous avons organisé précédemment plusieurs voyages d'études vers ce pays, soit *in fine* entre 2002 et 2016 quelque deux cent vingt personnes parties de Corrèze pour une mobilité en Hongrie, toujours pour des périodes de deux semaines.

Laszlo Davidovics, mon partenaire hongrois basé à Gyomaendröd¹⁴⁰, avait dans ces mêmes années organisé la venue en stages en Corrèze d'environ 120 élèves hongrois et surtout d'environ 160 adultes, professionnels ou responsables politiques. Il en résultait, dès 2008, une volonté commune de travailler ensemble des pistes de développement local. Fin 2011, j'écrivais donc au titre du lycée où j'exerçais une réponse à un appel à projet pour obtenir une décharge à tiers-temps sur un projet d'animation et développement des territoires. Il s'agissait de travailler en coopération binationale, avec notre partenaire hongrois et des acteurs locaux des deux pays, à un projet de développement partagé. Le projet, accepté pour la rentrée 2012, me donna donc la possibilité d'investir ce tiers-temps qui dura trois ans. Fin 2014, nous avons vu se créer une association dans chacun des deux pays, regroupant professionnels, élus, consommateurs et enseignement agricole. Et nous avançons vers des projets d'équipements structurants : ce furent un atelier de transformation fromagère dans le territoire de Gyomaendröd, un atelier de transformation de produits fermiers dans le territoire LEADER+ de TiszaMenti, et un comparable dans la communauté d'agglomération de Tulle (Tulle'Agglo), finalement ouvert en 2019 sur la commune même de Naves où était implanté l'établissement d'enseignement technique agricole d'où j'avais piloté ce projet, et qui devait aussi valoriser cet équipement.

Nous étions comme on le voit aux franges de la recherche action telle que peuvent en conduire mes collègues de l'INRAE de Toulouse au sein de l'UMR AGIR (Audouin, Bergez & Théron, 2018), dans l'accompagnement d'un projet partagé, à ceci près que le chef de projet de Tulle'Agglo, Didier Bertholy (Bertholy, 2014), et moi-même ne nous prévalions d'aucun titre de chercheur (même si j'étais alors chercheur associé à CLARE, à Bordeaux), et que nous prenions l'un et l'autre en stages sur ce projet des étudiants de licence professionnelle et de master de VetAgro-Sup.

Pour ma part, j'encadrais successivement deux stagiaires en alternance, à la fois dans leur stage de cinq mois et dans leur mémoire de licence professionnelle, le plus porteur, en termes de pistes de recherche, ayant été intitulé *Comment l'EPLFPA peut-il accompagner l'émergence d'un projet d'atelier collectif de transformation réunissant divers acteurs du Pays de Tulle, dans le cadre d'une dynamique économique solidaire et partagée, valorisant l'agriculture biologique ?* (Rakotoarivonjy, 2014), l'autre repérant les attentes des agriculteurs par une enquête quantitative puis quelques entretiens d'explicitation (Lié, 2013).

C'est cette expérience qui m'a permis par la suite d'accompagner des enseignants-stagiaires dans les travaux scientifiques réflexifs qu'ils avaient à mener dans le cadre de l'UE Recherche du master 2 MEEF, puis d'encadrer des mémoires de master 1 et master 2 IFSE (ingénierie de formation et systèmes d'emploi). À l'évidence, mon bagage de thésard et mon expérience en sociologie

140L. Davidovics était coordonnateur national Leonardo da Vinci pour le ministère hongrois de l'agriculture et du développement rural, et enseignant de langues (français, anglais, russe) au lycée agricole de Gyomaendröd, lorsque je fis sa connaissance en 2001. Il est devenu par la suite directeur du premier établissement de formation agricole multi-site de Hongrie, tout en conservant sa responsabilité nationale dans la coopération internationale.

rurale ont constitué des atouts nécessaires à l'encadrement de l'initiation à la recherche.

Par ailleurs, j'ai pu valoriser ce travail collaboratif en colloque et dans plusieurs publications, la première étant coécrite avec mon collègue Jean-Paul Teyssandier, de la Bergerie Nationale (Centre d'études zootechniques de Rambouillet) qui est l'établissement national d'appui chargé par la DGER de gérer, accompagner et évaluer les projets de tiers-temps Animation et Développement des Territoires (Christophe & Teyssandier, 2016 ; Christophe, 2017a ; Christophe, 2017c).

Dans cette même optique liée à l'importance du développement rural dans la formation des enseignants de l'enseignement agricole, j'ai ensuite publié des entretiens d'acteurs de l'innovation touchant à l'agriculture, en Corrèze (Christophe, 2018c) et en Haute-Vienne (Christophe, 2018b), dans le numéro 29 de la revue *Champs culturels*, consacré à l'agroécologie.

Il résulte de tous ces travaux plusieurs constats en termes de développement d'un territoire rural, ainsi qu'un ensemble d'observations au plan systémique, et des suggestions (Christophe, 2018c) qui peuvent nourrir certains de mes enseignements, notamment dans la formation interdisciplinaire des lauréats des concours internes, à travers un module obligatoire de formation à l'agroécologie et un module individualisé optionnel de formation à l'accompagnement au changement.

On ne s'étonnera donc pas que j'aie demandé à rejoindre l'UMR LISST (équipe Dynamiques rurales) comme chercheur associé en 2023 ; j'y fais actuellement mes débuts.

4ÈME PARTIE. Projets et prolongements : pour des recherches à venir.

IV.1 La formation aux arts de non-spécialistes.

Ayant présenté mon parcours d'artiste et de chercheur, éclairés l'un et l'autre par ma carrière d'enseignant dans l'Enseignement agricole public, et explicitée des choix déjà opérés et quelques possibilités qui en résultent, il est temps de terminer par une projection vers d'autres pistes de recherches, déjà amorcées ou à venir, certaines ayant déjà été évoquées au fil de la troisième partie de ce mémoire, en croisant le champ de la formation des enseignants d'éducation socio-culturelle et plus largement de l'Enseignement agricole avec celui de l'épistémologie des enseignements artistiques.

Ainsi, suite à la recherche partagée avec deux collègues formateurs à l'ENSFEA, au sein du master MEEF et de la formation des enseignants-stagiaires, sur les enjeux du recours à la faible directivité dans des TD de formation aux arts visuels (Christophe, 2022c), il me reste à finaliser par leur valorisation en communications et publications les entrées par lesquelles j'ai poursuivi cette voie. J'ai succinctement présenté dans la partie précédente chacune des trois étapes de cette même dynamique de recherche, dont la première est désormais close et la dernière en voie de publication (Christophe, à paraître).

Il demeure sur l'établi l'une de ces modalités de recherche, qui s'est ouverte à la suite de Philippe Baryga, partant de sa communication en 2019 au colloque de l'ESPÉ de Clermont-Auvergne (Baryga, 2022a) : « La copie d'interprétation : des amateurs refont la peinture occidentale ». Dans cette phase de recherche, il s'est agit d'adapter et d'expérimenter dans le contexte de l'Enseignement agricole les voies que Baryga a explorées et que nous avons résumées. Des TD menés durant

deux ans et auprès de quatre cohortes d'étudiants et enseignants-stagiaires ont donné lieu à des débriefings (oraux et enregistrés, ou écrits, selon les cas). Il reste à finaliser ce travail.

Or, même si les référentiels de formation en ESC incitent moins que jadis, à connecter l'enseignement de l'image à celui de l'histoire de l'art, en tendant à distinguer d'un côté l'image en tant que support de communication et de l'autre les arts contemporains en tant que fait social, dans un mouvement de dissociation qui ne laisse pas de m'interroger, la place de la littérature artistique dans l'éducation demeure un enjeu dont il nous faut acter les évolutions et les implications, alors que les jeunes sont de plus en plus producteurs et diffuseurs de contenus via des plate-formes numériques diverses (Lavazais, 2020), non seulement de contenus relevant d'arts visuels mais aussi de musique (Bordes, 2020 ; Giacco & Rosenberg, 2021), alors que l'univers musical est assez peu présent sur le site pédagogique *esc@les*. C'est un domaine que j'investis nouvellement, tandis que les approches musicales et sonores sont déjà présentes parmi les champs de l'éducation socio-culturelle.

Je dois signaler ici, par anticipation, un article coécrit avec Christophe Rosenberg¹⁴¹, soumis et accepté pour le numéro 32 (à paraître en 2024) de la revue *Champs culturels*, « Pourquoi faire un bout de chemin avec un artiste ? » (Rosenberg & Christophe, 2024, à paraître). Fort de son expérience de coordinateur pédagogique à la Cité de la Musique, Christophe Rosenberg y interroge la place de l'artiste auprès des apprenants. Dans le contexte de l'éducation à l'agroécologie, j'envisage avec lui l'expérience artistique comme un vecteur de réflexion sensible et de réalisation engagée, selon lequel les changements désirés nécessitent l'appropriation de connaissances exogènes.

Un autre article, soumis en 2023 à la revue *Pratiques de la communication* (à paraître au printemps 2024) concerne la pratique du scat vocal comme outil de formation à la communication interpersonnelle ; il est à noter que les points d'appui concernant l'état de l'art sont externes au champ de l'épistémologie des enseignements artistiques (Calamel, 2012 ; Béthune, 2019 ; Szlamowicz, 2021 ; Shapiro & Hentoff, 2015 ; Richard, 2023).

Une autre piste s'ouvre à nous en tablant sur une étude d'impact de l'approche multivariée des déterminants de la créativité en milieu scolaire promue par Todd Lubart (Besançon & Lubart, 2014 ; Barbot & Lubart, 2012). C'est une hypothèse de recherche qui pourrait être proposée à des doctorants.

Dans chacune de ces pistes de recherche, comme dans d'autres à venir, c'est bien l'épistémologie de diverses facettes du métier d'enseignant (Richard & Majeau, 2018 ; Giacco & Lorant, 2017)¹⁴², pour l'éducation socio-culturelle, qu'il

141 Christophe Rosenberg est artiste musicien et coordinateur pédagogique, Musiques actuelles amplifiées et nouvelles technologies, à la Cité de la Musique – Paris. Il est notamment l'auteur, avec Grazia Giacco, de *Entretiens en miroir, Réflexions sur l'expérience artistique*, L'Harmattan, 2021.

142 Ces références non encore évoquées s'ajoutent à celles d'autres publications déjà citées, ayant trait à l'épistémologie des enseignements artistiques. Si elles n'ont pas encore aidé à étayer mes

conviendra de questionner au fil de mon parcours ultérieur de chercheur (pour ce qui est de la formation de formateurs) et d'encadrant de thèses.

Cette thématique de recherche multifide, portant sur la formation de non-spécialistes dans le domaine des arts visuels et touchant celle des enseignants d'éducation socio-culturelle à l'ENSFEA, est assez avancée pour ce qui est de mes travaux, et pourrait aussi se révéler très porteuse pour des doctorants.

IV.2 Des champs ouverts, encore en jachère.

Précédemment, j'ai évoqué la possibilité d'investir en chercheur – ou comme habilité à diriger des recherches – divers domaines artistiques relevant de mes domaines d'enseignement à l'ENSFEA, en éducation socio-culturelle :

- la médiation artistique et muséale et le champ de l'animation péri-scolaire, notamment à travers des TD avec mes étudiants de Master et des enseignants-stagiaires,

- en corollaire, quelques autres entrées comme les ateliers d'écriture, le jeu scénique et le slam, et les apports réflexifs touchant à des enjeux de formation à la communication interpersonnelle que pourraient favoriser la transposition des principes dialogiques du jazz (Calamel, 2012) dans des TD en formation des maîtres et en secondaire agricole – la projection opérationnelle sur cette voie est déjà en train, comme on l'a vu dans le cas du scat. Mais le slam et le théâtre d'improvisation n'ont pas encore été abordés : cela reste à faire. Avec Philippe Sahuc, enseignant-chercheur à l'ENSFEA et homme de scène, je n'ai cessé depuis 2016 de proposer des ateliers de pratique relationnelles par le jeu scénique dans le cadre de la formation des enseignants, mais sans jamais en envisager jusqu'alors un prolongement dans la recherche.

- Avec l'équipe d'enseignants-chercheurs de l'ENSFEA, il y a aussi une autre perspective dans l'investigation par des arts visuels du champ du paysage et des espaces naturels (et des paysages investis et modifiés par l'agriculture, jusque par l'agriculture urbaine), ce qui intéresse en premier lieu des enseignants-chercheurs membres du l'équipe LISST-Dynamiques rurales, Olivier Bories (Bories, 2019 ; Bories & Rue, 2017) et Elsa Pibou (Pibou, 2013, 2016 ; Bories, Pibou & Fontorbes, 2022), ainsi qu'à l'UMR EFTS, Nina Asloum (Bouiller-Oudot & Asloum, 2015 ; Asloum & Bedousac, 2020 ; Asloum, Petitjean, Touchet & Veyrac, 2018) ; on retrouve avec eux cette approche transdisciplinaire que je préconise. Et c'est aussi là une entrée thématique qui intéresse d'autres chercheurs en arts dans l'école doctorale Allph@ (Belchun, 2020a ; Belchun, 2020b ; Christophe, 2020a).

- Il semble tout autant nécessaire d'aborder en quoi le phénomène récent du métavers intéresse conjointement les mondes de la création numérique à visée

recherches passées, elles participent de l'état de l'art pour celles en cours.

artistique ou ludique et l'agriculture. Preuve de l'agitation autour du métavers comme champ de création, la littérature abonde actuellement. Or, l'investissement dans des productions « virtuelles » questionne aussi le monde agricole (Depagneux, 2011 ; Christophe, 2017a ; Christophe, 2021). J'ai récemment fait un autre pas dans cette voie en publiant « Produire autrement en agriculture : le métavers est dans le fruit » dans *Pour*, la revue du GREP – Groupe ruralités, éducation et politiques – (Christophe, 2022a).

Pour autant que ces thématiques me semblent pouvoir être travaillées, notamment en direction de thèses, je n'ai pas reparlé dans ces dernières pages d'une autre de mes entrées touchant à la compréhension de la création et à la poétique, ce terrain abordé sous l'angle de la psychanalyse demeure fertile, et qui pourra lui aussi, donner lieu à de nouvelles publications de ma part. Faisant dans ces pages le récolement des hypothèses que je pense pouvoir assumer comme chercheur dans les années prochaines, j'ai l'envie de reprendre le fer de la psychanalyse et de le remettre au feu de la recherche et de l'écriture. Non seulement le chemin ouvert avec *La Ville de Mirmont* (Christophe, 2017d) me semble pouvoir être poursuivi et élargi, mais cette orientation correspond évidemment à une nécessité intérieure. Collaborer par exemple autour de la psychanalyse de la création littéraire avec une actuelle doctorante de l'INALCO, Junxian Liu, est aussi une piste intéressante, à propos de la psychanalyse de Victor Hugo (Liu, 2013 ; Christophe, 2017d ; Baudouin, 1972). Pour autant, je n'entends pas en faire un domaine d'accompagnement de jeunes chercheurs.

Ces divers champs liés à des enjeux de création sont, comme je pense l'avoir montré, très interconnectés : venant de l'éducation socio-culturelle, j'y retrouve la diversité de mon champ professionnel. Cependant, si l'on voit bien que la créativité et l'expression artistique comptent toujours dans les perspectives précédemment évoquées, avec plusieurs de ces hypothèses, je m'éloigne *a priori* souvent de mon domaine initial – les arts plastiques et visuels – : c'est évidemment que les approches anthropologiques me tiennent tout autant à cœur, et que l'épistémologie des enseignements artistiques ouvre à diverses déambulations interdisciplinaires.

Et pour terminer cette présentation des axes qu'il m'intéresse désormais d'explorer, j'aborderai dans une ultime sous-partie les développements que je donne actuellement à la recherche sur le dispositif des résidences d'artistes.

IV.3 Les résidences d'artistes : une recherche à poursuivre.

Les enjeux déployés lors des résidences d'artistes portent à questionner l'éducation à et par l'art et en quoi ces dispositifs sont en cela des supports

innovants à mobiliser pour l'accompagnement du changement ainsi que pour la formation des enseignants d'éducation socio-culturelle.

De là vient que j'aie développé un projet abordant trois contextes impliquant l'Enseignement agricole :

1/ Expertise, valorisation et adossement dans la formation des enseignants des résidences d'artistes à l'ENSFEA : cinq à ce jour, en partenariat avec la structure culturelle de Ramonville-Saint-Agne ARTO, et un renouvellement à l'étude, pour laquelle une convention-cadre est envisagée. Un partenariat de recherche est bâti actuellement autour de cet axe avec Isabelle Fabre, professeure en sciences de l'information et de la communication à l'ENSFEA.

2/ Développement d'une recherche dédiée à des résidences de plasticiens contemporains se déroulant régulièrement à Tulle (Corrèze) autour d'une tradition dentellière dans le but de permettre l'évolution des pratiques artisanales, autour d'une association partenaire du lycée agricole du territoire. Les enquêtes nécessiteront encore des semaines de terrain, j'y ai déjà bien consacré deux semaines dans l'année universitaire 2022-2023. Quatre axes sont repérables : les évolutions induites par ces résidences auprès des dentellières, ce qui a déjà fait l'objet d'une communication de ma part en colloque à l'automne 2022 (Christophe, 2022d) ; les incidences pour les artistes résidents, et sur ce point j'ai déjà publié un premier article à propos du dernier artiste résident en date dans ce contexte (Christophe, 2022b) ; les enjeux territoriaux, parmi les structures associées ; les relations et les perspectives éducatives et d'animation culturelle induites avec le lycée agricole voisin.

3/ La mise en œuvre d'un lieu d'éducation associé, sous l'égide de l'Institut français de l'éducation (LéA-IFÉ), impliquant une équipe de chercheurs de l'ENSFEA et des équipes enseignantes de plusieurs lycées agricoles : le projet est envisagé pour un dépôt en 2025-2026. Plusieurs collègues chercheurs de l'ENSFEA, membres des UMR EFTS et LISST, y seraient associés. Trois lycées sont déjà motivés par cette proposition de recherche partagée

Quitte à rallonger encore ce long mémoire, je vais préciser les spécificités de ces trois projets, qui vont constituer la matière principale de mes recherches pour au moins les quatre années à venir, et autour desquels des doctorants pourraient graviter.

1°, les résidences d'artistes à l'ENSFEA.

Dispositif ancien, les résidences d'artistes ne font l'objet de travaux de recherche que depuis une quinzaine d'années. Il paraît opportun, dans le cadre de l'Enseignement agricole et de sa mission d'animation, d'explorer comment les activités déployées au sein des résidences d'artistes permettent de questionner l'éducation a et par l'art et en quoi les résidences d'artistes sont en cela des supports innovants à mobiliser dans la formation des enseignants d'éducation socio-culturelle.

Le projet de recherche proposé veut s'intéresser à deux terrains : l'un au sein de l'ENSFEA, l'autre en Corrèze.

1) Au sein même de notre établissement, un espace d'étude est ouvert par la mise en œuvre de résidences d'artistes à l'ENSFEA, en partenariat avec la structure culturelle de proximité ARTO (à Ramonville-Saint-Agne), avec déjà quatre expériences vécues, avec des compagnies de théâtre ou une plasticienne :

- César Roynette et la compagnie *Bonjour désordre*, préparant alors son spectacle « La mondiale de la terreur », en 2020,
- Axelle Farrugia et la compagnie Madame Riton, préparant le spectacle « Doxa », dans l'hiver 2022
- Diane Trouillet, ex-chercheuse en biologie cellulaire et désormais investie dans la création-recherche comme plasticienne à la croisée de ses deux domaines de compétence, au printemps 2022,
- le Comité de Lecture Publique, au printemps 2023,
- Fabienne Yvert, plasticienne et auteure, en ce printemps 2024. Elle travaille pour cette résidence sur les conditions de restauration à l'ENSFEA.

Ces résidences ont été perçues par l'ensemble de la communauté ENSFEA, et plus spécifiquement par les étudiants et stagiaires d'éducation socio-culturelle qui ont bénéficié de divers TD s'inscrivant dans la valorisation de la présence des artistes en création, dans la droite ligne des attendus de leur formation disciplinaire, mais aussi de ceux des autres disciplines pour qui des ateliers et animations ont été proposés soit par les artistes eux-mêmes soit par les étudiants et stagiaires d'ESC confrontés aux résidences. L'informel a aussi tenu une place importante dans l'interfaçage permettant la réception de ces résidences.

Le questionnement proposé est orienté principalement vers la mise au jour des gains, des freins, des leviers perçus par les partenaires, côté artistes invités, côté structure partenaire (ARTO) et côté ENSFEA tant sur les aspects méthodologiques, contractuels et pratiques, que sur le plan de la formation des maîtres.

En corollaire, la question du partage des actions culturelles avec les autres structures de formation agricole du campus d'Auzeville ne peut être délaissée, les cohérences et synergies restant à construire, alors même qu'ARTO est partenaire de chacune.

Une première communication correspondant à cet axe recherche a été présentée au séminaire « Recherche-crédation, création-recherche » (« Déambulation – Volet II ») de l'école doctorale Allph@ à l'université Toulouse Jean-Jaurès ; il questionnait la posture de l'artiste-chercheuse Diane Trouillet en résidence¹⁴³.

143Christophe, D. (2023b) : « Diane Trouillet : une artiste-chercheuse déambulant dans la biologie » (communication donnée le 7 avril 2023, publiée sur le blog de recherche recreallpha.hypotheses.org).

2°, les résidences d'artistes dédiées au Poinct de Tulle.

Un deuxième champ d'investigation s'offre à nous en Pays de Tulle, qui permet d'envisager une autre focale, car l'activité de résidences d'artistes qui s'y déroule convoque un plus grand nombre de partenaires et recouvre des visées plus diversifiées, tout en établissant là encore un lien avec l'enseignement agricole par le biais d'un partenariat entre la principale association porteuse et le lycée agricole voisin, pour une résidence d'artiste partagée en 2024.

Alors que de 2013 à 2022 dans un territoire en perte de repères, on compte sept épisodes du projet partagé « FIL », visant à faire évoluer la pratique dentellière corrézienne dite « Poinct de Tulle », la modalité retenue par les acteurs de terrain est une série de résidences d'artistes. Partager une technique ancestrale normée avec des artistes contemporains pour la création d'œuvres novatrices fait alors évoluer les pratiques et la créativité, et participe à l'émancipation des modèles hérités. Mené dans la durée, ce projet de territoire vise à l'accompagnement du changement dans les conceptions et les pratiques des dentellières.

La recherche envisagée vise donc à repérer pour chaque catégorie d'acteurs ce qu'induisent ces résidences d'artistes considérées, par les associations initiatrices et les services communaux qui les soutiennent, comme un outil collectif de transformation et d'émancipation. L'objet de cette recherche est donc : en quoi et comment des résidences d'artistes permettent-elles d'accompagner une évolution des pratiques et usages pour leurs différents partenaires ?

Nous avons donc là tout à la fois l'opportunité d'une entrée originale pour traiter du rôle et des implications des résidences d'artistes dans l'Enseignement agricole et dans les dispositifs de l'éducation socio-culturelle, à divers niveaux de formation, et l'opportunité d'un partenariat et financement avec une commune d'un autre territoire du Sud-Ouest.

Ce projet est aussi construit dans la continuité de la recherche initié à l'ENSFEA en 2021-2022 suite à l'appel d'offre interne 2021, autour du thème Résidences d'artistes et territoires, et sous la houlette d'Isabelle Fabre (UMR EFTS), ayant permis la tenue d'une journée d'étude le 4 juillet 2022.

Aborder la problématique de l'accompagnement du changement par le biais de résidences d'artistes convoque un large faisceau de questions, dont toutes ne pourront pas trouver de réponse, qui toutes tournent autour de celle-ci : Quels sont les enjeux et les modalités de résider et de faire résider dans le but de faire évoluer des pratiques, qu'elles soient pédagogiques ou dentellière ?

Y répondre suppose de recourir à un panel de cadres théoriques et pratiques ancrés dans des domaines divers de la recherche académique, qu'elle soit instituée ou innovante : si elle relève essentiellement des champs des sciences humaines et sociales, l'approche choisie est foncièrement transdisciplinaire.

Pour une part, et tout d'abord, ce travail de recherche prend appui, dès son origine, sur des questionnements issus de l'héritage de Paulo Freire et plus largement de l'éducation populaire : Comment des politiques culturelles

participatives envisagent-elles des perspectives de transformation collective ? Comment envisager le lien entre culture et émancipation dans les territoires oubliés ? Quel rôle y jouent les œuvres et la présence des artistes dans un sens d'alphabétisation artistique ? C'est un volet de cette recherche que j'ai présenté au colloque « Pour une praxis des territoires oubliés – *Freire hoje, Freire hoy* » (ENSFEA et UMR EFTS, Toulouse), à travers les premières enquêtes que j'ai menées auprès de l'association de dentellières Diffusion et renouveau du Point de Tulle (Christophe, 2022d).

Pour une autre part, le territoire, et ses structures culturelles, élus et services municipaux y compris, pourra naturellement être questionné. Quelle place le développement artistique et culturel tient-il dans les stratégies de maintien d'une commune centre en milieu rural ? Quels moyens y sont consentis dans la perspective des résidences d'artiste étudiées ? Quels enjeux corollaires pour les acteurs politiques et culturels locaux ? En quoi la résidence contribue à révéler le territoire ? En quoi la résidence d'artistes peut favoriser le sentiment d'appartenance à un territoire ? Comment se construit la relation entre l'artiste et les habitants dans le cadre des résidences d'artistes ? Comment les résidences d'artistes permettent de créer des liens entre les acteurs (artistes, dentellières, publics, associations, agents) ?

Bien évidemment, il s'agit aussi de traiter de questionnements plus strictement artistiques. Quels vécus alliant praxis et poïétique répondent à des enjeux d'évolution partagés ? Comment la confrontation à la pratique dentellière tulliste engage-t-elle des innovations dans la création des artistes résidents ? Quels sont les ressorts de telles collaborations, dans le cadre spécifique des résidences d'artistes ? Comment cela permet des « conscientisations » ? Quelle est la place de la médiation dans une résidence d'artistes ? Qu'est-ce qui dans la pratique de l'artiste l'a amené à cette résidence d'artiste ? Pourquoi faire ce choix ?

J'ai déjà consacré un article dans à l'un des artistes invités dans ces résidences, dans le catalogue d'exposition de Franck Claudon (Christophe, 2022b).

Enfin, s'agissant de la question centrale de l'implication des résidences d'artistes dans des structures de formation agricole, on ne pourra manquer de questionner l'éducation à et par l'art : Qu'apprend-on au cours d'une résidence ? Qui apprend quoi, sur quoi ? Quels liens entre éducation et transmission ? Avant / après, est-ce que quelque chose change avec la résidence ? Qu'est-ce qui est mesuré/mesurable (ou évalué/évaluable) par les enseignants ? Quels rapports entre les divers partenaires ? Quel rôle éducatif en termes d'ouverture sur le monde ? Quel lien est établi ou travaillé avec le territoire de l'établissement à travers le dispositif résidence, ou quelles missions ? Qu'est-ce que les institutions commanditaires veulent que jouent l'art et les artistes ? Quelle demande sociale ? Pourquoi renouveler les pratiques artisanales (s'agissant notamment de la dentelle en Pays de Tulle) ? Quelles possibilités d'enseignement interdisciplinaire ouvrent les résidences d'artistes ?

Méthodologiquement, qu'il s'agisse du cas de l'ENSFEA ou des sessions de terrain nécessitées par celui du Pays de Tulle, l'enquête toujours nécessaire entend

privilégier les entretiens semi-directifs, qui pourront être complétés par une enquête par questionnaire auprès d'un nombre plus important de bénéficiaires et d'artistes.

Les résultats attendus sont :

- le repérage des effets, acquis et conscientisations de l'action, tant au plan artistique et socio-culturel qu'au plan de la professionnalisation des acteurs,
- l'évaluation des plus-values relatives aux objectifs poursuivis, pour les acteurs impliqués, par catégories,
- la mise au jour de corollaires pédagogiques dans l'Enseignement agricole.

3°, Un LéA-IFÉ dédié aux résidences d'artistes en lycées agricoles.

Dans le contexte de l'éducation socio-culturelle, discipline spécifique aux établissements d'Enseignement agricole et associant enseignement et animation, il s'agit de constituer un lieu d'éducation associé, regroupant sous l'égide de l'Institut français de l'éducation, une équipe de trois ou quatre chercheurs de l'ENSFEA, plus potentiellement un.e doctorant.e que j'encadrerais, et des équipes éducatives d'au moins trois établissements techniques agricoles de régions différentes. La finalité serait d'étudier des modalités et résultats de l'éducation artistique et culturelle par un dispositif de résidence d'artiste à travers :

- l'espace éducatif par lequel des enseignements et apprentissages disciplinaires et interdisciplinaires s'appuieront sur un dispositif bénéficiant aux apprenants dans le cadre scolaire et les actions d'animation,
- le développement professionnel des enseignants, méthodologie, mise en place, d'espaces d'apprentissage avec des partenaires extérieurs, et cohésion d'équipe,
- les axes de développement pédagogique impliquant l'interdisciplinarité,
- le partenariat entre lycées agricoles et acteurs culturels du territoire.

L'équipe élaborerait des références comparatives et des outils diffusables.

La problématique de « quels atouts et résultats le dispositif des résidences d'artistes en établissements scolaires peut-il apporter au sein des lycées agricoles en termes de modalités éducatives et de professionnalisation des enseignants » a paru signifiante : il n'y a pas de travaux en cours sur le sujet, dans le contexte spécifique de l'Enseignement Agricole, mais ces collègues de l'ENSFEA ont déjà abordé des questions corollaires (Brossais, Gardiès & Asloum, 2019 ; Asloum & *al.*, 2018), et une de mes étudiantes de master 2 a orienté son mémoire sur ces enjeux (Thiam, 2022).

Il en résulte, comme annoncé, trois champs d'impacts. Sans trop préjuger des attentes des équipes associées, on étudierait :

- montage et suivi des projets et partenariats,
- modalités d'accompagnement de terrain (interne ou externe),
- valorisation éducative.

Il s'agirait de documenter, confronter et situer des pratiques et modalités diversifiées et d'en tirer des données diffusables : séquences pédagogiques, modules d'enseignement à l'initiative de l'établissement, résultats opérationnels, fiches-méthode, bonnes pratiques, etc. Et à ce jour, la réflexion vers un tel engagement en LéA-IFÉ, initiée au lycée agricole de Tulle-Naves (Corrèze), est partagée par les lycées agricoles de Toulouse-Auzeville (en Haute-Garonne, sur le même campus que l'ENSFEA) et Les-Arcs-sur-Argens (Var) ; la liste n'est pas close à ce jour.

Les retombées escomptées par la recherche et par la dissémination des résultats à divers niveaux (recherche, professionnalisation, vulgarisation) dépasseront donc le cadre des équipages engagés, en prenant un intérêt national par la production de références et ressources, et par l'organisation d'un colloque national dédié aux résidences d'artistes à l'horizon 2026-2027.

En tout état de cause, il y a là matière à susciter l'intérêt de nouveaux doctorants.

ÉLÉMENTS pour une conclusion : du territoire à l'appartenir, avec l'outillage artistique dans les sciences humaines et sociales.

Gilbert Durand, dans sa préface à la sixième édition¹⁴⁴ de son ouvrage *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, établit des constats qui vont parfaitement dans la voie que nous avons adoptée dans ce volume : « Faut-il le répéter ? La démarche, prudemment empirique, que nous avons poursuivie dans ce livre est aux antipodes d'un système unitaire. Il ne faut pas confondre systémique et système unitaire. Loin de là. [...] C'est que l'éthique du savant exige la patiente et érudite compétence tout autant que la disponibilité d'esprit devant les phénomènes, c'est-à-dire devant le merveilleux inconnu de ce qui “apparaît”. » (Durand, 2016).

Face à ce constat, au sein de l'Enseignement agricole, l'éducation socio-culturelle semble une opportunité fédératrice, en ceci qu'elle est à la jonction des arts, des sciences humaines et sociales et de la communication humaine, tant du point de vue des questionnements, que des méthodologies : c'est à ce package, à la flore diversifiée, que j'ai nourri mes activités de création-recherche, puis de recherche et de recherche-crédation.

Pour justifier de la nécessité d'ouvrir et d'accompagner un champ de recherche interconnecté tel que celui que j'ai tâché de présenter ici, il conviendrait de s'ancrer non plus dans une lignée de publications monodisciplinaires de stricte observance, mais bien de l'émergence de vraies thématiques interdisciplinaires, s'imposant notamment, comme on l'a compris, à travers la reconnaissance du dispositif d'enseignement « éducation socio-culturelle » dans l'Enseignement agricole, ce qui nécessite aujourd'hui de s'en saisir comme d'un domaine d'innovation, large et humaniste. Ce n'est pourtant pas une discipline « académique », et l'interconnexion qui fait son intérêt peut devenir une entrave à l'abord des champs bien repérés de la recherche universitaire. Or initialement et encore aujourd'hui, je suis plasticien, poursuivant une pratique autonome ancrée dans une dimension sociologique. Mais encore, je suis formateur de futurs

¹⁴⁴Édition de 1980. Le texte en est repris dans la douzième édition (Durand, 2016).

professeurs qui auront en charge l'éducation socio-culturelle, je me situe donc comme participant du champ artistique et de celui de la sociologie, et comme s'interrogeant sur l'appartenir ; et je suis artiste-chercheur, aux méthodes socio-anthropologiques, qui en tant que formateur met l'ensemble de ses recherches et pratiques professionnelles en abîme. La « poupée gigogne » qui en résulte est complexe est impose de penser l'interconnection disciplinaire et de questionner des théories descendantes en même temps que des inductions à partir du vécu d'atelier, et des enquêtes de terrain.

C'est donc depuis la « plateforme » des arts – plus largement que depuis une chaire qui ne porterait que la voix des arts plastiques – que je conclurai ce mémoire, en préconisant un rapprochement et un partage d'outillage et de problématiques avec les sciences humaines et sociales.

Pour reprendre les expressions de Gilbert Durand, si je ne prétends pas avoir fondé d'emblée ma recherche doctorale (Christophe, 2006) sur une « érudite compétence », c'est bien la rencontre continue du « merveilleux inconnu » (Durand, 2016) qui me poussa sans cesse à rechercher les connaissances qui me faisaient défaut à l'orée de telle ou telle rencontre, de tel ou tel nouvel axe de questionnement. Dans l'hiver 2004-2004, à mi-parcours de ma recherche en thèse, j'ai ainsi adopté une méthode inductive : je pars de mes terrains et je construis ensuite complémentirement mes savoirs avec des étayages théoriques postérieurs, toujours nécessaires.

Les savoirs dont je disposais à l'issue de mon diplôme d'études approfondies, relevant principalement des sciences de l'art, de l'histoire de l'art et de la psychanalyse, et évidemment du champ des arts plastiques, ne me permettaient pas de décrypter la totalité de mes objets de recherche dans l'intimité de leurs composantes inféodées à des pratiques socioprofessionnelles, à des réalités territoriales, à des dispositions réglementaires, voire à des engagements personnels. Concernant l'agronomie, mes connaissances bien maigres et encore balbutiantes étaient issues principalement de mon compagnonnage au sein de l'équipe de l'action-démonstration agri-environnement (1995-1999), et par la suite, au démarrage de ma thèse (en 2002), chaque entretien d'acteur de l'agriculture était l'occasion de juger de l'approximation de mes vues sur la question. Il fallut alors acquérir et intégrer des références en sociologie rurale, en géographie humaine et physique mais aussi en histoire des territoires parcourus, et conforter mes notions concernant les activités agricoles (il serait abusif de parler encore d'agronomie à ce propos). Ce n'était qu'une étape, qui néanmoins préparait l'avenir. Je gagnais chaque semaine en expertise, jusqu'à publier après quelques années un volume de sociologie agricole (Christophe, 2017a) et divers articles par la suite. Il y eu d'autres recherches, valorisées dans des ouvrages et des articles, ou dans des colloques : c'est qu'entre la soutenance d'une thèse et celle de ce mémoire, dix-sept ans ont passé, émaillés de publications et de travaux plastiques dont certains eurent suffisamment d'importance pour trouver place dans le corpus de recherche que j'ai présenté dans le volume 2 de ce mémoire.

Conclure un mémoire d'habilitation à diriger des recherches, cela peut aussi supposer de remobiliser les auteurs qui balisent le parcours accompli et peuvent constituer des appuis théoriques à de futurs chercheurs.

Je reconnais ce que l'explicitation de la démarche que j'ai voulu synthétiser dans ces pages doit, dans le champ des sciences humaines et sociales (et ainsi que j'espère l'avoir laissé voir dans ce volume), à la lecture d'auteurs comme Certeau, Chauvier, Dewey, Dicharry, Durand, Duvignaud, Malaurie, Massin, Mauss, Menger, Morin, Rancière, Winkin, entre autres. Je ne perds pas l'occasion de rappeler ce que cette explicitation doit aussi à des esthéticiens comme Ardenne, Baqué, Berque, Cauquelin, Chevrier ou Didi-Huberman, Souriau, Tiberghien et jusqu'au compagnonnage d'autres artistes et chercheurs, dont Marc Pataut et Hélène Saule-Sorbé, et à la transmission qui m'a été proposée par le sociologue ruraliste Jean-Pierre Prod'homme.

Si j'avais accordé une importance certaine à une pléiade d'auteurs lors de ma recherche doctorale, il est clair que le spectre des références déterminantes s'est modifié et élargi au cours des années, tandis que certains auteurs ont par la suite joué un rôle beaucoup plus modeste au fil de mon évolution – comme en sciences sociales, Bourdieu, Duvignaud, Eco¹⁴⁵, Goffman, Lévi-Strauss, Touraine ou Wittgenstein. Imanishi, les Larrère ainsi que Morton nous portent à considérer autrement notre environnement. Enfin, dans le domaine des sciences de l'éducation appliquées aux champs artistiques, la lecture de Didier, Fabre, Gaillot, Giacco, ou Lubart, ainsi que celle de travaux coordonnés par Espinassy et Terrien ou par Estienne et Giroux, a accompagné les diverses expérimentations que j'ai menées, et qui m'occupent encore actuellement, en formation des enseignants.

Quant à la problématique qui fonde mon positionnement, d'autres chercheurs m'ont apporté des confirmations bienvenues, c'est le cas, entre autres, pour Véronique Bénéi, Philippe Sahuc et Davia Benedetti, qui tracent des sentiers lumineux où s'aventurent conjointement l'artiste et l'anthropologue.

On a là une soixantaine d'auteurs à recommander pour toute première approche pour qui souhaiterait poursuivre dans les chemins que j'ai parcourus, afin de disposer en commun d'écrits qui font sens dans la dynamique de recherche tracée dans ce volume.

Les auteurs que je viens de citer ne sont pas nécessairement référencés dans les pages qui ont précédé. Ainsi n'ai-je pas mentionné Souriau sur lequel j'achevais pourtant une communication récente au séminaire de l'école doctorale Allph@), ou ai-je trop peu rappelé l'importance de Goffman ou de Wittgenstein. Je n'ai pas non plus donné de références de publications pour certains de ceux qui figurent parmi mes maîtres, comme Gagnebin puis Prod'homme. C'est que je ne tenais pas à faire ici une révision générale de mes sources en tous genres, mais au contraire tracer un chemin dans cet univers complexe. Et pourtant, ce sont déjà près de deux cents auteurs qui figurent dans la bibliographie de ce volume.

145Et pourtant, certains ouvrages d'Umberto Eco ont beaucoup compté dans le début de mes activités de recherches, notamment *L'œuvre ouverte* (1965), *La production des signes* (1992) et *Art et beauté dans l'esthétique médiévale* (1997).

Des dizaines d'autres auteurs, plus ou moins célèbres, sont référencés dans les bibliographies de mes différentes publications, notamment en psychanalyse mais aussi en sciences de l'éducation. Dans ce dernier domaine, divers auteurs, mentionnés dans les bibliographies des articles regroupés dans le volume recensant mes productions, seront incontournables pour l'orientation de recherches tournées vers l'épistémologie des enseignements et éducations artistiques – champ d'investigation que m'a davantage ouvert mon intégration à l'ENSFEA et dans lequel j'envisage de poursuivre et partager des recherches, comme on l'a vu.

Mais puisque nous en sommes à réitérer des références en vue d'accompagnements prochains, poursuivons le cours de notre bilan par un nouveau flash-back au moment où j'assemblais le terreau de ma thèse de doctorat. Je choisisais, comme on l'a vu, une entrée par le territoire, encouragé par Hélène Sorbé avec qui nous allions travailler quelques années plus tard le concept d'*appartenir*. « Espace » et non pas « lieu »¹⁴⁶ (Certeau, 1990 : 170-173), le territoire, en tant que source et cristallisation d'appartenir (qu'il s'agisse ou non d'identité agricole), a constitué un axe fort des recherches évoquées dans ce volume, et dès le cadrage de ma thèse. Il n'y a pas lieu de s'en étonner : « nous devons admettre que les relations des hommes avec l'espace constituent le support de la plupart de nos activités techniques, symboliques, mythiques, philosophiques même » (Duvignaud, 1991 : 15). L'appartenir en a constitué le pendant, et demeure pour moi l'une des meilleures pistes que j'aie eu le plaisir d'explorer par mes recherches et recherches-crétions ; « l'appartenir (l'inscription territoriale revendiquée par un sujet), un acte anthropologique fondamental », confirme Christian Malaurie (2014 : 90).

« Nous formons notre être selon les lieux ou les non-lieux que nous propose une matière infinie. Le reflet de cette matière, l'espace, les espaces où nous enracinons et que nous habitons simultanément, engendrent sans doute leur propre histoire et leur durée. Et de ces variations résultent peut-être, avec les tensions que ces dernières entraînent, ces figures de l'imaginaire dans lesquelles nous finissons par nous reconnaître. Mais la dialectique et le discours s'épuisent, quand la figuration créatrice poursuit son travail aux avant-postes ! » (Duvignaud J., 1977 : 152).

Malaurie emploie aussi la notion de « support-espace d'énonciation et de visibilité », précisant qu'il entend par là « une image-objet identifiée et appropriée par ses publics comme être culturel par le jeu des usages sociaux qui lui donnent sens » : « L'image devenue objet culturel est donc conçue ici comme un support-

146« Il y a espace, dit Michel de Certeau, dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et des variables de temps. L'espace est un croisement de mobiles. [...] Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. L'espace serait au lieu ce qu'est le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une affectation, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. À la différence d'un lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un propre. En somme, l'espace est un lieu pratiqué. » (Certeau, 1990 : 173)

espace d'énonciation et de visibilité au sens de support matériel et lieu d'inscription de figures signifiantes » (Maurie, 2015 : 12). Cette approche nous renvoie encore à celle de Jean Duvignaud (1970 : 13) : « La volonté de représenter ne définit jamais un contenu mais elle dramatise en le construisant un aspect de l'existence qui, par cela même, devient transmissible. »

Il y a aussi là comme la trace d'une pensée de la médiation – au plan socio-historique – de l'acte de représenter l'ordinaire par une représentation elle-même ordinaire (Certeau, 1975). Langage, modes de spécialisation et régime de signes y ont partie liée (Deleuze & Guattari, 1980), de même que l'imaginaire et l'image, qu'il s'agisse d'image fixe ou de cinéma (Deleuze, 1990).

En revendiquant que les images de peu puissent être un mode précieux de production, d'utilisation et de restitution dans le champ des sciences humaines et sociales aussi bien que dans le vocabulaire et les pratiques artistiques, je me place donc à la fois en héritier de cette anthropologie de l'ordinaire revendiquée par Éric Chauvier et de l'anthropologie de l'art acceptant la *médialité de l'ordinaire*, défendue par Christian Maurie. Cet auteur propose une réflexion globale sur la représentation des espaces ordinaires par des images elle-même ordinaires, s'appuyant sur la tension entre le montré et le modeste, le pittoresque ou ce qui mérite d'être peint ou photographié et l'ordinaire : l'outillage socio-anthropologique dont je me suis doté emprunte à cette réflexion¹⁴⁷.

Il y a maintenant vingt ans, l'actualisation de l'approche marxiste en art, que tentent aussi bien Pierre-Michel Menger que Jean-François Chevrier (dans ses nombreux ouvrages touchant à la photographie), voire, Dominique Baqué, ou l'artiste Marc Pataut, m'a permis de questionner mes pratiques plasticiennes mais aussi mon positionnement de chercheur ancré dans une société donnée. Cela a correspondu, dans cette égohistoire, à la rencontre et la tutelle de Jean-Pierre Prod'homme qui furent à l'origine d'un changement radical, me projetant de manière assumée dans la logique d'une construction créative commune aux expressions artistiques et aux sciences humaines et sociales, ainsi que j'avais commencé à le faire auprès de Murielle Gagnebin puis d'Hélène Saule-Sorbé.

Me faisant dès lors porteur d'une dynamique de recherche-crédation mêlant disciplines artistiques et sciences sociales, j'ai définitivement abandonné la prétention à produire et revendiquer des « œuvres majeures », au profit d'une production régulière de portfolios, de croquis et de dessins, de photographies documentaires et de « technimages », ainsi que d'articles et d'ouvrages de recherche – et de faible diffusion.

¹⁴⁷Dans le même esprit, mon dernier ouvrage, *Histoire de l'agriculture vue par les artistes* (2021), tout en investiguant toute la tradition des scènes de genre et paysages avec personnages, admet dans les illustrations aussi bien des gravures, des croquis de peintres barbizonniers que des timbres, dans sa retranscription de l'histoire de l'art sur la représentation du rural et l'agricole. Cet assortiment essentiellement divers de représentations est conforme aux usages que j'ai construits au fil de mon parcours : le croquis, le dispositif nomade, l'exposition dans des lieux ordinaires, et jusqu'au recours à la copie d'interprétation des tableaux anciens dans mes pratiques de formateur. L'image de peu, chère à Maurie, est tout aussi essentielle pour moi.

De la même manière que Yves Winkin a pu recommander aux anthropologues de s'appuyer sur des photographies et des croquis, suivant en cela des devanciers comme Claude Lévi-Strauss, j'ai adopté des formes simples, en donnant des croquis quelque peu rustiques et en promouvant la réalisation de technimages à partir de photographies d'amateurs, quand ce n'est pas des valises peintes d'après des images modestes collectées de manière comparable. Toutes ces « images de peu », sont l'aboutissement d'un chemin parcouru en tant qu'artiste et chercheur, que je propose aujourd'hui encore, mais sans exclure d'autres pratiques artistiques, comme modalité de travail et de questionnement à la fois plastique et socio-anthropologique pour des doctorants qui souhaiteraient entreprendre une recherche en arts sur des thèmes de société, le cas échéant en relation avec les champs de l'Enseignement agricole.

La signature de l'artiste s'en trouve peut-être dévaluée, si la reconnaissance n'en passe plus par le marché de l'art que très ponctuellement¹⁴⁸, mais elle s'enrichit de l'incalculable jeu de don / contre-don qui, de Marcel Mauss ou Yves Winkin à Philippe Sahuc ou Davia Benedetti, ou encore de Véronique Bénéï à Éliane de Latour, a porté des acteurs des sciences humaines et sociales à réenvisager leur positionnement – et je veux dire par là tant leur posture relationnelle que leur capacité de réaction et de création, face au vécu de terrain.

Dans la conclusion de la thèse – et revenant d'une expérimentation en Hongrie –, je me réjouissais de non seulement disposer « d'une méthodologie artistique permettant d'aborder le monde agricole », mais aussi d'une modalité d'enquête et de création qu'on pourrait « appliquer à tout secteur professionnel, en tout point du monde, pourvu que les acteurs en présence puissent prendre langue et faire preuve de compréhension mutuelle ». J'ajoutais, envisageant déjà des réorientations : « lorsque prendra fin notre engouement pour les choses agricoles, les options plastiques définies à l'issue de cette démarche trouveront encore des chemins de création dans l'espace social » (Christophe, 2006 : 457).

Parmi les agriculteurs venus des Flandres ou de Hollande, parmi les ouvriers musiciens d'une manufacture limousine, parmi les membres d'une société carnavalesque wallonne ou d'une association dentellière corrézienne, ou à propos de l'appartenir souabe, j'ai poursuivi le cheminement, l'enrichissant de références théoriques nouvelles, jusqu'à prétendre maintenant pouvoir accompagner de jeunes chercheurs dans leurs quêtes aux frontières des arts et des faits de société, dans un mouvement comparable de migration, ou plutôt de fusion, du champ de la création et de l'esthétique vers celui de la production de données et savoirs en sciences humaines et sociales.

Or, du fait même des modalités de restitution publique auxquelles j'ai recours (en centre d'art, musée, bibliothèque et autres lieux culturels, mais aussi en installation sur un quai de gare ou dans un café), la confrontation entre le public « modeste » et les événements artistiques proposés, les œuvres produites et les textes résultant

¹⁴⁸S'il en fallait un indicateur, la baisse de la cote de mes œuvres selon Akoun est là pour en témoigner.

de la recherche-création, revêt une dimension socio-culturelle primordiale, ancrée dans l'éducation populaire dont on aura compris que j'étais nourri dès avant mes années de thèse. En termes de principes régissant la monstration, il y a là une ouverture à la rencontre (pépin, 2021) qui s'accorde pleinement aux avancées de mes pratiques à la fois plasticiennes et sociologiques.

Une telle transformation de point de vue, conjuguant l'évolution de mes outillages dans les disciplines que j'entretoise avec la perspective d'accompagnement de nouvelles recherches, n'est possible que grâce à la flexibilité de notre rapport aux images, dans la mobilité de notre expérience de la société toujours en mouvement, et dans l'interdisciplinarité.

C'est que, d'une part, les concepts de systémique et de complexité qui étaient au cœur de ma thèse ne sont plus les seuls à occuper l'espace central de mes explorations diverses. Les notions d'appartenir (Christophe, 2013a ; Christophe, 2014 ; Christophe, 2019a), d'enjeux écologiques – notamment par des biais agricoles (Christophe, 2022a ; Christophe, 2018b ; Christophe, 2018c ; Christophe, 2020a) –, d'insertion socioculturelle (Christophe, 2017a), d'internationalisation des dynamiques réflexives (Christophe & Teyssandier, 2016 ; Christophe, 2017c), de scénarisation et de socialisation des loisirs (Christophe, 2013b), de conscientisation (Christophe, 2021 ; Christophe, 2018a), ou encore d'enjeux liés au dispositif de résidence d'artiste (Christophe, 2006 ; Christophe & al., 2006 ; Christophe, 2014 ; Christophe, 2022b ; Christophe, 2022d ; Christophe, 2023b) ont surgi et se sont imposés comme corollaires valables de mon positionnement mêlant création artistique et recherche en sciences sociales.

Et au fil de ma carrière d'enseignant, les travaux de recherche à visées éducatives et pédagogiques ont progressivement pris une importance accrue dans mes publications, et ceci dès avant mon recrutement à l'ENSFEA (Christophe, 2007 ; Christophe, 2012c ; Christophe, 2013a) : ils sont évidemment toujours d'actualité au vu de mes fonctions actuelles (Christophe, 2020b ; Christophe, 2022d ; Christophe,   paraître ; Rosenberg & Christophe, 2024,   paraître)¹⁴⁹. Tout comme nos sociétés, les enjeux de nos champs d'investigations vont en se complexifiant continûment.

C'est, et ainsi que l'a écrit Anne Sauvageot, parce que :

au nouveau spectacle du monde, les individus se familiarisent et leurs regards s'affranchissent des anciennes contraintes, gagnant en cognition ce qu'ils perdent en distance. [...] à la différence de l'évolution darwinienne passive [...] et malgré les contraintes structurelles et les aléas qui pèsent sur lui, l'homme, à l'intérieur de son écosystème, est un acteur, entraînant avec lui le devenir des sociétés. Au débordement des artefacts qui l'éloignent chaque jour davantage de sa « nature », il réagit en trouvant en lui l'occasion d'affirmer son devenir. [...]

149   un moindre degré, mes publications touchant aux résultats de la mission animation et développement des territoires relèvent aussi de la sphère éducative, en ceci qu'elles repèrent des modalités et des effets au sein de l'enseignement agricole (Christophe & Teyssandier, 2016 ; Christophe, 2017c).

La vue se fait transgression, œuvrant à la *compréhension* de l'univers par l'intermédiaire de sa *transfiguration*. (Sauvageot, 1994 : 240-241)

Si nous nous souvenons du commentaire que formulait Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*, à propos de la prétention de l'art à fournir des métaphores du monde, il convient aujourd'hui d'en rappeler le caractère restrictif au vu de ce qui, depuis, a été rendu possible par des chercheurs-créateurs abordant les sciences humaines et sociales avec un *outillage artistique*. Je prétends donc que l'exploration, la compréhension et l'explicitation des réalités socio-culturelles sont accessibles en un même mouvement par les sciences humaines et sociales et par la création artistique, dans une démarche de recherche-création (ou, selon le positionnement adopté, de création-recherche), et qu'il convient de ré-élaborer et d'actualiser ce que l'on pouvait lire il y a plus d'un demi-siècle sous la plume d'Umberto Eco :

La connaissance du monde a dans la science son canal autorisé, et toute aspiration de l'artiste à la voyance, même si elle est féconde sur le plan poétique, reste en soi des plus hasardeuses. L'art a pour fonction non de *connaître* le monde, mais de produire des *compléments* du monde [...]

Mais si une forme artistique ne peut fournir un substitut de la connaissance scientifique, on peut y voir en revanche une *métaphore épistémologique* : à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle [...] la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voit la société. (Eco, 1965 : 28)

Convenons que si l'art peut, à l'évidence, avoir pour vertu de nous rendre appréhendable la complexité du monde à la mesure de ses *métaphores*, il peut en produire un niveau de connaissance en sciences humaines et sociales permettant à ses destinataires, regardeurs et lecteurs, de mieux y participer en conscience, c'est-à-dire de conscientiser des enjeux et des positionnements (Christophe, 2018a ; Christophe, 2021). Il demeure que parmi les cas évoqués dans ce volume, l'avis émis par Umberto Eco peut sans outrage s'appliquer aux travaux que je produisais à l'aboutissement de l'Action-démonstration agri-environnement (en 1998-1999) et peut être repris face aux récentes productions de Philippe Sahuc, Rosemary Lee, Davia Benedetti, et moi-même, ou d'artistes que j'ai pu accompagner dans leurs résidences comme Hardy Langer (Christophe, 2014) ou Diane Trouillet (Christophe, 2023b), qui vont bien au-delà de ce que je produisais à fin des années 1990. L'artiste comme le sociologue ont, pour partie et dans leurs apanages propres, à percevoir et décrire, comprendre et expliciter des faits sociaux, et dans cette optique, notre approche fait bel et bien production de connaissances et « *métaphore épistémologique* ».

Rappelons-nous les mots de Georges Balandier, à l'égard des domaines de recherche émergents :

Une autre difficulté tient au fait qu'un objet imprécisément déterminé et nouvellement soumis à l'observation ne peut être appréhendé dès le départ avec

des moyens théoriques et méthodologiques suffisants, malgré les efforts de rigueur appliqués à l'analyse des situations, des interactions, des ritualisations et des dramatisations « banales », ainsi qu'à la comptabilité du temps composant le cours de la vie quotidienne. (Balandier, 1983 : 6)

C'est dire tout d'abord qu'il appartiendra à de nouveaux chercheurs, et à ceux déjà engagés sur de telles voies, d'œuvrer au renforcement théorique de notre domaine d'étude. C'est admettre aussi que selon le positionnement dominant des futurs chercheurs souhaitant tenter une aventure *inter-* ou *trans-*disciplinaire en arts et en sciences humaines et sociales, la scientificité de leur recherche prendra des formes variables, et penchera du côté des arts (dans un vaste champ allant des pratiques artistiques à leur relecture par les sciences de l'art ou à l'épistémologie des éducations et enseignements artistiques), ou du côté des approches sociologiques, anthropologiques ou psychanalytiques, tout en empruntant toujours des modalités artistiques.

Le fait que la production de *travaux* conçus comme conjointement *plastiques* et *de recherche* soit à la source de mes divers ouvrages publiés par les éditions L'Harmattan, tend à prouver que ce qui pouvait sembler illusoire à Umberto Eco en 1965 (et qui paraissait encore une gageure vingt ou trente ans plus tard, lorsque je m'y risquais sous la houlette de Murielle Gagnebin puis d'Hélène Saule-Sorbé) est maintenant recevable dans le champ académique, et – qu'il s'agisse de sociologie rurale (Christophe, 2017a) ou de psychanalyse de la création (Christophe, 2017d). Et aussi que les arts sont désormais admis dans leur diversité au tableau des outils permettant de mettre valablement au jour des connaissances relevant des sciences humaines et sociales – et non plus seulement le cinéma documentaire. Car l'art apporte ce qui nous permet une distance d'avec le monde évoqué. Cependant, puisque les représentations artistiques interrogent le monde, elles doivent être interrogées, non pas comme une évidence, ou comme ayant la valeur d'un article académique, mais pour leur valeur épistémologique. Des technimages, des croquis dotés d'un appareil de textes, constituent des œuvres intermédiaires qui relatent des terrains, des entretiens, et portent des analyses – d'autant qu'ils se confrontent à l'état de l'art dans le champ d'investigation qu'ils abordent – ; alors, ils participent bien à deux champs connexes, l'enquête socio-anthropologique et une forme sensible de restitution. S'ils opèrent différemment d'un article académique, ils apportent un supplément dans leur dimension sociétale (exposition, vernissage, relation avec un public...), et sont vecteurs de ce fait d'une autre dimension de transmission, à la fois artistique et de connaissance sociologique. Nos travaux de recherche-création se construisent et se livrent dans cette tension.

Pour autant, nulle stratégie n'est fixée d'avance, ni ne pourra l'être, et chacun aura encore à développer des tactiques dans le cadre de démarches ouvertes – que je me propose de bientôt accompagner. Et c'est bien sur la voie de la « tactique » que nous projette Michel de Certeau :

Est « stratégie » le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un « environnement ». Il postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. [...] J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut compter sur un propre, ni sur une frontière qui distingue l'un comme une totalité invisible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. (Certeau, 1990 : 59)

Il convient donc de poursuivre avec cet « autre » dans la direction dégagée au fil de ce volume, afin que les moyens artistiques de la recherche-crédation et leurs tactiques continuent de s'inscrire toujours mieux dans l'outillage des sciences humaines et sociales, dans une vision rhizomique des appartenances disciplinaires.

Fort de cette conviction, et en proposant une projection bien au-delà des seuls dispositifs de l'Enseignement agricole et de l'éducation socio-culturelle, je ferai un dernier emprunt à Véronique Bénéï, témoignant d'une communauté de vues :

Nous, praticiens-ne-s des sciences sociales, vivons un nouveau « tournant » depuis une dizaine d'années : celui d'une intégration croissante de démarches artistiques dans nos pratiques universitaires. [...] nous voici à présent dans un mouvement porté sur l'expérimentation et la rencontre avec l'art, non plus comme objet de recherche, mais comme une part importante de nos méthodologies. Cette expérimentation s'accompagne d'une réflexion et d'une explicitation de ces méthodologies, à la fois sur le temps du « terrain » et, plus encore peut-être, sur le partage des matériaux recueillis. L'effervescence créatrice qui la sous-tend témoigne d'un souci renouvelé de « dire le terrain » d'une manière autre qu'étroitement académique ou réservée à un seul public/seulement un public d'éclairés et d'intellectuels.

Pour certains d'entre nous, le tournant n'est pas si nouveau. Pour d'autres, le plus grand nombre, il y a là comme une « révolution » au sens littéral, qui nous porte à « recommencer » à explorer avec un appétit renouvelé et un potentiel innovant qu'alimentent rencontres et échanges avec les praticien-ne-s des arts de tous horizons, qu'il s'agisse de littérature, cinéma, photographie, peinture, chorégraphie, ou de projets multimédia et documentaire. (Bénéï, 2019 : 11)

Dans la perspective de diriger de nouvelles recherches conjuguant l'art et la science sociale, on ne saurait mieux conclure ce volume de propos réflexifs rétrospectifs et prospectifs.

Bibliographie

- Alifat-Peylet, M. (2014), « Un appartenir en évolution en pays de moyenne montagne : La vallée du Falgoux », in G. Peylet & H. Saule-Sorbé (dir.). *L'Appartenir en question, Ce territoire que j'ai choisi*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Andreau, M. (2008). « Dans l'intimité des Nez-Noirs », in *La Montagne*, édition de Tulle, numéro du 1er novembre 2008.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Ardenne, P. (2019), *Un art écologique, Création plasticienne et anthropocène*. Lormont / Bruxelles : La muette / Le Bord de l'eau.
- Asloum, N., & Bedoussac, L. (2020). « Analyse des représentations sociales des enseignants.es du “produire autrement” vis-à-vis des directives ministérielles », in *Éducation relative à l'environnement : Regards - Recherches - Réflexions*, n° 15/2.
- Asloum, N., Petitjean, S., Touchet, C. & Veyrac, H. (2018). « Coopération ingénierie, pratique, recherche : circulations de questionnements éducatifs via un LéA ». 8^{ème} Rencontre internationale des LéA, « Construire ensemble des espaces de coopération au sein des LéA et avec les réseaux partenaires », Mai 2018, Lyon. URL : <https://hal.science/hal-01800488/document> Consulté le 25 mai 2023.
- Audouin, E., Bergez, J.E. & Therond, O. (2018). « TATA-BOX : une boîte à outils pour outiller la transition agroécologique des territoires », in *Champs culturels*, n° 29.
- Balandier, G. (1983). « Essai d'identification du quotidien », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 74, janvier-juin 1983.
- Baldassari, A. (1984). « Le photographe, la route, le territoire : introduction aux paysages véhiculaires », in *Cahiers de la Photographie*, n° 14.
- Baqué, D. (2004). *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion.
- Barbot, B. & Lubart, T (2012). « Adolescence, créativité et transformation de Soi », in *Enfance*, n° 3.
- Barillier, P.-H. & Christophe, D. (2001). « Interview », réalisée en janvier 2001, lors d'une exposition à Ester/Limoges-Technopole. URL : <https://leschristophe.fr/Didier.html/dc-polo.html>. Consulté le 26 avril 2023.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris : Gallimard.
- Baryga, Ph. (2022). « La copie d'interprétation : des amateurs refont la peinture occidentale », in N. Estienne & F. Giroux, *L'enseignement des arts aux non-*

- spécialistes. Licence et master.* Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal.
- Baryga, Ph. (2022). « Le “à la manière de...” ou comment en sortir », in *Revue de recherches en littérature médiatique multimodale*, vol. 16.
- Baudouin, Ch. (1929). *Psychanalyse de l'art*. Paris : Alcan.
- Baumann, P. (2014). « Cracovie, Stéphane Thidet et les étudiants. L'artiste à l'épreuve du déracinement. À quoi appartient-on ? », in G. Peylet & H. Saule-Sorbé (dir.). *L'Appartenir en question, Ce territoire que j'ai choisi*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Belchun, A. (2020a) « Les paysages de l'écologie : traversée critique des modèles paysagers, de la fiction verte à l'écopoétique », in *Arts & sciences*, volume 4, n° spécial.
- Belchun, A. (2020b). « Dans les paysages de Motten Morvan : une expérience d'art écologique », in *Arts & sciences*, volume 4, n° 1.
- Benedetti, D. (2012). « La granitula de la Santa du Niolu, *Rivista di Studi* », in *Antropologia e Teatro* (Bologna), n° 3.
- Benedetti, D. (2018a). « Les gestes dans l'apprentissage en danse contemporaine entre mise en mots et mise en corps », in *Mouvements and Sports Sciences – Science et Motricité*, n° 99 [En ligne] URL : <https://www.mov-sport-sciences.org/articles/sm/abs/first/sm170005/sm170005.html> Consulté le 25 avril 2023.
- Benedetti, D. (2018b). « Le Catinacciu à Sartène ou la production d'un lieu cérémoniel en Corse », in Barrère, C. & Rozenholc, C., *Les lieux de mobilité en question*. Paris : Karthala.
- Benedetti, D. (2019). « Création dansée et recherche anthropologique à l'aune de la formation. ». Communication lors du colloque « L'enseignement aux non-spécialistes dans les deux premiers cycles universitaires : le cas des arts », INSPé de Clermont-Auvergne, Clermont-Ferrand, 9-10 avril 2019.
- Benedetti, D. (2021). « L'émotion de la découverte : une étape de la recherche incitant à la créativité scientifique », in *The conversation*. [En ligne], mis en ligne le 1^{er} novembre 2021. URL : <https://theconversation.com/lemotion-de-la-decouverte-une-etape-de-la-recherche-incitant-a-la-creativite-scientifique-167809> Consulté le 24 mai 2023.
- Bénéï, V. (dir.) (2019a), *Artistes & anthropologues dans la cité. Engagements, co-créations, parcours*. Paris : L'Harmattan.
- Bénéï, V. (2019b). « S'engager et co-créer dans la Cité », in V. Bénéï (dir.), *Artistes & anthropologues dans la cité. Engagements, co-créations, parcours*. Paris : L'Harmattan.
- Berger, P. (1984). « Les doubles », in *Cahiers de la photographie*, n° 14.
- Bernardeau Moreau, D. (2014). « Sociologie d'intervention : historique et fondements », in *Revue européenne des sciences sociales*, n° 52-2.
- Berthelot, J.-M. (1996). *Les vertus de l'incertitude. Le travail de l'analyse dans les sciences sociales*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bertho, R. (2013). *La Mission photographique de la DATAR, Un laboratoire du paysage contemporain*, Paris : La Documentation française.
- Bertholy, D. (2014). « Tulle-Agglomération : un groupe de travail passe l'agriculture locale à la loupe ». *La Lettre du Réseau Agriculture Durable en Limousin*, n° 52.
- Besançon, M. & Lubart, T. (2014). « Favoriser la créativité des élèves par une approche multivariée », in *Educateur*, n° 02.14, dossier « La créativité une finalité ».
- Béthune, Ch. (2019). *L'apothéose des vaincus – Philosophie et champ jazzistique*.

- Toulouse : Presses universitaires du Midi.
- Béziat, J. (2014). « “Vous êtes ici”. Imaginaire cartographique et sentiment d'appartenir », in G. Peylet, et H. Saule-Sorbé (dir.). *L'Appartenir en question, Ce territoire que j'ai choisi*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Bisénius-Penin, C. (dir.) (2018). Dossier « Entre création et médiation : les résidences d'écrivains et d'artistes », in *Culture et Musées*, n 31.
- Blanvillain, C. (2022). « Ouverture des lieux et des temps. L'enseignement des arts en licence pluridisciplinaire », in N. Estienne & F. Giroux, *L'enseignement des arts aux non-spécialistes. Licence et master*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal.
- Bloncourt, G. (2019). « Mon regard engagé... avec les fils des “grands découvreurs” », in V. Bénéï (dir.), *Artistes & anthropologues dans la cité - Engagements, co-crétions, parcours*. Paris : L'Harmattan.
- Boehm, R. (2005). *Les anciennes populations d'Abreschviller*. Sarrebourg : Boehm éd.
- Bon, S. & Panissal, N. (2019). « Tensions identitaires d'enseignants d'éducation socio-culturelle au sein d'une transition sociétale et agroécologique », *Éducation et socialisation* [En ligne], 54 | 2019, mis en ligne le 24 novembre 2019, URL : <http://journals.openedition.org/edso/7898> consulté le 26 juin 2023.
- Bonico-Donato, C. (2016). *Une archéologie de l'interaction. De David Hume à Erving Goffman*. Paris : Vrin.
- Bonte, P. & Izard, M. (2010 [1991]). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. 4^{ème} édition. Paris : PUF.
- Bordeaux, M.-Ch. (2016). « Les résidences d'artistes à l'école : genèse, permanences et émergences », in *Questions de communication*, « Actes ».
- Bordes, V. (2020). « Jeunesses et musiques : socialisation, pratiques et sociabilités », in *Champs culturels* n° 30.
- Bories, O. (2019). « Faire du paysage un "personnage" : Les atouts de la méthode filmique dans la production d'images paysagères », in *Revue française des méthodes visuelles*, n° 3.
- Bories, O., Fontorbes, J.-P. & Pibou, E. (2022). « L'usage du film-recherche en formation », in N. Estienne & F. Giroux (dir.), *L'enseignement des arts aux non-spécialistes. Licence et master*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal.
- Bories, O. & Rue, M. (2017). « Quand des agriculteurs agroforestiers haut-garonnais nous parlent d'arbre et de paysage », in *Projets de paysage*, n° 16, « Arbres et paysages ».
- Boudinet, G. & Sanchez-Iborra, C. (éd.) (2017). *Expérience esthétique et savoirs artistiques*. Paris : L'Harmattan.
- Bouillier-Oudot, M.-H. & Asloum, N. (2015). « L'interdisciplinarité dans l'enseignement agricole », in N. Hervé, & C. Gardiès (dir.), *L'enseignement agricole entre savoirs et savoirs professionnels et scolaires. Les disciplines en question*. Dijon : Educagri.
- Bourdieu, P. (1997). *Les usages sociaux de la science. Pour une sociologie clinique du champ scientifique*. Paris : INRA éditions.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C. & Passeron, J.-C. (1983). *Le métier de sociologue*. Paris : EHESS.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel.
- Breyer, A. (2006). *En attendant son Tour*. Bruxelles : Racine.
- Breyer, A. (2009). *En attendant son Tour de France*. Bruxelles : Husson.
- Breyer, A. (2013). *Casa mobile*. Bruxelles : Husson.
- Briel, B. & Vilain, L. (1999). *Vers l'agriculture durable*. Dijon : Educagri éditions.
- Brossais, E., Gardiès, C. & Asloum, N. (dir.) (2019). *Professionnalisation des acteurs de*

- l'École au prisme des collaborations*. Toulouse : Cépaduès.
- Broussal, D., Bedin, V. & Marcel, J.-F. (2021). *Expositions et œuvres en question. Une recherche-intervention création dans un centre culturel toulousain*. Paris : L'Harmattan.
- Brousse-Mestre, N. (2001). « A propos de l'action culturelle et de la coopération internationale de la DGER », in *Champs culturels*, n°14.
- Brundtland, G. H. (prés.) (1987). *Notre avenir à tous (Our Common Future)*. Rapport de la Commission mondiale sur l'environnement et le développement de l'ONU. Oxford University Press.
- Brunet, F. (1984). « La photographie du territoire américain au XIXème siècle », in *Les Cahiers de la photographie*. 14.
- Brunet, F. (1991). « O'Sullivan was here : la rephotographie ou la jouissance du point de vue », in *Revue Française d'Études Américaines*, n° 48-49, Avril-juillet 1991.
- Cabot, J. (2021). « Méta-méta-slam. Défense et illustration de l'intervention oratoire en congrès », in M. Martinez Thomas et N. Jambina, *Quel congrès voulons-nous ?* Paris : L'Harmattan
- Caillé, A. (2001). « Pour la science sociale », in *L'Économie politique*, n° 12.
- Caillé, A., Chanial, Ph., Dufoix, S. & Vandenberghe, F. (2018). *Des sciences sociales à la science sociale. Fondements anti-utilitaristes*. Lormont : Le Bord de l'eau, serie « La bibliothèque du Mauss ».
- Calamel, Ch. (2012). *Le jazz : un modèle pour apprendre. De la musique à une construction de soi*. Paris : L'Harmattan.
- Callon, M., Lascoumes, P., Barthe, Y. (2001). *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*. Paris : Seuil.
- Canet, C. (2022). « Carole Talon-Hugon, *L'Artiste en habits de chercheur* », in *Critique d'art* [En ligne], mis en ligne le 04 juin 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.77948> Consulté le 28 février 2024.
- Capron Puozzo, I. (2016). « Du concept de créativité à une pédagogie de la créativité : un défi pour le XXIème siècle », in I. Capron Puozzo (éd.), *La créativité en éducation et en formation. Perspectives théoriques et pratiques*. Louvain-La-Neuve : De Boeck.
- Cauquelin, A. (1996a). *Petit traité d'art contemporain*. Paris : Seuil.
- Cauquelin, A. (1996b). « L'esthétique au risque des "technimages" », *Revue canadienne d'esthétique*, vol. 1, printemps 1996.
- Certeau (de), M. (1975). *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard.
- Certeau (de), M. (1990). *L'invention du quotidien, 1. : Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Ceysson, B. (1971). *Rancillac*. Saint-Etienne : Musée d'Art et d'Industrie, 1971.
- Chabanne, J.-C., Parayre, M. et Villagordo, É. (2012). *La rencontre avec l'œuvre. Éprouver, pratiquer, enseigner les arts et la culture*. Paris : L'Harmattan.
- Chalumeau, J.-L. (1991). *Lectures de l'art*. Paris : Chêne.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1971), « Essai sur l'Idéal du Moi », *Revue française de psychanalyse*, n° 5/6.
- Chaudoir, P. (dir). (2005). *Les résidences d'artistes en question*. Lyon : éd. AMDRA, coll. « Clé de nuit ».
- Chauvier, E. (2006). *Anthropologie*. Paris : Éditions Allia.
- Chauvier, E. (2017 [2011]). *Anthropologie de l'ordinaire*. Toulouse : Anacharsis.
- Chevrier, J.-F. & Hayon, W. (2002). *Paysages territoires. L'Ile-de-France comme métaphore*. Marseille : Parenthèses.
- Chevrier, J.-F. (2010). *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*. Paris : L'Arachnéen.
- Christophe, D. (1985). *Les grandes lignes de René Bonargent*. Mémoire de licence d'arts

- plastiques, Université Bordeaux 3 (polycopié).
- Christophe, D. (1986). « René Bonargent ou la plasti-littérature », in *Sud-Ouest Dimanche*, n° du 29 novembre 1986.
- Christophe, D. (1986). *Dérive de papiers intimes, Approche de transposition plastiques de L'Horizon chimérique, poème en quatorze chants de Jean de la Ville de Mirmont*. Mémoire de maîtrise d'arts plastiques, Université Bordeaux 3 (polycopié).
- Christophe, D. (1987). *Psychanalyse et transpositions autour de l'œuvre de Jean de La Ville de Mirmont*. Mémoire de DEA de communication, arts et spectacles, Université Bordeaux 3 (polycopié).
- Christophe, D. (1997). « Peuple et Culture au LEGTA de Tulle-Naves : un rapprochement fertile », in *Champs culturels*, n° 5.
- Christophe, D. (2004). « Swing Bonargent », in *Effeillé*création*, n° 1 (deuxième semestre 2004), Lafage-sur-Sombre.
- Christophe, D. (2005a). *Les fromages des Plateaux. Dans le Haut-Limousin fromager* (introduction de G. Laplace). Tulle/Limoges : Quel Art est-il ?
- Christophe, D. (2005b). *Élevages et Millevaches prennent un s* (introduction de G. Châtain) Tulle/Limoges : Quel art est-il ? / Appelboom.
- Christophe, D. (2005c). « Technimages et écriture chez les fromagers, une recherche-action en arts plastiques », in *Champs culturels*, n°20.
- Christophe, D. (2006). *L'agriculture d'un territoire, champ d'expérience de l'art – Recherche-action*. Thèse de doctorat en arts (histoire, théorie, pratique), Université Bordeaux Montaigne. (Directrice : H. Saule-Sorbé ; membres du jury : B. Calas, D. Dussol, J.-P. Prod'homme ; soutenance : décembre 2006).
- Christophe, D. (2007), « L'agriculture d'un territoire, champ d'expérience pour l'art », in *Champs culturels*, n° 21.
- Christophe, D. (2010a). « Die Schwäbische Vorfahren : le souvenir des Sigward et des Greiner à l'ancienne verrerie de Walkersbach, ou le rendez-vous secret », in *TSD Nouvelles de Schorndorf*, n° 37.
- Christophe, D. (2010b), « René Bonargent, parti l'an dernier », in *La Gazette de la culture*, n° 6, Tulle.
- Christophe, D. (2013a). « Contribution pour une didactique artistique autour de la question de l'appartenir », in *Champs culturels*, n° 25.
- Christophe, D. (2013b). *Le Soir du Gille*. Tulle/Limoges : Quel Art est-il ?
- Christophe, D. (2014). « Transcriptions plastiques d'un appartenir en Pays de Tulle : Phet Cheng Suor et Hardy Langer en résidences de création dans la formation agricole », in G. Peylet & H. Saule-Sorbé (dir.). *L'Appartenir en question, Ce territoire que j'ai choisi*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Christophe, D. (2017a). *Les Agriculteurs à l'aube du XXI^e siècle en Limousin et Berry. Approche sociologique et entretiens*. Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques sociales ».
- Christophe, D. (2017b). « Être réfugié Rom serbe en Corrèze : Saisir sa chance dans un département rural », in *Pour*, revue du GREP, n°230.
- Christophe, D. (2017c). « Projets de territoires et enjeux de formation pour la transition vers une agriculture durable », in actes du colloque *Changements et transitions : enjeux pour les éducations à l'environnement et au développement durable*. Toulouse : Université Toulouse Jean Jaurès et ENSFEA.
- Christophe, D. (2017d). *L'imaginaire et l'inconscient chez Jean de La Ville de Mirmont. Création littéraire et psychanalyse*. Paris : L'Harmattan, coll. « Approches littéraires ».
- Christophe, D. (2018a). « Les artistes devant l'agriculture et l'environnement, de la sécularisation aux conscientisations », in *Champs culturels*, n° 29.
- Christophe, D. (2018b). « Les pratiques et les choix de La Tournerie, une ferme collective

- agroécologique. Entretien avec Thomas Gibert », in *Champs culturels*, n° 29.
- Christophe, D. (2018c). « Un projet alimentaire territorial en Corrèze : interaction, plus-value et agroécologie », in *Champs culturels*, n°29.
- Christophe, D. (2019a). *Quelques trames de soi*. Tulle : La Cour des Arts.
- Christophe, D. (2019b). « Approches éco-systémiques et sensibles du paysage : des sciences de la nature aux arts du paysage », in *Arena, Actualités de la recherche à l'ENSFEA*, n° 4.
- Christophe, D. (2020a). « Tu es plasticien, tu travailles sur l'agriculture et la ruralité, donc tu travailles sur le paysage ? », in *Arts et sciences*, volume 4, n°1
- Christophe, D. (2020b). « Quand des professeur·e·s-stagiaires enquêtent les pratiques culturelles des apprenant·e·s de l'Enseignement agricole », in *Champs culturels*, n°30.
- Christophe, D. (2021). *Histoire de l'agriculture vue par les artistes*. Paris : L'Harmattan, coll. « Histoires et idées des arts ».
- Christophe, D. (2022a). « Produire autrement en agriculture : le métavers est dans le fruit », in *Pour*, revue du GREP.
- Christophe, D. (2022b). « Des dentellières investies dans une résidence d'artiste contemporain : l'accueil de Franck Claudon à Tulle », in catalogue *D'un Point à l'Autre, Franck Claudon, la robe d'après-minuit*. Tulle : La Cour des Arts.
- Christophe, D. (2022c). « L'approche de la didactique des arts visuels par la faible directivité, dans la formation d'enseignants de l'Enseignement agricole », in N. Estienne & F. Giroux (dir.), *L'enseignement des arts aux non-spécialistes. Licence et Master*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.
- Christophe, D. (2022d). « Des résidences d'artistes pour faire évoluer les pratiques dentellières en Pays de Tulle_ ». Communication au colloque *Pour une praxis des territoires oubliés* – Freire hoje, Freire hoy, ENSFEA, Toulouse, 26 octobre 2022.
- Christophe, D. (2023a). « The great jazz robbery », texte du flyer d'invitation à l'exposition de janvier 2023 (Galerie et Le Point G). Tulle : La Cour des Arts.
- Christophe, D. (2023b). « Diane Trouillet : une artiste-chercheuse déambulant dans la biologie ». Communication au Séminaire structurant de l'École Doctorale Allph@, « Recherche-crédation / Création-recherche : La déambulation », volet 2, Toulouse, Université Toulouse Jean-Jaurès, 7 avril 2023. Publiée sur le blog de recherche recreallpha.hypotheses.org.
- Christophe, D. (2024). « Former de futurs enseignants de BTS à la communication par le scat : quand l'expérimentation d'une expression vocale improvisée questionne la construction de soi », in *Pratiques de la Communication*, n°4, « Varia ».
- Christophe, D. & Clédât, L. (2007). *Aujourd'hui, le cheval et l'attelage en Hongrie. Situation et avenir des chevaux de travail* (introduction de Ch. Sérager). Tulle/Limoges : Quel Art est-il ? / Legta Tulle-Naves / Alesan.
- Christophe, D. & les élèves de 1^{ère} Bac Pro Production Végétale du Lycée Agricole de Châteauroux (2006). *Champagne dans le Berry. Agriculture céréalière dans l'Indre* (introduction de P. Pauvrehomme). Tulle/Limoges : Quel Art est-il ?
- Christophe, D. & Teyssandier, J.-P. (2016), « De l'ouverture internationale à l'action locale ! », in *Pour*, Revue du GREP, n°228.
- Christophe, E.-F. (2014). « Je serai littérartiste », in *La gazette de la culture*, n° 20, Tulle.
- Christophe, E.-F. (2017). *Littérartiste*. Mémoire de master 1 en arts plastiques, Université Bordeaux-Montaigne (polycopié).
- Christophe, E.-F. (2018). « Littérartiste » *Figures de l'artiste plasticien et écrivain*. Mémoire de master 2 en arts plastiques, Université Bordeaux-Montaigne (polycopié).
- Clancy, G. & Tancelin, Ph. (1997). *Esthétique de l'ombre*. Paris : L'Harmattan.
- Clerc, D. (2001). « Développement : le regard des économistes », in *Champs culturels*, n°14.

- Collectif (2003). *GNS – Global Navigation System*. Catalogue d'exposition du Palais de Tokyo, 5 juin-14 septembre 2003.
- Copans, J. (1996). *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*. Paris : Poche
- Csikszentmihalyi, M. (2006 [1996]). *La créativité. Psychologie de la découverte et de l'invention*. Paris : Robert Lafont.
- Cueco, H. (2001). *La petite peinture*. Paris : Cercle d'art.
- Damasio, A. R. (2006). *L'erreur de Descartes*. Paris : Odile Jacob.
- Deliège, Ch. (2013). *Sang d'Binchou ne saurait mentir*. Vidéo. Binche : Musée du Carnaval et du Masque.
- Degrémont, I. & Saule-Sorbé, H. (2014). « La vue et la ville : quels usages publics de l'image ? », in V. Berdoulay, P. C. da Costa Gomez et J. Lolive (dir.), *L'Espace public à l'épreuve. Régressions et émergences*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- De Heusch, L. (2006). « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle », in *L'Homme*, n° 180.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1990). *Pourparlers*. Paris : Éditions de Minuit.
- Depagneux, M.-A. (2011). « Quand l'agriculteur se branche sur le Matif pour optimiser ses ventes », in *Les Echos*, publié le 18 février 2011 URL : <https://www.lesechos.fr/2011/02/quand-lagriculteur-se-branche-sur-le-matif-pour-optimiser-ses-ventes-1089050>
- Dewey, J. (2014 [1914]). *L'art comme expérience*. Paris : Folio-Gallimard.
- Di Rosa, H. (2011). *L'art modeste*. Dijon : Les Presses du réel.
- Dicharry, E. (2014). *Théâtre, résidence d'artiste, médiation et territoire*. Paris : L'Harmattan.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Paris : Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit.
- Didier, J. (2017). « De la démarche anthropologique à la posture d'auteur en didactique », in G. Grazia, J. Didier & F. Spampinato (dir.), *Didactique de la création artistique. Approches et perspectives de recherche*. Louvain-la-Neuve : EME.
- Djakouane, A. & Sahuc, Ph. (2020). « Enquêter sur les pratiques culturelles et sociales des lycées agricoles », in *Champs culturels*, n° 30.
- Dumazedier, J. (1966). *Loisir et culture*. Paris : Seuil.
- Dunand, G. & Chevrier, J.-F. (1997). *Ceux du terrain*. Ivry-sur-Seine : Ne pas plier.
- Durand, G. (2016 [1969]). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod.
- Durand, R. (1985). « Patrick Faigenbaum l'affuteur », in *Art Press*, n° 98, décembre 1985.
- Duvignaud, J. (1977a). *Spectacle et société*. Paris : Denoël.
- Duvignaud, J. (1977a). *Lieux et non lieux*. Paris : Galilée.
- Duvignaud, J. (1977b). *Le Don du rien. Essai d'anthropologie de la fête*. Paris : Stock.
- Duvignaud, J. (1991). *Fêtes et Civilisations ; suivi de La Fête aujourd'hui*. Arles : Actes Sud.
- Duvignaud, J. (2014 [1981]). « Pour une autre épistémologie de l'imaginaire », in *Anamnèse et Mana*, n° 9.
- Duvigneau, M. (2002). *Art, culture et territoires ruraux*. Dijon : Educagri.
- Eco, U. (1965 [1962]). *L'œuvre ouverte*. Paris : Points Seuil.
- Eco, U. (1992). *La production de signes*. Paris : Poche.
- Eco, U. (1997). *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*. Paris : Grasset.
- Espinassy, L. & Terrien, P. (2017). « Professeur débutant dans les disciplines artistiques :

- de l'expérience artistique du professeur à celle des élèves », in G. Boudinet & C. Sanchez-Iborra (éd.), *Expérience esthétique et savoirs artistiques*. Paris : L'Harmattan.
- Estienne N. & Giroux F. (2022). *L'enseignement des arts aux non-spécialistes. Licence et master*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal.
- Fabre, S. (2017). *Normativité de l'éducation artistique*. Le « Pont des arts ». Paris : L'Harmattan.
- Fauchereau, S. (1991). *Rancillac*. Paris : Cercle d'art.
- Faure-Godbert S. (2018). « De la Roumanie à l'Allemagne, la fremde Heimat de Herta Müller », in *Germanica*, n° 62.
- Favret-Saada J. (2009). *Désorcèler*. Paris : Éditions de l'Olivier
- Foucault, M. (1977). « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France, 1976*. Paris : Seuil.
- Fourez, G. (1997). « Îlots de rationalité interdisciplinaires », in *Recherche en soins infirmiers*, n° 50.
- Fourez, G. (1998). « Se représenter et mettre en œuvre l'interdisciplinarité à l'école », in *Revue des sciences de l'éducation*, Vol. XXIV, n° 1.
- Gaillot, B.-A. (1997). *Arts plastiques, éléments d'une didactique-critique*. Paris : PUF.
- Geertz, C. (1986). *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*. Paris : PUF.
- Giacco, G. & Didier, J. (2017). « "...car la voie de droite était perdue" (Dante, Enfer, I) : de la nécessité d'un modèle hybride pour la recherche en didactique de la création artistique », in G. Grazia, J. Didier & F. Spampinato (dir.), *Didactique de la création artistique. Approches et perspectives de recherche*. Louvain-la-Neuve : EME.
- Giacco, G. & Lorant, S. (2017). « Pour une didactique de la création artistique : axes, projets et bilan (2014-2016) ». in *Le Ragioni di Erasmus – Revue en ligne de l'Université de Roma 3*, Roma TrE-Press. URL : <http://romatrepress.uniroma3.it/ojs/index.php/erasmus01>
- Giacco, G & Rosenberg, Ch. (2021). *Entretiens en miroir; Réflexions sur l'expérience artistique*. Paris : L'Harmattan.
- Glaser, B. G. & Strauss, A. L. (1995). « La production de la théorie à partir des données », in *Enquête*, 1|1995. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/enquete/282> consulté le 24 mai 2023.
- Glicenstein, J. (1996). « La place du sujet dans l'œuvre interactive », in *Artifices*, n° 4. URL : http://www.ciren.org/artifice/artifices_4/glicen.html Consulté le 25 avril 2023.
- Gonick, L. & Whellis, M. (1986). *Guide illustré de la génétique*. Paris : Belin.
- Grandcoing, Ph. & Julien, R. (2004). *La belle Limousine. La vache en Limousin, un patrimoine historique et génétique*. Limoges : Culture et Patrimoine en Limousin.
- Grunberg, G. & Schweisguth, E. (1983). « A quoi sert la sociologie empirique ? », in *Revue française de sociologie*, n° 24-2.
- Guigueno, V. (2006). « La France vue du sol. Une histoire de La Mission photographique de la Datar (1983-1989) » in *Études photographiques*, n° 18.
- Gwiazdzinski, L. & Straw, W. (2015). « Introduction - Habiter (la nuit)/inhabiting (the night) », in *Intermédialités / Intermediality*, n° 26. URL : doi.org/10.7202/1037312ar Consulté le 25 avril 2023.
- Hamid, D. M. & Sahuc, Ph. (2017). « Avoir été accueilli jeune en milieu rural ». *Pour*, revue du GREP, n°230.
- Heinich, N. (2021). *Ce que le militantisme fait à la recherche*. Paris : Gallimard, coll. « Tracts ».
- Hess, R. (1981). *La Sociologie d'intervention*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Hillaire, N. (2000). « L'art aux frontières : art, communication et médiation culturelle », in *Solaris*, n° 7 (décembre 2000-janvier 2001).

- Hulpusch, S. (2015). « La Grèce vue d'Allemagne », in *L'Écho*, numéro du 26 août 2015, p. 3.
- Joly, M. (1993). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Nathan.
- Jouenne, N. (2008). « Éric Chauvier, Anthropologie », in *L'Homme*, n° 185-186.
- Jussiau, R., Montméas, J. & Papet, A. (2006). *L'amélioration génétique des animaux d'élevage*. Dijon : Educagri.
- Kob, R. (2017). *Die Heimat der Glasmacher Greiner, Die Schwäbische Vorfahren und woher sie wirklich kamen*. Berlin : Pro Business.
- La Soudière (de) M. (2014). « L'engagement photographique. L'expérience visuelle dans la création d'un récit urbain », in G. Peylet & H. Saule-Sorbé (dir.). *L'Appartenir en question, Ce territoire que j'ai choisi*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Latour (de), E. (2019). « “Risquer des formes plus inventives” : le projet des “Little Go Girls” », in V. Bénéï (dir.), *Artistes & anthropologues dans la cité - Engagements, co-créations, parcours*. Paris : L'Harmattan.
- Laurent, P.-J. (2020). « L'écriture de terrain. La recherche du moment ethnographique de l'anthropologie », in B. Charlier & al. (dir.), *Écritures anthropologiques*. Louvain-la-Neuve : Academia.
- Lavazais, S. (2019). Pratiques socioculturelles des lycéens et lycéennes de l'enseignement agricole. Rapport d'enquête, Ministère de l'Agriculture et de l'Alimentation – DGER. | En ligne.] URL : https://chlorofil.fr/fileadmin/user_upload/03-actions/culture/act-socio-culturelles-EA-2019.pdf Consulté le 26 juin 2023.
- Lavazais, S. (2020). « Consommations audiovisuelles à l'heure du numérique : TV, vidéos, films et séries », in *Champs culturels*, n° 30.
- La Ville de Mirmont, J. (1984). *L'Horizon chimérique*. Avec cinq estampes de René Bonargent. S. l. [Chateauroux] : Indifférences.
- Lee, R. (2019). « La préférence du flou : Des liens entre chorégraphie, public et arbres dans *Calling Tree* », in V. Bénéï (dir.), *Artistes & anthropologues dans la cité - Engagements, co-créations, parcours*. Paris : L'Harmattan.
- Lefaire, C. (2002). « Quand la peinture interroge la génétique... », in *L'Écho*, n° du octobre 2002.
- Leon-Quijano, C. (2019). « L'engagement photographique. L'expérience visuelle dans la création d'un récit urbain », in V. Bénéï (dir.), *Artistes & anthropologues dans la cité - Engagements, co-créations, parcours*. Paris : L'Harmattan.
- Lescot, S. (2017). *Création contemporaine et territoire, résidences d'artistes et génie du lieu : contextes, modalités, valeurs*. Thèse de doctorat en arts, Université Bordeaux Montaigne.
- Lescot, S. & Saule-Sorbé (2014). « Résidence d'artiste : Sabine Delcour à Abbadia », in G. Peylet & H. Saule-Sorbé (dir.). *L'Appartenir en question, Ce territoire que j'ai choisi*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Levi-Strauss, C. (1974 [1958]). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.
- LeWitt, S. (1967). « Paragraphs on Conceptual Art », in *Artforum*, n° de juin 1967.
- Lié, M., (2013). *Étude des besoins des agriculteurs du territoire Corrèze Ventadour, au regard des attentes d'un projet LEADER de coopération internationale*. Rapport de stage de licence professionnelle Agriculture biologique, conseil et développement, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand / VetAgro Sup (polycopié).
- Liu, J. (2013). *La représentation de la littérature, des écrivains et de la vie littéraire dans les romans de Victor Hugo de Notre-dame de Paris à Quatre-vingt-treize*. Mémoire de master 1 LAPC, Université paris 7 Denis-Diderot (polycopié).
- Lubart, T. (2003). *Psychologie de la créativité*. Paris : Armand Colin.

- Lugon, O. (2001). *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris : Macula.
- Malaurie, Ch. (2014). « L'appartenir de Raymond Depardon », in G. Peylet & H. Saule-Sorbé (dir.). *L'Appartenir en question, Ce territoire que j'ai choisi*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Malaurie, Ch. (2015). *L'ordinaire des images : puissances et pouvoirs de l'image de peu*. Paris : L'Harmattan.
- Maragnani, A. (2001). « La mission de coopération internationale de l'enseignement agricole », in *Champs culturels*, n° 14.
- Massin, M. (2013). *Expérience esthétique et art contemporain*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Mauriac, F. (1926). *La Province*. Paris : Hachette.
- Mauss, M. (1997). *Sociologie et anthropologie [1950]*. Paris : Presses universitaires de France, Quadrige.
- Mauss, M. (2002). *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay. URL : <https://anthropomada.com/bibliotheque/Marcel-MAUSS-Essai-sur-le-don.pdf>
Consulté le 27 avril 2023.
- McLuhan, M. (2001). *Pour comprendre les médias : Les prolongements technologiques de l'homme*. Traduction J. Paré. Montréal : Bibliothèque québécoise
- Méchoulan, E. (2003). « Intermédialités : le temps des illusions perdues », in *Intermédialités*, n° 1, « naître ».
- Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris : Seuil.
- Menu, J.-P. (2015). *Au fil de l'éducation socioculturelle dans l'enseignement agricole 1871-2008. Mémoire et questions vives. Nouvelle édition*. Paris : L'Harmattan.
- Michaud, Y. (1989). *L'artiste et les commissaires*. Paris : Actes-Sud.
- Michel, G.-J. (1989). *Dictionnaire des verriers de Franche-Comté au XVIII^e siècle*. Paris : Erti.
- Minguet, P. (1992). *Sens et contresens de l'art*. Bruxelles : De Boeck.
- Morin, E. (1990). *Introduction à a pensée complexe*. Paris : ESF.
- Neutzling W. (2005). *Caspar Raspiller*. Phalsbourg : éd. GenVerre.
- Octobre, S. (2009). « Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de cultures ? », *Culture prospective*, 1.
- Ordan, S. (2015). « Le paradoxe Davia Benedetti », in *Corse Matin*, 27 janvier 2015.
URL : <https://www.corsematin.com/articles/le-paradoxe-davia-benedetti-48615>
Consulté en ligne le 25 avril 2023.
- Pataut, M. (2012). *Humaine*. Cherbourg : Le Point du jour.
- Pépin, Ch. (2021). *La rencontre. Une philosophie*. Paris : Allary.
- Péquignot, B. (2000). « la sociologie de l'art et de la culture », in J.M. Berthelot (dir.), *La sociologie française contemporaine*. Paris : PUF.
- Perez, J.-A. (2001). « De l'unilatéralisme à la réciprocité agri-culturelle », in *Champs culturels*, n° 14.
- Peylet, G. & Saule-Sorbé H. (dir.) (2014a). *L'Appartenir en question, Ce territoire que j'ai choisi*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Peylet, G. & Saule-Sorbé H. (2014b), « Ouverture », in G. Peylet & H. Saule-Sorbé (dir.). *L'Appartenir en question, Ce territoire que j'ai choisi*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Piaget, J. (1945). *La formation du symbole chez l'enfant : imitation, jeu et rêve, image et représentation*. Neuchâtel, Paris : Delachaux et Niestlé.

- Pibou, E. (2013). « Entre continuités et discontinuités : examen des parcours des fermier-e-s de Tdl », in *Pour*, revue du GREP, n° 220, dossier « Le foncier agricole : lieu de tensions et bien commun ».
- Pibou, E. (2016). *Paysans de passage : les fermiers du mouvement Terre de Liens en France*. Thèse de doctorat en sociologie. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II.
- Piccardo, E. (2016). « Créativité et complexité : quels modèles, quelles conditions, quels enjeux ? », in I. Capron Puozzo (éd.), *La Créativité en éducation et en formation. Perspectives théoriques et pratiques*. Bruxelles : De Boeck.
- Piolat, P. J. (2020). « Danser ce que l'on écrit. Le partage du jeu des corps et la danse comme outil de captation et d'analyse », in B. Charlier & al. (dir.), *Écritures anthropologiques*. Louvain-la-Neuve : Academia.
- Pontévia, J.-M. (1984). *La peinture, masque et miroir. Ecrits sur l'art et pensées détachées, I*. Bordeaux : William Blake & Co.
- Puccio-Den, D. (2011). « Être affecté ». (Non publié). URL : gspm.ehess.fr/docannexe.php?Id=1505 Consulté le 14 juillet 2018.
- Rakotoarivonjy R., (2014). *Accompagner l'émergence d'un projet d'atelier de transformation collectif en Pays de Tulle*. Rapport de stage de licence professionnelle Agriculture biologique, conseil et développement, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand / VetAgro Sup.
- Rambaud, P. (1976). « Pour une sociologie de la dénomination », in P. Rambaud (dir.), *Sociologie Rurale*. Paris : Mouton.
- Ramon (2004). *Cahier des jours ordinaires*. Limoges : Peuple et culture Corrèze & ATCRL-Artothèque du Limousin.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris : La fabrique.
- Richard, J.-T. (2023). *Vocabulaire du jazz et du blues*. Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical ».
- Richard, M. & Majeau, C. (2018). « Hybridité et dispositifs de création/formation : en marge des pratiques disciplinaires ». in *Actes du Colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels*. Montréal : Université du Québec.
- Richard, M., Majeau, C. & Théberge, M.-P. (2017). « Le dispositif de création/médiation AmalGAME : Croiser les postures et transgresser les frontières ». *Revue de recherches en littérature médiatique multimodale*, 6. URL : http://litmedmod.ca/sites/default/files/pdf/r2-lmm_vol5-6_richard-al.pdf Consulté le 27 mai 2023.
- Rickenmann, R. (2006). « La question de la réception culturelle dans les enseignements artistiques », in *MEI Médiation Et Information*, n° 24-25.
- Rosenberg, Ch. & Christophe, D. (2024, à paraître). « Pourquoi faire un bot de chemin avec un artiste ? », in *Champs culturels*, n° 32.
- Rosnay (de), J. (1975). *Le macroscope, Vers une vision globale*. Paris : Seuil.
- Rouch, J. (1979). « La caméra et les hommes », in C. de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton.
- Ruppin, V. (2015). « Une résidence d'artiste à l'école : Enjeux et répercussions », in *Spirales*, n° 56.
- Sahuc, Ph. (2011). « Don au chercheur et contre-don à de jeunes enquêtés », in *¿ Interrogations ?*, n° 13. URL : <https://www.revue-interrogations.org/Don-au-chercheur-et-contre-don-a> (Consulté le 27 avril 2023).
- Sahuc, Ph. (2012). « Contes à rendre : éthiquement ou ethniquement ? », in *Cahiers de littérature orale*, n° 72.
- Sahuc Ph. (2017). « Une nouvelle façon de “co-opérer ensemble” », in *Pour*, revue du GREP, n° 230.

- Sahuc, Ph. (2019). « Posture d'artiste et méthodologie scientifique », in *Implications philosophiques*. [En ligne] URL : <https://www.implications-philosophiques.org/posture-dartiste-et-methodologie-scientifique/> Consulté le 27 avril 2023.
- Sauvageot, A. (1994). *Voires et savoirs, Esquisse d'une sociologie du regard*. Paris : PUF
- Scheinfeigel, M. (2008). *Jean Rouch*. Paris : CNRS.
- Schlageter, A. (1988). « Die Glashütten im Markgräflerland und den angrenzenden Gebieten vom 15. bis 17. Jh. », in *Badische Heimat*, n° 6.
- Scieur, Ph. & Vanneste, D. (2015). « La médiation artistique et culturelle : cadrage théorique et approche sociologique », in *Repères* (Observatoire des Politiques culturelles), n° 6.
- Sencébé, Y. (2014). « Appartenir à un lieu qui ne nous appartient pas. L'expérience du quartier libre des Lentillières à Dijon », in G. Peylet & H. Saule-Sorbé (dir.). *L'Appartenir en question, Ce territoire que j'ai choisi*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Sennett, R. (2010). *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*. Paris : Albin Michel.
- Shapiro, N. et Hentoff, N. (2015). *Écoutez moi ça !* Paris : Buchet-Chastel.
- Siegwart, D. (2009). *Die Siegart' und die edle, freie Glasmacherkunst*. Norderstedt : Verlag BOD.
- Siegwart, D. (2018). *Die Glasmacherfamilie Si(e)gart(h)*. Norderstedt : Verlag BOD.
- Simondon, G. (1985). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubert-Montaigne.
- Simonneaux, J. (2015). « Faut-il supprimer les disciplines scolaires ? », in C. Gardiès (éd.), *L'enseignement agricole entre savoirs professionnels et savoirs scolaires : Les disciplines en question* (pp. 161-179). Dijon : Éducagri éditions. <https://doi.org/10.3917/edagri.gardi.2015.01.0161>
- Simonneaux, J. (2018). *La démarche d'enquête : Une contribution à la didactique des questions socialement vives*. Dijon : Éducagri éditions.
- Skop, W. (2014). *Moi, élève au Lycée Agricole de Tulle-Naves*. DVD, 80 minutes. S. l. : Skop Art Film.
- Soron, A. (2014). « De *La Place* à *Retour à Yvetot* : Vers une absorption du crime originel d'appartenance normande ? », in G. Peylet & H. Saule-Sorbé (dir.). *L'Appartenir en question, Ce territoire que j'ai choisi*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Stebler, J. (2012). « De l'expérience de la dissonance à l'invention d'une voix : l'anthropologie d'Éric Chauvier explicitée », in *A contrario*, n° 17.
- Straw, W. (2014). « Le kiosque à journaux de la gare central de Montréal », in Straw, W., Bélanger A. & Gérin, A. *Formes urbaines : circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal*. Montréal : Editions Esse.
- Strawinsky, I. (1945). *Poétique musicale*. Paris : Janin.
- Suffran, M. (1968). *Jean de La Ville de Mirmont*. Paris : Seghers.
- Szlamowicz, J. (2021). *Jazz Talk. Approche lexicologique, esthétique et culturelle du jazz*. Toulouse : Presses universitaires du Midi.
- Talon-Hugon, C. (2021). *L'artiste en habits de chercheur*. Paris : PUF.
- Tancelin, Ph. (2000). *Poétique du silence*. Paris : L'Harmattan.
- Tancelin, Ph. (2002). *Cet en-delà des choses*. Paris : L'Harmattan.
- Thiam, K. (2022). *La résidence d'artistes, un dispositif de médiation dans les lycées agricoles*. Mémoire de Master 2 MEEF, ENSFEA.
- Tisseron, S. (1996). *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*. Paris : Flammarion.

- Touraine A. (1978), *La Voix et le Regard*. Paris : Seuil.
- Torga, M. (1994 [1986]). *L'universel, c'est le local moins les murs*. Bordeaux : William Blake & Co.
- Tortochot, E., Rezzi, N. & Terrien, P. (éd.) (2019). *Créer pour éduquer. La place de la transdisciplinarité*. Paris : L'Harmattan, coll. « Arts, transversalité, éducation ».
- Trotin, G. (2014). « Les non-lieux à l'épreuve de l'appartenir : une expérience du regard », in G. Peylet & H. Saule-Sorbé (dir.). *L'Appartenir en question, Ce territoire que j'ai choisi*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Van Steenberghe, N. (2014). « Opération vitrine à Arcachon : voir, lire et appartenir », in G. Peylet & H. Saule-Sorbé (dir.). *L'Appartenir en question, Ce territoire que j'ai choisi*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Vilain, L. (1999). *De l'exploitation agricole à l'agriculture durable*. Dijon : Educagri éditions.
- Villagordo, E. (2012a). *Vers une sociologie de la pratique artistique*. Paris : L'Harmattan.
- Villagordo, E. (2012b). « Un sociologue en résidence artistique », in *Culture & musées*, n° 19.
- Villagordo, E. & Domergue, Ph. (2011). « Au croisement des postures sociologique et artistique : la résidence d'artiste Processus/Découpe », in *Tracés, Revue des Sciences humaines*, n° 11. [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2013, URL : <http://journals.openedition.org/traces/5240> consulté le 27 mai 2023.
- Villamil, A. (2019). « Engager la recherche à travers l'audiovisuel : effets et implications de l'insertion de la caméra dans le monde de la musique de gaïta colombienne », in V. Bénéï (dir.), *Artistes & anthropologues dans la cité. Engagements, co-créations, parcours*. Paris, L'Harmattan.
- Wauthier, P.-Y. (2020). « Écrire (sur) la vie intime des informateurs : du statut interprétatif de données orales au sujet de ce qui ne se dit pas », in B. Charlier & al. (dir.), *Écritures anthropologiques*. Louvain-la-Neuve : Academia.
- Winkin, Y. (2001). *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*. Bruxelles : De Boeck.
- Winkin, Y. (1997). « L'observation participante est-elle un leurre ? », in *Communication et organisation* 12 | 1997. [En ligne], mis en ligne le 26 mars 2012. URL : <http://journals.openedition.org/communicationorganisation/1983> consulté le 10 mars 2018.
- Wunenburger, J.-J. (2016). « Préface à la 12ème édition » de l'ouvrage de G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod,