

Histoire(s) en mouvement



sous la direction de
Catherine Courtet, Mireille Besson,
Françoise Lavocat, François Lecercle



Histoire(s) en mouvement

En dessinant un espace où les points de vue se confrontent et coexistent, le théâtre permet une expérimentation infinie des comportements, des croyances et des émotions, des sentiments et des valeurs.

Grâce au dialogue entre la création théâtrale et la recherche en sciences humaines et sociales ainsi qu'en neurosciences cognitives, connaissances scientifiques et expérience sensible se conjuguent.

Ces rencontres ouvrent de nouveaux détours pour penser l'actualité, les identités, les colères ordinaires, les déchirures des dominations et des guerres, tout autant que les conditions de la justice et la possibilité d'un monde commun.

Issu des 11^e Rencontres Recherche et Création organisées par l'Agence nationale de la recherche et le Festival d'Avignon, cet ouvrage a été coordonné par Catherine Courtet, responsable scientifique, Agence nationale de la recherche ; Mireille Besson, directrice de recherche, CNRS, Aix-Marseille Université ; Françoise Lavocat, professeure, université Sorbonne Nouvelle ; François Lecercle, professeur émérite, Sorbonne Université.

Avec les contributions de Baptiste Amann, Anne Bellon, Philippe Blache, Simon Bréan, Boris Charmatz, Séverine Chavrier, Robert Darnton, Alizée Delpierre, Daniel Gaxie, Évelyne Heyer, Laurent Papot, Tiago Rodrigues, Baudouin Woehl, Olivier Zunz.

Préface de Tiago Rodrigues



HISTOIRE(S) EN MOUVEMENT

Sous la direction de
Catherine Courtet, Mireille Besson,
Françoise Lavocat, François Lecercle

Histoire(s) en mouvement

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2025

ISBN : 979-10-231-4014-9

Photographe : © Christophe Raynaud de Lage
Maquette : Emmanuel Marc DUBOIS/3d2s (Issigeac)

Mise en page : Atelier Christian Millet

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

**Il aurait pu
en être autrement**

18

Le passé recomposé

94

En attente de justice

126

Prendre corps

158

Ouvrage publié dans le cadre des 11^e Rencontres Recherche et Création organisées depuis 2014 à Avignon par l'Agence nationale de la recherche et le Festival d'Avignon dans le cadre du Café des idées.

L'édition 2024, qui s'est tenue les 8 et 9 juillet à Avignon, était placée sous le haut parrainage du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, du ministère de la Culture et du Secrétariat général pour l'investissement, chargé de France 2030.

Les partenaires : Aix-Marseille Université ; Artcena, Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre ; Avignon Université ; BNF – Maison Jean Vilar ; CNRS ; département de French Literature, Thought and Culture de l'université de New York ; École des hautes études en sciences sociales (EHESS) ; European Cooperation in Science and Technology (COST) ; Institut Covid-19 Ad Memoriam ; International Science Council ; IRCAM ; Le phénix scène nationale Valenciennes, pôle européen de création ; *L'Histoire* ; Maison française de New York University ; Maison française d'Oxford ; Marionet – Associação cultural ; ministère de la Culture ; ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche ; *Philosophie magazine* ; Sacem ; Secrétariat général pour l'investissement, en charge de France 2030 ; *Sciences et Avenir – La Recherche* ; Société des gens de lettres ; The Oxford Research Center for the Humanities – TORCH, université d'Oxford ; Théâtre Dijon Bourgogne ; Université libre de Bruxelles ; université Paris-Nanterre.

PRÉFACE

Tiago Rodrigues

Auteur, metteur en scène, directeur du Festival d'Avignon

Il y a vingt-cinq siècles, la société grecque inventait le théâtre comme lieu de réflexion sur ce qui fondait la communauté. L'ordre de la culture n'était pas séparé de la vie ordinaire, il était même consubstantiel à la citoyenneté. Dans les tragédies, où s'épuisait la violence sans fin, où les destins se forgeaient et se brisaient, les valeurs s'affrontaient, la justice des hommes entrainait en conflit avec celle des dieux.

Aujourd'hui encore, par la puissance des mots, des gestes et des récits, l'imagination des artistes et du public se donne libre cours. C'est la force du théâtre d'être porté par cet héritage millénaire tout en s'inscrivant dans le présent. Matière inépuisable pour reconnaître l'autre et pour être l'autre, le théâtre rend palpable ce mécanisme essentiel qui fait tenir les sociétés.

Les tragiques grecs nous aident à lire le présent. C'est à l'aune de sa longue histoire que le théâtre ne cesse de s'inventer, en renouvelant ses motifs et en reflétant son temps. L'imaginaire du théâtre ne se substitue pas à l'épreuve du réel, il nous aide à en renouveler l'expérience, au jour le jour.

Une captive, reine déchue d'un peuple qui a perdu une si longue guerre, implore la justice pour son fils tué par celui qui devait le protéger. Sa voix porte en elle les douleurs de celles et de ceux qui, dans le dénuement, n'ont que l'espérance de la justice pour garder leur humanité. Celui qui la retient prisonnière, Agamemnon, se dérobe. *Hécube* est, comme le dit Tiphaine Karsenti, une tragédie de l'excès de souffrance. La colère et la vengeance sanglante naissent de la lâcheté et de l'ambiguïté d'un roi incapable de dire le juste. De même, dans *Absalon, Absalon !*, le roman de William Faulkner adapté par Séverine Chavrier, le désir de revanche et la violence du héros viendront de l'humiliation ressentie à rester à la porte de la maison du maître. Euripide et Faulkner nous avertissent de la nécessité de la justice pour éviter la violence.

Loin de simplifier le réel, les mots du théâtre nous engagent dans sa complexité même. C'est cette résistance à la tentation de juger sans preuve que Baptiste Amann explore dans *Lieux communs*. Cette pièce dissèque les préjugés pour nous inciter à accepter nos hésitations, à tenir à distance les passions contemporaines et à mieux décoder les dominations. Elle nous alerte sur l'exigence d'établir les faits pour fonder le jugement.

Dans ce dialogue entre recherche et création, que le Festival d'Avignon et l'Agence nationale de la recherche organisent chaque été depuis plus d'une décennie, c'est un collectif de pensées qui s'est créé. On n'y sonde pas seulement les passions, les comportements et les croyances qui sont mis en jeu sur les plateaux, on y développe les interrogations qui sont au fondement même de la recherche scientifique.

10

L'historien Olivier Zunz montre combien l'œuvre de Faulkner porte la trace des soubresauts de l'histoire américaine, en analysant la manière dont l'idéologie ségrégationniste des États du Sud n'a pas pu empêcher la reconnaissance des droits civiques de tous, quelles que soient l'origine et la couleur de peau. En retraçant l'histoire longue de notre génome, Évelyne Heyer nous rappelle que l'humanité est une.

En ces temps lourds de menace, il est essentiel de maintenir l'exigence de comprendre le monde qui nous entoure, en partageant les valeurs d'ouverture à l'autre qui nous permettront d'imaginer et de construire collectivement notre avenir.

INTRODUCTION

Catherine Courtet

Responsable scientifique, ANR

Mireille Besson

Directrice de recherche au CNRS en neurosciences cognitives,
Aix-Marseille Université

Françoise Lavocat

Professeure de littérature comparée à l'université Sorbonne Nouvelle

François Lecerclé

Professeur émérite de littérature comparée à Sorbonne Université

Le théâtre est le lieu où rendre présent le monde : il permet une expérimentation infinie des comportements, des croyances, des émotions, des sentiments ou des valeurs. Quand la conversation publique semble se restreindre à la fureur des échanges numériques, la scène de théâtre, cette invention millénaire, dessine un espace où les points de vue se confrontent et coexistent, où les récits s'entrecroisent.

Le croisement entre création théâtrale et savoirs scientifiques ouvre de nouveaux détours pour penser l'actualité, les déchirures des dominations et des guerres, les haines et les colères ordinaires, tout autant que les conditions de la justice et la possibilité d'un monde commun.

IL AURAIT PU EN ÊTRE AUTREMENT

Pour le metteur en scène Baptiste Amann, la scène est un espace où les visions du monde s'affrontent, où les contradictions éclatent en conflits. Le spectacle *Lieux communs* part d'un meurtre et d'aveux extorqués sous la violence : le fait divers se répercute comme une onde, amenant le frère de la victime et la sœur de l'accusé à s'affronter dans un dialogue impossible, semant le désordre dans les coulisses d'un théâtre où l'on

va jouer un spectacle adapté de poèmes que l'accusé a écrits en prison. Les protagonistes prennent des positions tranchées malgré l'absence de preuves. Le théâtre devient ainsi le lieu où disséquer les stéréotypes, mettre les opinions à l'épreuve et questionner le point d'équilibre entre engagement et mise à distance. Il nous confronte aux enjeux de la représentation – dramatique ou politique – et aux transformations de l'espace public.

12

Pour l'historien Robert Darnton, on ne perçoit un événement qu'à travers des valeurs et des représentations qui contribuent à lui donner un sens. Ses travaux montrent que le Paris de l'Ancien Régime peut être qualifié de société de l'information. Sous le grand châtaignier du Palais-Royal ou autour d'un banc du jardin du Luxembourg, les Parisiennes et les Parisiens se rassemblent pour écouter les « nouvellistes de bouche » qui racontent les batailles, rapportent les décisions du roi ou décrivent les intrigues de la Cour. Il y a aussi les gazettes clandestines et les conversations des salons et des cafés, où les vérités se mélangent aux on-dit. Les domestiques participent à la circulation des informations, en consignnant sur des registres différents les renseignements douteux et ceux qui paraissent sûrs. Les chansons circulent encore plus vite et elles sont particulièrement efficaces pour jeter le discrédit sur madame du Barry ou madame de Pompadour, ou pour détrôner un puissant ministre. C'est en recueillant avec soin les textes des chansons, des affiches, des gazettes, des journaux intimes et des archives de police, que l'historien peut confronter les nouvelles qui circulent aux faits avérés pour saisir plus pleinement l'époque en décelant les prémices de la révolution à venir.

Dans les méandres du Web, comme au XVIII^e siècle, l'information semble rimer avec désordre : une scène de film, quelques lignes d'un livre, une phrase devant un micro, des violences commises en direct, voire la moindre activité du quotidien suffisent à susciter des controverses et à souder un groupe dans la vindicte à l'égard de l'autre. Anne Bellon analyse les transformations sociohistoriques du cyberspace depuis le Web des années 1990, porté par l'utopie de la liberté d'expression sans entrave et le rêve de bibliothèque universelle, jusqu'aux plateformes des grandes entreprises qui distribuent l'information entre publicité et algorithmes. Comprendre le fonctionnement de l'espace public numérique implique

à la fois d'observer les normes et leurs contournements, les innovations technologiques incessantes et les pratiques des usagers. Le désordre informationnel caractérise l'ère numérique, comme il marquait la société de l'Ancien Régime. La violence collective, qui se montrait dans les rues du XVIII^e siècle, s'affiche désormais sur les réseaux sociaux. Pour l'historien et la sociologue, l'enjeu est semblable : distinguer ce qui fera l'histoire, identifier les invariants et analyser les transformations de l'espace public, en repérant les forces qui le traversent.

L'espace public est aussi affaire de représentation. C'est ce que souligne Daniel Gaxie en analysant l'évolution des conceptions de la représentation politique. Les élus sont censés représenter les opinions, les attentes et les intérêts de leurs mandants dans un espace où se confrontent programmes, projets, décisions, visions du monde, valeurs morales. Pour saisir la spécificité de l'époque contemporaine, le chercheur en science politique retrace la transformation du personnel politique et du lien qu'il entretient avec ses mandants. En France, les premiers élus des monarchies parlementaires ou du Second Empire ont, à partir de la Troisième République, laissé place à des entrepreneurs politiques indépendants dont l'autorité politique était constituée par l'élection et non plus par la fortune, l'éducation ou les relations sociales. Le xx^e siècle a été marqué par le développement de la professionnalisation des politiques, engagés dans des carrières, mais aussi par la diversification des groupes à représenter et des causes à défendre ainsi que par l'importance accordée aux minorités et aux différents secteurs d'activité. Cette fragmentation peut être mise en rapport avec une perte de confiance dans les politiques qui reste assez ambivalente, entre critiques et attentes toujours renouvelées.

L'inquiétude sur l'identité personnelle, qui est un des motifs dominants de la science-fiction contemporaine, peut aussi être lue comme l'envers des identités trop affirmées des personnages de Baptiste Amann. Les fictions littéraires et les productions en arts visuels, explorées par Simon Bréan, racontent les troubles de leur époque. Le double maléfique – qu'il soit né d'une greffe de cerveau dans un corps, du remplacement d'un proche, de la duplication des individus ou de vols de corps – fait naître l'incertitude sur qui se cache derrière le visage familier. Le soupçon

surgit d'êtres qui ne seraient plus eux-mêmes. La possibilité du contrôle total de la société, du remplacement de l'humanité sous le prétexte de son amélioration, hante les récits sous la forme de répliques extraterrestres ou encore de doubles robotiques assurant les fonctions domestiques et sexuelles au service des maris. Ces nouvelles formes d'étrangeté entrent en résonance avec l'expérience des réseaux sociaux, la représentation d'une identité diffractée.

LE PASSÉ RECOMPOSÉ

14 C'est une double hantise qui traverse l'adaptation d'*Absalon, Absalon!* mise en scène par Séverine Chavrier. La guerre de Sécession a laissé une marque indélébile sur les relations familiales et sociales. Les violences et les haines de la société esclavagiste ne cessent d'entraver les destins. Les secrets sont transmis de génération en génération, jusqu'à menacer la possibilité d'avoir une filiation. Dans ce récit multiple, les points de vue des personnages s'entrecroisent en se contredisant. Cette impossibilité de reconstruire l'histoire fait écho à l'impossibilité d'écrire l'histoire du Sud, trop traversée d'héritages contradictoires. Les expériences familiales et professionnelles des comédiens et des comédiennes contribuent à faire résonner le spectacle avec l'actualité des discriminations et des violences racistes.

La fin de la guerre de Sécession n'entraîne pas la fin de la ségrégation raciale. La reconnaissance, en 1896, par la Cour suprême, de la séparation des voyageurs dans les chemins de fer en Louisiane met en échec la promulgation du 14^e amendement de la Constitution garantissant l'égalité devant la loi et du 15^e qui reconnaît le droit de vote à tous les hommes sans distinction de race. Dans ces États du Sud, la loi reste impuissante à modifier les mœurs. La population noire est exclue du droit de vote sous de multiples prétextes : exigence de droit de propriété foncière, justification d'imposition, test d'alphabétisation, d'écriture ou de connaissance des clauses de la Constitution de l'État. Le Ku Klux Klan fait encore régner la terreur, y compris à travers la police et la justice. L'historien Olivier Zunz analyse cette bataille entre les mœurs et la loi qui caractérise l'histoire de la reconnaissance des droits civiques. Pour lui, l'œuvre de William Faulkner apporte une dimension essentielle en nous immergeant dans cette tragédie

du Sud. *Absalon, Absalon!* nous « entraîne dans l'univers mental infernal d'une société de castes », dans laquelle le mélange des races est une transgression et les ancêtres les plus lointains hantent sans fin les générations.

Pour les planteurs du Sud comme pour les personnages de Faulkner, il y a une frontière infranchissable entre « eux » et « nous ». Et pourtant les travaux en anthropologie génétique montrent que l'histoire de l'humanité moderne est marquée à la fois par une origine géographique unique et par des migrations. Évelyne Heyer nous rappelle que, après son émergence il y a environ 70 000 à 100 000 ans, *Homo sapiens* a migré, depuis l'Afrique, en Australie, en Chine continentale puis en Europe et plus tardivement en Amérique. Le séquençage de l'ADN permis par les techniques de biologie moléculaire montre qu'une seule espèce humaine peuple la terre et que nous sommes tous identiques génétiquement à 99,9 %.

EN ATTENTE DE JUSTICE

Hécube était reine, mais son peuple a perdu la guerre. Elle demande justice pour son enfant assassiné. L'indécision, ou, peut-être, la lâcheté d'Agamemnon, qui la retient prisonnière, transforme sa souffrance en colère et en vengeance. C'est à l'aune de cet ultime besoin de justice que Tiago Rodrigues propose de lire le parcours judiciaire de Nadia, dont l'enfant autiste a été maltraité. Les mots d'Hécube devant le chef des Grecs et de Nadia devant le tribunal s'entrelacent. Euripide fournit le cadre pour mesurer combien le besoin de justice est un « dénominateur commun d'humanité ».

Les grandes histoires véhiculées par la littérature ou le cinéma peuvent aussi fournir un prétexte pour réinterroger un corpus d'enquêtes sociologiques. Alizée Delpierre utilise le thème de la vengeance et de la rébellion des domestiques comme ressort pour analyser le rapport de domination, en questionnant la possibilité de son renversement. La matière analysée est vaste, entre observations participantes ou enquêtes de terrain conduites en France auprès de domestiques de familles multimillionnaires. Si le rapport salarial peut constituer une forme d'autonomisation pour des personnes issues de l'immigration, souvent victimes de discrimination, la condition de domestique est marquée par

une forte ambivalence. La mise à disposition de soi nécessite contrôle du corps et des émotions, discrétion et invisibilité. Les hiérarchies sociales ne disparaissent pas dans l'intimité des maisons mais, si des attachements réciproques se développent, les émotions contribuent à masquer les rapports de subordination. La résistance, jamais collective, prend la forme de petites désobéissances, de commérages ou d'humour partagés entre collègues. Le travail domestique reste archétypal d'une forme de domination rapprochée.

PRENDRE CORPS

16

Courses effrénées vers le public, énergie pure de l'élan, suspensions, chutes, enchaînements de mouvements collectifs, entre synchronisation et confusion des rythmes et des gestes. Dans le spectacle *Liberté cathédrale* de Boris Charmatz, les corps se rassemblent ou explosent en une pluie de solos incandescents, au son de l'orgue et des cloches. La chorégraphie déploie de multiples formes de synchronisation entre voix, sons et corps. Le groupe s'unit dans une même respiration, puis se disloque et se recompose. Chaque danseuse et danseur invente son parcours et, en même temps, une architecture se dessine entre les corps. L'espace entre le public et la scène n'a pas de frontière. Boris Charmatz qui, au lendemain des attentats de 2015, a cherché de nouvelles façons d'investir l'espace public par la danse, dit s'inspirer de Georges Bataille parlant de « la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté ». La danse devient une manière de faire corps avec ceux qui sont séparés.

La danse engage notre expérience sensorielle, motrice et émotionnelle, le geste accompagne la communication langagière. Pour Philippe Blache, le langage offre ainsi un terrain d'étude privilégié pour analyser la synchronisation interindividuelle. Une telle synchronisation peut être observée, non seulement dans le langage mais aussi entre les danseurs, et entre celui qui regarde et celui qui danse.

La linguistique et les neurosciences cognitives ouvrent de nouvelles perspectives pour analyser le fonctionnement du langage, en étudiant comment des individus en interaction communicationnelle produisent et perçoivent le langage. Quand, lors d'une interaction sociale, les participants

communiquent par la parole et par les gestes, leur activité cérébrale se synchronise. Les observations de l'activité cérébrale montrent que la parole produite par le locuteur influence le signal cérébral de l'interlocuteur : ce rapprochement entre les signaux cérébraux des interlocuteurs serait permis par la structure acoustique de la parole. Selon la théorie du codage prédictif récemment développée en neurosciences cognitives, il s'agirait même là d'une condition pour expliquer la compréhension mutuelle : la personne qui écoute prédit en permanence ce que va exprimer la personne qui parle, en utilisant des informations contextuelles communes. Cette convergence entre locuteur et interlocuteur serait une des raisons pour lesquelles le traitement du langage est si efficace.

Par l'analyse minutieuse des sources, l'enquête approfondie, l'observation, l'expérimentation, les sciences humaines et sociales enrichissent notre connaissance du monde. La fiction et les arts de la scène élargissent notre expérience, contribuent à forger notre mémoire commune et à ouvrir des hypothèses à explorer.

Dans ce jeu de dialogue entre les œuvres et les travaux de recherche, en histoire, en études littéraires, en sociologie, en science politique, en anthropologie, en linguistique et en neurosciences cognitives, ce sont les forces respectives de description et de compréhension de la science et de la fiction qui s'évaluent. Loin de se confondre ou de s'opposer, ces deux régimes de savoir et d'expérience ne cessent de se stimuler et de se féconder.

La communauté éphémère qui se rassemble autour d'une scène de théâtre crée la possibilité d'une représentation partagée.

Il aurait pu en être autrement



Dans le spectacle de Baptiste Amann, les lieux communs sont autant des espaces situés derrière le décor que des affrontements de stéréotypes et d'assignations. Dans l'impossibilité d'établir la vérité des faits, il reste la confrontation des arguments, des engagements, des conflits et des résistances. La confusion des points de vue, l'enchevêtrement des sources d'information – où les faits côtoient rumeurs et calomnies – se retrouvent dans le Paris révolutionnaire décrit par Robert Darnton. Anne Bellon décode le fonctionnement des nouveaux médias nés dans le cyberspace, où la liberté d'expression concurrence le désordre informationnel. L'analyse des transformations de la représentation politique, à travers la professionnalisation des élus, les conditions d'exercice du travail politique et les attentes des citoyens, permet à Daniel Gaxie d'étudier les conditions de la confiance dans l'action publique. La science-fiction offre un terrain fertile où se dessinent les incertitudes des identités qui, pour Simon Bréan, reflètent les inquiétudes contemporaines. Questionner la représentation sur les scènes de théâtre, dans l'espace politique, les médias ou la fiction, c'est interroger les transformations de l'espace public, en croisant histoire au singulier et histoires au pluriel et en préférant la complexité aux simplifications.



POUR UN THÉÂTRE DE L'IRRÉSOLU

Baptiste Amann

Auteur et metteur en scène

Entretien avec Sylvaine Guyot, Pierre Singaravélou,
Marion Guilloux¹

*Que s'est-il passé cette nuit-là ? Le meurtre d'une jeune femme. Un homme a été aperçu sur un balcon. Comment reconstituer les faits ? Quatre situations distinctes comme les pièces d'un puzzle : un jeu de piste nous ouvre tour à tour les portes d'un théâtre, d'un commissariat, de l'atelier de restauration d'un peintre et d'un studio de télévision. Cette œuvre-labyrinthe s'efforce d'approcher la complexité du réel : chacun des personnages va au bout de sa vérité. Mais comment accepter la part du doute et de l'irrésolu ? Comment faire « monde commun » quand les interprétations, les stéréotypes et les idéologies s'affrontent ? Dans la pièce *Lieux communs* de Baptiste Amann, le théâtre se fait enquête. L'histoire réfractée entre représentation, vérité et fiction.*

SYLVAINE GUYOT — *Histoire* au singulier, *histoires* au pluriel... Cette articulation du singulier et du pluriel est l'une des grandes questions que la recherche, la politique et la création ont en partage : comment opérer une montée en généralité scientifique à partir de cas empiriques particuliers ? Comment ressaisir la pluralité de la communauté sociale dans la singularité de figures politiques qui la représentent ? Comment mettre en scène des situations particulières dans des formes artistiques partageables ? Autant de manières de décliner la question de la représentation, c'est-à-dire celle des médiations par lesquelles nous façonnons, maintenons, infléchissons, pensons les formes du « commun ».

C'est précisément ce sur quoi s'interroge Charlotte, un des personnages de *Lieux communs* de Baptiste Amann : « les enjeux politiques du phénomène de la représentation ». Comment représenter ? Mais aussi que représenter et qui représenter pour fonder un commun qui fasse place

¹ Marion Guilloux est journaliste.

à l'hétérogénéité des singularités qui le composent et nous rappelle au devoir d'accueil et de partage ?

PIERRE SINGARAVÉLOU — Au cœur de cette question de la représentation se trouvent les contradictions des acteurs et des groupes sociaux qui débattent et combattent pour faire prévaloir leur vision du monde dans des contextes de très forte polarisation. La pièce *Lieux communs* est à la fois traversée par les contradictions de la pensée critique et les paradoxes qui caractérisent chaque individu. Tous les personnages tentent, chacun à leur manière, de restituer l'incertitude du passé, les virtualités des processus sociaux, les potentialités de l'histoire, selon cette dramaturgie des possibles

22

que la pièce met en œuvre, en ne jugeant pas, en refusant de trancher, en privilégiant constamment l'irrésolu et en favorisant la réflexivité.

SYLVAIN GUYOT — Baptiste Amann, vous êtes né à Avignon et vous avez été formé à l'École régionale d'acteurs de Cannes.

Vous êtes, cette année, de retour au Festival ; il y a trois ans, en 2021, vous aviez présenté *Des territoires*, une vaste fresque qui prenait la forme d'une trilogie de sept heures. Celle-ci était située dans la banlieue pavillonnaire d'Avignon et articulait trois cercles concentriques : l'espace familial endeuillé par la mort récente du père ; les quartiers alentour enflammés par une émeute ; et, plus largement, l'histoire de France depuis la Révolution de 1789 jusqu'à la guerre d'indépendance algérienne.

Dans *Lieux communs*, on retrouve une des lignes de force de votre travail, que vous définissez ainsi : « J'aime bien flouter les lignes. » Entre autres lignes, vous floutez celle qui sépare une dramaturgie réaliste d'une dramaturgie fictionnelle, ici proche du *thriller*. Comment en êtes-vous venu à composer un tel équilibre ?

BAPTISTE AMANN — Le projet est né de l'observation d'une des constantes de mes précédents spectacles : ils s'inscrivent tous dans un lieu fixe au sein duquel un groupe d'humains livre bataille pour tenter

Dans ce climat propice aux conflits, nous alimentons parfois, à notre corps défendant, les dispositifs d'assignation que nous subissons.

de faire communauté. C'est par le rapprochement de ces deux notions que m'est apparue celle de « lieux communs ». En y réfléchissant, je me suis aperçu que c'était devenu l'un des principes actifs de notre époque, qui est extrêmement polarisée, où nos existences sont soumises à des expositions permanentes, au risque d'être réduites à des amalgames ou à des raccourcis systématiques. Dans ce climat propice aux conflits, nous alimentons parfois, à notre corps défendant, les dispositifs d'assignation que nous subissons. Lorsqu'une situation nous expose, nous prenons le risque d'apparaître comme une caricature de nous-même, parce que nous sommes sur la défensive. Quelle place reste-t-il alors pour l'incertitude, pour l'expression d'une vulnérabilité ? Ce texte est plutôt parti d'une réflexion théorique, voire existentielle sur notre rapport tourmenté à « l'irrésolu ». C'est autour de ce concept que le régime de la fiction m'est apparu. Le *thriller* a l'avantage de mettre en place une enquête, qui a quelque chose de très jubilatoire, mais qui est alimentée ici par des questions plus profondes sur les notions de représentation et de qualification de la vérité. Le fait divers qui tient entre elles toutes les situations de la pièce crée un paysage éruptif, pour que s'expriment des contradictions et des ambivalences entre lesquelles il est très difficile de trancher.

SYLVAIN GUYOT — Vous floutez aussi les lignes entre deux définitions du lieu commun : le lieu commun est-il ce qui nous rassemble (le code partagé) ou bien ce qui menace de nous séparer (le stéréotype discriminant) ?

Vous floutez également les lignes axiologiques entre ce que l'on juge être le bien et ce que l'on juge être le mal. À cet effet, vous mettez en scène un cas insoluble : celui d'un homme racisé accusé d'un féminicide qu'il avoue à la suite d'un interrogatoire d'une violence inouïe, dont la représentation sur scène évoque les images de l'assassinat de George Floyd en 2020. Un des personnages dit à son sujet : « C'est une bombe cette affaire ! » Il s'agit en effet d'une *bombe*, en tant qu'elle soulève une série de questions sur les violences policières, sur la manière dont le racisme de stéréotype produit un racisme systémique, sur la domination masculine, sur les tensions générationnelles au sein du mouvement féministe, mais aussi sur la manière dont le monde de la culture est confronté aujourd'hui à

une redéfinition de ce(ux) qu'il convient de représenter, de faire entendre et de faire voir.

24 PIERRE SINGARAVÉLOU — Le titre « Lieux communs » renvoie naturellement au stéréotype, mais également à cette dimension topographique, aux quatre lieux qui structurent la pièce dans un dispositif à la fois très original et très efficace. Ces quatre lieux sont les coulisses d'un théâtre, des coulisses qui jouent un rôle très important dans la genèse de la pièce, puisque c'est dans les coulisses du spectacle précédent, *Des territoires*, que vous est venue l'idée de ce spectacle-là. Il y a en outre le sous-sol du commissariat, l'atelier de restauration et le studio de télévision. Ce sont quatre lieux qui ne sont pas des lieux publics, mais qui ont pour point commun d'être des lieux d'interrogation.

Ces lieux, qui sont plus ou moins cachés, inaccessibles à la plupart d'entre nous, est-ce qu'ils vous servent à rendre visible l'envers de la réalité sociale ? Est-ce que c'est un moyen de dévoiler cette réalité ?

BAPTISTE AMANN — Ces quatre lieux appartiennent au même paysage allégorique d'arrière-décor, des lieux où l'on attend une représentation imminente, où ceux qui y vivent sont en attente d'être qualifiés ou de se qualifier eux-mêmes. Il y a là un enjeu qui rend vulnérable, puisque l'on sent qu'on s'apprête à représenter quelque chose. Regarder cela depuis les coulisses m'intéressait beaucoup.

Flouter les lignes ne signifie pas pour moi rendre le monde plus obscur encore, mais plutôt suggérer qu'il y a une part irréductible du monde et donc quelque chose d'impossible dans sa représentation, quelque chose de forcément insatisfaisant, incomplet, qui conduit finalement à l'assignation, au stéréotype. On ne saura jamais faire valoir complètement qui nous sommes ou qui nous espérons être. Cette part irréductible relève plus de la question que de l'affirmation.

Ma pièce repose sur un principe d'incertitude, sur un fait divers qui ne permet à aucun des personnages d'entériner une vérité objective. Personne n'était là cette nuit-là, donc tout le monde est dans la prospection, le fantasme ou la projection. En écrivant, je n'étais pas dans la dialectique de la victime et du bourreau, mais plutôt dans l'idée du fantomatique et du

monstrueux. En dépit des apparences, c'est la symbolique de la pièce qui m'intéresse plus que sa dimension sociétale. C'est une strate qui me semble plus inclusive pour interroger la part sombre qui végète en chacun de nous.

SYLVAIN GUYOT — Vous déployez une dramaturgie de l'irrésolu, de l'incertitude, qui est avant tout une dramaturgie de l'image manquante. On ne verra jamais la scène du meurtre et on ne saura jamais ce qui s'est passé.

Il y a aussi cette séquence, dans l'atelier de restauration d'œuvres picturales, où il est question d'une toile du peintre Ilia Répine, *Ivan le Terrible tue son fils*, sur laquelle Pascal est en train de travailler. Le tableau est sur le plateau, mais le spectateur n'en voit que le dos.

De même, lorsque Caroline, la metteuse en scène, entreprend de monter une pièce sur ce supposé criminel et que certains extraits en sont joués, les acteurs fictifs tournent le dos au public réel : la frontalité de la scène ne nous est pas donnée.

Vous proposez ainsi comme une inversion du régime de la preuve qui structure le système judiciaire, ce qui ouvre sur une interrogation fondamentale : quels sont nos mécanismes de croyance et parvenons-nous jamais à autre chose que des jugements traversés par une croyance ?

À quoi cherchez-vous à confronter le spectateur ? Abel Parker, le personnage qui incarne le directeur du musée Soulages de Rodez, soutient l'idée qu'être face à un « outrenoir » de Pierre Soulages, c'est être face à un mur. Son interlocuteur, Émile Klamp, un scientifique, défend l'idée naturaliste qu'on est face à une fenêtre. De son côté, Caroline, la metteuse en scène, s'interroge et sa compagnie avec elle : que signifie être « face » à un public, « face » au théâtre ? Une œuvre d'art est-elle selon vous un mur ou une fenêtre ?

BAPTISTE AMANN — La pièce est traversée par la relation du mur et de la fenêtre, une hésitation entre abstraction et figuration. À la Renaissance, la peinture est une fenêtre ouverte sur le monde, le tableau donnant l'illusion de capter un fragment de la réalité sur une surface plane. Pour Soulages, la peinture était un mur et, finalement, le spectateur n'est pas tant devant la toile que dans l'espace de la toile.

Soulages travaille sur l'« outrenoir », ce que le noir révèle comme lumière. Je fais un lien, sans le nommer clairement, entre ce qu'un corps noir révèle de projections, de fantasmes. Je mets le spectateur face à l'expression de stéréotypes, parce que je suis un peu pessimiste sur la possibilité de démanteler les stéréotypes par la représentation. Aussi, je prends le parti de les assumer, parce que je ne peux pas échapper au dispositif d'assignation qu'est la représentation. On va forcément penser quelque chose de moi ou du spectacle qui ne sera ni moi ni le spectacle... Autant traiter la chose directement, en nommant le spectacle « Lieux communs » et en créant des espaces qui sont des dispositifs d'assignation pour observer quels sont les mécanismes de défense au sein de ces dispositifs.

26

Qu'est-ce que j'ai comme outil face à l'assignation ? Je n'ai que ma sincérité, c'est-à-dire cette incapacité à me positionner de manière radicale, à trancher sur des sujets complexes, cette incapacité à être dans le jugement moral.

Je mets finalement le spectateur face à mon incapacité pour voir s'il s'y reconnaît comme un frère ou une sœur, s'il y retrouve sa propre vulnérabilité, son impuissance à entériner une vérité objective sur le monde, sur l'existence, sur ce qu'il faudrait faire, sur la façon de s'emparer des choses pour les raconter. J'aimerais partager cette question avec le public.

PIERRE SINGARAVÉLOU — Au début de la pièce, dans une longue tirade, Caroline, qui est la metteuse en scène et qui pourrait être votre double ou votre porte-parole, nous donne sa définition du théâtre, un « théâtre du point d'équilibre ». Est-ce que ce point d'équilibre entre engagement et mise à distance, entre fascination et expérimentation, est le vôtre ?

BAPTISTE AMANN — Le personnage de Caroline n'est pas tout à fait mon double, au sens où je ne suis pas d'accord avec tout ce qu'elle dit. Mais j'ai fait corps avec ce qu'elle dit, car j'essaie d'avoir un rapport d'empathie avec chacun de mes personnages. Effectivement, elle travaille d'une manière éminemment éruptive, puisqu'elle décide d'intégrer à son spectacle des extraits de poèmes d'un homme qui a été accusé du meurtre d'une jeune femme et qui est en prison. Il y a dans son geste quelque chose

d'insupportable, d'incompréhensible et, pourtant, cette ambivalence me permet de décloisonner des rôles factices qui se résument souvent à dire qu'il y a d'un côté des monstres pour incarner le mal absolu et de l'autre des victimes pour porter le masque de l'innocence perpétuelle. Il y a bien sûr un risque à porter cette parole aujourd'hui, cela pourrait même passer pour une provocation aux yeux de certains, mais je crois que c'est en débordant de son cadre, en poursuivant ses effets après la représentation, que ce spectacle a un rôle à jouer.

Dans la pièce, des militantes bloquent l'accès aux représentations. Si la culpabilité de l'homme était avérée, je pourrais être du côté des militantes. Mais on ne sait pas s'il est innocent ou coupable, et plus personne ne s'en soucie, puisqu'on est dans un temps postfactuel où les faits n'intéressent plus personne, les faits se sont dilués dans les interprétations. On joue récit contre récit.

J'ai essayé de donner des arguments à la metteuse en scène comme à la militante, mais je ne suis ni dans le discours de l'une ni dans celui de l'autre. Je rejoins peut-être ainsi un point d'équilibre entre la perspective de la militante et celle de la metteuse en scène.

MARION GUILLOUX — En opposant deux camps, cherchez-vous à faire de la confrontation le principe de votre dramaturgie (ce qu'on appelle l'*agôn* pour la tragédie grecque) ?

BAPTISTE AMANN — Les deux protagonistes principaux sont quasiment absents de la pièce, parce que la victime est plongée dans un espace fantomatique et que l'identification de l'accusé repose sur des présomptions. Ce qui est observé surtout, c'est la déflagration sur l'entourage des enjeux de qualification autour de ces deux personnages, car on ne sait pas, au final, si l'homme est coupable. Ce que l'on peut affirmer, c'est qu'ils sont tous les deux les héritiers d'un certain virilisme, un thème qui est pour moi central dans la pièce et qui pourrait se définir ici de deux manières : d'une part, un virilisme de conquête, généré par la loi de la jungle, où prévaut la raison du plus fort. C'est le système colonial, le patriarcat, c'est la finance ; tous ces espaces où l'homme de pouvoir exerce sa domination et sa force dans l'extension de sa juridiction. De l'autre, il y a

un virilisme de défense, qui s'arme dans le présupposé d'une lutte à mort et dont le dessein est de masquer toute vulnérabilité au prétexte qu'elle contiendrait un risque trop élevé d'anéantissement. Il est dit du père de la victime qu'il est un homme important d'extrême droite. La victime serait donc plutôt l'héritière du virilisme de conquête, tandis que l'accusé, parce qu'il est inscrit dans une lignée d'hommes discriminés, serait l'enfant d'un virilisme de défense. Ces deux modalités ont en commun d'agir comme des sécrétions corrosives qui refondent les affects en une unité rigide et violente. Quant aux autres personnages, je n'entretiens jamais de rapport moral avec eux, puisque je m'emploie à ne pas les juger. Ils mettent au jour des conflictualités qui nous traversent. Ils permettent aussi au théâtre de devenir le lieu de la dissection de nos affects. Ce n'est pas une forme de relativisme, mais une invitation à la vigilance quant à la part de dogmatisme qui sommeille en chacun d'entre nous.

SYLVAIN GUYOT — Vous voulez faire entendre des récits différents. La troisième partie du spectacle opère un changement de mode de théâtralité, puisque les personnages sortent des quatre espaces séparés auxquels ils ou elles avaient jusque-là été assignés pour s'adresser directement au public.

Est-ce que le choix de finir ainsi sur des monologues résulte d'un constat d'incommunicabilité, à un moment de polarisation extrême entre des positions irréconciliables ? Ou s'agit-il plutôt d'une tentative pour mettre en œuvre ce que Pharah, qui est la sœur de l'homme noir accusé, évoque comme un espoir, un souhait non advenu, « décoïncider nos tragédies pour faire éclore quelque chose d'inattendu » ? L'enjeu de la pièce est de savoir s'il est, dans ce cas précis, possible de concilier la lutte féministe et la lutte antiraciste. S'agit-il pour vous, dans cette mise en scène du questionnement, de faire du théâtre un lieu de doute ?

BAPTISTE AMANN — Absolument, c'est précisément ce point aveugle qui est la problématique du spectacle : l'intersection entre deux systèmes de domination, domination blanche et domination patriarcale, et la rencontre entre luttes féministes et luttes antiracistes. Certains échanges dans les cercles militants, dans les médias, même au cours de discussions

dans l'intimité d'un groupe d'amis contiennent des éléments qui peuvent, s'ils sont poussés à l'extrême, constituer les ingrédients d'une guerre civile, ou en tout cas qui peuvent dresser de vraies lignes de front entre les perspectives de chacun et de chacune.

Les deux premières parties du spectacle font appel à une esthétique proche de la série télé et montrent un dialogue de sourds entre des gens qui ne sont pas d'accord. C'est argument contre argument, et ça pourrait continuer jusqu'à la fin des temps. Finalement, pour moi, l'enjeu n'est absolument pas de m'intéresser aux arguments des uns et des autres, mais de mettre à jour le système qui les met face à face pour l'éternité. C'est pour cela que les deux premières parties s'appellent « Reconstitution ».

C'est comme si nous, les actrices et les acteurs qui jouons la pièce, l'avions jouée de toute éternité. Pendant la représentation, il y a des spectateurs pour le voir, mais ils sont coincés dans un mécanisme de berceuse, comme des mannequins qui tourneraient sans fin sur eux-mêmes.

Pendant les deux premières parties, les personnages sont pris de court et ne sont que dans la réaction. Dans une telle situation, on n'a pas toujours les arguments qu'il faut et on peut être aussi de mauvaise foi. Quel chemin peut prendre la pensée quand de tels affects sont sollicités ?

Dans la troisième partie, qui s'appelle « Des récits », il y a l'espérance de décroïsonner, de « décoïncider » les choses pour faire advenir un récit intérieur. On n'est pas pris de court, on essaye de prendre ses marques dans la parole. Mais, d'un monologue à l'autre, on assiste plutôt à une dissolution ou à un espoir de dissolution. Il ne s'agit plus d'imposer sa trace mais de manifester un désir de disparition, de regagner une forme d'évanescence. Se tenir dans une question plutôt que de dénouer une intrigue. Il y a là l'expression d'une miséricorde (je ne sais pas si c'est le mot qui convient), qui coïnciderait peut-être avec la possibilité de l'oubli.

QUESTION DE LA SALLE — Votre spectacle est traversé de métaphores picturales, avec d'un côté Soulages et de l'autre Répine, l'abstrait et le figuratif. Du côté de Soulages, vous avez mis en scène une assemblée très caricaturale, alors que dans la scène avec le restaurateur du tableau de Répine, on est dans la sincérité.

BAPTISTE AMANN — Cette opposition entre abstraction et figuration correspond à mon parcours personnel. Il a commencé avec un collectif qui s'appelait IRMAR (Institut des recherches menant à rien) et qui s'inscrivait dans un travail plastique performatif rejetant la figuration et la fiction. Or, quand j'essayais de fabriquer des spectacles, leur forme était de l'ordre de la fiction avec des personnages. J'ai eu un sentiment proche du complexe d'infériorité de ne pas pouvoir faire corps avec l'abstraction, de voir que l'expression de ma nécessité intérieure ne passait pas par l'abstraction, alors que, conceptuellement, c'est elle qui me paraissait être la plus proche du juste, du vrai. L'abstraction laisse les spectateurs et les spectatrices libres. Mais il m'a fallu assumer d'être spontanément porté à la fiction.

30

Je fais un théâtre figuratif, mais qui n'est jamais tranquille et jamais sûr de son fait, justement en raison de mon parcours. Il ne s'agissait donc pas du tout de faire gagner un représentant face à un autre. Pour moi, Répine ne s'oppose pas forcément à Soulages, au sens où les deux travaillent la présence contre l'illusion.

Soulages, si j'ai bien saisi sa démarche, n'était pas enfermé dans le clivage abstraction-figuration. La question de la présence a été centrale pour Répine, anxieux de savoir comment représenter le regard de ce tsar qui a jeté son sceptre à la tête de son fils. En fait, il remet de l'effroi et du remords dans une figure autocratique qu'on est supposé représenter dans toute sa puissance. C'est un tableau qui est régulièrement exposé et saccagé par des personnes appartenant à l'orthodoxie russe, pour qui cette œuvre représente une forme de propagande de l'Occident contre la Grande Russie. Elle met en scène un autocrate qui, sous l'emprise de la colère, assassine son fils. Mais dans les yeux du père, c'est l'effroi. Un regard saisi de remords. Et c'est l'expression de cette faiblesse, de cette incertitude, qui transforme ce tableau en une propagande occidentale. Parce que cet homme ne peut pas être faible. J'y retrouve encore des résonances avec les questions du virilisme et de la vulnérabilité. Dans l'histoire de ce regard, il y a aussi l'acte douloureux d'un artiste qui se questionne sur le bien-

C'est l'intervention des actrices et des acteurs, leur indocilité, qui est importante à sauvegarder, pour qu'ils restent comme des enfants, très légers.

fondé de la réhabilitation de ce père meurtrier. En faisant transparaître sa faiblesse, avec quelle part de monstrosité pactise-t-il ? Dans ses carnets, le peintre dit que ce tableau le torturait presque et qu'il a été très difficile pour lui de le finir. Ici le tourment de l'âme et l'acte de création vont de pair.

FLORENCE NAUGRETTE — L'humour, très présent dans votre pièce, est une manière de représenter particulièrement complexe. Les moments où on éclate de rire sont ceux qui sont les plus équivoques. Le ridicule chez Molière correspond aussi aux moments où on se reconnaît soi-même dans nos difficultés, dans ce avec quoi on se débat.

BAPTISTE AMANN — Au départ, l'idée de l'émission de télé était justement de ne pas être dans la caricature. C'est la nature de l'acteur qui a conduit finalement vers cette grimace, plutôt qu'un choix prémédité. Je ne voulais ni montrer la figure réelle de ce conservateur de musée, ni ridiculiser le personnage mais, au contraire, théâtraliser quelque chose en semant des indices. Quand il dit : « On travaille notre regard de la mauvaise manière, on jauge l'intention pour voir si elle est efficiente ou non », c'est une façon de suggérer qu'il y a quelque chose qui travaille derrière l'image. Cette réplique prépare sourdement ce qui arrive ensuite.

Quand je suis très sincère dans l'écriture me vient une forme de pudeur qui m'invite à désamorcer cette sincérité, pour qu'elle ne soit pas trop pesante. Ainsi, la confrontation entre Charlotte et Indra² était si intense que j'ai eu besoin de recourir au burlesque, d'autant plus que l'actrice y est portée.

J'écris pour des acteurs et des actrices que je réunis avant d'écrire, parce qu'ils vont apporter un contrepoint à ma subjectivité. Je vais vivre très intensément quelque chose et eux vont s'en emparer d'une façon totalement différente. Par exemple, l'émission de télé leur faisait peur à cause de la quantité de texte. Ils se sont dit que si on restait seulement

2 Charlotte, assistante de la chargée de communication, souhaite interviewer Indra pour les réseaux sociaux, avant l'enregistrement de l'émission. Indra quant à elle est réalisatrice et a été en couple avec Caroline, la metteuse en scène.

sur le sens, tout le monde allait décrocher. Finalement, le burlesque est arrivé, mais pas pour se moquer, c'est vraiment parce que j'y ai mis quelque chose de sincère, qu'ils sont naturellement portés à désamorcer. À aucun moment je n'écris avec cynisme ou pour caricaturer quelque chose.

C'est plutôt l'intervention des actrices et des acteurs, leur indocilité, qui est importante à sauvegarder, pour qu'ils restent comme des enfants, très légers. Au départ, on constituait un collectif mais, à un moment donné, il y a eu comme un appel de leur part pour que je prenne en charge l'écriture, afin que, libérés de la responsabilité d'intervenir sur la conception et la forme de la pièce, ils puissent conserver une forme de légèreté. L'humour, pour moi, est une forme de pudeur.

32

DANIEL GAXIE — La scène qui se déroule dans la coulisse de l'émission de télévision est vraiment très drôle. Je l'ai prise comme une critique virulente de certaines émissions culturelles à la télévision ou à la radio, comme une vision critique de l'*intelligentsia*, faisant écho au récit du restaurateur de tableaux, Pascal, qui raconte notamment un épisode de sa vie où il a vécu avec une jeune femme qui appartenait à l'*intelligentsia*.

BAPTISTE AMANN — J'ai commencé comme acteur et j'étais un acteur instinctif, plutôt tourné vers le corps. En fait, année après année, je me suis rendu compte que j'aurais adoré faire des études, c'est-à-dire avoir aussi un parcours intellectuel. C'est plus le champ des sciences sociales, de la philosophie, de l'histoire de l'art qui nourrit mon écriture, que la volonté de générer des situations sous la forme très intuitive qui était celle du début de ma carrière.

Pascal n'appartient pas forcément à l'*intelligentsia*, mais plutôt à un milieu culturel. Ce qu'il critique, c'est l'hypocrisie des appareils culturels, des pots de premières, des vernissages. Ce n'est pas les intellectuels eux-mêmes qui sont critiqués, mais ce dans quoi ils sont pris : l'absence de temps pour déployer une pensée longue. Ainsi quand l'animateur est très fier d'avoir fabriqué, pour son émission, ce titre : « L'effet de l'usage des faits : la représentation, un construit collectif »... Le vrai ridicule est l'animateur, qui n'est jamais disponible, toujours accroché à son téléphone.

Les actrices et les acteurs étaient réellement inquiets de la longueur du texte et ils ont essayé de se faire rire dans cette émission. Il y a une malice entre eux qui leur appartient, qui vient de leur volonté de ne pas entrer dans des tunnels qui lasseraient le public.

Si on stigmatise la figure de l'intellectuel, on risque de tomber dans un discours réactionnaire. Pascal a un père d'extrême droite et il est entré en conflit avec sa famille, qui n'a pas accepté qu'il passe le concours des Beaux-Arts. Il le passe sans leur dire et se retrouve dans un milieu qu'il décrit comme l'antimonde de son enfance où il espère laver les péchés de son père. Il tombe amoureux d'une femme qui a dans sa bibliothèque les textes de Judith Butler et Doris Lessing. Quand il apprend par les informations la mort de sa sœur, elle découvre qu'il est le fils d'une personnalité d'extrême droite. Elle ne se soucie pas de son chagrin mais exprime sa stupéfaction de découvrir que son père est d'extrême droite. C'est ça qui lui explose au cœur.

Il a une première explosion de colère sur la constellation fasciste gravitant autour de son père, mais aussitôt il reconnaît en lui une haine qui lui était familière et dit : « Attention de ne pas laisser fleurir la détestation qu'on a semée en moi, de ne pas m'emparer de ça. » Et il décide d'aller à Oslo dans un atelier de restauration, parce que c'est le lieu de la dissolution : il parle de l'odeur des solvants, il a envie de disparaître derrière la peinture. Il passe par la colère, mais il sent bien que cette colère-là ne sera pas productrice de quelque chose d'épanouissant. Il lui préfère la possibilité de l'oubli.

ROBERT DARNTON — Vous montrez dans la pièce beaucoup de points de vue pour aboutir, finalement, à une sorte d'irrésolution. Est-ce le théâtre actuel qui refuse de s'engager et de nous faire comprendre des vérités, ou cela signifie-t-il que tout est relatif ?

BAPTISTE AMANN — La question du relativisme était très présente, notamment quand j'ai travaillé la pièce avec des étudiants du Théâtre national de Strasbourg. Pour cette génération-là, le relativisme est un véritable écueil. Je me disais : « C'est vrai, vous avez raison, tout ne se vaut pas. » En même temps, en philosophie, le relativisme est ce qui s'oppose à l'absolutisme. Penser la relativité pas uniquement comme une notion négative m'a permis d'engager le dialogue avec eux, pour voir

s'il était possible pour eux de penser la notion de relativité en dehors de la négativité qu'ils lui prêtaient.

Ils me demandaient si ne pas juger les personnages, ce n'était pas un peu les mettre tous sur le même plan, dire qu'ils sont équivalents. Effectivement, la pièce touche à des violences systémiques. Pour moi, il ne s'agit pas de refuser de s'engager sur le terrain politique mais de réintégrer du particulier, des études de cas, dans des questions qui sont d'ordre systémique.

34 Forcément, quand on s'attaque à des violences systémiques, on ne peut pas être dans la nuance, on ne peut pas être dans la complexité, parce que l'ennemi en face est trop fort. Le théâtre ne peut se faire le relais de l'action politique en reprenant les mêmes outils, parce que ce n'est pas sa fonction. Le régime du témoignage et celui de la fiction impliquent un rapport différent au politique. J'ai choisi la fiction parce qu'elle est mon outil pour penser le réel.

Mais, pour des gens qui n'ont pas l'occasion d'assumer leur vulnérabilité, elle peut être une libération qui leur évite de se faire écraser par un système d'oppression et de domination.

Il n'est pas question de ne pas s'engager, mais de pouvoir exprimer nos états d'âme, de laisser de la place à de la complexité, face à des gens qui ne pourraient pas faire l'aveu de leur vulnérabilité sur le terrain de l'action politique.

QUESTION DE LA SALLE — Que signifie Babel pour vous ? L'incommunicabilité dans les échanges humains ?

Les personnages ne semblent pas arriver à communiquer, et pourtant, à la fin, Pascal et la sœur de l'assassin présumé parviennent peut-être à se comprendre parce qu'ils se parlent de leur intimité. La sœur explique quelle a été la vie de son frère pour montrer qu'il est impossible qu'il soit un assassin, tandis que Pascal explique quelle a été sa vie à lui.

Avez-vous voulu nous donner une lueur d'espoir avec, à l'horizon, une possibilité de compréhension entre les êtres humains ?

BAPTISTE AMANN — Effectivement, ils rendent compte de leur intériorité, mais ils ne se l'expliquent pas, ils ne dialoguent pas ensemble,

ils ne discutent pas. Ce n'est pas une situation. Dans les deux premières parties, c'est le public qui est témoin, comme s'il regardait des situations par le trou de la serrure. Dans la troisième, ce sont les personnages qui assument ce statut de témoin. La troisième partie est sous-titrée « Citation à comparaître ». Dans les pièces que j'écris, c'est souvent une alternance entre des dialogues très réalistes et des monologues intérieurs ou plus

**Le régime du témoignage
et celui de la fiction
impliquent un rapport
différent au politique.**

poétiques. Dans les pièces précédentes cette alternance était organisée de manière anarchique. Dans *Lieux communs*, j'ai décidé que les scènes de dialogue seraient des reconstitutions et les monologues des temps de citation à comparaître, pour reprendre le lexique judiciaire.

À la fin, les deux personnages se comprennent, au sens de « faire avec », d'accepter et non pas d'être convaincu. Il ne s'agit pas de répondre à l'injonction sociale de s'entendre.

QUESTION DE LA SALLE — La figure du père est très importante dans votre pièce, alors que celle de la mère est quasiment absente.

BAPTISTE AMANN — Effectivement, la sœur parle de la lignée d'hommes qui aboutit à la tragédie : mon père était un homme violent, comme son père avant lui, comme son père avant lui, etc. Elle raconte un jour où son père, qui avait perdu son travail, rentre à la maison plus tôt que prévu. Elle avait 14 ans, avait mis de la musique, fumait une cigarette et ça l'a mis dans une rage folle. Il a commencé à la battre et son frère est intervenu. Le père a enfermé le frère dans l'enclos des chiens.

C'est une scène traumatique. Quand le frère arrive à se libérer, il donne un coup de tisonnier sur la tête du père. C'est là que commence sa tragédie : le père est dans le coma et conduit à l'hôpital.

Elle se rend compte : « Je reste seule avec ma mère. » Parce que sa mère était là, tout ce temps. En fait, pour elle, le tragique est dans cette violence mais aussi dans l'invisibilisation de sa mère. Est-ce qu'elle la vit comme un reproche, est-ce qu'elle dit : « Mais tu ne pouvais pas intervenir ? » Ou est-ce qu'elle la vit comme un manque, en se disant tout à coup : « Je ne l'ai pas vue » ? On ne sait pas. Il y a une ambivalence, il y a un mystère.

MARION GUILLOUX — La pièce est divisée en trois parties, comme autant de points de vue. Vous défendez une dramaturgie de l'irrésolu. Existe-t-il pour autant la possibilité de s'émanciper des archétypes ?

BAPTISTE AMANN — Quand on traite de thématiques aussi arrimées à la société, au risque même d'être anecdotiques, c'est très important de pouvoir dire que les idées ne prennent pas forcément qu'un véhicule pour aller d'un point A à un point B, qu'elles se diffusent de manière moins linéaire pour finir par nous atteindre de manière ondulatoire.

36 J'ai essayé d'organiser une dramaturgie qui puisse fonctionner de manière ondulatoire, c'est-à-dire par résonance plus que par raisonnement. Il est très important pour moi de ne pas figer la pièce dans une dramaturgie unique, mais qu'elle puisse circuler dans ces deux états-là.

Étant donné que nous sommes dans une temporalité postfactuelle et que les faits sont dilués dans les interprétations des personnages, la pièce sera reçue en fonction des points de vue de chacun et chacune, puisque je n'apporte pas de résolution. Je crois que c'est dans ce temps de partage, qui fait appel à la responsabilité éthique et politique du public qu'une réponse émancipatrice pourra se trouver. L'idée que je souhaite partager, empruntée à Bertolt Brecht, c'est que cette histoire *aurait pu* se passer autrement, qu'elle *aurait pu* avoir un autre dénouement, si seulement les personnages avaient pu s'extraire des structures qui les enferment. Je trouve cette idée stimulante : elle nous rend actifs et nous renvoie à notre pulsion de vie.

LES REPRÉSENTATIONS DE LA REPRÉSENTATION POLITIQUE

Daniel Gaxie

Professeur émérite à l'université Paris-I-Panthéon-Sorbonne

Représenter, c'est rendre présent. Par la représentation politique, des représentants – par exemple, des élus – agissent au nom et à la place des représentés. La représentation politique est une relation sociale à travers laquelle des représentants sont censés permettre la présence, dans divers lieux, comme le Parlement, d'un ensemble de mandants (le peuple, les électeurs, un groupe social) physiquement absents. Grâce à cette médiation, les représentants agissent au nom des représentés. En développant des analyses sur la longue durée, Daniel Gaxie montre que, suivant les contextes politiques et économiques, cette représentation peut susciter confiance ou critiques et scepticisme.

Représenter, c'est à la fois figurer, faire apparaître et rendre présent. Ainsi, dans les démocraties représentatives¹, le peuple est – officiellement – rendu présent dans les instances de gouvernement – par exemple au Parlement – par ses représentants². Par leur intermédiaire, les opinions, les attentes et les intérêts des représentés sont censés orienter les décisions publiques.

Représenter, c'est également recevoir un mandat pour agir au nom et pour le compte d'une personne ou d'un groupe. Par l'élection, les députés à l'Assemblée nationale reçoivent un mandat d'agir au nom, mais aussi à la place³, non seulement de leurs électeurs, mais aussi du « peuple »,

- 1 Daniel Gaxie, *La Démocratie représentative*, Paris, Montchrestien, coll. « Clefs. Politique », 2003.
- 2 Hanna F. Pitkin, *The Concept of Representation*, Berkeley, University of California Press, 1967; Pierre Bourdieu, « La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 36-37, février-mars 1981, p. 3-24; Jane Mansbridge, « Should Blacks Represent Blacks and Women Represent Women? A Contingent "Yes" », *The Journal of Politics*, 61/3, août 1999, p. 628-657.
- 3 Pierre Bourdieu, « Espace social et genèse des "classes" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52-53, juin 1984, p. 3-12.

auquel appartient officiellement la « souveraineté nationale » (article 3 de la Constitution de la Cinquième République). La représentation est donc une forme de dépossession puisque, en l'absence de mandats impératifs, la plupart des électeurs n'ont guère de moyens à leur disposition pour orienter ou corriger les décisions de leurs élus, sauf à protester (*voice*), par exemple dans la rue ou, plus souvent, à attendre le prochain scrutin pour s'opposer à leur réélection (*exit*), par l'abstention ou le vote en faveur de leurs adversaires, s'ils en sont mécontents, ou pour renouveler leur confiance (*loyalty*) s'ils en sont satisfaits⁴.

LA REPRÉSENTATION COMME ÉCHANGE SOCIAL

38

Revendiquée de manière diffuse et largement consensuelle comme le fondement des régimes démocratiques, la représentation politique repose en pratique sur un échange social.

Pour mobiliser diverses formes de soutien, notamment des votes, les acteurs individuels ou les organisations qui aspirent à occuper les positions de pouvoir politique proposent des biens et services politiques collectifs (notamment des programmes, des projets, des décisions, des politiques publiques, des bribes de vision du monde, des maximes, des rappels historiques ou des considérations morales). Leur offre incorpore la personne même des candidats ou de leur chef de file en tant qu'elle est censée incarner diverses valeurs, par exemple l'honnêteté, le courage, la compétence ou le dynamisme. Elle comporte également des biens divisibles, comme des emplois, des logements ou des interventions administratives.

En échange, les personnes intéressées par l'ensemble ou par certains éléments d'une offre particulière peuvent décider d'accorder leur appui à ses promoteurs de diverses manières, par exemple par leurs votes, mais aussi par des réponses à des sondages d'opinion, des adhésions, des cotisations, des dons financiers, une participation à une réunion électorale ou l'expression de leurs convictions dans des conversations courantes.

4 Albert O. Hirschman, *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*, Cambridge, Harvard University Press, 1970 (*Face au déclin des entreprises et des institutions*, trad. Claude Besseyrias, Paris, Éditions ouvrières, 1972).

Les échanges politiques sont complexes. L'offre est composite, et les préférences de ceux qui sont sollicités pour apporter leur soutien reposent sur des considérations hétérogènes. Ces « citoyens ordinaires » sont inégalement intéressés par les biens politiques qui leur sont proposés. Certains s'abstiennent de prendre parti, et les inclinations de ceux qui décident de se prononcer sont inégalement affirmées. Certains choix peuvent être négatifs quand des personnes soutiennent formellement l'un des camps en lice pour s'opposer à l'un de ses adversaires. La rencontre entre une offre et des publics (inégalement) disposés à l'appuyer repose sur des proximités idéologiques et sociales complexes entre les acteurs politiques et leurs soutiens, mais divers facteurs contribuent aussi à contrarier et à parasiter les mécanismes de structuration de l'échange.

En dépit de leurs incertitudes et de leurs ambiguïtés, les manifestations apparentes de soutien aux acteurs politiques sont généralement interprétées comme des marques de confiance en leur faveur. Les votes sont perçus comme des prêts symboliques à l'égard d'un candidat ou d'une organisation, c'est-à-dire comme une forme de crédit au triple sens de confiance, d'avance de « fonds » (ici de soutien) et de délai pour donner satisfaction à l'électeur. Dans l'échange, les élus se trouvent placés en situation de représentants. Le volume des diverses formes de soutien portées à leur actif, par exemple le nombre de bulletins de vote déposés dans les urnes en leur faveur ou le pourcentage d'intentions de vote mesuré et publié par une société de sondage, leur donne autorité pour parler au nom et à la place de leurs partisans. C'est ainsi qu'une fois élu, le président de la République peut parler au nom de la France et faire parler la France, comme le font des dirigeants syndicaux au nom des salariés, des agriculteurs, des cadres ou des patrons. Dans son activité, le représentant (par exemple le porte-parole d'un syndicat de cadres) présuppose l'existence du groupe représenté (les cadres) sur le mode de l'évidence⁵. Il contribue à instituer le groupe qui le constitue comme porte-parole⁶.

5 Luc Boltanski, *Les Cadres. La formation d'un groupe social*, Paris, Minuit, 1982.

6 P. Bourdieu, « Espace social et genèse des "classes" », art. cit.

En échange des biens et services qu'ils proposent, les représentants acquièrent un capital d'autorité politique qui les légitime à parler au nom de ceux qui sont censés les soutenir. Ce capital d'autorité est une forme de capital symbolique fondé sur l'ensemble des actes de reconnaissance (réelle ou supposée) par lesquels les représentés confèrent des pouvoirs à ceux qui agissent en leur nom⁷. Comme toutes les formes de capital symbolique, ce capital d'autorité est immatériel, incertain, fragile, précaire et instable, mais son accumulation produit aussi des effets tangibles, comme l'accès aux médias ou à des positions de pouvoir, avec tous les avantages et privilèges associés.

40 La représentation politique a connu un ensemble de transformations historiques convergeant vers une différenciation et une autonomisation renforcées.

QUAND LA POLITIQUE DEVIENT UNE PROFESSION

La plupart des premiers représentants élus (par exemple, en France, sous les monarchies parlementaires, le Second Empire et dans les premières années de la Troisième République) étaient des notables qui bénéficiaient d'une autorité sociale antérieure à leur élection en raison de leur fortune, de leur éducation, de leur honorabilité et de leurs relations sociales. Au cours des premières décennies de la Troisième République, ils ont été menacés et progressivement remplacés par des entrepreneurs politiques indépendants, moins dotés socialement, qui devaient leur position dans la société à une autorité proprement politique conférée par l'élection. Tout au long du XX^e siècle, les entrepreneurs indépendants ont peu à peu cédé le pas à des représentants de partis⁸, dont l'autorité repose sur le capital politique collectif délégué par leur organisation, éventuellement complété par leur capital propre.

7 *Id.*, « La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique », art. cit.

8 Max Weber, *Le Savant et le Politique* [1959], Paris, Plon, 1963; Alain Garrigou, « Le secret de l'isoloir », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 71-72, 1988, p. 22-45; *id.*, « Vivre de la politique », *Politix*, 20, 4^e trimestre 1992, p. 7-34; *id.*, *Histoire sociale du suffrage universel en France 1848-2000*, Paris, Seuil, 2002.

Les notables cherchaient à mobiliser leurs électeurs en distribuant des biens patrimoniaux (puisés dans leur patrimoine personnel), divisibles (c'est-à-dire appropriables personnellement par certains électeurs), comme des terres, des emplois, des faveurs, de l'argent ou des rastsels (sorte de réunions où ils offraient à boire). Ils recouraient aussi, parfois, à la contrainte. Au cours des premières années de la Troisième République et jusqu'à la guerre de 1914-1918, les entrepreneurs politiques ont dénoncé et poursuivi en justice les pratiques électorales des notables comme relevant de la corruption et ont progressivement réussi à imposer et à légitimer un nouveau type d'échange reposant officiellement sur des biens politiques *spécifiques*, principalement des programmes, des engagements de réforme et des visions du monde, par bribes plutôt que de manière systématique, marquant ainsi une étape nouvelle dans la différenciation du politique.

Les notables du XIX^e et du début du XX^e siècle vivaient *pour* la politique, au moins à temps partiel, sans vivre ou sans devoir vivre *de* la politique. Une partie (historiquement croissante) des entrepreneurs politiques indépendants et des représentants de parti vivent à la fois *pour* et *de* la politique. Ce sont des professionnels de la politique.

La professionnalisation politique s'est renforcée au cours des dernières décennies pour plusieurs raisons. D'abord du fait de l'augmentation du nombre de mandats électifs donnant droit à des indemnités d'un montant suffisant pour se consacrer aux activités politiques à temps complet (présidence ou vice-présidence d'exécutifs territoriaux, Parlement national et européen). Ensuite en raison de la multiplication de positions rémunérées de conseillers des divers titulaires de mandats électifs et des groupes composant les assemblées représentatives. Enfin, un nombre encore minoritaire mais croissant d'acteurs politiques sont de « purs professionnels » au sens où ils n'ont jamais exercé d'activités professionnelles en dehors de la politique. C'est le cas, par exemple, d'environ 13 % des députés de l'Assemblée nationale élus en 2022⁹. Certains d'entre eux deviennent conseillers d'un député ou d'un dirigeant d'un exécutif territorial à la fin de leurs études et se trouvent alors en

9 Source : données rassemblées par l'auteur à partir des déclarations d'intérêts et d'activités des députés.

situation d'accéder à des mandats électifs et de poursuivre leur ascension. La tendance historique est donc bien, là encore, à la différenciation des activités politiques.

En ce sens, elles sont de plus en plus exercées par des femmes et des hommes engagés dans une *carrière*. Certains s'investissent très tôt, d'autres plus tard, après des expériences professionnelles dans d'autres secteurs, mais, une fois engagés, la plupart cherchent à consolider leur position, à se maintenir dans les sphères politiques et à progresser dans la hiérarchie au sein des partis, dans l'exercice de mandats électifs territoriaux ou au niveau parlementaire puis gouvernemental.

42

Les activités de représentation se développent dans des espaces de compétition à l'échelon international, supranational, national et infranational. Au plus haut niveau de chacun de ces échelons, elles sont prises en charge par des acteurs spécialisés et professionnalisés agissant pour leur propre compte et pour le compte de groupes politiques (partis, factions, tendances, entourages). Ces aspirants à la représentation sont en compétition pour gagner les soutiens de leurs concitoyens plus à distance du politique.

LE CAPITAL POLITIQUE COMME ENJEU DE CONTROVERSES

Les ressources investies dans chaque compétition – moyens humains et matériels, titres scolaires et politiques des prétendants – sont d'autant plus importantes que la valeur des positions à conquérir est élevée. La compétition produit ainsi des effets de sélection en faveur des protagonistes les mieux dotés. Les représentants se caractérisent le plus souvent par des propriétés élitaires qui les distinguent du plus grand nombre de leurs partisans, en termes de ressources économiques, de prestige professionnel, de niveau d'éducation et de titres universitaires. L'écart des situations et des conditions sociales est particulièrement important quand les représentés appartiennent aux catégories populaires. Ainsi, moins de 4 % des députés élus en 2022 étaient des employés ou des ouvriers¹⁰, qui constituent pourtant 45 % de la population active.

10 Données calculées par l'auteur.

Avec la professionnalisation, l'activité politique prend la forme d'une entreprise, c'est-à-dire une « action continue en finalité¹¹ ». Cela signifie que tous ceux qui sont plus ou moins directement intéressés à l'entreprise, par exemple l'ensemble des membres d'un parti, s'efforcent d'agir en fonction d'objectifs spécifiquement politiques, tels que le maintien et, si possible, l'élargissement de leur base sociale, en vue d'accéder à des positions de pouvoir.

Au-delà de l'accès aux postes, l'enjeu de la compétition est le capital d'autorité politique, c'est-à-dire, on l'a dit, le volume des soutiens supposés dont bénéficie un acteur individuel ou collectif. Ce capital d'autorité donne accès et force au jeu politique, et conditionne l'occupation de positions de pouvoir aux divers niveaux. Le « poids » des femmes, des hommes et des partis politiques dépend du nombre de suffrages obtenus, des pourcentages d'intentions de vote en leur faveur, du volume de dons rassemblés dans la perspective d'une primaire partisane, du nombre de participants à une réunion publique ou à une manifestation, de leur audience lors d'une « grande » émission de télévision, des tirages des livres qu'ils publient ou de la longueur des files de lecteurs qui souhaitent obtenir leur dédicace. Le volume du capital politique atteste la représentativité, donc le droit de parler au nom d'un groupe plus ou moins large de représentés.

Les prétentions à la représentativité constituent l'ordinaire des affrontements de ceux qui affirment parler au nom d'un groupe, qu'il s'agisse des Français, des travailleurs, des sympathisants de gauche ou de droite, des agriculteurs, du patronat, des jeunes, des femmes, des minorités ethniques ou nationales ou des habitants d'une ville, d'une région ou d'un département. Diverses *épreuves* viennent toutefois départager ces prétentions rivales. Les élections, les études d'opinion, les manifestations, les réunions publiques, les émissions télévisées, les publications d'ouvrages sont interprétées comme des « mesures » du degré de « représentativité » des forces individuelles et collectives en compétition. Toutes fonctionnent comme des instances de cotation de la valeur des titres politiques. L'enjeu de ces « mesures » est évidemment décisif pour les protagonistes, non seulement parce qu'elles peuvent conditionner l'accès aux positions de

11 Max Weber, *Économie et Société* [1956], Paris, Plon, 1971, p. 55.

pouvoir et influencer sur les invitations des principaux médias, mais aussi parce qu'elles définissent la pente – par exemple ascendante ou descendante – de leur trajectoire, qui peut stimuler ou décourager les ralliements des adhérents, sympathisants, donateurs ou électeurs.

Ces épreuves se prolongent par des luttes sur l'interprétation de leurs « mesures ». C'est ainsi que les soirées électorales des chaînes de télévision et de radio sont consacrées à la présentation mais aussi à l'interprétation contradictoire des résultats. De même, les organisateurs d'une manifestation de rue contestent la mesure du nombre des participants par les autorités de police et avancent leur propre chiffre, sensiblement plus élevé. On met en cause les échantillons, les méthodologies, les redressements et l'impartialité des sociétés de sondage pour relativiser la portée des distributions statistiques qu'elles publient. Les controverses relatives à la signification « réelle » des résultats des « mesures » peuvent se prolonger dans le temps quand les historiens prennent le relais des journalistes, des sondeurs et des commentateurs. Dans le flux continu des polémiques autour du crédit « véritable » dont chaque protagoniste est censé bénéficier, il est encore possible d'opposer diverses épreuves. Tel « vainqueur » d'une élection – par exemple Emmanuel Macron élu président de la République en 2017 – va voir son autorité remise en cause par la mesure mensuelle des cotes de popularité – « 64 % de satisfaits d'Emmanuel Macron comme président de la République » en mai 2017 et 40 % au mois d'août selon l'IFOP –, dont la pente obstinément négative semble démentir le degré de confiance dont il pouvait se prévaloir à l'issue du scrutin. Son crédit peut être aussi contesté par des manifestations de rue – par exemple à propos de la réforme du droit du travail puis des retraites – et le nombre (lui aussi contesté) des manifestants et des personnes interrogées qui déclarent les approuver vient alors contrebalancer celui des électeurs.

44

LA DIVISION DU TRAVAIL POLITIQUE

Du fait de sa tendance à la différenciation, la représentation politique s'accomplit dans le cadre d'une division du travail renforcée. Elle est prise en charge par des spécialistes à plein temps, engagés dans une branche

particulière de la division sociale du travail pour faire carrière. Elle s'exerce dans des univers particuliers, des mondes à part, des microcosmes. Comme pour tous les univers sociaux spécialisés et différenciés, les membres des microcosmes politiques développent un ensemble d'intérêts particuliers, distincts de ceux de leurs mandants¹². Leurs comportements sont nécessairement affectés par les concurrences dans lesquelles ils sont engagés, au moins autant que par les attentes de ceux dont ils prétendent porter la parole. Les « coups » joués dans les univers de compétition politique sont inévitablement orientés par les intérêts propres des protagonistes, sans nécessairement que ces derniers se l'avouent. À titre d'illustration, les interventions au Parlement au cours de l'automne 2024 pour modifier le régime des retraites ont été soumises à diverses considérations politiques relatives aux appartenances politiques des auteurs des propositions de réforme et à la formation et à l'acceptabilité des coalitions susceptibles de les voter. Ainsi, comme beaucoup de leurs électeurs, les parlementaires de gauche souhaitaient revenir sur la réforme fixant l'âge du droit à la retraite à 64 ans, mais à la condition que l'adoption de leur proposition ne dépende pas de l'appui de leurs adversaires du Rassemblement national. La relation que des représentants entretiennent avec leurs mandants est toujours médiatisée par leurs relations avec leurs concurrents, c'est-à-dire leurs adversaires mais aussi leurs partenaires au sein d'une organisation collective. « Ils servent les intérêts de leurs clients dans la mesure (et dans la mesure seulement) où ils se servent *aussi* en les servant¹³. » La prise en charge des intérêts représentés s'opère, comme par surcroît, dans la logique et dans les limites des fins spécifiquement politiques poursuivies dans les espaces de compétition¹⁴.

12 Joseph A. Schumpeter, *Capitalisme, socialisme et démocratie* [1942], Paris, Payot, 1967 ; Daniel Gaxie, *Les Professionnels de la politique*, Paris, PUF, coll. « Dossiers Thémis », 1973.

13 P. Bourdieu, « La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique », art. cit., p. 9.

14 D. Gaxie, *Les Professionnels de la politique*, op. cit. ; id. *La Démocratie représentative*, op. cit.

COMMENT LES POLITIQUES REPRÉSENTENT LA POLITIQUE

Les représentants cherchent à donner à voir le processus de représentation en prenant appui sur la représentation officielle de la représentation politique, telle qu'elle ressort de la façade normative¹⁵ des démocraties représentatives. Ainsi, selon l'article 3 de la Constitution de la Cinquième République, « la souveraineté nationale appartient au peuple qui l'exerce par ses représentants et par la voie du référendum ». Le peuple est donc le détenteur officiel du pouvoir. Les représentants exercent le pouvoir du peuple. Ils n'ont pas de pouvoir propre. Ils sont au service du peuple.

46

Cette représentation légitime l'action et la position des représentants en même temps qu'elle occulte leurs intérêts et leurs pouvoirs propres. Elle n'est pas pour autant nécessairement le produit d'un calcul cynique. Les représentants peuvent exprimer des vues cyniques dans des situations particulières, par exemple lors de conversations ou de confidences privées, mais c'est plutôt à la représentation officielle qu'ils se réfèrent dans les situations publiques.

C'est ainsi qu'ils annoncent leur candidature à une élection en sollicitant le registre du dévouement (par exemple au pays), du service (par exemple *to serve as a senator* en anglais) et parfois du sacrifice, notamment financier. Leur ambition n'est jamais « personnelle », mais elle est placée « au service du pays », d'une ville ou d'un « projet ». Ils ne manquent pas de souligner leur attachement à leur patrie ou à leur ville et s'épanchent volontiers sur les racines géographiques de leur famille ou sur les lieux de leur enfance.

Les représentants donnent à voir cette représentation officielle de leur mandat lorsqu'ils mettent « en scène » leurs actions au service des représentés. Ils multiplient les actions ou les annonces d'action en leur faveur, sans toujours se soucier des ressources disponibles et des possibilités des politiques publiques. Ils ne sont pas trop regardants sur l'efficacité réelle de leurs initiatives quand, par exemple, ils s'attribuent les mérites de l'amélioration de la situation de l'emploi ou de la diminution de l'inflation.

15 Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1, *La Présentation de soi* [1959], Paris, Minuit, 1973, p. 29.

Les représentants cherchent à attester leur dévouement au service des représentés par une présence multiforme « sur le terrain ». Ils ont à cœur de rencontrer leurs concitoyens, d'être présents lors des événements de leur circonscription, par exemple au moment des catastrophes naturelles, lors des cérémonies, des fêtes, des spectacles ou des brocantes, sur les marchés ou lors des mariages.

Les représentants mettent volontiers en scène leur proximité avec leurs mandants. Ils obéissent à un impératif de banalité sociologique et font, par exemple, état de goûts simples et communs. Interrogés par des journalistes à ce sujet, ils évoquent les carottes râpées ou les œufs brouillés en matière culinaire, le « foot » comme sport préféré ou tel chanteur populaire pour ce qui concerne la musique. Ils surjouent souvent cette proximité en multipliant les poignées de main, les embrassades et les accolades ou quand ils appellent leurs administrés ou leurs électeurs par leur prénom. Les conseillers en communication ne manquent pas de leur rappeler qu'un élu doit se souvenir de détails de la vie ou de la famille de ses électeurs quand il les rencontre et prend de leurs nouvelles.

Pour les mêmes raisons, la constitution de collectifs représentatifs cherche à respecter un impératif de représentation symbolique¹⁶ et à mettre en évidence la présence des membres du groupe représenté dans leur diversité, par exemple professionnelle pour une liste de candidat ou régionale pour un gouvernement. Ces efforts de représentation miroir évoluent dans le temps. L'affirmation de mouvements de défense de la cause des femmes a contribué à développer la sensibilité à la parité des genres en politique. Des préoccupations relatives à la « représentation de la diversité » se font jour et conduisent à surveiller la présence de personnes issues de minorités ethniques dans les institutions représentatives.

Dans la même logique, les représentants sont soucieux de gommer ou d'euphémiser ce qui pourrait suggérer l'existence de différences entre eux et les autres membres du groupe auquel ils se réfèrent.

C'est ce qui conduit la plupart de ceux qui vivent de la politique à occulter leur professionnalisation. Ainsi, sur les 229 députés de la XVI^e législature (2022-2024) de l'Assemblée nationale vivant

16 H.F. Pitkin, *The Concept of Representation*, *op. cit.*

exclusivement ou principalement de leurs activités politiques avant leur élection, seulement 28, soit 8 %, se déclarent comme « permanents politiques », « élus locaux » ou « collaborateurs parlementaires » sur le site officiel de l'institution¹⁷. Les autres préfèrent ne pas donner d'indication sur leur métier, déclarent une ancienne profession qu'ils ont souvent cessé d'exercer depuis de longues années, ou se présentent comme « *managers publics* » ou « cadres supérieurs du secteur public ».

Les présentations de soi des représentants sont stratégiques¹⁸. Certains se plaisent à souligner leur origine populaire et se disent « ouvriers » ou, plus souvent désormais, « fils d'ouvrier », voire « petit-fils d'ouvrier¹⁹ ». Les partis qui se définissaient comme « ouvriers » étaient soucieux de promouvoir des dirigeants issus des milieux ouvriers, en mettant parfois en œuvre des dispositifs volontaristes de discrimination positive. Au plus fort du poids politique de leur parti, les dirigeants communistes revendiquaient régulièrement leurs origines ouvrières. Toutefois, l'enquête menée par Bernard Pudal²⁰ montre que la plupart d'entre eux avaient occupé des emplois ouvriers pendant une courte durée, parfois deux ou trois ans, ce qui n'était d'ailleurs pas sans produire divers effets politiques importants, avant de devenir salariés permanents de leur organisation.

48

17 Chiffres établis par l'auteur.

18 Annie Collovald, « Identité(s) stratégique(s) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 73, 1988, p. 29-40.

19 Tel ancien ministre de l'Intérieur ne manque pas de rappeler que sa mère était « femme de ménage », alors qu'elle était concierge pour la Banque de France et agent d'entretien à titre d'activité supplémentaire. Il ne mentionne pas que son père était tenancier d'un bar et que lui-même avait été scolarisé dans un lycée privé, à rebours des mécanismes de sélection qui orientent plutôt les enfants des catégories populaires vers les établissements publics. Le président du Rassemblement national rappelle volontiers que sa mère divorcée était une modeste employée municipale et qu'il a vécu avec elle dans un logement social d'une banlieue populaire de Paris. Il omet de préciser qu'il vivait en garde alternée avec son père, patron d'une petite entreprise, dans une commune plus résidentielle et que ses parents l'avaient lui aussi scolarisé dans un lycée privé.

20 Bernard Pudal, *Prendre parti. Pour une sociologie historique du PCF*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1989.

Enfin, quand les circonstances l'exigent, par exemple lorsque leur représentativité est contestée, les représentants peuvent organiser une représentation théâtralisée de leur fonction. C'est le cas quand une organisation « représentative » appelle tous ceux qui la soutiennent à manifester dans la rue. Ses dirigeants sont placés en tête et conduisent le cortège. Ils sont suivis par diverses catégories de membres, avec leurs banderoles, attestant que le groupe est présent dans sa diversité, qu'il a répondu à l'appel de ses dirigeants, qu'il les suit dans la rue, comme il le fait dans les autres circonstances où ils interviennent en son nom²¹. Enjeu de la manifestation, le nombre des participants doit apporter la « preuve » de la représentativité de l'organisation et de ses dirigeants. La manifestation (*demonstration* en anglais) rend manifeste ou démontre la réalité du mandat que les représentants souhaitent donner à voir.

Cette perception du mandat représentatif bénéficie d'une acceptation tacite assez générale, au moins dans certains contextes, y compris parmi d'autres spécialistes des questions politiques. Les jours d'élection, la plupart des médias publient les mêmes images des principaux personnages politiques faisant, comme tout un chacun, la queue dans les bureaux de vote, avant de déposer leur bulletin dans l'urne, mais aussi sous les flashes des photographes que l'on ne voit pas sur les photos. De la même manière, la notion d'« électorat » – et ses présupposés – s'impose comme une évidence aux yeux de la plupart des commentateurs. L'électorat est l'ensemble des électeurs qui votent en faveur d'un candidat ou d'une organisation. Ces électeurs sont censés choisir les candidats ou les partis dont ils partagent les opinions. Les électeurs du Parti socialiste sont, par exemple, assez naturellement qualifiés de socialistes. Un électorat est du même coup tacitement considéré comme un groupement assez homogène idéologiquement. Il va de soi que ses membres partagent les vues des candidats qu'ils soutiennent de leurs votes et que ces candidats sont bien fondés à se revendiquer comme leur porte-parole.

21 Patrick Champagne, « La manifestation. La production de l'événement politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, juin 1984, p. 19-41.

LA REPRÉSENTATION DE LA REPRÉSENTATION POLITIQUE PAR LES REPRÉSENTÉS

50

Les efforts des représentants pour se présenter comme des personnes ordinaires soucieuses de servir leurs concitoyens sont souvent accueillis avec scepticisme. Le mélange de confiance et de méfiance est une composante structurelle de la relation de représentation. Mais la part de méfiance s'est renforcée au cours des dernières décennies. En témoignent, entre autres indicateurs, la tendance générale dans tous les pays de démocratie libérale à la diminution du nombre des adhérents des partis et la progression de l'abstention électorale depuis les années 1980. Les désillusions, les doutes, la défiance se manifestent également dans les déclarations de personnes de conditions variées interrogées dans le cadre d'enquêtes qualitatives semi-directives répétées dans le temps²². Des jugements régulièrement critiques à l'égard du politique s'expriment de manière résignée ou véhémement sans avoir été sollicités. Ils prennent tacitement appui, eux aussi, sur la représentation officielle des démocraties représentatives. La représentation est négativement perçue à l'aune de ce qu'elle devrait être.

Les acteurs politiques sont décrits comme des privilégiés, sortis des mêmes milieux et des mêmes grandes écoles, à l'abri du besoin et ignorants des difficultés de leurs concitoyens, ce qui est une manière de rappeler qu'ils seraient mieux à leur écoute s'ils étaient issus de leurs rangs. Les personnes interrogées prennent au sérieux le tableau officiel de représentants au service de leurs mandants quand elles reprochent aux politiques de penser avant tout aux avantages et privilèges de leur fonction, à leur carrière, à leurs ambitions et au pouvoir. Elles déplorent que la politique soit devenue une course au pouvoir et une profession dans laquelle, comme le dénonce un enquêté, « on entre à 25 ans pour en sortir à 75 ». On invoque divers « scandales », parfois anciens, pour dire que les responsables

22 Daniel Gaxie, « Les critiques profanes de la politique. Enchantements, désenchantements, réenchantements », dans Jean-Louis Briquet et Philippe Garraud (dir.), *Juger la politique*, Rennes, PUR, 2001, p. 217-240; *id.*, « Plus ça va, moins j'y crois à la politique », adhésions et pertes d'adhésion cycliques au politique », dans SPEL, *Les Sens du vote. Une enquête sociologique (France 2011-2014)*, Rennes, PUR, 2016, p. 179-194; *id.*, « Les raisons de la défiance politique », *Politeia*, 40, 2021, p. 365-377.

politiques sont loin d'être exemplaires, ainsi qu'ils devraient l'être, mais souvent « magouilleurs », soucieux de s'enrichir, malhonnêtes, corrompus, mais jamais condamnés. On leur reproche de faire des promesses qu'ils ne tiennent pas, de parler au lieu d'agir, de dire ce qu'ils croient devoir dire pour être élus et de faire semblant de s'opposer. Les femmes et les hommes politiques sont perçus comme étant occupés à se chamailler et incapables de s'entendre et de se concentrer sur les difficultés et les solutions. On leur reproche d'échouer à régler les problèmes des jeunes, du chômage, de la pauvreté, des fins de mois difficiles, de la délinquance, de l'immigration ou de la disparition des services publics. Certains considèrent que, désormais, ce n'est plus la politique qui commande mais, au contraire, que l'économie, la finance et les banques dirigent la politique.

Ces opinions sont toutefois plus ambivalentes qu'elles n'y paraissent. Beaucoup de ceux qui expriment des opinions critiques font également état d'exceptions en faveur d'un personnage, d'un parti, d'une tendance ou d'une catégorie, par exemple leur maire ou des élus locaux. Les critiques relatives à la politique telle qu'elle est perçue prennent appui sur des attentes maintenues à propos de la politique telle qu'elle devrait être. Les possibilités de réinvestissement affleurent dans des déclarations. Certains expliquent qu'ils seraient prêts à soutenir un homme ou une femme qui proposerait un programme convaincant. L'ambivalence se manifeste également à travers le glissement des perceptions selon les contextes. On observe en ce sens que les jugements négatifs cèdent progressivement le pas à l'affirmation de préférences, parfois négatives (« je vote pour le moins pire ») et souvent teintées de scepticisme maintenu (« il ne fera pas tout ce qu'il a dit, mais quand même »), à mesure qu'approche une élection importante²³.

Les critiques de la représentation varient également selon les rapports au politique et les milieux sociaux. C'est en prenant appui sur leur expérience personnelle que ceux qui se tiennent à distance du politique et qui appartiennent souvent aux catégories populaires expriment leur réprobation (de manière typique : « Ils disent qu'ils vont régler le chômage mais je vois bien qu'ils ne font rien, ma femme n'a toujours pas trouvé

23 *Id.*, « Plus ça va, moins j'y crois à la politique », adhésions et pertes d'adhésion cycliques au politique », art. cit.

de boulot » ou « Ce n'est pas l'élection qui va changer quelque chose pour moi »). On comprend dès lors que la montée de la défiance politique dans ces milieux trouve son origine dans la dégradation de la situation socio-économique des ouvriers, des employés et d'une partie des catégories intermédiaires, du fait de l'augmentation du chômage, de la précarité et de la pauvreté, de la faiblesse du pouvoir d'achat, de la gêne économique, de l'inflation, des difficultés de logement et de la régression des services publics depuis plusieurs décennies. Toutes les enquêtes confirment aussi que les plus abstentionnistes appartiennent aux catégories les plus en difficulté²⁴.

52

On observe également la perception d'une impuissance politique dans les milieux plus politisés et protégés des catégories supérieures et moyennes supérieures. Elle est souvent attribuée à la mondialisation des échanges économiques et à l'intégration européenne, en occultant les dimensions supranationales et internationales de la représentation. Elle peut s'accompagner de regrets quelque peu contradictoires : absence de programme à la hauteur des enjeux de notre temps, absence d'idées, absence d'espoir de voir s'améliorer les conditions de vie de la majorité des Français ou absence de candidat capable de prendre des décisions bénéfiques. C'est également dans ces milieux que certains font part de leur souhait d'une démocratie renouvelée et que de nombreux aspects de l'organisation politique sont mis en cause pour justifier la désaffection et l'abstention : le système électoral, le mode de parrainage des candidats à l'élection présidentielle, leur accès inégal aux médias, la pusillanimité du Conseil constitutionnel dans l'examen des comptes de campagne, le défaut de comptabilisation des votes blancs comme suffrages exprimés, le cumul des mandats, le pantouflage des hauts fonctionnaires, l'absence de dispositif pour obliger les élus à respecter leur programme ou la désinvolture de l'exécutif à l'égard des propositions de la Convention citoyenne pour le climat.

24 Céline Braconnier, Baptiste Coulmont et Jean-Yves Dormagen, « Toujours pas de chrysanthèmes pour les variables lourdes de la participation électorale », *Revue française de science politique*, 67/6, 2017, p. 1023-1040.

Les responsables politiques sont conscients de l'ampleur des réactions de défiance dont ils sont l'objet et ont mis en œuvre diverses réformes pour tenter de les endiguer. Ils ont plafonné les dépenses de campagne et le montant des dons des personnes morales aux candidats et aux partis, supprimé la réserve parlementaire, remplacé une indemnité forfaitaire par des remboursements des dépenses des parlementaires sur note de frais, introduit l'obligation de déclaration du patrimoine, des intérêts et des activités des élus, limité le cumul des mandats parlementaires et des fonctions exécutives des collectivités territoriales ou organisé diverses expériences « participatives », comme la Convention composée de 150 citoyens « tirés au sort » pour « définir des mesures susceptibles de réduire les émissions de gaz à effet de serre dans un esprit de justice sociale ». Force est de constater que ces efforts pour retrouver la confiance des citoyens ne semblent pas produire les effets escomptés. Les réformateurs ont surtout prêté attention aux critiques qui touchent à l'organisation politique sans pouvoir ou vouloir toutes les désamorcer. Mais la défiance repose aussi sur un scepticisme largement partagé à propos des performances des gouvernants, notamment en matière régaliennne, environnementale et sociale. On sait que l'abstention électorale touche d'abord les catégories sociales les plus exposées à de multiples difficultés sociales et économiques. Leurs réactions de défiance procèdent de leur constat d'une incapacité des gouvernements successifs à mettre fin à ces difficultés. On peut penser que les mêmes causes produiront les mêmes effets tant que les autorités politiques n'auront pas cherché et réussi à mobiliser les moyens de les surmonter.

SYSTÈME D'INFORMATION ET THÉÂTRALITÉ DE L'ESPACE PUBLIC AU XVIII^e SIÈCLE¹

Robert Darnton

Professeur émérite d'histoire européenne, université Harvard

Pour Robert Darnton, la société parisienne du XVIII^e siècle était déjà une société de l'information, avec les chansons de rue, les discussions dans les salons littéraires, les lectures publiques dans les jardins des Tuileries... Dans le Paris pré-révolutionnaire, de nouvelles formes d'expression émergent dans l'espace public : bagarres au parterre de la Comédie-Italienne, textes brûlés en public, émeutes déclenchées par des cérémonies carnavalesques... Les événements publics prennent une dimension théâtrale. Nourris par la montée des protestations contre le pouvoir arbitraire, ils sont autant de signes avant-coureurs de la Révolution. Interroger la dramaturgie des événements publics et de la transmission de l'information renouvelle la compréhension d'une période essentielle de l'histoire de France.

Un événement est compris différemment selon les diverses voies de communication par lesquelles il nous parvient. Il apparaît dans l'espace public accompagné de valeurs et de représentations, de craintes et d'espoirs, de souvenirs du passé et d'anticipations de l'avenir, bref, de façons de l'appréhender qui lui donnent un sens. Il appartient ainsi à un système d'information. Ce n'est pas une particularité de notre société. Toute société peut être qualifiée de société de l'information, chacune à sa manière, selon les médias dont elle dispose.

Le Paris du XVIII^e siècle est aussi une société de l'information : chansons de rue, lectures à haute voix dans les jardins, gazettes clandestines, affiches, conversations dans les salons littéraires ou dans les cafés... Les journaux pareils à ceux d'aujourd'hui – périodiques remplis d'informations sur

1 Ce texte est une adaptation d'une conférence donnée à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, le 10 février 2024. On trouvera les sources des citations dans Robert Darnton, *L'Humeur révolutionnaire. Paris 1748-1789*, Paris, Gallimard, 2024.

la vie politique – n'existent pas : *La Gazette de France* ne contient que des bulletins officiels, et le premier quotidien, *Le Journal de Paris*, qui est sévèrement censuré, ne paraît qu'à partir de 1777. Mais dans un monde où l'alphabétisme est loin d'être universel, la lecture des sources montre l'omniprésence des médias qui diffusent l'information sous l'Ancien Régime. Leur enchevêtrement est apparent dans les archives de la police, les journaux intimes et les gazettes clandestines.

CONVERSATIONS DANS LES JARDINS PUBLICS ET GAZETTES CLANDESTINES

56 Que fait un Parisien, au XVIII^e siècle, pour s'informer sur le résultat d'une bataille, la menace d'une invasion ou les intrigues à la Cour ? Il se rend à l'arbre de Cracovie, un grand châtaignier dans le jardin du Palais-Royal, où se réunissent les « nouvellistes de bouche ». On y donne les derniers renseignements, et l'arbre « craque » si quelqu'un lâche un mensonge. D'autres centres névralgiques permettent de recueillir des informations : certains bancs du jardin des Tuileries et du jardin du Luxembourg, certains salons et cafés. Les « nouvellistes » prennent note des on-dit, et parfois ils remanient ces notes pour en faire des « nouvelles à la main » ou gazettes clandestines. À la veille de la Révolution, une trentaine de ces gazettes circulent sous le manteau.

La plus connue est la gazette fabriquée dans le salon de Marie Anne Doublet, dans le Marais. Chaque matin, un domestique de madame Doublet fait la ronde dans le voisinage, recueillant les informations des autres domestiques. Il les rédige en deux registres, l'un pour les renseignements douteux, l'autre pour ceux qui paraissent sûrs. En arrivant, les membres du salon consultent les deux registres, ajoutent ce qu'ils ont appris eux-mêmes et en parlent au cours du dîner. L'essentiel est repris dans un bulletin que madame Doublet envoie à son amie madame de Souscarrière, qui en prend copie pour l'expédier ailleurs et, de copie en copie, les nouvelles se répandent dans la province et même à l'étranger. Finalement en 1777, la collection est imprimée aux Pays-Bas et en Suisse. Le résultat, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*, réimprimé à plusieurs reprises, devient un *best-seller*

en trente-six volumes. L'information passe ainsi de l'oral à l'écrit et de l'écrit à l'imprimé. En se transformant, elle s'amplifie et fait circuler aussi beaucoup de balivernes.

On pourrait croire que le menu peuple est exclu de ce circuit de l'information, puisqu'il ne fréquente pas les salons et souvent ne sait pas lire, notamment les femmes. Pourtant, les nouvelles lui arrivent par ouï-dire. Un exemple parmi bien d'autres : lorsque le gouvernement s'efforce de lever un « impôt territorial » en 1788, un orateur lit à haute voix devant une foule énorme, près du café de Foy au Palais-Royal, une brochure commandée par le ministère, dans laquelle est expliqué le nouvel impôt. Le public, hostile au gouvernement, répond par des huées et des sifflets. La lecture terminée, on nomme un procureur, un juge, un confesseur et un « maître des hautes œuvres ». On met la brochure sur une table et on lui fait un procès burlesque. Elle est condamnée pour délit de despotisme, et un garçon du café, jouant le rôle du bourreau, la brûle. Le message imprimé devient ainsi audible pour un public peu lettré, tout en donnant lieu à une sorte de comédie improvisée.

RUMEURS ET ÉMOTIONS POPULAIRES

L'information circule aussi par le bouche-à-oreille sous forme de « bruits publics ». En 1749, le gouvernement commande à la police de Paris de « débarrasser » les rues des gamins sans abri qui gênent les passants. Aidés par des soldats, les commissaires les enlèvent dans des voitures et les entassent dans des prisons avant de les envoyer à la campagne. Or il arrive que les ravisseurs prennent par erreur des fils de bourgeois et d'artisans qui sont dans la rue pour jouer ou faire des commissions. Parfois, les enfants enlevés dans les voitures poussent des cris, ce qui déclenche des émeutes, et les gens descendent dans la rue pour les libérer.

Le 23 mai 1750, le peuple, furieux, s'empare d'un agent de la police, le tue et dépose son cadavre rue Saint-Honoré, devant l'hôtel du lieutenant général, qui se sauve par l'arrière du bâtiment. L'émeute, connue sous le nom d'« émotion populaire », est d'autant plus forte que le bruit a couru que la police était en train de saigner les enfants pour en faire un bain de sang censé guérir un prince qui souffrait d'une maladie exotique telle la

léprose. Cette désinformation, comme nous dirions aujourd'hui, renvoie au mythe du massacre des innocents à l'époque d'Hérode. Louis XV en est informé et, indigné que le peuple le traite d'Hérode, il jure d'éviter la capitale autant que possible. Pour ne pas passer par Paris quand il voyage de Versailles à Compiègne, il fait même construire une route que les Parisiens appellent « le chemin de la révolte ».

La forme la plus efficace de la diffusion orale de l'information est la chanson. Tout le monde chante à Paris, au travail, chez soi, dans les rues : on rencontre partout des chanteurs publics accompagnés d'un violon ou d'une vielle. L'omniprésence des chansons est telle qu'elle pèse sur la politique car, selon la formule de Nicolas Chamfort : « Le gouvernement de la France est une monarchie absolue tempérée par les chansons². »

58

Les Parisiens composent fréquemment de nouvelles chansons en reprenant un air du répertoire commun. On prend copie des nouvelles chansons, et des collectionneurs les recueillent dans de grands albums qu'on appelle « chansonniers ». Le chansonnier Clairambault, à la Bibliothèque nationale de France, comporte cinquante-huit volumes. Un autre, conservé à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, contient 641 chansons uniquement pour la période 1745-1752. On peut estimer qu'une nouvelle chanson paraît tous les deux ou trois jours. Souvent composées en vers, elles racontent les affaires publiques. Elles sont une sorte de journal oral, et la musique, qu'on peut identifier grâce à des clés³, sert de support mnémorique, permettant ainsi de répandre les messages à travers la ville entière.

QUAND UNE CHANSON FAIT TOMBER UN MINISTRE

Tous les contemporains sont d'accord : la chute du comte de Maurepas, le ministre le plus puissant du gouvernement, le 24 avril 1749, a été provoquée par cette chanson :

2 Nicolas Chamfort, *Maximes, pensées, caractères et anecdotes*, Paris, T. Baylis et J. Deboffe, 1796, p. 214.

3 Le manuscrit identifie la mélodie par des indications comme « sur l'air de... ».

Par vos façons nobles et franches,
Iris, vous enchantez nos cœurs.
Sur nos pas vous semez des fleurs,
Mais ce sont des fleurs blanches.

Le texte se réfère à un dîner de quatre personnes dans les petits appartements de Versailles : Louis XV, madame de Pompadour, sa cousine madame d'Estrades, et Maurepas. En arrivant, madame de Pompadour avait distribué des hyacinthes blanches aux autres convives. La chanson fait allusion à ce geste galant, mais elle se termine par un méchant jeu de mots. Les fleurs de la chanson évoquent une « flueur », l'écoulement génital provoqué par une maladie sexuellement transmissible, en référence à celle que madame de Pompadour a transmise au roi. C'était trop hardi, même pour des esprits audacieux habitués aux grivoiseries depuis les mazarinades. Maurepas, grand amateur de chansons, passe pour l'auteur de celle-ci, et il est chassé. Bien sûr, ce bouleversement au sommet de l'État tient à des causes complexes, mais aux yeux des contemporains, la disgrâce de Maurepas témoigne de la puissance des chansons.

Les rumeurs, murmures et bruits publics s'attachent souvent aux maîtresses de Louis XV. Bien entendu, les Parisiens s'attendent à ce que le roi ait des maîtresses et même qu'elles soient reçues à la Cour comme maîtresses en titre. Mais lorsque Louis XV choisit les trois filles du marquis de Nesle, l'une après l'autre, les Parisiens y voient un péché d'inceste capable de compromettre le salut collectif du peuple entier.

D'après la tradition, Louis XV doit guérir les malades qui souffrent du « mal du roi » (la maladie des écrouelles) en les touchant, grâce à son pouvoir thaumaturge. La cérémonie se déroule chaque année, à Pâques, dans la grande galerie du Louvre, mais auparavant le roi est obligé de confesser ses péchés, d'en recevoir l'absolution et de faire la communion. Son confesseur n'accepte plus de sanctionner ce rituel, à moins que Louis XV ne renonce à madame de Pompadour. Louis XV s'y refuse. Aussi, à partir de 1774, il ne fait plus ses pâques. Il perd le toucher royal et, pour ainsi dire, le contact avec le peuple parisien.

LE TRAIN DE VIE DES MAÎTRESSES DU ROI, FERMENT DE LA RÉVOLTE

Madame de Pompadour est mal vue des Parisiens puisque, au contraire des filles du marquis de Nesle, elle n'est pas digne d'être maîtresse en titre, n'étant qu'une bourgeoise. Qui plus est, elle porte un nom de jeune fille malheureux : Poisson. Il en résulte tant de chansons et d'épigrammes qu'elles forment un genre, les poissonnades. Voici un exemple :

Si la Cour se ravale,
Pourquoi s'étonne-t-on,
N'est-ce pas de la halle
Que nous vient le poisson ?

60

Aux yeux des Parisiens, le règne de la Pompadour se caractérise surtout par des dépenses exorbitantes et des abus de pouvoir. Les on-dit parlent sans cesse de ses bijoux, de ses pensions et de ses propriétés, notamment le palais de l'Élysée et le château de Belleville. Elle est soupçonnée d'avoir nommé deux ministres détestés, Machault au Contrôle général et Bertin aux Affaires étrangères, et aussi le prince de Soubise, responsable de la défaite spectaculaire de l'armée française à la bataille de Rossbach, le 5 novembre 1757, pendant la guerre de Sept Ans.

Madame du Barry, pour sa part, ne s'intéresse guère à la politique, mais ses origines sont encore plus problématiques : orpheline illégitime, elle a été une prostituée de luxe. Des *best-sellers* comme *Anecdotes sur madame la comtesse du Barry* et *Vie privée de Louis XV* racontent sa vie avec maints détails scabreux et dévoilent la cause de la mort du roi. Son valet de chambre, qui était aussi son proxénète, Dominique Guillaume Lebel, repère une belle paysanne de 16 ans. Il la décrotte, l'habille et la présente au roi. Malheureusement, il ne savait pas qu'elle souffrait de la petite vérole. Elle en meurt peu après, et le roi aussi, à la grande joie des Parisiens.

Des bruits publics accompagnent aussi les hausses irrégulières du prix du pain, qui est un aliment crucial pour le peuple parisien. En mai 1775, le pain de 4 livres, dont le juste prix, selon le peuple, devrait être de 8 sous, en coûte 14. Le 3 mai, 123 « émotions populaires » éclatent en région parisienne. À Paris, 1 000 boulangeries sont saccagées dans une

insurrection connue plus tard comme la guerre des farines. L'émeute est déclenchée par des rumeurs sur un complot de famine : des spéculateurs accaparaient le blé pour faire augmenter les prix jusqu'à ce qu'ils fassent fortune en vendant leur stock, tandis que le peuple souffre de la faim. Parmi les principaux bénéficiaires de l'opération, on compte « les grands » de Versailles et le roi lui-même.

À la fin des années 1780, les émeutes visent directement le gouvernement. Sans entrer dans un récit de la crise prérévolutionnaire, il est intéressant de souligner l'aspect sémiotique de la violence. Après la chute du ministre principal, Loménie de Brienne, le 26 août 1788, des émeutiers fabriquent un grand mannequin de paille qui le représente sous son costume d'archevêque. Ils le promènent dans l'île de la Cité, lui font faire amende honorable devant la statue d'Henri IV (qui est censé être un ami du peuple), le condamnent pour délit de despotisme dans un procès burlesque et le brûlent dans un immense feu de joie. Le lendemain, la police essaie de rétablir l'ordre, et la foule répond par une émeute dont le bilan est de vingt morts et de quatre-vingts blessés. Même scénario après la chute du garde des sceaux Lamoignon, le 14 septembre : homme de paille en costume, défilé, procès et incinération dans un feu de joie. L'émotion populaire qui suit se solde par quatre-vingts morts ; c'est une véritable insurrection qui gagne presque toute la ville. Dans ces deux cas, la violence emprunte un idiome carnavalesque hérité des fêtes de Mardi gras, qui est immédiatement compréhensible par tout le monde.

La théâtralité est donc un élément crucial dans la culture parisienne. Loin d'être limitée à la scène, elle appartient à la rue. Elle est accompagnée de chansons, de gestes et de bruits publics. C'est l'ensemble de ces médias qui, au XVIII^e siècle, constituait une société de l'information et qui joua un rôle crucial dans le déclenchement de la Révolution.

RÉSEAUX SOCIAUX À L'ÈRE NUMÉRIQUE : UN THÉÂTRE DE BRUIT ET DE FUREUR ?

Anne Bellon

Maîtresse de conférences en sociologie et science politique,
université de technologie de Compiègne

Les réseaux sociaux sont tantôt salués comme porteurs de la voix des minorités silencieuses, tantôt condamnés pour attiser la haine. Les sciences sociales permettent de mieux comprendre ce qui se joue dans nos prises de parole en ligne, les interactions entre algorithmes, dynamiques sociales ou stratégies politiques et comment se reconfigurent les frontières du dicible sur la scène numérique. Dans ces espaces de plus en plus gouvernés par les dispositifs techniques – du design des plateformes aux recommandations –, les dynamiques sociales s'exacerbent et se recomposent. Pour Anne Bellon, ces évolutions appellent de nouvelles stratégies politiques pour répondre aux défis démocratiques que pose la numérisation de nos expressions et des représentations collectives.

Les campagnes politiques de 2024, en Europe ou aux États-Unis, ont donné à voir un espace public fragmenté, traversé de désaccords cinglants, de visions du monde antagonistes, qui s'excluent les unes les autres et semblent révéler une impossibilité à construire un monde commun. Comme souvent depuis quelques années, le bruit et la fureur politique se sont concentrés en ligne, sur les réseaux que nous consultons quotidiennement, parfois frénétiquement, pour rester au rythme des soubresauts d'une actualité tourmentée. Certaines plateformes sont mêmes devenues des lieux de propagande inédits, soumis à l'*hubris* démesurée de leur dirigeant ou à des ingérences étrangères de plus en plus sophistiquées dans un monde en crise, où la guerre emprunte les câbles sous-marins en fibre optique. Les sorties numériques d'Elon Musk en faveur de Donald Trump, les débats sur la désinformation amorcés par l'annonce de Mark Zuckerberg de mettre fin au programme de *fact-checking* de Meta aux États-Unis contribuent encore à entretenir une panique morale sur l'avenir du débat démocratique en ligne.

Ce désordre numérique est-il le simple reflet de nos réalités politiques de plus en plus fracturées, ou le miroir déformant, caricaturé et effrayant, qui révèle la part la plus sombre de nos sociétés ? Que représente-t-il ? Que dit-il de nous ou plutôt quelles représentations donne-t-il de nos sociétés ? Et surtout que peuvent faire les citoyens, les organisations et les États face à l'expansion de ces théâtres numériques où semblent se jouer nos avènements politiques ?

Pour comprendre les craintes et fantasmes suscités par les réseaux sociaux aujourd'hui, il faut réinscrire leur essor et leur développement dans une histoire longue de la révolution numérique et des régulations publiques qui l'accompagnent. Ce texte analyse d'abord l'émergence du Web et des réseaux sociaux, restituant les espoirs qu'ils ont suscités à leurs débuts. Il décrit ensuite le désenchantement produit par une série d'enquêtes et de travaux qui ont révélé les limites d'un modèle de développement fortement dérégulé, et se termine enfin par les solutions individuelles et collectives qui s'offrent à nous aujourd'hui. Il s'agit finalement de faire l'historique de notre espace public numérique et de son évolution. L'approche sociohistorique défendue ici permet de réinscrire les débats contemporains dans des processus de transformation à long terme, afin de mieux comprendre comment on en est arrivé là et comment inventer d'autres futurs possibles.

64

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE CYBERESPACE

Imaginez le début des années 1990. À l'ère des grands empires médiatiques et d'une économicisation inédite de l'informatique, l'Internet déploie progressivement sa toile pour offrir à des milliers de chercheurs et d'étudiants l'accès à un vaste réseau d'échanges reliant grandes universités et laboratoires du monde entier. En 1993, le World Wide Web, ensemble de programmes développés par une équipe d'informaticiens européens au CERN, entre dans le domaine public. À rebours des logiciels propriétaires et commerciaux développés au même moment par les grandes entreprises de télécommunications, le Web fait naître un espace d'échanges librement accessible, comblant les vieux rêves de bibliothèque universelle et les espoirs d'un nouvel ordre mondial de l'information

et de la communication¹. Dans ce « cyberespace » s'épanouissent en premier lieu les forums de spécialistes, les radios et médias alternatifs². Pour les pionniers qui le fréquentent, l'information et la culture semblent s'y échanger à moindres coûts et traverser sans ambages les frontières ; la censure pourrait y être contournée et la surveillance déjouée, par le truchement de quelques astuces techniques démocratisées grâce à Internet³. L'Internet semble à même de faire tomber les autoritarismes du Maghreb et du Proche-Orient⁴ ou de fissurer le patriarcat dans un concert de #MeToo, bannière de ralliement d'un nouveau féminisme numérique transnational à partir de 2017⁵. Tous les chercheurs du numérique comme les cyberactivistes ont un temps été séduits par ce récit enchanteur, qui nourrit l'espoir militant comme la libido scientifique.

Pourtant, cette terre de liberté d'expression sans entrave n'a jamais véritablement existé. L'utopie d'Internet est un « lieu commun » certes, un cliché qui rassemble, mais aussi, comme l'étymologie du mot « utopie » l'indique, un non-lieu, un possible non advenu, un idéal caressé par les plus rêveurs, qui furent d'ailleurs le plus souvent des hommes blancs, riches et éduqués. La sociologie numérique a toujours été unanime : les inégalités du réel n'ont pas été dissoutes dans le virtuel. Et sur les réseaux sociaux, elles tendent même à se recomposer voire à s'aggraver. On peut rappeler

- 1 La revendication d'un nouvel ordre mondial de l'information et de la communication apparaît à la fin des années 1970 au sein du mouvement des non-alignés opposés à l'hégémonie informationnelle des grands pays. Ce principe est repris dans le rapport MacBride pour l'Unesco de 1980 qui préconise d'équilibrer les moyens d'information et de communication entre le Nord et le Sud, causant le retrait des États-Unis de l'organisation.
- 2 Dominique Cardon et Fabien Granjon, *Médiactivistes*, Paris, Presses de Sciences-Po, 2010.
- 3 L'Internet a en effet permis la démocratisation de technologies jusqu'ici considérées comme des armes militaires : en 1991, par exemple, l'ingénieur Philip Zimmermann diffuse un algorithme cryptographique, le PGP ou Pretty Good Privacy, qui permet de chiffrer et de signer le courrier et les données échangées en ligne.
- 4 David M. Faris, « La révolte en réseau : le "printemps arabe" et les médias sociaux », *Politique étrangère*, 1, 2012, p. 99-109.
- 5 Catherine Cavalin, Pauline Delage, Irène Despontin Lefèvre *et al.* (dir.), *Les Violences sexistes après #MeToo*, Paris, Presses des Mines, 2022.

les premiers travaux de Paul DiMaggio et Eszter Hargittai sur la fracture numérique⁶, de Dominique Pasquier sur l'Internet des familles modestes⁷, ou l'ouvrage très récent de la sociologue et documentariste Jen Schradie, au titre éloquent : *The Revolution that Wasn't*⁸. Pour elle, la révolution n'a pas eu lieu, et la transition numérique des mobilisations a même plutôt profité aux associations conservatrices qui, par leur structuration et leurs ressources, se révèlent plus à même d'utiliser les technologies à leur avantage.

Même pour les chantres de la cyberutopie, le désenchantement est arrivé très vite. En 1993, pour diversifier le financement d'une infrastructure alors entièrement prise en charge par la Fondation nationale de la recherche états-unienne – équivalente au CNRS en France –, l'Internet, jusqu'ici réservé à la recherche et à l'enseignement, s'ouvre aux services commerciaux. Le cyberspace devient un terrain de spéculation financière : dans ces premières années où les modèles d'affaires restent instables, les entreprises grossissent parfois aussi vite qu'elles disparaissent. Les géants de l'époque, eBay ou Yahoo!, n'auront pas la longévité ni le succès qu'on leur prêtait alors. Par ailleurs, dès les années 2000, des associations de défenseurs des droits et des chercheurs internationaux démontrent la permanence des frontières dans le cyberspace, bloquant aux portes de l'Iran, de la Russie ou de la Chine les informations qui gênent les régimes les plus autoritaires⁹. Les *trolls* et leur gestion suscitent controverses et bannissements sur les ancêtres des réseaux sociaux, et déjà la pédopornographie comme la propagande haineuse, antisémite, raciste et sexiste s'infiltrent dans les recoins les plus sombres de la Toile. Derrière le masque de l'anonymat

-
- 6 Paul DiMaggio et Eszter Hargittai, « From the “Digital Divide” to “Digital Inequality”: Studying Internet Use as Penetration Increases », *Working Paper*, 15, 2001, DOI : 10.31235/osf.io/rhqm.
 - 7 Dominique Pasquier, *L'Internet des familles modestes. Enquête dans la France rurale*, Paris, Presses des Mines, 2018.
 - 8 Jen Schradie, *The Revolution that Wasn't: How Digital Activism Favors Conservatives*, Cambridge, Harvard University Press, 2019.
 - 9 Ronald Deibert, John Palfrey et Rafal Rohozinski, *Access Denied: The Practice and Policy of Global Internet Filtering*, Cambridge, The MIT Press, 2008; Evgeny Morozov, *The Net Delusion: How not to Liberate the World*, London, Penguin Books, 2011.

se développent des croisades vengeresses, parfois au nom d'une éthique *hacker* aux contours controversés¹⁰, comme en témoignent les discussions suscitées par les agissements du groupe Anonymous depuis sa création en 2003¹¹. La caricature du *New Yorker* la plus partagée à l'époque montre un chien derrière son PC discutant avec un ami : « *On the Internet Nobody Knows You're a Dog.* » Les chiens sont donc déjà lâchés, derrière le masque sympathique de l'internaute mondialisé.

Mais il reste encore à l'époque de nombreux moyens pour contourner la censure et les blocages. L'espace public s'organise en multiples îlots de contenu entre lesquels on navigue aisément, laissant croire aux plus ingénieux comme aux plus créatifs que l'avenir est de leur côté. C'est l'âge des blogs et des réseaux communautaires, de la naissance de *Mediapart* (2008), de la construction de Wikipédia et des projets de communs numériques. Et c'est dans ce contexte enthousiaste qu'émergent les réseaux sociaux.

ENTRE DISPOSITIFS TECHNIQUES ET ENJEUX MARCHANDS : DE NOUVELLES PLACES PUBLIQUES ?

Il faut rappeler qu'à l'échelle de l'histoire du Web et de l'Internet, l'apparition des réseaux sociaux est aussi récente que leur expansion est fulgurante. En 2024, Facebook entre seulement dans sa vingtaine, tandis que TikTok existait à peine en Europe cinq ans auparavant. La particularité de ces réseaux sociaux est d'avoir réussi à fédérer autour de leurs interfaces un grand nombre d'utilisateurs et de développeurs. Nous les avons adoptés massivement, sans toujours nous interroger sur les infrastructures du débat public qu'ils proposaient. Leur expansion a ainsi entraîné une dynamique

¹⁰ Les premiers internautes font régulièrement référence à la « netiquette » ou « éthique » *hacker*, ensemble de principes, conventions et bonnes pratiques qui guident leurs usages en ligne et devraient se substituer à toute forme de régulation commerciale ou gouvernementale sur Internet. Par des enquêtes prolongées au sein des milieux *hacker*, l'anthropologue Gabriella Coleman cherche à saisir ces principes et les discussions qu'ils suscitent au sein de ces communautés.

¹¹ Gabriella Coleman, *Hacker, Hoaxer, Whistleblower, Spy: The Many Faces of Anonymous*, London/New York, Verso Books, 2015.

inédite de concentration de l'espace public en ligne, absorbant les îlots d'expression dispersés en un continent tonitruant de paroles et d'images.

Cette centralisation n'est pas seulement le résultat d'un design ou d'une technologie particulièrement innovants. L'essor des réseaux sociaux s'appuie d'abord sur un modèle économique de « marché biface¹² », qui consiste à offrir aux internautes un service gratuit de messagerie ou d'hébergement de contenus en échange d'une collecte massive de leurs données personnelles (premier marché), données qui viennent enrichir la vente à des entreprises tierces des services publicitaires ciblés de plus en plus sophistiqués (second marché)¹³. Plus généralement, les réseaux sociaux ont profité d'un cadre législatif très favorable au développement des marchés numériques de part et d'autre de l'Atlantique. D'abord, les lois adoptées à la fin des années 1990¹⁴ consacrent la responsabilité limitée des opérateurs de plateformes en tant qu'intermédiaires techniques afin de ne pas freiner leur expansion : autrement dit, ils ne sont pas tenus directement responsables des contenus et des propos des usagers sur leur plateforme et n'ont aucun « devoir légal » de modérer. Ce qui ne veut pas dire que, dès leur début, ils n'imposent pas, *via* leurs conditions générales d'utilisation, une certaine police des discours et des images¹⁵, dont l'exercice est largement délégué à des travailleurs du clic chargés de scanner des contenus par milliers dans des conditions souvent

68

12 Jean-Charles Rochet et Jean Tirole, « Platform Competition in Two-Sided Markets », *Journal of the European Economic Association*, 1/4, 2003, p. 990-1029.

13 Ainsi, contrairement à ce que l'on peut lire parfois, les plateformes ne « vendent » pas nos données personnelles, mais les valorisent sur un second marché, celui de la publicité en ligne, qui constitue l'essentiel de leur revenu financier.

14 Il s'agit aux États-Unis de la fameuse « Section 230 » du Communication Decency Act de 1996, lui-même faisant partie de la grande régulation des télécommunications adoptée par le Congrès. En Europe, la responsabilité limitée des entreprises est consacrée par la directive e-commerce 2000/31 de l'Union européenne, transcrite en 2004 en France par la loi de confiance dans l'économie numérique.

15 Tarleton Gillespie, *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions that Shape Social Media*, New Haven, Yale University Press, 2018.

déplorables. Enfin, l'administration américaine, notamment durant les deux mandats d'Obama, se montre favorable à la croissance de la *tech* et aux rachats successifs d'entreprises, arguant que ces acquisitions n'auront aucun impact sur le prix – en l'occurrence gratuit – et la qualité des services offerts aux consommateurs. L'expansion des grandes entreprises numériques s'est donc aussi faite par une politique de rachat de startups dynamiques et concurrents potentiels, comme l'acquisition de YouTube par Google en 2006 ou celle d'Instagram puis de WhatsApp par Facebook, respectivement en 2012 puis en 2014.

Devenus hégémoniques sur les marchés des réseaux sociaux numériques, les opérateurs de plateformes ressuscitent des *gatekeepers* ou gardiens de l'information qu'on croyait définitivement disparus avec l'Internet. Désormais ce sont par leurs interfaces que de plus en plus de citoyens passent pour communiquer ou s'informer. En 2022, 82 % des Français consultaient, au moins une fois par jour, un réseau social pour s'informer¹⁶. Parce qu'elles réunissent des opinions de tout bord et permettent de toucher une large audience, les plateformes sont devenues des espaces privilégiés par les journalistes, les politiques... et les marques. Mais s'y déploient également une haine et une propagande qui ont, bien sûr, toujours existé, mais qui sont désormais amplifiées. Or ces nouveaux *gatekeepers* n'ont plus rien à voir avec les empires médiatiques d'autrefois. Nulle rédaction chez Facebook, mais des équipes de commerciaux, de juristes et de *data scientists* développant la vaste infrastructure technique sur laquelle se déploie et se monnaie désormais la parole en ligne. Meta, Google, TikTok ne *fabriquent* pas l'information, la parole, les images, ils les *distribuent*, les *organisent*, les *ordonnent*. Et c'est bien la combinaison de ces deux logiques marchande (publicitaire) et technologique (le design et les algorithmes de recommandations) qui transforme aujourd'hui la grammaire de notre débat public.

Il ne s'agit pas, bien sûr, de dire que ces dispositifs technologiques font tout et qu'ils sont seuls responsables de la prolifération des fausses

16 Enquête Arte, ObSoCo, Fondation Jean Jaurès, *Les Français et la Fatigue informationnelle*, <https://www.jean-jaures.org/wp-content/uploads/2022/07/fatigue-informationnelle.pdf>, consulté le 31 mars 2025.

informations, de la propagande ou de la haine en ligne. Dans un ouvrage exemplaire sur la campagne présidentielle américaine de 2016, une équipe de chercheurs de Harvard a ainsi démontré que la polarisation de l'espace public en ligne aux États-Unis était moins due aux algorithmes des réseaux sociaux qu'aux stratégies divisives d'un espace médiatique fortement dérégulé, qui a permis l'émergence de chaînes comme Fox News, qui adoptent une promotion délibérée des faits alternatifs¹⁷. Des analyses parallèles pourraient être menées en France sur les stratégies politiques de nouvelles chaînes, dont l'audience se déploie aussi sur les réseaux sociaux, comme CNews ou C8. Croire que les algorithmes et les entreprises qui les développent sont la seule cause et, par là même, l'unique solution aux désordres informationnels actuels, est sans doute une des erreurs les plus communes d'appréciation, que l'on retrouve trop souvent dans la bouche des journalistes et des dirigeants. Cette erreur se diffuse d'autant plus, au sein même de la communauté scientifique, qu'il est difficile d'appréhender le fonctionnement des plateformes, de bien comprendre ce qu'elles font et ne font pas. En ce domaine, les chercheurs restent bien souvent tributaires de ce à quoi les plateformes leur donnent accès, des données qu'elles transmettent, des personnes qu'elles nous autorisent à interroger. Depuis quelques années, notamment depuis le scandale Cambridge Analytica, qui a vu un projet de recherche né au sein de l'université de Cambridge se transformer en vaste entreprise de manipulation politique¹⁸, ces accès publics aux plateformes n'ont cessé de se restreindre¹⁹.

17 Yochai Benkler, Robert Faris et Hal Roberts, *Network Propaganda: Manipulation, Disinformation, and Radicalization in American Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2018, DOI : 10.1093/oso/9780190923624.001.0001.

18 Startup lancée en 2014 par des chercheurs de l'université de Cambridge, Cambridge Analytica collecte *via* Facebook les données de plus de 80 millions d'utilisateurs du réseau social et propose des services de publicités politiques ciblées et de propagande (utilisés notamment par les équipes de campagne du Brexit et de Donald Trump). Le programme est révélé en 2018 par un lanceur d'alerte de l'entreprise.

19 Facebook restreint fortement l'accès à ses API recherche en 2019; X fait de même pour remonetiser l'accès à ses données en juin 2023.

Dès lors, la plupart des travaux de sciences sociales portent uniquement sur les réseaux les plus ouverts, ignorant les plus récents ou les plus difficiles d'accès – notamment TikTok. Et parce que la personnalisation des environnements numériques par les algorithmes de recommandation démultiplie les terrains d'enquête, elle opacifie la présence réelle des plateformes, qui est une présence aussi multiple qu'il y a d'utilisateurs. Beaucoup de travaux finissent par extrapoler à partir de données agrégées, pour conclure rapidement à un déterminisme technologique de nos pratiques en ligne, comme si le système existait sans celles et ceux qui l'alimentent quotidiennement, le pratiquent et négocient constamment avec lui. Bien loin du fantasme des données massives disponibles en un clic, enquêter sur les plateformes et les usages concrets de leurs utilisateurs prend du temps, un temps dont la recherche, soumise aux calendriers des appels à projets et des pressions à la publication, dispose de moins en moins. Il faut déjouer la ruse des plateformes, chercher ce qu'elles ne nous montrent pas et, pour cela, faire confiance aux utilisateurs : aller les voir, comprendre ce qu'ils voient, ce qu'ils font²⁰. Quand on prend ce temps, on observe vite que les algorithmes à eux seuls ne peuvent expliquer ni la polarisation ni la brutalisation de l'espace public. Certes, dans la logique d'une économie publicitaire adossée à la capture de notre attention, les infrastructures techniques des plateformes visent à maximiser notre présence en ligne et notre engagement, et pour cela amplifient la circulation des émotions, la compassion comme la colère. Mais les algorithmes ne sont pas reçus de la même manière par tout le monde ; les disparités de politisation se rejouent en ligne et s'additionnent plus qu'elles ne se substituent aux

20 C'est ce que cherchent à faire les projets les plus innovants fondés sur le don de données qui permettent de voir concrètement les publicités ou les informations qui sont proposées aux utilisateurs (Salim Chouaki, Abhijnan Chakraborty, Oana Goga et Savvas Zannettou, « What News Do People Get on Social Media? Analyzing Exposure and Consumption of News through Data Donations », *WWW 24, The ACM Web Conference*, 13 mai 2024 ; Tinhinane Medjkoune, Oana Goga et Juliette Senechal, « Marketing to Children through Online Targeted Advertising: Targeting Mechanisms and Legal Aspects », *Proceedings of the 2023 ACM SIGSAC Conference on Computer and Communications Security*, novembre 2023, p. 180-194).

inégalités sociales, des inégalités de compétence face à la technologie. De manière générale, les dispositifs technologiques sont appropriés voire manipulés par des usagers qui ne veulent parfois plus se confronter à des opinions opposées, ou au contraire recherchent une forme de conflictualité. En retour les algorithmes nous confortent souvent dans ces désirs, ils vont dans notre sens et tendent à exacerber nos pratiques passées, à nous enfermer dans nos choix premiers au détriment du pluralisme et de la confrontation pacifique d'idées²¹.

72

Ils'agit donc de remettre ces outils technologiques à leur juste place, de les dépouiller de leurs attributs parfois magiques, pour mieux comprendre ce qu'ils font au débat public, sans se risquer à des causalités faciles, forgées au coin du déterminisme technologique. Car ces instruments du débat, aussi structurants soient-ils, sont mobilisés dans des stratégies politiques et des pratiques militantes qui elles aussi se reconfigurent. Et tel est vraiment le défi posé aux sciences sociales, de tenir ensemble l'étude de ces dispositifs techniques et des rapports de pouvoir au sein desquels ils se déploient.

LUTTER CONTRE LES NOUVEAUX DÉSORDRES INFORMATIONNELS

Au-delà des enjeux de recherche, l'essor des réseaux sociaux pose bien sûr des questions éminemment politiques et démocratiques sur l'avenir de notre débat public. Et face à la multiplication de nouveaux désordres ou inégalités informationnelles, il est nécessaire de s'attarder un temps sur les réponses possibles apportées par les citoyens comme les pouvoirs publics à ces problèmes devenus particulièrement saillants.

Il y a d'abord la réponse des absolutistes de la liberté d'expression, biberonnés aux utopies du Net, aux fantasmes d'une société numérique gouvernée par la « netiquette », l'éthique des « honnêtes gens » de l'Internet. Celles et ceux qui s'insurgent contre toute intervention publique ou privée sur les réseaux sont prompts à dénoncer l'avènement d'une nouvelle censure, soi-disant portée par les mouvements progressistes.

21 Dominique Cardon, *À quoi rêvent les algorithmes ? Nos vies à l'heure des Big Data*, Paris, Seuil, coll. « La République des idées », 2015.

Ils croient que la responsabilité individuelle doit l'emporter sur toute tentative de police collective de l'espace public, feignant d'ignorer que, dans un tel système, la liberté d'expression des uns s'exercerait trop souvent au détriment de celle des plus faibles, que la violence et la virulence des débats condamnent bien souvent au silence ou à l'invisibilité. Ceux-là se rangent volontiers derrière les propos d'Elon Musk au moment du rachat de Twitter, fustigeant l'exclusion de Donald Trump, au nom d'une défense radicale de la liberté d'expression ; ils accueillent positivement les décrets du président américain mettant fin à toute tentative du gouvernement d'influer sur la modération et considèrent que le citoyen est libre de choisir ce qu'il veut dire et où l'exprimer, que les mal-disposés n'ont qu'à quitter le navire ou se barricader derrière les fausses barrières numériques du signalement combiné à la recommandation personnalisée. Ces défenseurs d'une définition aussi radicale que limitée de la liberté d'expression sont malheureusement de plus en plus nombreux.

De l'autre côté grossit une foule également nombreuse et disparate qui s'inquiète de cette brutalité, d'une politique de l'ambiguïté et de la rumeur qui nourrit la méfiance et le soupçon, et de ce qui est de plus en plus vécu comme une impossibilité de parler ensemble. L'actualité semble donner raison à leurs indignations : depuis les attentats de Christchurch en Nouvelle-Zélande où l'attaque d'une mosquée fut filmée et diffusée en direct sur les réseaux sociaux²², de l'usage répété de fausses informations dans les campagnes présidentielles jusqu'à l'expérience de cyberharcèlement à laquelle sont confrontés de trop nombreux enfants, des minorités mais aussi des femmes (plus souvent que des hommes) politiques. Des citoyens se mobilisent ainsi, en ligne et hors ligne, pour dénoncer le devenir de réseaux sociaux qu'ils ont longtemps plébiscités. Les campagnes numériques pour influencer sur la modération des plateformes

22 Le visionnage de cette vidéo sur plusieurs sites crée la polémique. En mai 2019, Emmanuel Macron et la Première ministre de la Nouvelle-Zélande, Jacinda Ardern, lancent, à Paris, « l'appel de Christchurch » pour favoriser la lutte coordonnée des États et des entreprises numériques contre les contenus terroristes et extrémistes violents. Les grandes plateformes de l'Internet s'engagent ainsi à prévenir le téléchargement et la diffusion de contenus terroristes, ainsi qu'à les retirer immédiatement et définitivement.

se multiplient et connaissent parfois un certain succès : comme celle d'un groupe de femmes américaines qui, lassées de voir leurs photos d'allaitement supprimées pour « indécence », ont finalement réussi à faire plier Facebook²³. Mais le plus souvent, les opérateurs de plateformes restent inflexibles. De guerre lasse, des internautes décident de migrer vers des espaces plus libres, comme en témoignent les nombreux utilisateurs qui ont rejoint ces dernières années des réseaux alternatifs comme BlueSky ou encore Mastodon. Ces plateformes se présentent comme des environnements ouverts et décentralisés qui facilitent l'interopérabilité des systèmes entre eux. Mais ces « migrations numériques²⁴ » restent en partie limitées : en janvier 2025, et malgré une poussée exponentielle, BlueSky compte encore sept fois moins d'utilisateurs que X, treize fois moins que Facebook²⁵. Plus généralement, elles posent la question d'une sur-responsabilisation individuelle dans un contexte où les asymétries de pouvoir entre plateformes et usagers sont abyssales. Les plateformes font tout pour garder leurs usagers et rendent toute sortie de leur univers clos difficile. Comment transférer des réseaux professionnels ou amicaux qu'on a parfois mis des années à constituer ? Comment ne pas perdre des données de conversations qu'on souhaiterait conserver ? C'est bien parce que l'individu se trouve trop souvent face aux géants que ces problématiques appellent une réponse collective et politique.

VERS LA RÉGULATION DES PLATEFORMES ?

Dans de nombreux pays, les mobilisations pour contrôler la parole en ligne ont fait l'objet de traductions politiques. Depuis quelques années en effet, de nouvelles lois ont été adoptées pour obliger les plateformes à combattre activement la propagande terroriste ou les

23 T. Gillespie, *Custodians of the Internet*, *op. cit.*, chap. 6.

24 Ksenia Ermoshina et Francesca Musiani, « Migrating Servers, Elusive Users: Reconfigurations of the Russian Internet in the Post-Snowden Era », *Media and Communication*, 5/1, 2017, p. 42-53.

25 Voir le compteur régulièrement mis à jour sur le site Zdnet : <https://www.zdnet.fr/actualites/observez-en-temps-reel-la-croissance-fulgurante-du-nombre-dutilisateurs-de-bluesky-401565.htm>, consulté le 31 mai 2025.

fausses informations²⁶. En France, pas moins de trois lois se sont succédé entre 2018 et 2021²⁷, renforçant le pouvoir du régulateur à travers l'extension des pouvoirs du CSA (Conseil supérieur de l'audiovisuel), devenu désormais l'Arcom (Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique). Les opérateurs de plateformes eux-mêmes semblent avoir suivi le mouvement, faisant évoluer leurs pratiques de modération, mettant en place des partenariats avec les médias et les États pour chasser les fausses informations et lutter contre les ingérences étrangères lors des campagnes électorales. Mais pour aller plus loin, il s'agit de rétablir la responsabilité juridique des plateformes dans le combat contre la haine et la désinformation. Exemple emblématique de ces efforts, le règlement sur les services numériques de l'Union européenne, ou Digital Services Act (DSA), a été adopté en 2022 et est entré en vigueur en 2024. Il n'entend rien moins que « rétablir notre confiance dans l'espace public en ligne ». Pour ce faire, la responsabilité limitée des intermédiaires techniques a été abandonnée au profit d'un nouveau régime qui oblige les plateformes à lutter contre la diffusion de contenus illicites et préjudiciables. Elles doivent ainsi répondre de manière plus rapide aux signalements des internautes et des gouvernants, mais aussi rendre plus transparents leurs décisions de modération et le fonctionnement de leurs algorithmes de recommandation. Afin de redonner du pouvoir aux citoyens, le DSA prévoit également des procédures d'appel pour contester certaines décisions de retrait de contenus ou de fermeture de compte. Si le texte engage davantage un dialogue avec les opérateurs de plateformes autour de la mesure des risques démocratiques et des moyens de leur mitigation, il renforce également, en cas de non-respect par les plateformes, les pouvoirs d'enquête et de sanction de la Commission, pouvant aller jusqu'à l'exclusion temporaire du marché européen.

Mais sa mise en œuvre reste un chantier soumis à de nombreux défis et incertitudes. La légitimité du régulateur reste fragile sur les sujets

26 Romain Badouard, *Les Nouvelles Lois du Web. Modération et censure*, Paris, Seuil, coll. « La République des idées », 2020.

27 Loi contre la manipulation de l'information (2018); loi contre la haine en ligne (2020); loi confortant le respect des principes de la République (2021).

touchant à la liberté d'expression. Les hésitations autour de la désignation d'associations comme « signaleurs de confiance » démontrent la difficulté qu'il y a à accorder à certains groupes d'intérêt – qu'ils soient représentants de minorités ou de publics plus vulnérables – le soin de définir les contenus à supprimer. La mise en œuvre du DSA est aussi largement tributaire d'un rapport de force entre régulateurs et régulés qui reste à la faveur des géants du Net. Malgré le recrutement de nouveaux experts à la Commission ou malgré l'association de chercheurs indépendants aux enquêtes²⁸, les opérateurs de plateformes maîtrisent encore largement l'infrastructure des données transmises et monopolisent les capacités d'audit des risques systémiques. Les régulateurs doivent ainsi constituer des capacités d'évaluation et de mesure solides pour évaluer la crédibilité des déclarations des plateformes qui prétendent déjà faire tout leur possible pour lutter contre la haine en ligne et la désinformation. Enfin, les récentes déclarations de Mark Zuckerberg ou d'Elon Musk, fustigeant la régulation européenne, laissent présager des négociations difficiles autour du respect des obligations. Alors que se profilent des alliances nouvelles entre les géants de la *tech* et l'administration Trump, cette dernière pourrait également faire pression pour assouplir la mise en œuvre du règlement dans un contexte où se profilent d'importantes batailles commerciales entre les États-Unis et l'Union européenne. La crédibilité de l'Union européenne à réguler les géants du Net ne peut être détachée d'une stratégie de souveraineté numérique européenne pour favoriser l'émergence d'alternatives et la relocalisation régionale de nos données.

Bien trop souvent hélas, ces régulations conduisent à établir des responsabilités et des solutions techniques, plutôt qu'à interroger nos conceptions de la liberté d'expression ou de la vérité des faits, concepts fragiles perpétuellement brandis pour légitimer ces nouvelles tentatives de réguler nos mondes numériques. Au nom de l'urgence et de l'ampleur des risques, c'est trop souvent le seul principe d'efficacité qui a primé, principe qui semble être devenu le critère ultime de légitimité des pouvoirs

28 L'article 40 du règlement autorise des chercheurs agréés à demander des données aux grandes plateformes en ligne pour mener des recherches sur les risques systémiques dans l'Union européenne.

publics comme privés. En guise de solution « efficace », les politiques, comme les plateformes, tendent de plus en plus à s'appuyer sur les systèmes d'intelligence artificielle, sans doute plus rapides et moins coûteux, mais rarement moins biaisés que leurs homologues humains. Face à la masse des publications, nos libertés sont ainsi confiées à des systèmes chargés d'analyser rapidement les contenus, de détecter les motifs de haine ou les contre-vérités, de les supprimer ou plus insidieusement d'en réduire la visibilité.

Là réside peut-être un des risques fondamentaux de la régulation en cours : ce fantasme de maîtrise de l'espace public par la technologie, promue par les géants de la *tech* eux-mêmes. La censure s'invisibilise, ses principes mêmes, lorsqu'ils sont encapsulés dans des systèmes d'apprentissage profond, nous deviennent incompréhensibles. Et les règlements récents ont beau jeu d'exiger la transparence de tels dispositifs, comme si on pouvait ouvrir la boîte noire d'un algorithme pour saisir en un regard ses logiques de fonctionnement. C'est oublier que ces algorithmes, surtout les plus récents, ne sont jamais figés, qu'ils se transforment par opération de tests successifs, qu'ils n'obéissent pas à un modèle prédéfini et se nourrissent de bases de données immenses où se nichent de nombreux biais.

Face à ce règne des machines, on souhaiterait parfois, au contraire, ralentir le jeu, se donner le temps du débat. Comment mettre de la friction dans nos interactions, mobiliser la technique pour provoquer des temps de réflexion dans le rythme effréné de nos communications numériques ? Comment remettre l'humain au cœur de la décision, quitte à prendre le temps du débat sur les questions épineuses de ce que l'on peut ou doit montrer, de ce qu'il faut taire ou cacher ? Faut-il interdire la diffusion de vidéos des forces de l'ordre pour protéger les fonctionnaires de police²⁹, ou au contraire reconnaître leur importance dans la dénonciation des violences policières ? Confronter les expertises ou réaffirmer l'autorité des sciences ? Comment protéger les plus vulnérables sans les enfermer dans les *safe spaces* numériques promis par certains réseaux sociaux ?

29 Comme cela a été proposé par des députés à l'Assemblée nationale, dans le cadre des débats relatifs à la loi contre la haine en ligne de 2020 mais aussi à la loi Sécurité globale de 2021.

L'équilibre de la liberté d'expression est ténu, et il l'a toujours été. Mais, sans nul doute, cet équilibre constitue l'un des plus grands défis à la construction d'un monde commun dans nos sociétés numériques, ou de véritables « lieux communs », pour reprendre le titre de la pièce de Baptiste Amann qui abordait ces questions au Festival d'Avignon 2024. Ce débat ne peut être délégué à des machines, plus ou moins intelligentes, et aux grands groupes privés qui les contrôlent. Il doit plutôt retrouver le chemin de ces scènes et arènes publiques que sont les théâtres, les parlements et les universités : dans ces espaces, qui ont aussi investi les technologies numériques et les controverses qu'elles suscitent, l'art et la science accompagnent de leurs modestes lumières le déploiement de nos réflexions, l'invention de nos avenir communs.

INQUIÉTANTES ALTÉRITÉS : L'IDENTITÉ PERSONNELLE AU RISQUE DE LA SCIENCE-FICTION

Simon Bréan

Professeur de littérature française des XX^e et XXI^e siècles,
université Sorbonne Nouvelle

Androïdes imitant notre apparence et nos comportements, jumeaux issus de versions alternatives de notre réalité... Les personnages de science-fiction nous entraînent dans des univers parallèles, des voyages temporels, dans d'autres états du monde, mais aussi à la rencontre de variantes d'eux-mêmes. En ouvrant de nouveaux espaces de représentation, la science-fiction invite à réexaminer les fondements mêmes de la notion d'identité personnelle. Simon Bréan montre que la science-fiction est aussi une chambre d'écho de nos préoccupations.

La richesse thématique de la science-fiction, tant en littérature que dans les arts visuels – bande dessinée, cinéma, série ou jeu vidéo –, ne tient pas seulement à l'exploration des peurs et des fantasmes inspirés par les progrès scientifiques et les applications technologiques. Elle prend source dans une façon d'interroger le réel, en identifiant dans la trame du quotidien et du connu des points de rupture possibles pour construire des fictions qui remettent en cause ce qui peut paraître solidement acquis. Cette démarche vise ce que Darko Suvin appelle le « *cognitive estrangement* », à savoir une stimulation cognitive, intellectuelle, par le sentiment d'étrangeté, plus particulièrement sous la forme d'une dialectique entre défamiliarisation et refamiliarisation, comme l'ont bien montré Simon Spiegel puis Aurélie Huz¹.

1 Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1979. Simon Spiegel, « Le monde en plus étrange : à propos du concept d'« *estrangement* » en théorie de la science-fiction » [2008], trad. Simon Bréan et Margot Châtelet, *ReS Futurae*, 20, 2022, DOI : 10.4000/resf.11457. Aurélie Huz, « Démêlés avec le *novum* : démontages et remontages de la notion dans une perspective culturelle intermédiatique », *ReS Futurae*, 20, 2022, DOI : 10.4000/resf.11338.

Un récit de science-fiction se construit autour de l'élucidation d'un *novum*, c'est-à-dire la rupture plausible d'une situation initiale par ajout ou changement d'un paramètre : existence d'une vie extraterrestre, possibilité de voyager d'une version alternative de notre monde à une autre, création d'entités artificielles autonomes et conscientes d'elles-mêmes. Le monde de fiction qui se déploie à partir de ce *novum* devient dès lors le lieu d'une double expérience : le dépaysement propre à l'exploration d'un monde à décrypter et à interpréter ; l'incarnation concrète, par des personnages plus ou moins proches de nous, des implications de ces nouveautés conçues comme possibles.

80

C'est dire aussi combien la perspective apportée par la science-fiction doit se concevoir comme une manière de réagir à des préoccupations contemporaines pour les réinterpréter. Les auteurs de science-fiction perçoivent et restituent non seulement des enjeux scientifiques, mais aussi la façon dont ces enjeux résonnent au cœur des sociétés. À cet égard, le répertoire d'images constitué au fil de l'histoire de la science-fiction, où se côtoient robots, mutants, extraterrestres ou cyborgs, est indissociable de la conceptualisation dont ces représentations sont le signe et des réflexions qu'elles autorisent, en faisant retour sur notre réalité quotidienne. C'est pourquoi il est fécond d'interpréter les œuvres de science-fiction à la fois comme l'expression artistique d'un ressenti ou d'un diagnostic d'une situation historique, et comme le point de départ d'une réflexion plus large sur nos représentations passées, présentes et peut-être futures.

Parmi les éléments apparemment stables que les récits de science-fiction s'emploient à questionner, la notion d'identité personnelle apparaît comme l'une des plus pressantes inquiétudes actuelles. Répliquants, clones, jumeaux issus de réalités alternatives, programmes de réécriture cérébrale... de nombreux *novums*, classiques ou plus récents, jouent sur l'idée d'une substitution des individus, remettant en cause notre capacité à situer ce qui, dans nos relations intersubjectives, nous permet de reconnaître en l'autre un noyau stable, et même de réclamer pour nous-mêmes la certitude d'un *cogito* qui serait la pierre d'angle de notre individualité et de notre personnalité. Néanmoins, en contrepartie de cette inquiétude, s'ouvre aussi un potentiel positif de réécriture de soi : la possibilité d'envisager

d'autres chemins qui auraient pu être explorés comme autant de richesses virtuelles pour une conception étendue du soi.

Nous allons examiner la façon dont des récits de science-fiction construisent ces effets de dérèglement de l'identité, pour prolonger les jeux d'inquiétante étrangeté de la littérature fantastique, mais aussi pour construire à rebours des logiques de continuité paradoxale, fondées sur la représentation de l'agentivité des personnages ou sur la mise en tension de l'interprète et du personnage.

REVISITER LE MOTIF DU DOUBLE MALÉFIQUE

Une manière particulièrement saisissante de remettre en question le sentiment d'identité personnelle consiste à réinvestir le principe fantastique du *Doppelgänger*². Ce double fantastique menace de nous remplacer sans que notre entourage fasse la différence ; il s'agit de puiser dans cette réaction d'inquiétante étrangeté qui nous saisit lorsque, dans un moment d'incertitude, nous peinons à reconnaître notre reflet aperçu à l'improviste. Néanmoins, là où le récit fantastique joue plutôt de l'incertitude et du spectre de la folie, la démarche de la science-fiction suppose de prêter immédiatement au double une matérialité concrète. L'objectivation de cette menace en déplace le sens : non plus figuration d'une forme d'aliénation intérieure, mais matérialisation d'une substitution effective, qui n'occasionne qu'indifférence, voire satisfaction, dans notre entourage. L'envisager comme une transformation de la société entière, et non plus comme une simple menace intime, ouvre la possibilité d'une inversion radicale des valeurs sociales : le double maléfique devient alors non plus seulement l'ennemi, mais le successeur potentiel, mieux adapté à une société de moins en moins humaine.

2 Le *Doppelgänger*, le « double », est un motif fantastique exploré notamment par E.T.A. Hoffmann au XIX^e siècle, puis analysé par Otto Rank pour évoquer les conflits psychiques (« Der Doppelgänger », *Imago*, 1914, p. 97-164) et repris par Sigmund Freud pour illustrer le principe de l'*Unheimlich* (« L'inquiétante étrangeté », *Imago*, 1919, p. 297-324).

Le basculement du motif du double maléfique vers un questionnement à la fois sociopolitique et moral est la conséquence indirecte, mais presque nécessaire, de la reproductibilité des procédés techniques eux-mêmes. L'œuvre de Maurice Renard permet de bien percevoir cette transition entre deux approches³. Se plaçant dans la lignée d'H.G. Wells, mais aussi d'Edgar Allan Poe, cet écrivain du premier xx^e siècle envisage l'écriture de ce qu'il nomme le « merveilleux-scientifique » comme « l'application des méthodes scientifiques à l'étude compréhensive de l'inconnu et de l'incertain⁴ », manière de revendiquer, au-delà des anticipations techniques verniennes, une exploration rationnelle du surnaturel. Dans *Le Docteur Lerne, sous-dieu*, il conserve initialement un cadrage fantastique : il situe les expériences du docteur Lerne dans un lieu isolé, assurant ainsi la possibilité que le *novum* dangereux qu'il a élaboré soit maintenu dans un espace intime, n'affectant qu'une poignée de personnages ; de plus, le texte lui-même se présente comme le témoignage d'un narrateur très peu fiable, versant finalement dans la folie. Pour autant, la technique de greffe universelle découverte par le docteur Lerne, qui lui permet de placer n'importe quel cerveau dans n'importe quel corps, donne lieu à une expérimentation systématique qui laisse peu de place au doute. La folie qui guette le narrateur procède de sa conviction que, malgré la mort du savant fou, il est dorénavant impossible de savoir qui se cache vraiment derrière le masque rassurant de nos proches : « Il y a, de par le monde, insoupçonnés, des hommes et des femmes qui ne sont pas eux-mêmes⁵... »

3 Un exemple antérieur notable serait à trouver dans *L'Ève future*, de Villiers de l'Isle-Adam (1886), qui rompt avec le motif de l'inquiétude associé aux automates à semblance humaine (E.T.A. Hoffmann, *Le Marchand de sable*, 1815) en exposant sur des dizaines de pages les secrets de fabrication d'une gynôïde bienveillante et imitant parfaitement son modèle.

4 Maurice Renard, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès » [1909], dans Hugues Chabot et Émilie Pézard (dir.), *ReS Futurae*, 11, 2018, DOI : 10.4000/resf.1201.

5 Maurice Renard, *Le Docteur Lerne, sous-dieu* [1908], Paris, Tallandier, 1958, p. 249.

La possibilité que ce procédé soit maîtrisé, et non plus le fait d'un monstrueux (mais unique) voleur de corps, en transforme profondément la portée, en ouvrant la possibilité que certains – riches ploutocrates en quête de jeunesse ou d'immortalité, autocrates désireux de modeler un peuple obéissant – en fassent un instrument de contrôle de la société. La radicalité de cette perspective tient à ce que, loin de se limiter à une forme de propagande ou de programmation mentale, il s'agit bien de remplacer physiquement des individus par des doubles présentés comme « plus satisfaisants », donc d'organiser une forme de génocide silencieux, susceptible de remplacer l'humanité tout entière.

L'évolution du motif s'est ainsi construite en résonance avec les accents les plus sinistres des grands récits du ^{xx}e siècle. Comme le manifeste l'inquiétude identitaire qui traverse toute l'œuvre de Philip K. Dick, le trouble provient autant d'un état d'incertitude face à un phénomène fantastique difficile à interpréter, que du décalage entre les fermes certitudes d'un protagoniste isolé, seul à cerner le danger, tandis que les autres acceptent sans difficulté les doubles. La matrice de ce type de récit dickien peut être trouvée dans « Le Père truqué » (1954), une nouvelle centrée sur le point de vue d'un enfant certain que son père a été remplacé par une chose d'un autre monde. Dick tire des effets glaçants de la superposition d'une attitude impossible à distinguer de celle de l'original et de l'intuition profonde que quelque chose d'essentiel a changé.

Dans cette perspective, le scénario horrifique proposé par *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel (1956), qui voit la population d'une ville peu à peu remplacée par des répliques extraterrestres, manifeste en creux une double préoccupation propre au climat de la guerre froide : la paranoïa qui pousse à voir dans chaque voisin un espion russe en puissance, et au-delà, la crainte qu'un modèle post-humain d'*Homo sovieticus* puisse vraiment émerger, caractérisé, comme ces fantasmagiques voleurs de corps, par la revendication paradoxale d'une « amélioration » de l'humanité qui implique son extermination. Néanmoins, ce premier niveau symbolique se complique d'une critique complémentaire, qui tient à ce que la société américaine qu'on pourrait croire minée de l'intérieur se prête particulièrement bien à un tel remplacement : s'il est si difficile pour les personnages encore épargnés de distinguer entre l'original et la copie,

cela tient à ce que les copies respectent d'autant mieux le conformisme qui contraint alors les normes sociales⁶.

Malgré son caractère manifestement répugnant, la situation explorée par Ira Levin dans *Les Femmes de Stepford* (*The Stepford Wives*, 1972) montre bien quelle puissance de séduction cette simplification de l'humain peut exercer. Pervertissant la fable de Pygmalion, l'objectification radicale d'épouses remplacées par des doubles robotiques et, de ce fait, ramenées à leurs fonctions domestiques et sexuelles par les maris eux-mêmes, suggère que l'identité et la personnalité de ces femmes comptent bien peu dans l'intérêt qu'ils leur portent. En même temps que l'horreur ressentie par les personnages qui résistent, ces récits insistent sur le caractère apparemment inévitable de la conversion, qui correspond à un mouvement de fond validé par la société elle-même.

84

Dans la nouvelle « En apprenant à être moi », Greg Egan renverse la perspective, pour nous faire vivre de l'intérieur une telle substitution. Le récit donne accès aux pensées d'un homme qui vit dans une société où tout le monde, à sa majorité, transfère le contrôle de son corps à un cerveau cristallin, lequel a enregistré depuis la naissance les états de conscience de l'humain sur lequel il est greffé. Le maintien d'un cerveau organique est jugé atypique, tandis que la norme est de se fier au transfert de conscience dans ce cerveau second, artificiel. Soudain, alors que le narrateur a fini par accepter la procédure, il est déconnecté de son propre corps et l'observe être piloté par une autre entité que lui-même, combinant l'angoisse d'un syndrome de l'enfermement (le fait d'être conscient dans un corps inerte) et l'horreur que représente le vol de son propre corps par un double. Alors même que nous entrons en sympathie avec ce narrateur victime d'une aliénation radicale, il nous est révélé que celui qui nous parle depuis le début est en fait le cerveau cristallin, qui est temporairement coupé de son modèle et développe sa propre personnalité. Si bien que, lorsque la nouvelle s'achève sur la prise de contrôle du corps par ce deuxième cerveau, nous sommes partagés entre un soulagement malsain de voir le narrateur

6 On trouve des variantes réalistes d'un tel dispositif dans les récits d'espionnage, ainsi que dans le *thriller* (un modèle du genre serait *Monsieur Ripley* [1955], de Patricia Highsmith).

(le double) sortir de cette aliénation, et l'intuition dérangeante que, dans l'affaire, nous nous plaçons du côté du voleur de corps, dont le triomphe est en même temps celui de tout un système social, qui se construit sur cette sorte de cannibalisme psychique institutionnalisé.

SOI-MÊME COMME UN AUTRE

L'évolution plus récente du motif du double dans la science-fiction est passée par l'ajout d'une connotation qui pourrait paraître paradoxale, dans la mesure où elle inverse, ou du moins nuance, la dynamique de rejet propre à l'inquiétante étrangeté initiale. En effet, aux aspects déjà évoqués – la crainte d'une perte de soi, la critique d'un conformisme poussé jusqu'au crime contre la pensée – s'ajoute la représentation d'une identité conçue alternativement comme un feuilletage et comme l'un des nœuds d'un immense réseau d'interactions. Dans l'environnement numérique contemporain, à la fois relié et distancié, il n'est plus tout à fait aussi évident de se représenter l'identité personnelle comme une propriété essentielle à défendre farouchement contre des agressions extérieures, mais comme une caractéristique transitoire, révisable, voire manipulable à volonté. Nous vivons l'affirmation de notre identité comme une expérience partagée, diffractée sur divers supports par l'effet des réseaux sociaux où peuvent se décliner différentes postures et masques sociaux, y compris dans les cas les plus graves sous forme de vol d'identité, qu'il s'agisse d'usurpation par des escrocs ou de *deepfakes* malsains. Si le questionnement sur ce que devient notre identité traverse plus largement la littérature et les arts, le cadre de la science-fiction permet d'en faire apparaître les ambivalences, en particulier la façon dont l'extension de nos possibilités d'interaction avec le monde se paie souvent de troubles nouveaux⁷.

7 Le fil du dédoublement entraînant la crainte d'une dépersonnalisation associée à une forme de pression sociale se prolonge encore à l'époque contemporaine, comme le donne à voir *Us* (2019), film de Jordan Peele jouant de l'horreur suscitée par un clonage à grande échelle, destiné à obtenir par substitution une population plus docile, mais donnant lieu à des massacres. Cependant, ces représentations sont plus ambivalentes que celles de *L'Invasion des profanateurs de sépultures*, car les doubles

Cette approche plus souple de l'identité personnelle prend deux formes principales dans la production contemporaine : la reprogrammation de personnalité (plus ou moins) contrôlée et la confrontation à des variantes de soi-même. Toutes deux, par ailleurs, se manifestent au cinéma et dans les séries télévisées plutôt qu'au sein de la littérature dans la mesure où la double modalité d'identification, entre interprète et personnage, tend à exacerber le jeu cognitif et affectif qui nous intéresse à leur devenir. Le dispositif de la série, en particulier, se prête à cette représentation en abyme d'une identité bifurquant entre deux principes de reconnaissance. Une fréquentation continue d'un personnage revenant d'épisode en épisode accentue la superposition entre l'acteur et son rôle, mais cette continuité-là ne correspond qu'à un seul type d'identité. En fonction de certains *novums*, cette identité physique peut être distinguée d'une continuité intellectuelle (voire spirituelle), à situer du côté du personnage et non plus de l'interprète.

Plusieurs séries construisent ainsi des dispositifs narratifs nous donnant à comparer entre plusieurs versions d'un même personnage, compliquant la formation de préférences pour l'une ou l'autre de ces versions. Selon Murray Smith, la représentation des personnages suscite au fil de la narration des choix et des prises de position, par lesquels nous nous associons avec certains personnages contre d'autres⁸. Cette association inclut des éléments moraux mais surtout affectifs : nous accompagnons d'autant plus volontiers les personnages dont la puissance d'action permet l'accomplissement de l'intrigue ou ceux dont la complexité nous permet de savourer une gamme plus vaste d'émotions, souffrance, tristesse, ou jouissance et enthousiasme. Or, en construisant certains *novums* postulant une faculté de réorganisation radicale de la mémoire ou de la personnalité, des récits de science-fiction introduisent un trouble dans l'enjeu de l'alignement, d'autant plus que la ligne de partage se fait entre la

meurtriers représentent aussi une « mauvaise conscience sociale » face à une classe invisibilisée souffrant d'inégalités systémiques.

8 Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* [1995], Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 81-86. La « structure de sympathie » qu'il propose inclut « reconnaissance » (*recognition*), « alignement » (*alignment*) et « allégeance » (*allegiance*).

forme qui donne son visage au personnage (l'interprète) et l'idée abstraite du personnage, la personnalité qu'il donne à jouer.

Même dans les séries qui n'en font pas un enjeu central, cette mise en crise de l'alignement dissociant personnages et interprètes permet de percevoir le caractère arbitraire et problématique de nos attachements. Un exemple frappant de ce type d'effet peut s'observer dans la série d'aventures spatiales *Dark Matter* de Joseph Mallozzi et Paul Mullie (2015-2017), dont le premier épisode montre des individus rendus amnésiques selon une méthode d'abord inconnue : ils s'offrent à nous d'emblée non comme des personnalités – ils ignorent tous qui ils sont – mais comme des potentialités avant tout physiques ; leurs choix apparaissent orientés par ce que leur corps (fort ou faible, rapide ou lent, capable de calculs ou non) leur offre comme possibilités face à de multiples situations de crise. Au fil des épisodes, les récits donnent à saisir l'évolution de personnalités constituées pour ainsi dire à partir du corps figuré par leurs interprètes, qui remplit la fonction d'une identité évidée par l'amnésie : « Les personnages adoptent ce vide et en font un moment charnière dans le processus de reconstruction identitaire tout au long de la série⁹. » À nos yeux, la « vraie » identité des personnages est celle que nous avons vu se construire dans le temps du récit, au point que l'aspiration de certains d'entre eux à retrouver la mémoire est connotée de plus en plus négativement : s'ils parviennent à « se retrouver », nous risquons de les perdre par la même occasion.

L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DES IDENTITÉS PLURIELLES

Ce qui constitue pour *Dark Matter* avant tout un prétexte à péripéties spatiales prend une importance plus décisive dans deux séries en particulier, *Dollhouse* de Joss Whedon (2009-2010) et *Westworld* de Jonathan Nolan et Lisay Joy (2016-2022). Les intrigues et les objets technoscientifiques imaginaires mis en scène dans ces deux séries sont très différents, mais ils renvoient à un même type de questionnement sur l'identité personnelle,

9 Elaine Després et Hélène Machinal, « La science-fiction a-t-elle horreur du vide ? Le cas des séries télévisées », *ReS Futuræ*, 22, 2023, DOI : 10.4000/resf.12659.

et ils emploient des procédés narratifs du même ordre : on y voit des individus dont le centre de l'identité est absent. Dans *Dollhouse*, c'est une technique de programmation des cerveaux qui permet de faire de certains personnages des agents polyvalents, susceptibles d'accomplir des missions d'espionnage en acquérant temporairement des talents et les traits de personnalité qui leur sont associés. Le seul principe de continuité pour la protagoniste Echo est longtemps d'être incarnée par une même actrice (Eliza Dushku), dont la qualité de jeu est cruciale pour garantir, lors de scènes où elle dispose de redoutables moyens d'action résultant de sa programmation, une même incarnation que lorsque, déprogrammée, elle apparaît comme une languide poupée de chair. Dans *Westworld*, un grand nombre de personnages sont des androïdes programmables, leur personnalité subissant des inflexions parfois radicales. Si la série adopte un fonctionnement plus nettement choral, un personnage féminin, Dolores (Evan Rachel Wood), concentre la plupart des enjeux liés à l'identité : initialement, c'est surtout sous la forme d'un martyr répété, puisqu'elle est la « victime innocente » d'agressions récurrentes de la part de joueurs humains, avant que ses traumatismes ne soient effacés, pour permettre un nouveau cycle de souffrance. Même si ces deux séries semblent d'abord jouer d'un principe d'inquiétante étrangeté faisant écho aux mises en crise de soi particulièrement présentes dans les adaptations de récits de Philip K. Dick¹⁰, elles orientent leurs représentations vers l'émergence de quelque chose de nouveau : la possibilité qu'un nouveau principe d'identité émerge de ces programmations multiples, par la conservation aléatoire d'éléments infimes, qui en viennent à constituer un principe d'organisation sous-jacent, puis de conscience supérieure.

¹⁰ En raison des nombreuses adaptations de récits de Philip K. Dick au cinéma et dans les séries télévisées, les représentations d'incertitudes sur l'identité individuelle dans la science-fiction audiovisuelle sont souvent rapportées à un modèle dickien, dont la tension narrative repose sur la mise en scène d'un terrible doute sur la nature du moi, en lien avec la réplique humaine (*Blade Runner* et *Blade Runner 2049*), avec la mémoire (*Total Recall*, *Paycheck*), avec l'avenir et la volonté (*Minority Report*, *L'Agence*), voire avec la nature même du réel (*A Scanner Darkly*).

Dollhouse est une fiction sur l'apprentissage et la construction de l'identité, où chaque expérience devient une partie de la personne. Ce qui détermine l'identité de l'individu est ce qu'il choisit de faire de l'ensemble des potentialités qu'il a en lui. Echo est le fruit de sa propre volonté, contre l'ensemble des déterminations que lui a imposées la *dollhouse*. Elle est donc une figure d'émancipation¹¹.

Un même type d'émancipation, trouvant son principe dans l'accumulation progressive d'une expérience latente, intervient pour le personnage de Dolores, qui retient peu à peu des bribes d'expériences, de moments vécus et d'aspirations personnelles, dans une sorte de subconscient inaccessible aux programmeurs qui effacent périodiquement sa mémoire. La synthèse identitaire de ces deux personnages est rendue plausible, et même désirable, par la puissance d'incarnation des actrices, dont la présence à l'écran nous incite à postuler qu'il y a bien là un même personnage, malgré les injonctions du récit, qui nous intime de manière provocatrice de traiter chacune de ses incarnations comme une entité différente. Contre ce mouvement de dissociation, la trajectoire de ces séries vient confirmer notre intuition ou notre espérance : sous le feuilletage apparent de l'identité virtuelle contemporaine, peut se maintenir, voire se renforcer, un principe d'identité plus profond et robuste.

Ce qui se manifeste dans ces séries est la force fragile d'affirmation qui échoit à notre propre identité dans l'éparpillement globalisé des interactions mondiales. Elles captent une partie des angoisses de notre temps – comment fonder une identité stable dans un environnement virtuel où s'expriment des milliards de personnalités et où chacun peut adopter une posture différente à chaque interaction ? – et leur répondent par la promesse d'une possible sincérité, en dépit – voire en raison – de la multiplicité de ces masques, qui donnent accès malgré tout à d'authentiques expériences et à une forme de croissance personnelle.

L'autre axe majeur selon lequel se renouvelle la représentation de ce trouble identitaire est l'exploration des implications des univers alternatifs.

11 Claire Cornillon, « Dollhouse », dans Anne Crémieux et Ariane Hudelet (dir.), *La Sérialité à l'écran*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2020, p. 85-99, DOI : 10.4000/books.pufr.30892.

Si ces thématiques n'ont rien de nouveau pour la science-fiction, les récits contemporains en font le cadre de confrontation de scénarios de vie, tels qu'ils s'incarnent dans des versions antagonistes des mêmes personnages. En mettant en concurrence des variantes d'individus qui ne sont ni des copies (comme des clones) ni des imitations (robots ou extraterrestres), mais plusieurs fois la même personne, les scénarios de voyages temporels ou d'univers multiples donnent une forme littérale et concrète à l'examen rétrospectif ou prospectif de la forme qu'aurait pu ou pourrait prendre notre personnalité en fonction des circonstances.

90

La difficulté à situer ce qui peut vraiment constituer les points de contact ou de divergence entre différentes versions d'un même individu est le moteur essentiel des intrigues de séries comme *Fringe* de J.J. Abrams, Alex Kurtzman, Roberto Orci (2008-2013) ou *Counterpart* de Justin Marks (2017-2019), qui postulent la coexistence stable de deux versions du monde, à la suite d'une bifurcation récente. Chaque protagoniste se trouve confronté à son reflet, et les oppositions, négociations, tromperies sont autant d'occasions d'affirmer des identités concurrentes qui finissent par converger. La particularité de ces confrontations tient à ce qu'aucune version n'a de primauté sur l'autre. Chacun des personnages est susceptible de reconnaître dans la vie de l'autre à la fois des éléments de continuité, qui forment comme un principe profond mais peu spécifié, renvoyant à une capacité d'action, et des facteurs liés aux circonstances spécifiques de chaque univers, qui déterminent les caractéristiques de chaque personnalité. Ce faisant, cela accentue le potentiel dramatique des choix attribués aux personnages, tout en relativisant la portée – car il subsiste toujours un foyer d'identification, qui transcende les situations accidentelles. Quoique antagonistes, les personnages peuvent reconnaître en leur double quelque chose d'eux-mêmes – l'essence de leur personnalité ne disparaît pas tout à fait en fonction des circonstances. On saisit sans peine ce que peut avoir de rassurant une telle conception de l'identité, fluide et pourtant indissoluble.

De fait, en rendant concrète l'opération purement mentale, et souvent peu concluante, consistant à nous comparer à ce que nous pourrions avoir été, ou devenir, en d'autres circonstances, le *novum* de la copie ontologique déplace substantiellement la question de la réinterprétation identitaire, par rapport à une représentation fondée sur une logique de

simulacre prédateur : de tels doubles ne sont plus des *Doppelgängers*, voleurs de corps ne pouvant subsister qu'au prix de la disparition d'un original. Ce sont des individus à part entière, dont la trajectoire de vie se construit sans que le parasitisme d'autrui leur soit nécessaire. À l'encontre d'une représentation réductrice d'une identité unique, corrélée à une place enviable dans l'édifice social, ces identités parallèles affirment l'existence d'une pluralité indéfinie de choix, dont de nombreux se révèlent viables¹².

L'examen de deux incarnations récentes de ce *novum* permet de saisir toute la force de cette opposition, qui voit la dynamique de la prédation céder la place à celle de la réparation, dont Alexandre Gefen a montré la puissance de configuration dans le champ littéraire contemporain¹³. Les romans *Dark Matter* de Blake Crouch (2016) et *L'Anomalie* d'Hervé Le Tellier (2020) présentent chacun à leur manière des situations tendant à faire réapparaître le schéma du « double maléfique », mais son inscription dans le cadre d'un univers multiple en change profondément la portée symbolique. *Dark Matter* (adapté depuis en une série ayant débuté en 2024¹⁴) élargit peu à peu la perspective, depuis le schéma type du vol d'identité et de situation – un personnage échange sa position avec celle de l'un de ses doubles, pour lui « prendre » la famille qu'il a lui-même échoué à fonder – jusqu'à une exploration concrète d'une multiplicité de situations, résultant d'une infinité de choix. En dépit des apparences, la prédation vise moins à nuire à la victime qu'à permettre à l'agresseur de

12 Ces jeux sur l'identité tendent à se confondre dans la culture populaire avec des jeux sur les personnages eux-mêmes, dont la multiplication au prétexte des multivers et des voyages temporels nourrit un plaisir du palimpseste, selon le principe de la transfiction (Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011). Cela donne lieu à des représentations réflexives complexes, comme dans la trilogie du *Spider-Verse*, qui formule à l'intérieur même de son univers des principes de continuité d'identité, fondant ce qui forme l'essence de chaque Spider-Man (voir Anne Besson, « *Into the Spider-Verse* : la méta-sérialité comme moteur narratif », *Cahiers de narratologie*, 43, 2023, DOI : 10.4000/narratologie.14341).

13 Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2017.

14 Ce roman et son adaptation sont de simples homonymes de la série de 2015 évoquée plus haut.

« réparer » sa propre vie et les erreurs résultant de ses choix personnels, tandis que le cheminement permettant d'inverser l'échange suppose de la part du protagoniste de clarifier ses propres choix, pour retrouver la voie de son existence première à travers les sentiers infinis du multivers.

Dans le roman de Le Tellier, ce qui apparaît d'abord comme une anomalie temporelle entraîne le dédoublement, à plusieurs mois de distance, d'un avion et de ses passagers. Face à une situation peu à peu interprétée comme le signe d'une nature artificielle du monde où ils vivent (une simulation d'univers déclinés potentiellement à l'infini), un seul personnage se comporte en voleur d'identité. Ce tueur psychopathe, caractérisé par une absence totale d'empathie, constitue un repoussoir moral, et sa trajectoire correspond à un cul-de-sac narratif, par contraste avec les évolutions prêtées aux autres personnages. Ceux-ci, du fait même d'un dédoublement les confrontant à une réplique autonome, ont la possibilité de mesurer ce que quelques mois de décalage peuvent entraîner en termes de maturation émotionnelle et ce que le hasard produit en termes de créativité artistique ou de choix personnel. Ils trouvent, à des degrés divers, un espace de réconciliation avec eux-mêmes dans cette rencontre avec une familière altérité. Celle-ci fait d'autant plus pièce à l'inquiétante étrangeté qui hantait les précédentes manifestations du double prédateur que, loin de représenter la pression du conformisme, elle fait signe dans l'espace social vers un surprenant potentiel de subversion, donnant lieu à des contestations et des réactions théologiques violentes. Le trouble dans l'identité ne se manifeste plus dans l'angoisse de la réplication, mais dans le vertige d'un potentiel illimité.

92

Tout au long de son histoire, la science-fiction a fait intervenir à la fois un héritage de représentations antérieures et des préoccupations qui changent selon les époques, ce qui explique qu'une même imagerie puisse être investie de significations diverses. Le motif du « voleur de corps » sert de support à une angoisse sociale, dans le contexte de guerre froide et de conformisme des années 1950-1960. Mais il est réinterprété dans des récits plus récents de manière à laisser espérer une reprise en main, une voie qui permette de surmonter les tensions centrifuges de notre époque, en fédérant une identité toujours plus fragmentée, projetée dans divers espaces sociaux, qui

sont autant de mondes parallèles. Pour autant, l'examen de cette évolution ne suffit pas à rendre compte de la manière dont la lecture des œuvres de science-fiction est influencée par notre situation personnelle.

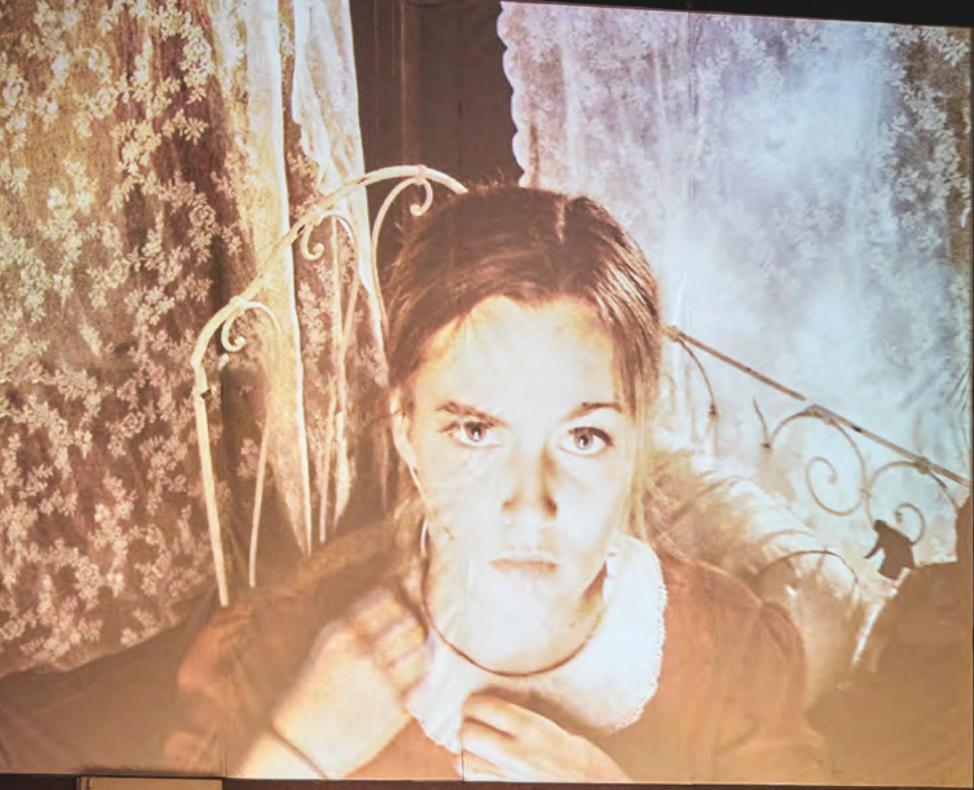
Les mises en crise de l'identité personnelle représentées par la littérature ou le cinéma de science-fiction renvoient manifestement à une posture d'interprétation distanciée. Les recevoir comme des mises en garde ou des invitations à la réflexion suppose de saisir images et situations selon leur potentiel métaphorique et symbolique. Cela tient en partie à la nature même de ce qu'il s'agit de cerner, un enjeu à la fois intime, sociopolitique et philosophique, qu'il est difficile, voire paradoxal, d'objectiver. Néanmoins, ce questionnement sur l'identité reste secondaire dans le cadre des récits eux-mêmes. Car ces représentations ne se proposent pas de faire comprendre ce que pourrait être la conscience de soi ou la construction de l'identité personnelle, au sens où une certaine littérature réaliste peut nous aider à affiner notre sens de l'empathie ou de l'introspection¹⁵. Elles supposent que nous acceptions de suivre la logique d'un *novum* pour en apprécier les implications concrètes au sein d'un monde fictionnel spécifique. Elles nous incitent à envisager les conséquences, sur notre conception du moi, de l'existence d'êtres capables de reproduire notre image, nos comportements et jusqu'à nos pensées. Elles nous invitent à prendre pour acquis que des versions d'un même individu puissent coexister et, de là, concevoir les conditions d'un *modus vivendi*, d'un équilibre intégrant cette situation nouvelle. Ce que devient l'identité personnelle n'est jamais que l'un des effets secondaires d'un phénomène plus large qu'il faut affronter comme tel sans pouvoir en discuter les tenants philosophiques ou moraux. L'affirmation de son identité cesse d'être un enjeu abstrait pour le personnage, elle devient une question vitale, objective, qu'il s'agisse de résister littéralement à un assaut contre ce qu'il est – contre ce double qui entreprend de le remplacer, parfois au motif de l'« améliorer » –, ou inversement de se réinventer, de se créer à neuf, dans un monde plus riche d'horizons multiples.

15 Pour une discussion des apports de la fiction à notre sens de l'empathie, lire notamment Françoise Lavocat, *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016, p. 354-357.

Le passé recomposé



À travers le destin tragique d'une famille du Mississippi, William Faulkner raconte l'humiliation et le désir jamais assouvi de revanche sociale, l'exploitation esclavagiste, l'empreinte des non-dits de génération en génération. *Absalon, Absalon!* est traversé d'une double résonance historique : le contexte de la guerre de Sécession durant laquelle les personnages oscillent entre rêve de gloire et désespérance, et l'époque de l'écriture du roman, marquée par la ségrégation raciale et la lente émergence des droits civiques aux États-Unis. Mais la lecture théâtrale de Séverine Chavrier, Baudouin Woehl et Laurent Papot porte aussi l'écho des violences sociales et raciales contemporaines, des difficultés à exhumer ce passé et à en faire l'histoire. L'historien Olivier Zunz retrace à la fois le caractère central de la loi dans l'instauration de la ségrégation et dans la reconnaissance de l'égalité des droits, mais aussi les limites de la loi face à la résurgence des idéologies du passé. En s'appuyant sur les connaissances les plus récentes dans le domaine de l'évolution humaine et de l'analyse génétique, Évelyne Heyer montre l'unité de l'espèce humaine et le rôle des facteurs climatiques ou alimentaires qui contribuent à la variabilité des traits phénotypiques chez les êtres humains.



LE SILENCE DES VOIX EMPÊCHÉES

Séverine Chavrier

Metteuse en scène et directrice de la Comédie de Genève

Laurent Papot

Comédien

Baudouin Woehl

Dramaturge

Entretien avec Paulin Ismard, Tiphaine Karsenti et Olivier Zunz

97

Le Sud des États-Unis, les plantations. Les traces de la guerre de Sécession sont encore vives. Le roman de William Faulkner, Absalon, Absalon!, qui a inspiré la mise en scène de Séverine Chavrier, est une œuvre-monde, entre intimité et fracas de l'histoire. Elle raconte l'ascension et la chute de Sutpen, enfant né dans l'extrême pauvreté, devenu un homme assoiffé de reconnaissance sociale. Dans le Mississippi hanté par l'esclavage et le génocide autochtone, les rêves de gloire sont voués à l'échec. Derrière l'opulence de la plantation, règnent le ressentiment et la hantise du métissage.

PAULIN ISMARD — Vous avez signé en 2016 une adaptation des *Palmiers sauvages*, de William Faulkner. Peu d'œuvres paraissent *a priori* aussi peu théâtrales qu'*Absalon, Absalon !*, qui est fondamentalement construit autour de quatre longs monologues – ou presque – qui se succèdent. Qu'est-ce qui vous conduit vers *Absalon, Absalon !*? Comment vous êtes-vous emparée de ce texte pour en faire un objet de théâtre ?

SÉVERINE CHAVRIER¹ — J'aborde régulièrement des thèmes tels que la question de l'héritage d'une génération à l'autre, les relations fraternelles, la jeunesse face à l'autorité parentale, la folie comme revanche sociale... Pour ce spectacle, le dé clic est venu lorsque je me suis rendu compte que,

1 Les propos de Séverine Chavrier ont été recueillis par le Festival d'Avignon.

dans mes pièces précédentes, je n'avais pas encore abordé certains sujets essentiels, notamment la question de la cohabitation, de la violence et de la légitimité de la fondation d'une nation nord-américaine.

Plutôt que de suivre une chronologie stricte ou de reproduire les temps forts du roman, nous explorons différentes configurations et relations entre les personnages. Notre démarche est davantage centrée sur les rapports de parole et les interactions entre les acteurs, ce qui permet une réinterprétation vivante et dynamique de l'œuvre de Faulkner. Nous avons cherché à explorer le jeu entre le récit et la scène, en mettant l'accent sur la façon dont chaque scène est racontée plusieurs fois, révélant différentes perspectives. Ce qui m'intéresse, c'est de comprendre comment la manière de parler d'une scène révèle la personne qui la raconte.

**Nous naviguons
entre improvisation
et réécriture pour créer
une dramaturgie
qui émerge organiquement
du processus de travail.**

98

J'ai cherché à créer une expérience immersive où le public est plongé dans l'univers de Faulkner, tout en laissant place à l'interprétation et à l'émotion. Tout comme les actrices et les acteurs, je souhaite que le public trouve sa propre connexion avec l'histoire et les personnages.

J'intègre ces éléments biographiques pour garantir la sincérité du spectacle. J'ai choisi des artistes dont les histoires familiales ou professionnelles résonnent avec les thèmes de la pièce, tels que la lutte contre la domination et l'exploitation. Je m'appuie sur leurs contributions pour construire le texte et les scènes, et j'assure le montage final en réinjectant l'essence de Faulkner dans la pièce. C'est un équilibre entre improvisation et direction artistique. Nous naviguons entre improvisation et réécriture pour créer une dramaturgie qui émerge organiquement du processus de travail. Chaque acteur apporte son interprétation et ses propres mots, ce qui enrichit la pièce et lui donne une dimension unique : le spectacle évoluerait différemment si nous travaillions avec d'autres acteurs.

Je souligne la multiplicité des narrateurs dans le roman et je recherche le poids émotionnel plutôt que la vérité factuelle dans la narration. Je privilégie une approche archaïque et brutale, en utilisant le maquillage et les costumes pour transformer les acteurs et en jouant avec les échelles temporelles. Mon objectif est de capturer l'essence shakespearienne de

Faulkner, en mettant l'accent sur la virtuosité du jeu plutôt que sur la sophistication technique. J'essaie de mettre en lumière l'évolution des États-Unis, du bruit et de la fureur à l'essor mercantile, en montrant comment cette trajectoire écrase les individus. C'est une réflexion sur l'impact de l'histoire nationale sur les destins individuels. Je contextualise la pièce dans la guerre de Sécession et je montre comment cette domination influence les relations familiales et sociales. C'est une critique subtile de l'exploitation continue du Sud par le Nord. Dans le spectacle, la voiture représente à la fois la modernité, la liberté et l'oppression industrielle. Elle devient un lieu de travail et de confession, reflétant ainsi les rapports de pouvoir et l'exploitation de la classe ouvrière. La transformation des techniques de production de l'esclavagisme à l'industrie automobile souligne la continuité des schémas de domination économique.

99

TIPHAINE KARSENTI — Une des premières images du spectacle est extrêmement forte : elle montre Thomas Sutpen sortant de son cercueil. Cette image de résurrection et ce spectre sont là comme des figures liminaires de la pièce. Ils disent à la fois l'importance de ce personnage dans le roman et le mystère qui l'entoure. Mais ils installent aussi le thème de la hantise au cœur du projet : ce qui nous hante encore aujourd'hui, ce qui hante en général les individus et l'histoire. Cette question a-t-elle été présente dans le travail ? Comment le théâtre peut-il rendre compte de cette dimension insaisissable de nos existences, de ce qui nous hante ?

LAURENT PAPOT — C'est le théâtre... On vit avec des fantômes ! Pour Faulkner, ce que nous sommes est une sorte de résultat ondulatoire de ce qui s'est passé un jour quelque part dans nos vies ou celles de nos ascendants. De quoi sommes-nous les descendants ? Nous sommes le résultat d'un traumatisme originel, l'image d'un choc premier : sur scène nous charrions tous nos traumatismes.

Cette idée de cercueil est venue assez rapidement. C'était une manière de dire qu'on a tous des morts avec nous et qu'on se débrouille avec eux. C'est aussi l'image des résurgences possibles : suprémacisme, fascisme et racismes en tout genre. Faulkner ne parle que de ça, de ces fantômes, de ces morts qui nous hantent et de l'histoire dont on hérite. C'est vertigineux.

On ne souffre pas du coup mais du contrecoup... C'est comme quand on jette un caillou dans la mare, chaque petite onde se disperse sur la surface de l'eau et contient, même si c'est très loin, la force, l'énergie du choc premier. Dans ce spectacle nous n'« évoquons » pas nos fantômes mais les « invoquons ».

100

BAUDOIN WOEHLE — La question du cercueil est présente dans beaucoup de textes de Faulkner, notamment dans *Tandis que j'agonise*. C'est un motif récurrent qui a été important pour nous dans la pièce. Il y a l'idée que le délire d'engendrement qui traverse le roman vient peut-être de la mort elle-même... Dans le spectacle, toute la question de la naissance, avec ce désir obsessionnel d'avoir un fils, qui est posée depuis un cercueil, traduit aussi l'idée que c'est l'obsession pour le nom propre qui accable cette famille. C'est depuis son propre cercueil que Thomas dit son désir d'engendrer.

C'est une histoire de fantôme aussi parce qu'*Absalon, Absalon !* est le roman du passé recomposé. C'est un roman fait de strates de paroles et de tentatives de recomposer une narration qu'on ne peut pas réellement reconstruire. On est obligé de se situer par rapport à une vérité qu'on n'arrive jamais à atteindre, car il faut, comme dit Shreve, tout reraconter, tout redire à chaque fois.

Il y a toujours aussi cette recomposition depuis des histoires de morts. Cette stratification nous a aussi conduits à réfléchir plus frontalement à la violence que le texte fait sourdre à chaque ligne, celle d'une société esclavagiste fondée sur la violence raciale, dont l'économie de plantation repose sur un ordre de domination profondément ancré. C'est une question centrale du spectacle : cette histoire est peuplée de morts sans voix, de présences absentes, de silences imposés. Ce sont des morts qui n'ont jamais eu la parole.

PAULIN ISMARD — Toute la pièce est traversée par l'idée que ce qui est transmis de génération en génération est ignoré par les personnages. Charles Bon lui-même ne sait pas ce qui le conduit irrémédiablement dans la maison de son père pour épouser sa propre sœur. De même qu'on ignore si son identité est connue par son propre père, qui semble savoir sans savoir. Il y a de l'insu – ou de l'inconscient – au centre de ce dispositif proprement tragique. Le spectateur, de son côté, doit accepter d'être perdu, car la

révélation de ce qui est à l'origine de la malédiction des Sutpen ne cesse d'être retardée, différée. On croit un tout petit peu le découvrir dans la dernière partie du spectacle, mais le fin mot nous échappera toujours.

LAURENT PAPOT — L'histoire n'est pas compliquée ; si Faulkner avait voulu seulement la raconter, il l'aurait écrite en dix pages. Il en a fait 450. On hérite d'une histoire, mais dès qu'on creuse, on se rend compte que ça ne tient pas debout. C'est notre histoire à tous. On hérite d'un roman familial. Plein d'incohérences, d'oublis, d'imprécisions.

Le père de Quentin Compson dit en substance dans le roman que « c'est incompréhensible et peut-être que c'est mieux comme ça. Peut-être ne sommes-nous pas à même, nous petits humains devant Dieu, de comprendre toute cette histoire ». Mais en fait, c'est juste qu'il ne veut pas comprendre, il ne veut pas se rendre compte de la duplicité, de la fraude et de son implication directe dans des crimes à grande échelle. Nous avons toutes et tous un poignard logé quelque part dans notre corps, et bien souvent on a peur qu'en le retirant, on en meure, alors on préfère vivre avec, même si parfois c'est douloureux. Pour le père de Quentin Compson, on préfère rester avec une version superficielle de l'histoire car elle est plus glorieuse ainsi, plus confortable pour nous.

J'avais souvent cette image durant les répétitions : une maison, surélevée, mais sur aucun pilotis ; c'est comme un tour de magie. Au fur et à mesure, le personnage va devoir faire des pas de côté, faire le tour de la maison et découvrir que, en fait, des gens sont là, enchaînés, et qu'ils tiennent la maison debout... L'omission historique du double génocide des Amérindiens et de la traite des captifs.

BAUDOIN WOEHL — Nous n'avons pas cherché à perdre le spectateur, mais à lui faire éprouver la complexité de récits multiples qui s'entrecroisent dans le texte sans jamais se résoudre. Dans le roman de Faulkner, les versions divergent, les points de vue se contredisent, les voix s'enchevêtrent. Parmi ces voix, certaines manquent, notamment celles des personnages noirs. Ce sont des personnages qui hantent, qui sont là, qui ont souvent peu d'épaisseur dans les dialogues, mais qui sont centraux. Clytie par exemple, la fille biologique de Thomas Sutpen, qu'il a probablement engendrée

via le viol d'une femme esclavagisée du domaine, bien qu'elle ne soit pas reconnue légalement ni socialement comme sa fille, incarne cette présence à la fois centrale et marginalisée : elle est sur le domaine, elle hante le domaine, elle y travaille, mais sa parole reste périphérique, trouée, elle n'existe pas socialement.

Si on cherchait à lire uniquement la recomposition d'un récit ordonné ou stable, à lui donner une allure d'enquête ou de saga, ce serait aller à l'encontre du geste d'écriture lui-même, de ce qui se joue dans cette histoire. Le roman ne cherche pas la clarté narrative, il propose au contraire un exercice de positionnement : que fait-on d'une histoire qu'on ne peut pas reconstituer ? Quelle part de vérité, de mémoire, d'héritage sommes-nous prêts à reconnaître ? Tout dépend de qui parle et depuis où. L'histoire racontée par Miss Rosa n'a rien à voir avec celle du père de Quentin. Ce sont des versions du réel, qui se contredisent et s'affrontent. C'est ce trouble que nous avons voulu préserver dans le spectacle, comme un défi adressé au spectateur : accepter de ne pas tout saisir pour mieux entendre ce qui, habituellement, échappe ou est tu.

102

THIPHAIN KARSENTI — La scène de théâtre offre la possibilité de faire sentir le silence de ces voix empêchées, qu'on ne peut pas entendre et qu'on n'entend pas dans le roman. Elle le fait par la présence des corps : les danseurs et danseuses noirs expriment ce silence.

BAUDOIN WOHL — Le spectacle est traversé par la danse, mais celle-ci devient un langage. Tout est né d'improvisations des comédiens et des danseurs, à partir du roman.

Par exemple, Kévin Bah, alias Ordinateur, a, en tant que danseur, son propre vocabulaire du coupé-décalé. Il fait du théâtre par le corps. Il n'y a pas eu l'intervention d'un chorégraphe, mais un geste d'interprétation du performeur par rapport au roman lui-même. La question décisive, c'est peut-être la façon dont les corps se rapportent sans cesse à l'espace de la maison, et plus généralement aux différentes manières d'habiter ces espaces, ces géographies. On a cherché à figurer un jeu d'échelle : il y a une petite maison de poupée en permanence sur scène qui est comme un espace de jeu. La première image de la maison de Sutpen est la façade d'une

maison coloniale. À un moment, celle-ci devient un jeu pour enfants dessiné au sol. Et c'est sur cette maison dessinée dans la terre que s'inscrit aussi, par exemple, la danse d'Hendrickx Ntela, dont le vocabulaire issu de la pratique du krump reconfigure cet espace depuis une solitude. Les corps habitent ces espaces en permanence.

La danse met en évidence l'enfermement dans ces espaces et les stratégies pour y échapper. Il n'y a pas eu de chorégraphie, parce que tout

**C'est une histoire de fantôme aussi
parce qu'*Absalon, Absalon!*
est le roman du passé recomposé.**

est imbriqué, tout est langage.

Jamais la danse ou la musique ne sont des accompagnements...

C'est totalement du théâtre.

PAULIN ISMARD — Laurent Papot, vous interprétez le personnage de Sutpen. J'ai l'impression que vous l'emmenez beaucoup du côté de la rage, parfois presque du côté de la farce, du grotesque. Cette lecture n'est pas évidente à la lecture du roman. Comment vous êtes-vous emparé du personnage ?

LAURENT PAPOT — Dans le roman, on a accès à toute une partie du passé de Sutpen, qui est racontée par des intermédiaires. On comprend que c'est l'histoire d'un petit gars qui naît dans les montagnes, et lui-même raconte que, là où il est né, il est impossible qu'un humain puisse se prévaloir d'une quelconque supériorité sur un autre humain, si ce n'est parce qu'il arrive plus rapidement à enfoncer son pouce dans l'œil de l'adversaire ou qu'il arrive à lancer une enclume plus loin. Le passé de Sutpen nous est raconté par des personnes capables d'utiliser un langage soutenu, ce qui n'était pas le cas de Sutpen. Une partie de mon travail a été d'inventer son langage, son impossibilité à dire, sa brutalité verbale mais aussi de rire avec, de tordre le cou à sa violence jusqu'à la farce parfois.

Il y a, à l'origine de toute l'histoire, une scène traumatique où le jeune Sutpen se fait humilier à la porte de la maison du maître en voulant lui remettre une lettre. Et puis il y a une dissociation, une partie de lui reste interdite face à cette porte qu'on lui claque au visage (l'humiliation) et une autre partie de lui court à travers les bois parce qu'il sent qu'il vient de se passer quelque chose pour lui et qu'il va devoir en faire quelque chose.

Qu'est-ce qu'être subjugué ? Sutpen comprend qu'il ne fait pas plus de bien en remettant la lettre que de mal en ne la remettant pas, mais il n'y a ni bien ni mal qu'il puisse faire : il n'existe pas, il n'est rien, il ne compte pas parmi les humains... Il comprend qu'il va falloir qu'il fasse quelque chose s'il veut pouvoir se regarder un jour dans un miroir. Qu'est-ce que ne pas pouvoir se regarder dans une glace ? Ne pas supporter l'image qu'on renvoie parce qu'on prend conscience que l'image est dégradante, qu'elle est horrible, honteuse, haïssable. Ce type ne fait qu'essayer de se trouver à peu près convenable dans le miroir. Il veut un tableau sur sa cheminée. Il veut une photo. Il travaille toute sa vie pour un cadre, pour un aplat : c'est la folie. Lui aussi va donc vouloir (et tous les moyens sont bons) posséder une terre, une grande maison et une plantation... Une phrase du roman est très parlante, quand il comprend qu'il faut être courageux et perspicace, et que perspicace veut dire « sans scrupule »...

J'avais l'envie d'incarner tout ça. Non pas une personne, mais des milliers... J'imagine que derrière chaque haine, derrière chaque comportement violent se cachent une blessure, une humiliation. Le personnage de Quentin, que j'incarne aussi dans le spectacle, vit une dissociation dans le début du roman. Il est le Quentin Compson qui s'apprête à aller à l'université, qui échappera peut-être à son atavisme, et le Quentin qui est déjà marqué par ce Sud qui le condamne. Il est influencé par cette histoire, car il a grandi en respirant le même air que ces gens.

Les personnages de Faulkner sont monstrueux, plus gros que nature. Ils sont tous un peu titanesques. Tout est de l'ordre du mythe.

BAUDOIN WOEHL — La question des temporalités dans lesquelles on s'inscrit est née d'emblée pour nous dans le rapport qu'on entretient à l'image. Laurent parlait de la photo sur la cheminée. Il y a cette obsession d'aboutir à une image, de pouvoir donner le change sur une façade, sur un écran. Gratter derrière cet écran, c'est ce qu'on cherche avec la pièce : comprendre la violence et la destruction qu'il a fallu pour produire cette image. Cette question, pour nous, traversait les temporalités, nous parlait depuis aujourd'hui.

Il s'agissait de ne pas inscrire le roman de Faulkner dans un geste de reconstitution historique, puisque le roman lui-même mélange plusieurs

temporalités. Du point de vue du présent d'énonciation du roman, l'histoire se passe en un temps très resserré, quelques jours à peine, puisque c'est la rencontre entre Quentin et Rosa qui permet de reconstituer l'histoire de Sutpen, puis celle entre Quentin et Shreve, à l'université, et enfin celle de Quentin et de son père. La temporalité est très réduite, mais densément stratifiée.

Rentrer dans les questions que pose Faulkner impliquait de nous les poser pour aujourd'hui. D'où l'introduction de scènes contemporaines, comme celles avec les voitures, et surtout des « confidences » issues des improvisations. Ces confidences sont nées de la parole très personnelle des acteurs et actrices pendant les répétitions, sur leur rapport au Sud, à la guerre, au racisme, à l'héritage. Elles sont apparues en dehors du récit, mais elles résonnaient tellement avec ce que dit Faulkner qu'on ne pouvait pas les laisser de côté. Elles sont devenues des moments essentiels du spectacle. Les répétitions ont brassé tout cela, donnant à Séverine l'envie d'inscrire ces « confidences » comme des à-côtés qui sortent du récit de base mais qui parlent vraiment du rapport que nous avons aujourd'hui à Faulkner.

Absalon pose aussi la question du capitalisme et de sa violence, en montrant comment la domination économique et la domination des corps ont produit un ordre racial au service du capitalisme. Cela résonne pour nous aujourd'hui. Il était important de ne pas nous cantonner à un moment de l'histoire, alors que les répercussions sont encore là. Il y a un espace hors champ, caché, où les acteurs produisent tout ce qui obsède Sutpen : des poupées, des drapeaux, des fleurs mortuaires... Ils sont en permanence en train de travailler. Il y a donc un aller-retour des comédiens entre le plateau et cet espace derrière la scène, qu'on ne voit jamais, mais qui est, en fait, le cœur de ce qui se passe.

Pierre Guyotat dit de Faulkner qu'il écrit « dans la boue » du Sud. Il n'y a pas de fatalité, quand on a la force de comprendre, de se situer comme un auteur blanc qui écrit depuis le Sud et d'écrire avec une telle radicalité, une telle sincérité. C'est la littérature qui déjoue la fatalité.

LAURENT PAPOT — La pièce est l'histoire d'un homme qui va monter une plantation, etc. Mais l'histoire d'*Absalon* est celle d'un jeune homme qui doit partir à l'université et à qui on montre un miroir où il découvre

une histoire qui va le bouleverser. Il va se mettre à fouiller dans cette histoire officielle dont il a hérité.

106

SÉVERINE CHAVRIER — J'ai créé différents espaces pour représenter la maison historique, le présent du travail et l'université contemporaine. Ces espaces reflètent les couches de l'histoire et de la société nord-américaine, de la plantation à l'exploitation moderne. Nous utilisons des caméras fixes pour capturer différents angles de la performance en direct, ainsi qu'une cadreuse pour suivre l'action. La vidéo est intégrée au spectacle en temps réel, avec des effets fantomatiques pour renforcer l'ambiance. J'utilise beaucoup le plan américain, particulièrement captivant, car il propose une rupture visuelle qui évoque la mémoire et la prégnance du passé. La caméra fixe permet d'explorer la mémoire comme un fantôme qui hante le cadre, renforçant ainsi l'aspect faulknérien de l'histoire.

Le plateau nu était complété par un *billboard*, une sorte d'écran sur lequel des petites pièces peuvent être disposées pour représenter différents espaces. Nous avons utilisé des jeux de volets pour créer des cachettes et jouer sur les échelles, du petit au grand. Les échelles et les contrastes, tels que le monumental et le petit, reflètent pour moi la dualité entre l'enfance et l'âge adulte, ainsi que les questions de mémoire et d'histoire. Cela vient aussi de la nature même du projet.

BAUDOIN WOEHL — La cadreuse Claire Willemann est avec les comédiens et comédiennes dans la plupart des scènes, et c'est une vraie partenaire de jeu. Elle sait capter l'intensité de certains détails du corps. Parfois elle ne filme qu'une main, qu'un bout d'oreille... Le regard de la caméra est un partenaire constant des acteurs et des actrices.

L'élaboration du spectacle, en direct, est presque comme un montage de cinéma. Il y a plusieurs caméras dans l'espace. Certaines sont placées dans le décor lui-même et captent en permanence les scènes qui s'y passent. Et il y a Claire qui circule.

L'idée est que l'écran ne donne jamais une image stylisée de ce qui se passe, mais de créer, selon le type de cadre et de caméra, une situation particulière. Il faut faire vivre les cadres de la maison ; par exemple,

c'est un enjeu pour les comédiens et c'est très difficile, parfois, d'arriver à donner de la vie dans un tout petit cadre, comme celui d'une GoPro. En même temps, c'est le moyen de créer des situations d'enfermement où des personnages sont coincés ensemble, comme Quentin et Rosa dans le petit espace sous l'escalier.

Et la caméra infrarouge montre qu'on ne voit jamais ce qu'on voit... Cela nous a permis de figurer des couches d'histoire, des dimensions inaccessibles à l'œil nu – un écho aussi aux zones d'ombre de l'histoire coloniale.

MAGALI BESSONE — J'ai beaucoup aimé que Sutpen ne trouve pas ses mots, les cherche sans cesse. Il me semble que ce n'était pas dans Faulkner, que vous l'avez ajouté. C'est extrêmement fort parce que cette difficulté à dire me semble être au cœur de nos efforts pour dire le passé et pour le réparer, et qu'elle est aussi au cœur du théâtre.

On disait que Sutpen n'arrivait pas à aimer son fils noir ou métis... Dans la pièce, il y a toute une réflexion sur « métis » : ça se dit ou ça ne se dit pas ? En fait, me semble-t-il, Sutpen n'aime aucun de ses enfants. Quelle est la relation affective de Sutpen à ses nombreux enfants ? Et comment l'avez-vous interprétée ?

LAURENT PAPOT — Dans le roman, chaque fois qu'on parle de Sutpen, qu'on dit ce qu'il a dit, les phrases sont bien tournées, très complexes. Mais on s'est rendu compte rapidement que ça ne marchait pas au plateau. Il a donc fallu inventer une manière de dire les mêmes choses, mais sans les mots. Aussi, ça bute beaucoup, c'est chaotique, mais assez drôle.

Sur la question des enfants : Sutpen n'aime que lui-même, il ne voit que lui-même, il est concentré sur l'image qu'il a de lui-même. On a travaillé sur la façon dont il bouscule les corps, dont il les touche. Nous avons cherché à ne pas faire de ce type une caricature, mais tout est brutal et, à l'évidence, il n'aime personne. En travaillant je me suis dit que, pendant longtemps et encore aujourd'hui, si tu es le prince héritier d'un royaume, tu as le droit de copuler avec qui tu veux, mais officiellement tu dois te marier en choisissant parmi les prétendantes de familles très précisément sélectionnées. Sutpen épouse ce modèle, car il se rêve (dans sa folie) le père tout-puissant, bâtisseur d'une lignée « pure ». Son problème n'est

donc pas l'inceste mais « le métissage innommable, la filiation menacée et perversie ».

OLIVIER ZUNZ — Le spectacle reflète la brutalité extrême de cette histoire. Pour autant Faulkner aimait le Sud. Il avait une relation affective forte avec lui, malgré les nombreux interdits qui y avaient cours.

Dans ce drame psychologique du Sud, il y a une forme d'amour pour le territoire. En même temps, c'est détruit par les interdits, par l'impossibilité de franchir certaines frontières.

L'élaboration du spectacle, en direct, est presque comme un montage de cinéma.

108

LAURENT PAPOT — À la fin, Shreve déclare : « Ton pays, il souffre, il voudrait être une communauté atavique, mais il souffre encore plus de ne pas y parvenir. » La grandeur du texte et du spectacle vient de son caractère non moral mais profondément irrésolu, dans lequel nous sommes nous-mêmes pris.

MÉLANIE LAMOTTE — J'ai eu le sentiment que votre pièce portait sur le Sud des États-Unis, mais aussi sur certains problèmes contemporains de la société française. Il y a plusieurs moments où le racisme antinoir est évoqué avec des stéréotypes contemporains qui me semblent plus répandus en France qu'aux États-Unis. Pourquoi avoir choisi d'évoquer la France contemporaine en plus du Sud américain ?

Il y a plusieurs moments qui montrent des renversements où les stéréotypes antinoirs sont appliqués aux Blancs. Il y a eu cette période où on parlait des cheveux, quelque chose que j'ai vécu moi-même en France mais pas aux États-Unis. Pourquoi avez-vous choisi de faire ces renversements ?

BAUDOIN WOHL — Les choix sont nés de l'improvisation des acteurs et des actrices à partir de leurs expériences. Dans cette scène de renversement notamment, Daphné Biiga Nwanak a choisi de travailler avec les stéréotypes auxquels elle a été confrontée et de rejouer une situation en inversant les rôles pour révéler, par ce détour, le racisme qu'elle a subi. C'est comme si c'était une voix d'enfant qui posait des questions sur

le fait qu'on touche ses cheveux, le fait qu'on la stigmatise. Cette inversion permet de créer quelque chose d'un jeu sarcastique, une situation dans laquelle l'expérimentation au plateau, la polyphonie permettent de déjouer les manières rigides qu'on a de voir et de faire ressentir les différentes positions raciales et sociales.

Faire entrer cette histoire en résonance avec des éléments plus contemporains et des situations vécues en France ne relève pas tant d'un choix dramaturgique que d'une évidence. On ne peut pas se passer de ça, dès lors que l'on veut faire entendre les répercussions de cette histoire qui agit encore dans nos vies à différents niveaux.

LAURENT PAPOT — Ne pas placer l'histoire dans le temps à travers les costumes ou les références contribue à faire entendre deux choses : le caractère encore irrésolu des problématiques soulevées par *Absalon*, *Absalon !...* et cette phrase de Faulkner qui dit que le passé ne passe pas et qu'il n'est même jamais le passé. C'est parfois difficile à faire entendre, parce qu'il est plus confortable de se dire que ça se passe au XIX^e siècle et qu'aujourd'hui ce n'est plus pareil... Mais ce n'est pas vrai... Racisme, ségrégation, exploitation, pensée coloniale, suprémacisme, ces idéologies nauséabondes vivent encore...

ÉVELYNE HEYER — La pièce montre comment ce qui paraissait un interdit infranchissable il y a seulement deux cents ans nous paraît complètement désuet à l'heure actuelle. C'est un message très positif de montrer qu'on peut sortir de ces interdits très forts.

L'humanité, c'est le pays de la *métisserie*, j'aime bien le terme. Je voulais savoir si c'est vous qui l'aviez ajouté ou si c'était dans Faulkner ?

BAUDOIN WOEHLE — C'est Daphné Biiga Nwanak qui a improvisé autour de ce thème, en partant d'une anecdote vécue avec sa cousine. Le mot « métis », qu'elle utilise à ce moment-là, renvoie à un souvenir personnel et non à un terme emprunté à Faulkner.

Chez Faulkner, ce qui se dessine dans le roman comme dans plusieurs de ses entretiens, c'est l'idée que les tensions raciales pourraient, peut-être, s'apaiser dans trois ou quatre siècles, lorsque les corps et les identités

seront tellement mêlés que les distinctions perdront leur sens. C'est une perspective lointaine, presque désespérée, mais qui dit aussi la profondeur du problème.

On bute toujours sur cette question, comme un nœud qu'on ne parvient pas à défaire. Il faut la poser. La littérature a ce rôle-là, et le théâtre peut en faire un espace d'exploration sensible et critique. C'est aussi ce que propose Édouard Glissant, dont la lecture a été très importante pour nous. Dans cette dernière scène du spectacle notamment est nommé son concept du « Tout-monde », une pensée d'un monde en relation, en métissage, en mouvement perpétuel, un monde où les identités ne sont pas figées mais en interaction constante, qui nous donne des outils pour en parler autrement.

110

LAURENT PAPOT — Dans le spectacle, nous parlons tous depuis notre subjectivité. Nous affirmons des choses mais, en réalité, tout est beaucoup plus complexe. Daphné Biiga Nwanak dit : « Ça ne s'est pas rencontré pour des bonnes raisons », mais le sujet est justement que des populations ne font que migrer depuis la nuit des temps, si bien qu'on peut dire aujourd'hui que, mathématiquement, on est tous cousins.

La fin d'*Absalon* est : « Au fur et à mesure que nous marcherons vers le Nord, nous blanchirons comme des oies ».

Les systèmes de production capitalistes sont organisés de façon que certains s'enrichissent, en se servant de l'exploitation d'autres gens. Je pense qu'on n'en est pas sorti.

QUESTION DE LA SALLE — La réparation cherche à remettre les compteurs à zéro, à détruire un peu la mauvaise conscience. La notion de justice implique de mettre en rapport ce qu'on fait dans le passé, ce qu'on fait actuellement et éventuellement ce qu'on fera dans l'avenir. Comment définir précisément cette notion ? Est-ce que c'est un concept moral ? Est-ce que c'est le bien ? N'est-ce pas une notion un peu brouillée, comme l'est la vérité, dans le spectacle ?

BAUDOIN WOEHL — Durant les répétitions nous nous sommes posé la question : « Qu'est-ce qui répare ? » Je pense au nom de la société de

production de Spike Lee, *40 Acres and a Mule*, cette promesse faite aux esclaves affranchis, qui n'a jamais été tenue, et que son cinéma, d'une certaine manière, tend à réparer. Comment l'art peut servir à réparer, après coup ?

Avec *Absalon*, nous sommes face à quelque chose de très difficile à nommer... Il y a, en arrière-plan, une histoire totalement irréprésentable, parce qu'on ne mesure pas la violence que ça implique. Une violence concentrationnaire dans les plantations, mais aussi dans tout le passé colonial français. Cela a été aussi une question pour nous, dans le processus de travail. Le spectacle tente d'articuler cette violence indicible, tout en reconnaissant l'impossibilité de la réparer.

MAGALI BESSONE — La notion de justice est, en effet, une notion polysémique. Ce qui m'intéresse d'abord, ce sont les demandes de justice, c'est-à-dire le sentiment d'injustice. Avec les réparations, il s'agit d'abord de répondre à des demandes qui se disent en termes de justice, c'est-à-dire qui disent : « C'est injuste. » C'est à ce titre-là que je peux prendre au sérieux la notion.

En philosophie, il y a deux manières de penser la justice. La première est ce qu'on appelle la justice corrective, qui se préoccupe de rendre quelque chose qui a été injustement volé, spolié, c'est la compensation. L'autre manière de penser la justice est ce qu'on appelle la justice distributive, c'est-à-dire de donner à chacun ce qui lui est dû, selon des critères qu'il faut établir, et donc la question reste ouverte. La justice réparatrice, me semble-t-il, se situe entre les deux et n'est tout à fait ni l'une ni l'autre. Je préfère la notion de justice réparatrice à celle de justice restaurative, pour insister sur le fait qu'il ne s'agit pas de restaurer au sens de « revenir à quelque chose qui aurait été un passé fantasmé, irénique et idéal dans lequel on aurait tous été heureux ».

Ce n'est pas du « bien » qu'il s'agit, c'est une question de droit. C'est pourquoi, selon moi, la question est plus politique que morale.

REPENSER LE DILEMME AMÉRICAIN :
LES RELATIONS RACIALES DANS LE SUD
DES ÉTATS-UNIS DEPUIS LA RECONSTRUCTION
JUSQU'AU MOUVEMENT DES DROITS CIVIQUES

Olivier Zunz

Professeur émérite, histoire des États-Unis, université de Virginie

Comment instaurer l'égalité des droits après des siècles d'esclavage et de ségrégation ? Après l'adoption en 1868 du 14^e amendement à la Constitution garantissant l'égalité entre toutes les personnes nées ou naturalisées aux États-Unis, les gouvernements des anciens États sécessionnistes du Sud et des communautés locales ont établi un système brutal de ségrégation. La lutte pour l'intégration scolaire, entérinée par l'arrêt de la Cour suprême « Brown v. Board of Education » de 1954, a été suivie d'une résistance massive, à laquelle Martin Luther King fit face. Comme le rappelle Olivier Zunz, l'histoire des États-Unis permet de suivre les conditions d'émergence des droits civiques, leur inscription dans la loi et les luttes qui ont permis leur reconnaissance.

Dans *Absalon, Absalon !*, publié en 1936, William Faulkner raconte l'irréversible perte de Thomas Sutpen et de sa famille dans leur plantation du Mississippi durant les années pivotales de la guerre de Sécession. Après avoir vécu à Haïti, Sutpen, Virginien d'origine, s'établit dans le Mississippi en 1833 et y devient un influent planteur esclavagiste. Son sens aigu de la supériorité de l'homme blanc anime toutes ses actions et celles de ses proches dans la gestion du domaine. Faulkner donne libre cours à plusieurs voix souvent mystérieuses et envoûtantes qui narrent les différentes étapes de la tragique destinée de la lignée Sutpen. L'œuvre n'a rien perdu de sa capacité à émouvoir et de son actualité.

L'IDÉOLOGIE DE LA SÉGRÉGATION

Quelques moments de la vie de Faulkner, un natif du Mississippi, nous aident à mieux comprendre la conception de ce livre prodigieux. En 1896, juste un an avant la naissance du grand écrivain, la Cour suprême des États-

Unis rendait un arrêt tristement célèbre, « *Plessy v. Ferguson* », pour entériner une loi de l'État de la Louisiane. La législature de la Louisiane y avait imposé la ségrégation raciale dans les chemins de fer en confinant les voyageurs noirs à des salles d'attente séparées dans les gares et en les limitant à un seul wagon par train. En appliquant cette loi, la Louisiane adhérait à la classification raciale la plus rigoureuse, selon laquelle une unique goutte de sang (*one-drop rule*) suffisait à déterminer l'appartenance à la race noire. Diverses poursuites judiciaires aboutirent à la Cour suprême, qui trancha en faveur des compagnies ferroviaires en argumentant que celles-ci étaient dans leur droit de séparer les races, sans considération de la qualité du service rendu, tant qu'elles ne refusaient pas le transport à la population noire. Ainsi, la Cour suprême sanctionnait officiellement la ségrégation raciale dans la vie américaine. Elle ouvrait la voie à son application dans les écoles et autres lieux publics, en la justifiant par une théorie pernicieuse de l'égalité dans la séparation, « *separate but equal*¹ ».

L'idéologie qui domine alors est bien exposée par William Graham Sumner, un révérend épiscopalien sociologue qui enseignait à l'université Yale, dans un livre de 1906 intitulé *Folkways*. Selon lui, la loi est toujours impuissante à agir sur les us et coutumes ou *folkways*. Pour preuve, il suffisait de constater que la législation des années de reconstruction, après la victoire du Nord, était restée sans effet sur les mœurs du Sud. C'est même l'inverse qui s'est passé. La ségrégation raciale n'avait été que renforcée. Dans les États du Sud, les gouvernements municipaux écartaient systématiquement la population noire des urnes par des lois censitaires (exigeant des preuves de propriété foncière et de paiement d'impôts locaux élevés) et des tests d'alphabétisation souvent improvisés dans les bureaux de vote pour détourner les plus hardis. Les hommes noirs qui s'obstinaient à exercer leur droit de vote étaient mis en demeure de prouver qu'ils savaient non seulement lire et écrire couramment mais aussi réciter par cœur les clauses de la constitution de l'État².

- 1 Richard White, *The Republic for which It Stands: The United States during Reconstruction and the Gilded Age, 1865-1896*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 740.
- 2 C. Vann Woodward, *The Strange Career of Jim Crow*, New York, Oxford University Press, 1955, chap. 3.

Nonobstant la perte de près de 750 000 vies humaines pendant la guerre de Sécession, ces gouvernements locaux élargissaient progressivement le champ d'application de la ségrégation à tous les lieux publics. En outre, le Ku Klux Klan s'assurait, par la terreur et par l'infiltration de la police et des tribunaux, que toute tentative de changement des relations raciales était futile. Leur entente tacite rendait ainsi mort-né le 14^e amendement de la Constitution de 1868, qui garantissait l'égalité devant la loi, et le 15^e amendement de 1870, qui reconnaissait le droit de vote à tous les hommes sans distinction de race. L'ensemble des lois locales de ségrégation rigoureuse est connu sous le nom de « lois Jim Crow » (« Jim Crow laws »), ainsi que l'on nommait l'acteur blanc qui se peignait en noir, célèbre ménestrel de l'ère jacksonienne.

Faulkner décrit de manière émouvante et envoûtante les tragédies affectives et les transgressions qui caractérisent ce milieu de planteurs. Thomas Sutpen se découvre incapable d'éprouver ne serait-ce que de l'affection pour un fils né d'une première union à Haïti, lorsqu'il réalise que la mère comptait un homme noir parmi ses ancêtres lointains. Le drame psychologique rebondit à la génération suivante, alors que demi-frère et demi-sœur tombent amoureux. Cette relation d'amour qui se développe apparaît comme une transgression pire que l'inceste, car elle mélange les races. Faulkner nous entraîne ainsi dans l'univers mental infernal d'une société de castes.

CE QUE LA LOI FAIT, LA LOI PEUT LE DÉFAIRE !

Faulkner reçoit le prix Nobel en 1949. C'est de Charlottesville en Virginie qu'il assiste peu après à un grand renversement dans l'histoire des relations raciales aux États-Unis. En effet, un nouvel arrêt de la Cour suprême de 1954, « Brown v. Board of Education », prononce enfin, après des années de litiges, l'abolition de « *separate but equal* ». La fiction qu'une société peut séparer les races entre elles et prétendre les traiter sur un pied d'égalité est dénoncée, et des mesures sont prises pour accueillir les élèves noirs dans les écoles publiques – première grande victoire d'un long mouvement pour les droits civiques.

Le Sud bien entendu résiste, et c'est encore en Virginie que l'opposition à l'arrêt de la Cour est la plus tenace. Les élus locaux vont jusqu'à fermer les écoles publiques dans plusieurs villes virginienne, et ce pendant plusieurs années, alors que la population blanche finance provisoirement ses propres écoles privées³. Mais un grand changement irréversible est en cours.

116

En 1955, un an après « Brown v. Board », le grand historien américain C. Vann Woodward donne à l'université de Virginie, devant un petit groupe de collègues, professeurs et étudiants, une série de conférences où il analyse la transformation idéologique qui s'opère en dépit des nombreuses poches de résistance. C. Vann Woodward intitule ses conférences *The Strange Career of Jim Crow* (« L'étrange carrière de Jim Crow »). Sa thèse est claire et puissante : ce que la loi peut faire, la loi peut le défaire ! Les épigones de William Graham Sumner perdaient la partie. « Brown v. Board » ouvrait la voie à l'intégration raciale.

Faulkner est mort en 1962. Trois ans plus tard, en mars 1965, le révérend Martin Luther King menait la grande marche de Selma à Montgomery pour faire campagne pour le « Voting Rights Act » qui prit effet la même année. Plus de 25 000 manifestants étaient rassemblés autour du Capitole de Montgomery, la capitale de l'Alabama, pour écouter son discours. Parmi eux se trouvait un petit groupe d'historiens américains, dont C. Vann Woodward, qui avait rejoint le mouvement des droits civiques et participé à la grande manifestation. Soudain, le révérend King sortit de sa poche un petit livre intitulé *The Strange Career of Jim Crow* et le brandit devant la foule. L'auteur ne s'y attendait certes pas. Et King de déclarer qu'il tenait là entre les mains la Bible historique du mouvement des droits civiques, « *the historical Bible of the civil rights movement* » : ce que la loi peut faire, la loi peut le défaire⁴.

Ne vivons-nous pas aujourd'hui un dangereux retour à l'ancien régime ? Dans ce même Charlottesville où Faulkner habitait, nous avons vu en 2017, il y a huit ans, « The Unite the Right Rally », où plus de 500 miliciens

3 Matthew D. Lassiter et Andrew B. Lewis (dir.), *The Moderates' Dilemma: Massive Resistance to School Desegregation in Virginia*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1998.

4 C. Vann Woodward, *Thinking Back: The Perils of Writing History*, Baton Rouge, Louisiana University press, 1986, p. 92.

suprématises blancs, violents et armés, défilèrent en hurlant des slogans racistes et antisémites. Leur objectif avoué était d'empêcher le retrait d'une statue de Robert E. Lee, le général sudiste de la guerre de Sécession, érigé au moment des lois Jim Crow ; l'objectif réel était de promouvoir la « *white supremacy*⁵ ».

Cet épisode provocant était annonciateur de la grande vague réactionnaire qui n'a fait que grandir depuis et migrer de la périphérie au centre. Nous en voyons tous les jours les progrès, sans en mesurer encore les conséquences pour l'Amérique et son influence dans le monde. Un cycle infernal a ainsi repris. « *The past is never dead. It's not even past* », disait Faulkner. La lutte pour la démocratie, garantie par l'équilibre des pouvoirs, est à réinventer.

5 Claudrena Harold et Louis Nelson (dir.), *Charlottesville 2017: The Legacy of Race and Inequity*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2018.

NOUS ET LES AUTRES

Évelyne Heyer

Professeure en anthropologie génétique,
Muséum national d'histoire naturelle

Les techniques issues de la biologie moléculaire et de la génomique ont permis de mettre en évidence que tous les êtres humains ont quasiment le même patrimoine génétique (99,9 % de gènes communs). La distinction en termes de races humaines n'est donc pas fondée du point de vue génétique et ne permet pas de comprendre la diversité des populations humaines. De plus, l'histoire de notre espèce est faite de migrations avec peu de différences génétiques entre des humains d'origines géographiques éloignées. Évelyne Heyer montre comment le racisme s'appuie sur une essentialisation qui consiste à attribuer des caractères psychologiques, intellectuels, comportementaux spécifiques à des groupes de populations, puis à les hiérarchiser en fonction de préjugés qui sont à la base des discriminations.

Au XVII^e siècle, dans le milieu des sciences naturelles, apparaît la volonté d'ordonner la nature. Cette démarche classificatoire¹ est appliquée aux plantes, aux animaux et aux humains. C'est l'émergence de la systématique, la science du rangement. En botanique, c'est le célèbre Carl von Linné qui élabore la classification des plantes, tandis que des zoologues classent les animaux. Les savants passent ensuite à l'être humain, dont ils répertorient la diversité en des catégories qu'ils nomment « races ». Chaque race est alors définie par des critères physiques selon une démarche anthropométrique. Mais cette nomenclature n'est pas neutre. Les scientifiques ne se bornent pas à classer les populations humaines, ils les hiérarchisent. De plus ils considèrent que chaque race est dotée de caractéristiques psychologiques, morales et intellectuelles : à chaque catégorie est associé un caractère, c'est-à-dire une nature, qui la situe implicitement sur une échelle de valeurs. En 1758, Carl von Linné, l'un des premiers à tenter

1 Claude Blanckaert, *De la race à l'évolution. Paul Broca et l'anthropologie française (1850-1900)*, Paris, L'Harmattan, 2009.

de classer rationnellement l'ensemble des êtres vivants, distingue au sein de notre espèce l'homme blanc (*Europeaus*), « esprit aiguisé et inventif, doux, gouverné par les lois », le rouge (*Americanus*), « obstiné, joyeux, libre, respectueux des coutumes », le jaune (*Asiaticus*), « hautain, avare, sévère, gouverné par ses opinions », et le noir (*Africanus*), « rusé, indolent, négligent, gouverné par son caprice ou par la volonté de ses maîtres² ».

Ainsi émergent les trois composantes du racisme : la catégorisation, la hiérarchisation et l'essentialisation.

LA CATÉGORISATION COMME PREMIER PAS VERS LE RACISME

120

La catégorisation est l'opération qui nous permet d'appréhender la complexité du monde qui nous entoure. Nous classons la nature (animaux, plantes...), les objets (table, chaise...), notre environnement (plaine, lac, caillou...). Cela semble être un phénomène universel³. Les catégories en vigueur circulent et s'imposent dans la société, ce qui fait que tous ses membres les utilisent. Celles qu'on applique aux humains ne sont pas « naturelles » mais construites par la société dans laquelle on vit. Les critères de catégorisation sont variables : la position sociale, le niveau culturel, l'apparence, la religion ; certains étant plus mobilisés suivant les époques. Selon la théorie de l'identité sociale⁴, l'individu construit sa propre identité en s'identifiant à un groupe. La catégorisation lui permet de se définir socialement en définissant le groupe dans lequel il se reconnaît et qui lui fournit son identité. La catégorisation entraîne la constitution d'une frontière entre « nous et eux ». On observe une tendance à accentuer les différences entre personnes appartenant à des groupes distincts et à minimiser les différences entre les individus appartenant au même groupe. La propension à favoriser les membres de son propre groupe est soulignée par la plupart des études portant sur les relations

2 Voir Carl von Linné, *Systema naturæ* [1735], 10^e éd., Stockholm, Göttingen, 1758.

3 Serge Guimont, *Psychologie sociale. Perspective multiculturelle*, Wavre, Mardaga, 2010.

4 *Ibid.* et Dominique Schnapper, *La Relation à l'Autre. Au cœur de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1998.

intergroupes (tests classiques de psychologie sociale dits « paradigmes des groupes minimaux »). Chaque individu cherche à avoir une image positive de lui-même et a donc tendance à trouver son groupe meilleur que les autres ; ainsi l'ethnocentrisme, bien documenté en ethnologie, semble universel⁵. On trouve les prémisses de la hiérarchisation dans ce sentiment assez partagé de favoriser son groupe.

La catégorisation est un élément essentiel, mais elle n'est pas suffisante pour qu'il y ait racisme. Pour qu'on puisse parler de racisme, il faut que soient présentes les autres composantes : la hiérarchisation et l'essentialisation⁶. Hiérarchiser, c'est établir une échelle de valeurs entre des catégories, supposer que l'une est supérieure aux autres. L'essentialisation consiste à prêter à une chose ou à un être une nature propre qui « le constitue fondamentalement » (Larousse). Elle contribue à réduire l'essence d'un individu à des caractéristiques présupposées de sa catégorie. On attribue à l'individu des caractéristiques culturelles, psychologiques, des aptitudes intellectuelles que l'on présente comme naturelles et pérennes. Essentialiser, c'est figer les identités, présupposer que ces caractéristiques sont transmises et immuables.

L'ASSIGNATION IDENTITAIRE COMME CONSÉQUENCE DU RACISME

Les conséquences du racisme ont été bien étudiées dès les années 1960. L'assignation identitaire, qui est une des conséquences majeures du racisme, s'oppose à la libre construction de l'identité personnelle de l'individu. L'assignation identitaire signifie que l'individu est sans cesse renvoyé à ses origines supposées ou à sa religion ainsi qu'aux stéréotypes qui lui sont associés. Alors que tout individu devrait pouvoir librement construire son identité en valorisant ou non les éléments identitaires dont il a hérité (sexe,

5 Pierre Bonte et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 2010.

6 Évelyne Heyer et Carole Reynaud-Paligot, *On vient vraiment tous d'Afrique ?*, Paris, Flammarion, 2019 ; *id.*, « Us and Them: From Prejudice to Racism. An Original Analysis of Race and Racism », *American Journal of Physical Anthropology*, 175/2, 2021, p. 477-485, DOI : 10.1002/ajpa.24158.

traits phénotypiques, religion des parents, origine géographique), ou en mettant d'autres en avant qu'il a librement adoptés (goûts culturels, musicaux, activités de loisirs, associatives, politiques, etc.), le regard des autres l'enferme dans une identité obligatoire très souvent porteuse de préjugés. Les sociologues parlent alors de « stigmaté » lorsque les préjugés sont comme une marque imposée à l'individu. Face à cela, l'individu peut réagir de plusieurs manières. Selon Goffman, il peut chercher à dissimuler son stigmaté, tenter de le faire disparaître, s'y soumettre ou bien pratiquer le « retournement » du stigmaté, c'est-à-dire affirmer sa différence et la valoriser⁷.

LES APPORTS DE LA RECHERCHE EN ANTHROPOLOGIE GÉNÉTIQUE

La diversité actuelle des hommes modernes démontre clairement notre origine africaine : c'est dans les populations africaines que l'on trouve la plus grande diversité génétique⁸. *Homo sapiens* (l'Homme moderne) sort d'Afrique il y a environ 70 000 à 100 000 ans. Ensuite, *Homo sapiens* peuple toute la planète. En longeant les côtes de l'Asie, il atteint l'Australie il y a environ 50 000 ans, la Chine continentale ainsi que l'Europe, il y a 40 000 ans⁹. Ces dates sont celles des colonisations dont nous, les humains actuels, sommes les descendants. Cela n'exclut pas des colonisations plus anciennes qui n'auraient pas laissé de descendants génétiques. C'est un processus lent, qui se déroule sur plusieurs milliers d'années et s'étend à raison de 5 à 15 kilomètres par génération. Les données génétiques ont permis de mettre en évidence la façon dont cette colonisation s'est déroulée. Partant d'une population, un sous-

7 Erving Goffman, *Stigmaté. Les usages sociaux du handicap*, Paris, Minuit, 1963.

8 Mark Jobling, Edward Hollox, Toomas Kivisild et Chris Tyler-Smith, *Human Evolutionary Genetics*, 2^e éd., New York, Garland Science, 2013.

9 Krishna R. Veeramah et Michael F. Hammer, « The Impact of Whole-Genome Sequencing on the Reconstruction of Human Population History », *Nature Reviews Genetics*, 15/3, 2014, p. 149-162, DOI : 10.1038/nrg3625.

groupe part s'installer un peu plus loin, n'emmenant avec lui qu'une partie de la diversité génétique de la population source¹⁰. Puis ce sous-groupe croît, et un nouveau sous-groupe part s'installer un peu plus loin. Cette colonisation de sous-groupes en sous-groupes laisse des traces dans les données génétiques : la diversité génétique des populations humaines décroît d'autant plus que l'on s'éloigne de l'Afrique. On parle d'effets fondateurs successifs. La colonisation de l'Amérique est plus tardive. D'après les données actuelles, elle aurait été colonisée par les populations de Sibérie méridionale, *via* le détroit de Béring, il y a environ 15 000 ans¹¹.

Depuis les années 2000, il est possible de séquencer l'ADN complet d'un individu, c'est-à-dire lire les trois milliards de paires de bases (l'équivalent des lettres de l'alphabet pour une langue) qui constituent l'ADN d'un individu. Lorsque l'on compare la séquence d'ADN de deux individus, on trouve qu'ils diffèrent pour une paire de bases (soit une lettre) sur mille en moyenne. Nous sommes tous identiques génétiquement à 99,9 %. Autrement dit, si l'on compare l'ADN de deux êtres humains (non apparentés proches), ils comptent en moyenne trois millions de paires de bases différentes. L'autre résultat majeur de ces analyses est qu'il n'existe pas beaucoup plus de différences entre deux individus venant de différents continents. En effet, on observe seulement environ 5 % de différences supplémentaires, ce qui représente environ 150 000 paires de bases. Donc, nous ne sommes en fait que « légèrement plus différents » si nous venons de différents endroits de la planète, que si nous venons de la même population¹². Cette valeur peut être mise au regard de 25 % de différences entre deux populations de chimpanzés¹³.

- 10 Paul Verdu *et al.*, « Patterns of Admixture and Population Structure in Native Populations of Northwest North America », *PLOS Genetics*, 2014, DOI : 10.1371/journal.pgen.1004530.
- 11 M. Jobling, E. Hollox, T. Kivisild et C. Tyler-Smith, *Human Evolutionary Genetics*, *op. cit.*
- 12 The 1000 Genomes Project Consortium, « A Map of Human Genome Variation from Population-Scale Sequencing », *Nature*, 467/7319, 2010, p. 1061-1073, DOI : 10.1038/nature09534.
- 13 Javier Prado-Martinez *et al.*, « Great Ape Genetic Diversity and Population History », *Nature*, 499/7459, 2013, p. 471-475, DOI : 10.1038/nature12228.

Parmi ce 0,1 % de différences, certaines codent pour des adaptations à des environnements différents. C'est le cas par exemple de la couleur de peau, qui a été – et qui reste – utilisée comme catégorie dans la pensée raciste. De nombreux travaux en génétique¹⁴ ont démontré que, venue d'Afrique, notre espèce était de couleur de peau foncée pour s'adapter au fort ensoleillement des tropiques, car une couleur de peau foncée permet de se protéger des rayons UV. Puis, au fil des migrations, notre espèce a colonisé des espaces moins ensoleillés, où une couleur de peau plus claire permet une meilleure assimilation de la vitamine D¹⁵. Mais ce n'est que dans les derniers millénaires de notre histoire que la couleur de peau s'éclaircit en Europe, l'alimentation des premiers Européens étant vraisemblablement assez riche en vitamine D. Ainsi, les premiers Européens de notre espèce, datés d'environ 40 000 ans avant le présent, ont une couleur de peau foncée qu'ils gardent jusqu'à environ 6 000 ans avant le présent¹⁶. L'éclaircissement s'est produit à cause du mélange avec des populations de couleur de peau plus claire, notamment avec l'arrivée des premiers agriculteurs venus du Moyen-Orient entre 8 000 et 7 000 ans avant le présent. La sélection naturelle d'une couleur de peau plus claire est également liée à une nouvelle alimentation introduite par l'agriculture, qui est moins riche en vitamine D.

Ces études génétiques sont basées sur la connaissance des variants génétiques associés aux différentes couleurs de peau¹⁷ qui sont de l'ordre d'une dizaine. Autrement dit, une très faible partie de notre diversité génétique explique des différences comme celles de la couleur de peau, et celle-ci n'explique absolument pas des différences psychologiques – ces

14 Voir Évelyne Heyer, *L'Odysée des gènes*, Paris, Flammarion, 2020.

15 Ellen E. Quillen *et al.*, « Shades of Complexity: New Perspectives on the Evolution and Genetic Architecture of Human Skin », *American Journal of Physical Anthropology*, 168, 2019, p. 4-26, DOI : 10.1002/ajpa.23737.

16 Iñigo Olalde *et al.*, « Derived Immune and Ancestral Pigmentation Alleles in a 7,000-year-old Mesolithic European », *Nature*, 507/7491, 2014, p. 225-228, DOI : 10.1038/nature12960.

17 Nina G. Jablonski et George Chaplin, « The Colours of Humanity: The Evolution of Pigmentation in the Human Lineage », *Philosophical Transactions of the Royal Society B. Biological Sciences*, 372/1724, 2017, DOI : 10.1098/rstb.2016.0349.

caractères que d'aucuns présupposent associés à des différences de couleur de peau. Ainsi, les connaissances issues de la génétique réfutent fermement l'essentialisation.

Il n'est pas question de nier la diversité génétique humaine, dont une partie est liée à la géographie, et qui est également une source de richesse et un facteur important pour la survie de l'espèce humaine. Mais le terme de « race », qui historiquement implique catégorisation, hiérarchisation et essentialisation, n'est pas approprié pour décrire la diversité humaine. C'est sur la valeur morale ou idéologique attribuée par certains aux différences et à cette diversité génétique que se fondent le racisme ou l'antiracisme.

En attente de justice



Sur le rivage de Troie, une reine devenue esclave pleure son fils assassiné et demande justice. Pour Tiago Rodrigues, l'Hécube d'Euripide incarne à la fois la souffrance ultime de la perte de ses enfants et l'espoir de justice. En tissant la plaidoirie d'Hécube devant Agamemnon avec le parcours judiciaire d'une mère dont l'enfant autiste a été maltraité, Tiago Rodrigues interroge les formes de la représentation de la douleur sur scène et leurs effets possibles sur la perception de la souffrance dans la réalité. Alizée Delpierre aborde un autre thème cher à la littérature et au cinéma, celui de la rébellion et de la vengeance des domestiques; en se fondant sur ses enquêtes sociologiques, elle analyse les formes de domination dans le rapport de domesticité.



LA QUÊTE DE JUSTICE, DÉNOMINATEUR COMMUN DE NOTRE HUMANITÉ

Tiago Rodrigues

Entretien avec Patrick Boucheron et Tiphaine Karsenti

Hécube a gardé la vie mais perdu sa couronne : sur le rivage, l'ancienne reine de Troie devenue esclave pleure son fils Polydore assassiné par le roi de Thrace et implore la justice d'Agamemnon. Devant le tribunal qui juge l'institution qui a maltraité son enfant autiste, Nadia, actrice qui répète le rôle d'Hécube, décrit les souffrances subies par son enfant. Les mots de douleur de la reine qui a tout perdu se superposent à ceux de la mère. Même les arguments se mélangent. Le procureur retrouve les mots d'Agamemnon. La colère d'Hécube et ses larmes sont aussi celles de Nadia. Dans la mise en scène d'Hécube, pas Hécube, inspirée d'Euripide, la scène est un espace d'argumentation. Tiago Rodrigues met au centre de sa pièce l'aspiration à la justice.

PATRICK BOUCHERON — Une des beautés de ces rencontres, c'est qu'on peut, entre chercheurs et créateurs, échanger nos compréhensions et nos incompréhensions. Il ne s'agit nullement de faire la leçon à un théâtre qui, lui, nous met en demeure de comprendre combien nous sommes, comme l'a si bien dit Tiago Rodrigues, des cerveaux amoureux de problèmes irrésolus.

« En quête, en attente de justice », cela dit bien ce qui nous rassemble, ce qui nous élance. Par « justice », il faut entendre à la fois agir de manière juste et justement décrire, par cette morale de l'exactitude que nous avons en commun, toutes et tous, chercheuses, chercheurs. Nous l'avons en commun, nous l'avons en partage, mais nous n'en disposons pas, au sens où nous ne l'avons pas une fois pour toutes.

Face aux artistes, il ne s'agit nullement de leur faire la leçon, mais de comprendre en quoi, justement, un spectacle comme *Hécube, pas Hécube*, sur lequel, ou plutôt depuis lequel nous allons échanger du savoir et des impressions, une expérience et une expertise, comment, depuis cette position de spectateur que nous sommes aujourd'hui si heureux d'avoir

en Avignon, nous pouvons mieux nous rassembler, reprendre nos esprits, comprendre au fond qui nous sommes. Depuis *Hécube, pas Hécube*, nous allons tenter de saisir ce que c'est qu'agir avec justice et justesse.

TIPHAINÉ KARSENTI — Le sentiment d'injustice est un affect profondément intime et profondément politique, qui peut entrer en contradiction avec la raison, évidemment, et devenir source de violence, comme l'illustre le personnage de Thomas Sutpen dans *Absalon, Absalon !*, mais qui est aussi un ressort important des luttes d'émancipation, des revendications de droits. Le personnage d'Hécube, que Tiago Rodrigues a mis en scène, incarne cette ambiguïté et cet intérêt de l'affect qui est derrière le sentiment d'injustice.

130

Vous connaissez bien, Tiago, cette expérience du sentiment d'injustice et de la lutte pour les droits, puisque vos parents se sont battus contre la dictature salazariste lors de la révolution des Œillets qui a fait tomber la dictature en 1974, trois ans avant votre naissance. Quel est l'impact de cette expérience et de cet héritage sur votre travail d'aujourd'hui ?

Vous êtes auteur et metteur en scène. Parmi les nombreuses pièces que vous avez écrites, plusieurs sont des réécritures de classiques de Shakespeare, de Tolstoï, de Tchekhov, mais aussi des tragiques grecs.

En 2015, vous avez présenté une trilogie, *Iphigénie, Agamemnon, Électre*, dans laquelle vous réécriviez déjà ces tragédies grecques. Et vous avez encore travaillé sur Œdipe dans la pièce qui s'appelle *Entre les lignes*, en 2013, où vous écriviez « entre les lignes d'*Œdipe roi* ». Ici, c'est Euripide que vous convoquez. Pourquoi lui ?

TIAGO RODRIGUES — Je suis toujours très ému de participer à un débat sur mon travail, car cela me permet de découvrir, dans un spectacle que je viens de monter, des choses que je ne voyais pas.

Ce qui m'attire, chez Euripide, c'est d'abord la langue. J'ai déjà travaillé à partir d'auteurs dits *classiques* pour des pièces qui n'étaient pas toujours de simples réécritures. J'avais envie de m'emparer de ce style particulier, à la fois limpide et puissant. Je voulais utiliser ces mots, ces phrases écrites il y a vingt-cinq siècles. Avec *Hécube*, Euripide crée une sorte de brèche dans la tragédie grecque. Pour la première fois, il fait entendre l'intimité de

ses personnages, en en dressant un portrait sensible fondé sur leur ressenti. Il s'agit peut-être du premier auteur qui permet une lecture psychologique des protagonistes. D'une certaine manière, c'est révolutionnaire.

TIPHAINE KARSENTI — Dans *Hécube, pas Hécube*, vous organisez une sorte de collision entre deux histoires, celle de l'héroïne d'Euripide et celle d'une femme d'aujourd'hui. Ce n'est pas une nouveauté chez vous de mêler ainsi des trames diverses.

TIAGO RODRIGUES — Quand je pratique la réécriture, j'ai l'habitude de travailler à partir de textes et de documents divers. Ma version d'*Antoine et Cléopâtre*, en 2014, était autant nourrie de William Shakespeare que de Plutarque, de multiples lectures et de ma vision du théâtre... Je ne pense pas que cette démarche soit différente de celle des auteurs antiques : leurs pièces actualisent des mythes et des histoires qui préexistaient. Depuis quelques années maintenant, j'écris des textes. Je n'adapte pas. Je me demande comment arriver à l'œuvre choisie après un long détour. Quand, en 2017, je monte *The Way She Dies* – en collaboration avec la compagnie belge tgSTAN –, j'écris d'après *Anna Karénine* de Léon Tolstoï une pièce qui se trouve entre les lignes du roman : une pièce qui raconte la vie de deux couples, bousculée par la lecture d'*Anna Karénine*. Cette façon de travailler vient sans doute de la confiance que le théâtre m'inspire. Du rôle que peut jouer le théâtre dans nos vies.

TIPHAINE KARSENTI — L'héroïne d'Euripide est une mère qui, dès le début de la tragédie, est au faite de la douleur. Hécube est une reine déchue. Elle a perdu son mari. Elle a perdu son fils, Hector. Elle est esclave et va, au cours de la tragédie, perdre deux de ses enfants. *Hécube* est une tragédie de l'excès de la souffrance, qui travaille sur la voix d'une reine en proie à une surenchère de douleur.

Vous superposez cette histoire qui nous vient d'Euripide et une histoire que vous inventez, celle de Nadia, une mère dont le fils autiste a été maltraité et qui réclame justice pour lui. Comment avez-vous pensé cette articulation entre les deux histoires et comment vous est venue cette envie de représenter une Hécube contemporaine, mère d'un enfant autiste ?

TIAGO RODRIGUES — *Hécube* n'est pas un des *best-sellers* d'Euripide, mais c'est une de mes tragédies préférées. C'est une tragédie que je trouve singulière : elle m'accompagne depuis longtemps, je l'ai étudiée en classe, dans des stages de formation, mais je n'avais jamais pensé à la travailler pour un spectacle.

C'est une question d'injustice qui m'a poussé à me lancer dans ce projet. Au départ, mon intention n'était pas de travailler Euripide, contrairement à d'autres tragédies que j'ai réécrites ou adaptées par le passé, et pour lesquelles la source littéraire et les mythes qu'elles réutilisent étaient le tremplin vers la création.

132 Ici, c'est un peu l'inverse. Il y a deux ans, j'étais à Genève. Je montais *Dans la mesure de l'impossible*, inspiré par des interviews, des récits et des rencontres avec des humanitaires de la Croix-Rouge internationale et de Médecins sans frontières. Tandis que je répétais la pièce, j'ai découvert, par les journaux, qu'il y avait un scandale de maltraitance d'enfants autistes dans un foyer du canton de Genève. Cela m'a interpellé, parce que la négligence envers les plus vulnérables est aussi une question de justice sociale.

Je travaillais avec une comédienne qui était la mère de l'un de ces enfants. Elle était à l'origine du scandale, car elle avait parlé à la presse et avait déposé plainte. Elle menait ce premier combat de prise de parole et de demande de justice pour les enfants et les familles. J'étais vraiment bouleversé par cette situation, d'autant que tous les jours, nous répétions une pièce qui était aussi centrée sur la souffrance et parfois la souffrance d'enfants.

Une question m'importe, qui est souvent posée par la tragédie grecque, celle de la représentation de la souffrance : comment peut-elle éclairer la souffrance et nous aider à traverser une souffrance réelle ? Comment la souffrance réelle d'une comédienne ou d'un artiste peut-elle changer son rapport à la représentation de la souffrance, notamment à ce qui est hors scène et sur scène ? Qu'est-ce qu'on a le droit de montrer alors qu'on a souffert ? Et quand on n'a jamais souffert, qu'est-ce qu'on a le droit de représenter sur une scène ?

Quand l'idée est venue de monter un projet avec la Comédie-Française, en donnant le rôle principal à Elsa Lepoivre et en constituant une troupe

autour d'elle, ces questions se sont imposées. Si j'ai pu élaborer une fiction à partir de ce fait réel, c'est grâce à la générosité de cette actrice, qui m'a autorisé à m'emparer de son histoire. À cause de mes relations avec cette mère, avec son fils et sa famille et avec les autres enfants que j'ai pu connaître, j'ai voulu élaborer un spectacle qui soit une tentative symbolique de rendre justice.

La fiction a pris la forme de l'histoire d'une comédienne, qui s'appelle Nadia, qui est mère d'un enfant maltraité dans une maison d'accueil. Elle porte plainte et se retrouve au cœur d'une enquête judiciaire, au moment même où elle répète une pièce au théâtre. S'est alors posée la question de la pièce qu'elle répéterait. Et c'est là que, en deux minutes, *Hécube* s'est imposée. Il y a à cela plusieurs raisons.

D'abord la trame de la pièce : Hécube, reine de Troie, devenue esclave après la chute de la ville, a perdu Priam, son mari, le roi de Troie, et ses fils, Pâris et Hector, sa fille Polyxène, et son autre fille Cassandre est emmenée captive avant d'être assassinée. Elle perd à peu près dix-neuf enfants au total. Elle trouve injuste que Polyxène soit sacrifiée sur le tombeau d'Achille, alors qu'elle a elle-même sauvé Ulysse, qu'elle avait pourtant reconnu quand il s'est glissé dans Troie. La récompense de son humanité est le sacrifice de sa fille. Priam avait demandé au roi de Thrace de garder son fils Polydore, pour l'éloigner de la guerre et des Grecs, et lui avait confié un trésor. Le roi a trahi sa confiance. Quand elle l'apprend, Hécube exige justice.

C'est, d'une certaine façon, presque la convention de Genève vingt-cinq siècles auparavant. Une femme âgée, esclave, soumise à la plus forte violence et douleur, en temps de guerre ou de fin de guerre, dit : « Même quelqu'un comme moi a le droit de demander justice. » Elle se dirige vers Agamemnon, qui incarne à la fois le pouvoir judiciaire, la justice et le pouvoir disons exécutif et politique, puisque c'est le roi des Grecs, le vainqueur ; et elle exige qu'on lui fasse justice.

Le désir de vengeance d'Hécube vient de ce qu'Agamemnon refuse de rendre justice, car il a peur de la réaction des Grecs. C'est ce qu'on appellerait aujourd'hui le problème de l'opinion publique : « Si les Grecs peuvent me blâmer, je serai toute lenteur, mais si tu veux te venger, je ne vais pas te punir, je ne vais pas lever ma main contre toi. » C'est ce refus de

rendre justice, cette espèce de lâcheté ou d'ambiguïté d'Agamemnon qui permettent qu'il y ait un geste de vengeance. Alors que la demande initiale était « Fais quelque chose », il ne fait rien. Alors Hécube demande qu'on la laisse faire et il s'intéresse même à la manière dont elle va s'y prendre avec les esclaves : « Comment tu penses faire ? »

Cette dimension de la justice m'intéressait beaucoup : la justice se fonde sur l'idée d'un dénominateur commun d'humanité. « Je peux être esclave, je peux être détenue, je peux être malade, je peux être dans un état de soumission totale, je peux manquer de solidarité, de liberté, d'égalité, de fraternité ou de sororité, mais si j'ai le droit d'accéder à la justice, je suis encore humaine. »

134

Cette dimension est très claire chez Euripide. Évidemment, c'est une pièce sur le pouvoir de la colère d'une mère qui essaie de protéger son enfant. Cette colère radicale, qui vient de l'amour inconditionnel, me touchait beaucoup.

Dans la plus grande souffrance, dans le pire moment de nos vies, on peut encore garder cet attachement à la loi et un espoir de justice.

Dans *Hécube, pas Hécube*, j'ai renoncé à utiliser mes passages préférés de la pièce d'Euripide, ce qui a suscité d'énormes débats avec la troupe de la Comédie-Française. J'ai omis le passage où le messager Talthybios raconte la mort de Polyxène. Ce récit est pour moi le plus beau poème de la pièce, mais je l'ai supprimé parce que, finalement, l'important était la plaidoirie d'Hécube auprès d'Agamemnon, cette théorie de la loi qui place celle-ci au-dessus des dieux. La loi, qui nous permet de distinguer le juste de l'injuste, nous est transmise par les dieux, mais elle vient d'au-dessus d'eux. Dans la plus grande souffrance, dans le pire moment de nos vies, on peut encore garder cet attachement à la loi et un espoir de justice.

Euripide, ici, nous aide à déchiffrer notre vie quotidienne. On comprend la souffrance grâce à la représentation qu'en donne la tragédie grecque. En outre, la pièce étant centrée sur une répétition de théâtre, on peut aller plus loin dans la compréhension car, en reprenant encore et encore les mêmes mots, toute répétition permet d'approfondir.

Au début de notre travail, pendant quelques semaines, c'est bien la pièce d'Euripide qu'on travaille. Ensuite elle commence à entrer dans un territoire où elle n'appartient plus à personne et, à la fin, on s'en est

emparé, on se laisse traverser par elle et elle gagne un sens nouveau qui est celui du présent, du théâtre, du spectacle. L'histoire de Nadia et de sa vie quotidienne, celle de l'enquête judiciaire sur les maltraitements subies par l'enfant prennent une coloration nouvelle, avec la répétition de scènes semblables dans Euripide.

TIPHAINE KARSENTI — Cette histoire contemporaine vient éclairer la tragédie d'Euripide. Elle nous fait comprendre les émotions des personnages d'Euripide alors que des acteurs sont sur scène en train de répéter la pièce. Et celle-ci donne toute sa dimension à la souffrance de Nadia.

TIAGO RODRIGUES — Euripide vient éclairer la façon de traverser cette souffrance. C'est tout l'intérêt du rapport à la tragédie grecque : comment cette représentation de la souffrance – qui est toujours présente dans la tragédie grecque, soit par le sacrifice, soit par le débat sur la souffrance – peut-elle nous aider à traverser nos souffrances, à trouver une consolation et peut-être même à rendre un peu de justice ?

Cette façon d'inverser le rapport – en injectant des fragments de la tragédie grecque dans une fiction contemporaine, au lieu d'adapter la tragédie en l'aménageant – est inhabituelle chez moi, mais elle correspond à ma vision de la pertinence de la tragédie grecque pour le public et pour moi, en tant qu'artiste. Car je ne me demande jamais si une tragédie grecque est encore d'actualité ou si elle fait encore sens à notre époque. Quand, dans une interview, un journaliste me demande si cette pièce, qui a vingt-cinq siècles, est encore d'actualité, ce n'est pas la bonne question. La vraie question est exactement l'inverse : quand nous regardons notre monde à travers *Hécube*, est-ce que ce monde a du sens ? Parce que les points cardinaux sont chez Euripide, pas chez nous. C'est chez Euripide qu'on trouve le nord, le sud, l'est et l'ouest qui nous permettent de lire la réalité à travers le théâtre.

La question de l'actualité, du sens, de l'absurde, se pose à notre époque et c'est à ça que, selon moi, la tragédie grecque sert aujourd'hui : elle nous permet de nous regarder nous-mêmes et de comprendre si nous sommes anachroniques, si nous sommes en retard ou trop en avance, ou absurdes, ou rationnels. Elle nous permet de comprendre, d'avoir les bonnes

lunettes. En fait, Euripide, c'est ça : je chausse les lunettes Euripide et maintenant je vois des choses.

QUESTION DE LA SALLE — Ce rapprochement entre la figure d'Hécube et le personnage de Nadia agit sur le temps et la perception du drame. Le spectacle met en œuvre une sorte de *flashback*, pouvez-vous expliquer pourquoi ?

136

TIAGO RODRIGUES — Au départ, tout est limpide pour le public comme pour les acteurs. Le public vient voir un spectacle qui parle de Nadia, comédienne qui répète une partie de la journée mais qui est aussi une mère qui vit un drame personnel. Au fil des répétitions, Nadia a de plus en plus de difficulté à distinguer sa propre tragédie de celle d'Hécube. Les mots prononcés au travail envahissent son quotidien rythmé par l'enquête judiciaire. Comme en répétition – quand je décide de commencer le travail par la fin, par exemple –, le temps naturel, pour Nadia, s'efface, il n'est plus linéaire : il s'étire, se rétracte, va du passé au présent, devient labyrinthique. La pièce est tendue vers un dénouement imprévisible pour tout le monde. Cette confusion lui donne une dimension tragique. Dramaturgiquement, le rôle d'Elsa Lepoivre – jouant Nadia jouant Hécube – se révèle double. Et ce trouble se ressent quand Nadia commence à identifier des gestes et des comportements des personnages d'Euripide dans sa vie de tous les jours. En soi, elle est la seule protagoniste du spectacle. C'est elle que nous suivons. C'est à travers elle que nous vivons l'expérience de la tragédie. Les autres comédiens de la Comédie-Française interprètent deux rôles, car le regard de Nadia les fait passer d'une histoire à l'autre. Personnes et personnages se confondent – c'est ce que le chœur observe. Nous sommes à cheval entre deux mondes.

QUESTION DE LA SALLE — Pourquoi avoir choisi cette grande statue de chien et ces couleurs étranges ?

TIAGO RODRIGUES — La palette de couleurs est réduite à celle de la vision d'un chien : une gamme dans le jaune et le bleu-violet. Dans la mythologie, la déesse Héra transforme Hécube en chienne pour avoir osé résister à

Agamemnon. D'une certaine manière, pour moi, le combat d'Hécube/Nadia s'apparente à celui d'une chienne enragée. Elle ne lâche rien, elle est animée d'une colère qui ne s'arrêtera pas tant que son fils ne sera pas secouru. Cette colère déterminée, presque animale, me rappelle celle des mères de la place de Mai à Buenos Aires pendant la dictature. Il y a un parallèle important entre le deuil d'Hécube, son exigence de justice et les circonstances de l'histoire. Ce deuil des mères dû aux totalitarismes ou à la négligence collective d'une société m'a beaucoup inspiré. Je me demande comment nous défendons collectivement les valeurs démocratiques et protégeons les plus vulnérables.

QUESTION DE LA SALLE — L'exigence de faire droit et de rendre justice n'est pas propre à *Hécube, pas Hécube*, elle est au cœur de votre théâtre, qui se construit « dans la mesure de l'impossible », ce qui en fait la beauté.

Vous convoquez la tragédie pour mieux la comprendre. C'est-à-dire que, à la fin, *Hécube, pas Hécube* est peut-être – même si certaines parties n'y sont pas – plus intensément Hécube...

TIAGO RODRIGUES — Je pense qu'on pourrait même mettre un point d'interrogation au titre : *Hécube ?* Effectivement, l'enjeu est la reconnaissance de ces héros et héroïnes tragiques chez nous, dans le monde d'aujourd'hui, mais dans une version incomplète, heureusement : « Oui, oui, oui, je suis un peu Créon, parce que je suis directeur d'un festival. Oui, oui, oui, je suis aussi un peu Agamemnon, mais parce qu'il y avait la menace de l'extrême droite, j'étais un peu Antigone. Mais je ne suis jamais complètement Antigone, jamais complètement Créon. »

Dans la tragédie grecque, je ne cherche pas l'exemple, je cherche le problème. Si tout se passe bien on ne sera jamais à 100 % dans la tragédie ou à 100 % le personnage tragique. C'est aussi un questionnement et une invitation, parce que je choisis le titre avant d'écrire. J'écris pendant les répétitions avec les comédiens et comédiennes jusque très tard – et même, pour certains, trop tard. La Comédie-Française a été d'une grande générosité. Ils ne sont pas dans la dénonciation, mais eux qui sont habitués à apprendre par cœur deux mois avant la première ont eu quelques moments de panique ! Ils avaient encore des textes à

apprendre quinze jours avant la première... Ce n'est pas syndical et, en même temps, c'est profondément ancré dans l'histoire de cette compagnie, parce que c'est à peu près ainsi que faisait Molière. Il le dit dans une pièce, *L'Impromptu de Versailles*, dans une tirade très belle que je ne vais pas m'offrir le luxe de citer par cœur devant vous, parce que je n'en serais pas capable. Il dit à peu près : « Oui, on n'est pas prêt, mais le roi arrive, il faut jouer. » Pour moi, qui suis républicain, le roi est la date de première. Elle arrive, donc il faut jouer.

Je me demande comment nous défendons collectivement les valeurs démocratiques et protégeons les plus vulnérables.

138

Le travail d'écriture au fil des répétitions a permis de laisser toute sa place à l'invention. Je pense surtout à Elsa Lepoivre, parce que c'est elle qui joue le rôle de Nadia, l'actrice qui incarne Hécube dans la pièce. Ça m'a permis d'écrire pour l'Hécube qu'aurait pu jouer Elsa Lepoivre en jouant Nadia, la comédienne qui incarne Hécube et qui souffre aussi dans la vie. Pour la Nadia que jouait Elsa Lepoivre, cette « Hécube, pas Hécube », qui n'avait pas de texte, c'était ma première provocation fertile à la troupe. C'est Hécube, mais ce n'est pas Hécube...

QUESTION DE LA SALLE — Peut-on parler d'une écriture collective avec les acteurs de la Comédie-Française ?

TIAGO RODRIGUES — Un spectacle est toujours une écriture collective, fabriqué en association étroite avec toute l'équipe artistique et, en priorité, avec les comédiennes et comédiens. En ce sens, mon écriture est collaborative mais elle n'est pas basée sur des improvisations. Le premier jour de répétition, j'ai donné à chacune et chacun une dizaine de pages comportant des moments importants à mes yeux. Il n'y avait pas de scènes à apprendre, pas d'analyse à produire, pas de réponses à donner. Nous avons essentiellement discuté d'un texte et des contours d'un personnage qui n'existaient pas encore. Comme des enfants, nous avons évoqué les rôles, les scènes, le texte, la langue, la façon dont tout cela pourrait se jouer. Tous ont lu et relu, chacun et chacune ont fait des suggestions et j'ai pris des notes. Nos conversations, nos rêves, mes brouillons, toute

la matière accumulée, déposée dans ma mémoire, m'ont permis d'écrire en pensant à l'interprétation et à la mise en scène. Quand un interprète dit Shakespeare ou Molière, il réécrit ou traduit Shakespeare ou Molière. C'est un exercice d'imagination. La vie des artistes de théâtre est peuplée de ce qu'ils ont vécu. Il y a une porosité entre les acteurs et actrices, leur vie et leurs interprétations des mots qu'ils jouent. Il est possible que cette porosité avec l'histoire fictionnelle se soit déposée au creux de leur intimité. Toucher ces sujets avec cette troupe et écrire sur mesure pour les comédiennes et comédiens dans la langue française, c'est une des plus belles aventures de ma vie artistique.

PEUT-ON RENSER LA DOMINATION ? DU FANTASME À LA RÉALITÉ SOCIOLOGIQUE DES RAPPORTS DE DOMESTICITÉ

Alizée Delpierre

Chargée de recherche au CNRS, sociologue, membre du laboratoire
Printemps (université Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, CNRS)

La domesticité repose sur une mise à disposition et, en miroir, une appropriation du corps de celle ou celui qui sert. Scellées ou non par le droit et le marché du travail, explicites ou implicites dans les interactions, marquées par différents vécus subjectifs, ces mises à disposition et appropriations sont multiformes. Les enquêtes sociologiques mettent en évidence l'essentialisation des rapports de service, les jeux de domination et les tentatives de la déjouer de la part des domestiques, ainsi que l'importance des affects. Pour Alizée Delpierre, l'analyse des conditions de la domesticité dans la société contemporaine souligne l'ambivalence des rapports de domination entre distance et rapprochement, et les conditions politiques, économiques et sociales de la marchandisation du travail domestique.

Dans les œuvres littéraires et cinématographiques, la vengeance des domestiques est un scénario classique : la docilité, le dévouement, le travail sans relâche laissent soudainement place à la rébellion, une rébellion souvent des plus radicales puisqu'elle s'incarne en un meurtre, celui des patronnes¹ ou de leurs enfants. C'est ainsi que se termine le film de Bong Joon-ho, *Parasite*, Palme d'or au Festival de Cannes en 2019, autour d'une fête d'anniversaire qui tourne à la bataille sanglante ; ou encore le roman de Leïla Slimani, *Chanson douce*, avec l'assassinat des deux enfants par Louise, leur nounou. Le succès de ces deux œuvres

1 Ce texte utilise le féminin pour désigner l'ensemble des patronnes et des domestiques, vu que les rapports de domesticité sont avant tout des rapports « entre femmes » (voir Judith Rollins, *Between Women. Domesticity and Their Employers*, Philadelphia, Temple University Press, 1985). Cela ne signifie pas, bien sûr, qu'ils ne concernent pas aussi des patrons et des domestiques hommes.

repose sans doute à la fois sur la fascination qu'exerce la mise en scène des rapports de « domination rapprochée² », suscitant le malaise chez un certain type de public³, et sur le renversement de cette domination, suggérant, en creux, la possibilité de bouleverser les hiérarchies sociales par une vengeance de classe. Ce renversement, bien sûr, peut se traduire autrement que par un meurtre : dans le film d'Amanda Sthers, *Madame*, sorti en 2017, il intervient au début du scénario, la patronne enjoignant à sa gouvernante d'incarner une noble espagnole lors d'un dîner mondain où manque une convive. Prise au jeu, la gouvernante reste dans son rôle, s'éprend d'un invité et provoque l'animosité de sa patronne. Dans un tout autre genre, la mythologie laisse entrevoir à l'inverse le déclassement des classes dominantes : Hécube, épouse de Priam et reine de Troie, devient esclave, captive des Grecs. De celle qui se fait servir, elle devient celle qui sert, de celle qui domine, elle devient celle qui est dominée.

Le renversement de la domination n'est-il que fiction dans les rapports sociaux comme la domesticité où cette domination s'exerce par la promiscuité des corps ? N'est-il finalement que le reflet d'un fantasme répandu, voire d'une utopie ou d'une peur diffuse chez les classes dominantes de déchoir et de perdre leurs privilèges ? La pièce de théâtre *Les Bonnes*, écrite par Jean Genet, n'est pas seulement issue de l'imaginaire du dramaturge : elle s'inspire très largement d'un fait réel, celui de deux femmes domestiques, les sœurs Papin, qui ont tué leurs patronnes en 1933 au Mans. Le film *La Cérémonie*, de Claude Chabrol, sorti en 1995, est une adaptation du roman de Ruth Rendell, *L'Alphabet*, lui-même inspiré de l'affaire des sœurs Papin. Dans ces deux cas, l'œuvre n'est pas entièrement fictionnelle : en tuant celui et celle qu'elles servent, les deux domestiques passent de dominées à dominantes, renversant définitivement et sans possible retour la hiérarchie sociale qui les sépare. Si la domination a été ainsi renversée dans le réel, alors la transformation d'une domestique en

2 Dominique Memmi, « Mai 68 ou la crise de la domination rapprochée ? », dans Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Matonti et Bernard Pudal (dir.), *Mai-Juin 68*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2008, p. 35-61.

3 Un public peu coutumier de la domesticité à temps plein, notamment des pays dits « occidentaux », là où cette forme de domesticité est relativement peu commune.

épouse d'aristocrate ou celle d'une reine en esclave devient une réalité sociologique tout aussi plausible.

Quelle part de réalité contiennent ces productions littéraires et artistiques ? Dans quelle mesure les domestiques peuvent-elles renverser le rapport de domination qui les lie aux familles qu'elles servent ? Pour y répondre, cet article convoque l'abondante littérature existant en sciences sociales sur la domesticité, qui retrace ses histoires et dessine les formes qu'elle prend à travers le monde, ainsi qu'une recherche portant sur la domesticité des ultrariches⁴.

À partir des résultats émanant de l'analyse de différents matériaux de recherche, cet article défend l'argument d'un renversement impossible de la domination. Il montre que si la « domination rapprochée » se construit sur des marges de pouvoir largement investies par les domestiques, les résistances de ces dernières ne se traduisent ni par une prise de pouvoir totale et durable sur les patronnes, ni par une égalisation ou une inversion des positions sociales qui déterminent structurellement la domination.

4 Cette recherche sur la domesticité s'appuie sur une enquête de terrain de plusieurs années, composée de près de 300 entretiens, conduits à la fois auprès de familles multimillionnaires, de domestiques employées à temps plein, de salariés et de directeurs d'agences de placement de luxe. Des observations participantes ont également été conduites lors de très nombreuses journées passées aux côtés des domestiques en train de travailler, de la participation à quelques événements mondains et de deux immersions longues (l'une d'un an, l'autre de quatre mois) passées au service de deux familles très riches, en tant que « nounou » à temps partiel travaillant dans deux équipes de domestiques à temps plein. En outre, pour produire une sociologie du marché du travail mondialisé de la domesticité des ultrariches et des mécanismes de socialisation au service, des observations participantes de plusieurs semaines chacune ont été conduites dans quatre formations de majordomes, en France, aux Pays-Bas, en Afrique du Sud et en Chine. Cette enquête a été complétée par le dépouillement plus ponctuel d'archives de mouvements catholiques au sein desquels avaient lieu, dans les années 1950, des « réunions de vie » entre femmes bourgeoises discutant notamment de leurs domestiques, et de la récolte systématique de petites annonces d'offres d'emploi diffusées sur les réseaux sociaux. Voir Alizée Delpierre, *Servir les riches. Les domestiques chez les grandes fortunes*, Paris, La Découverte, 2022.

L'AMBIVALENCE DES RAPPORTS DE DOMESTICITÉ COMME SOURCE DE RÉSISTANCE

En soixante ans de recherche sur les rapports de domesticité dans l'histoire et dans le monde, les travaux sociologiques, anthropologiques et historiques se sont focalisés sur la domination structurelle et les conditions d'exploitation dans lesquelles se retrouvent massivement les domestiques⁵. Leurs caractéristiques sociales – une majorité de femmes, issues de l'immigration, potentiellement discriminées quant à leurs origines dans les pays où elles émigrent, pauvres ou déclassées par la migration – et la ségrégation sexuée, raciale⁶ et de classe sur laquelle s'organise le marché du travail dans l'économie capitaliste contemporaine les relèguent dans les emplois les plus précaires, pénibles et dévalorisés. Cette perspective a parfois pour écueil de réduire l'analyse des personnes qui prennent en charge le travail domestique à leur asservissement, ou de porter un regard misérabiliste sur leurs conditions de travail et de vie. Cet écueil est contrebalancé par les travaux insistant sur l'agentivité (*agency*) des domestiques et leur autonomisation (*empowerment*)⁷.

144

- 5 Raffaella Sarti, « Historians, Social Scientists, Servants and Domestic Workers: Fifty Years of Research on Domestic and Care Work », *International Review of Social History*, 59/2, 2014, p. 279-314 ; Alizée Delpierre, *Les Domesticités*, Paris, La Découverte, 2023.
- 6 « Lorsqu'en sciences sociales on utilise la notion de race, on désigne ainsi un rapport hiérarchique au même titre que la classe ou le genre. Parler de race signifie qu'on pointe la façon dont les membres de certains groupes sont infériorisé-es. Dans le cas de la classe, le geste d'infériorisation repose sur l'histoire de l'exploitation économique de la classe ouvrière par les détenteurs de l'appareil de production et sur le mépris bourgeois à son égard. Dans celui de genre, il tient à l'organisation patriarcale de la société et au sexisme. Dans le cas de la race, le processus de minorisation puise sa source dans l'assignation des membres de tel ou tel groupe à une origine pensée comme radicalement autre et par là même inférieure. Sans nécessairement prendre systématiquement la forme de l'agressivité verbale ou de la violence physique avec laquelle l'idéologie raciste peut s'exprimer, ce geste d'infériorisation découle toutefois de la manière dont le racisme a organisé les rapports au sein des sociétés et entre elles, notamment à travers les expériences de l'esclavage et de la colonisation. » (Sarah Mazouz, *Race*, Paris, Anamosa, 2020).
- 7 Kristen Hill Maher et Silk Staab, « Nanny Politics: The Dilemma of Working Women's Empowerment in Santiago, Chile », *International Feminist Journal*

On apprend, par exemple, que l'émigration des femmes ou des petites filles, bien que sinieuse et semée d'embûches, peut être un moyen d'échapper au carcan patriarcal familial vécu dans le pays d'origine ; ou encore que certaines domestiques, malgré des congés limités, ont une vie en dehors de leur travail et partagent notamment des moments de convivialité avec d'autres collègues et amies – ce que montre par exemple la fiction *Les Femmes du sixième étage* de Philippe Le Guay.

Les travaux qui déconstruisent et nuancent les rapports de domesticité contemporains sont nombreux. D'une part, si les patronnes et les domestiques sont avant tout liées par un rapport de travail de type salarial, celui-ci s'entremêle à un registre familialiste qui en floute les contours⁸ : les domestiques se voient répéter qu'elles font « partie de la famille », sont tutoyées, parfois invitées à la table de leurs patronnes, reçoivent des cadeaux. Dans les formes de domesticité à temps plein, l'ambivalence du rapport de domesticité est d'autant plus exacerbée que les domestiques dorment au domicile de leurs patronnes : leur lieu de travail est aussi leur lieu de vie, elles ont accès à l'intimité, aux secrets, aux émotions de la famille patronale. Par exemple, dans les maisons des ultrariches qui ont à leur service plusieurs domestiques à temps plein, les majordomes et les gouvernantes, ou encore les femmes de chambre et les valets deviennent souvent des confidents privilégiés, ce qui scelle des rapports de confiance, voire de complicité⁹. Les affects, très palpables sur le terrain de l'enquête, contribuent largement à brouiller, à euphémiser, à faire oublier le rapport de domination.

D'autre part, les domestiques s'approprient l'ambivalence des rapports de domesticité. Certaines peuvent bénéficier de la complicité entretenue avec leurs patronnes dans la négociation de leurs conditions de travail. Lors du recrutement, elles savent mettre en évidence leurs qualités en anticipant les attentes des patronnes, grâce à la complicité d'autres domestiques déjà en emploi. Dans les situations où contester est

of Politics, 7/1, 2005, p. 71-89; Victoria Flavia Namuggala, « Exploitation or Empowerment? Adolescent Female Domestic Workers in Uganda », *International Journal of Child, Youth and Family Studies*, 6/4, 2015, p. 561-580.

8 J. Rollins, *Between Women*, *op. cit.*

9 A. Delpierre, *Servir les riches*, *op. cit.*

impossible, où l'exercice de la domination patronale est particulièrement marqué, les domestiques résistent de multiples façons¹⁰. Cela peut être en désobéissant aux patronnes (ranger un placard autrement que ce qui est habituellement exigé), en prenant du retard dans leur travail, en volant un ou plusieurs objets, en répétant à d'autres domestiques certains secrets, ou encore en quittant brutalement leur emploi, mais aussi par l'humour entre collègues pour se moquer des patronnes ou bien par l'écriture et le témoignage.

146

Si les mobilisations collectives, de part et d'autre de l'Europe et du monde, restent locales, elles sont à l'origine de la mise à l'agenda international du « travail décent » pour les travailleuses domestiques, porté par l'Organisation internationale du travail au travers de la convention n° 189¹¹. Le recours à la justice ouvre des perspectives vers un potentiel rééquilibrage des rapports de force dans la domesticité : d'ailleurs, dans la seconde partie du xx^e siècle en France, porter plainte était une pratique relativement répandue chez les « gens de peu », et notamment chez les domestiques¹².

La résistance est multiforme et dépend, certes, des ressources et des capitaux – économiques, symboliques, sociaux, culturels – que peuvent mobiliser les domestiques. Mais elle ne s'y limite pas toujours : dans la domesticité des ultrariches, les domestiques jouissent de conditions matérielles très favorables et travaillent en équipe, mais l'hétérogénéité de leurs postes et de leurs profils, leur mise en concurrence par les primes ou encore la loyauté très forte les liant à leurs patronnes inhibent la résistance collective. En revanche, les rétributions symboliques et matérielles dont ces domestiques jouissent sont des facteurs de mobilité sociale. Dans les familles ultrariches enquêtées, les domestiques gagnent entre 2 000 euros et 12 000 euros par mois, selon leur position dans la division du travail au

10 Ranime Alsheltawy et Alizée Delpierre, « Introduction. Petites et grandes résistances dans les domesticités », *L'Homme et la Société*, 1/214-215, 2021, p. 13-29.

11 Eileen Boris et Jennifer N. Fish, « “Slaves no More”: Making Global Labor Standards for Domestic Workers », *Feminist Studies*, 40/2, 2014, p. 411-443.

12 Margot Beal, *Des champs aux cuisines. Histoires de la domesticité en Rhône et Loire, 1848-1940*, Lyon, ENS Éditions, 2019.

sein des maisons et selon leurs caractéristiques de classe, de genre, de race et d'âge. Autrement dit, si l'on se réfère à l'espace socio-économique français et si l'on raisonne strictement en termes de salaires, certaines font partie des 10 % les plus riches du pays. Il y a là un constat empirique qui bouleverse l'analyse de la domination : ces domestiques sont des riches qui servent des ultrariches et sont, *a priori*, capables de négocier, résister, partir et ébranler les rapports de domination par leurs capitaux et leur potentielle mobilité sociale. D'ailleurs, le malaise des patronnes vis-à-vis de domestiques qui acquièrent des capitaux se traduit par des rêves qu'elles confient en entretien : se réveiller seule dans une maison vide après le départ collectif des domestiques ayant emporté toutes les œuvres d'art onéreuses ; être remplacée à la tête d'une entreprise du CAC 40 par un domestique jugé trop malin ; ou encore voir son propre fils épouser la lingère. Ces rêves cristallisent au fond la peur et l'impensé d'un effondrement de l'ordre social, mais aussi du rapprochement des corps dans un contexte spatial favorisant la promiscuité. Une domestique n'est jamais invitée par sa patronne à prendre le rôle d'une bourgeoise, comme dans le film *Madame*. En revanche, un des moyens de subvertir le statut de dominée est d'agir comme les patronnes : beaucoup de domestiques rencontrées incorporent une partie de l'*ethos* bourgeois, leurs manières de parler, de se mouvoir, leurs goûts, parfois même leurs opinions politiques. Plusieurs domestiques racontent le plaisir pris à essayer les tenues de leurs patronnes en leur absence, dérogeant à la règle de ne pas fouiller dans leurs affaires.

L'agentivité des domestiques, leurs résistances, les marges de pouvoir dont elles disposent, la reconnaissance internationale de leurs droits, leur potentielle ascension sociale traduisent-elles ou conduisent-elles à un renversement de la domination ? Rien n'est moins sûr, aussi brouillées que soient parfois les frontières des rapports de domesticité et aussi fulgurantes que soient quelques (rares) trajectoires d'ascension sociale de domestiques.

MAINTENIR LES HIÉRARCHIES DANS LA PROMISCUITÉ

Les rapports de domesticité reposent sur un jeu constant de distance et de rapprochement. Dans les écoles de formation aux métiers de la domesticité, qui existent dans différentes régions du monde – par exemple, les écoles internationales de majordomes et de gouvernantes¹³ ou les formations dédiées à l'émigration des femmes philippines comme domestiques¹⁴ –, les élèves apprennent à maintenir la distance sociale et physique avec leurs patrons et patronnes, et à ne pas laisser transparaître leurs émotions. Dans les maisons, les domestiques se doivent d'être omniprésentes mais invisibles. Chez les ultrariches, les patronnes exercent un contrôle des corps des domestiques, déssexualisés, uniformisés, jusqu'au changement de prénom qui est vécu par les domestiques comme une négation de leur individualité¹⁵. Les femmes, soupçonnées de séduction, perçues comme des concurrentes, sont sommées par leurs patronnes de ne pas porter de maquillage, de décolleté, de tenue trop près du corps. Les domestiques ne doivent pas prendre la parole sans y être invitées et doivent se faire les plus discrètes possible. L'exercice de la domination se traduit par leur silence et leur ombre, conditions au maintien en emploi. Si ces règles sont enfreintes, le renvoi peut être immédiat.

Il n'y a d'ailleurs pas que dans les foyers les plus riches que les domestiques sont sommées d'être invisibles : les femmes de ménage, par exemple, interviennent généralement lorsque les membres de la famille sont absents, car le rapport de domesticité crée un malaise d'autant plus important que la délégation des tâches domestiques est une pratique nouvelle ou qui ne va pas de soi pour tout un ensemble de personnes¹⁶. C'est aussi pour parer à

13 Alizée Delpierre, « Faire comme l'aristocratie ? Le placement des majordomes chez les nouvelles fortunes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 230, 2019, p. 86-101.

14 Julien Debonneville, *L'Industrie mondialisée du travail domestique aux Philippines. Recruter, former et exporter l'altérité*, Paris, ENS Éditions, 2023.

15 Alizée Delpierre, « De la bonne au majordome. Contrôle des corps et des relations entre les sexes dans la domesticité élitaire », *Sociologie du travail*, 61/3, 2019.

16 Martine Janner-Raimondi, Alizée Delpierre et Gaspard Lion, *Les Femmes de ménage dans l'intimité du domicile. Une relation de travail complexe*, Paris, Téraèdre, 2023.

ce malaise et déléster du rôle patronal ceux et celles qui se font servir que les agences de « services à la personne » ont potentiellement du succès auprès de certains ménages des classes moyennes et supérieures¹⁷. Être absente lorsqu'autrui prend en charge le travail reproductif – c'est-à-dire, l'ensemble des tâches domestiques et de soin qui contribuent à la vie des individus (manger, se laver, dormir...), à la transmission de leurs manières de penser et de faire, et donc à la reproduction des familles –, faire appel à un intermédiaire pour trianguler la relation d'emploi sont des moyens de mettre à distance les domestiques et de réinscrire le rapport de domesticité dans un cadre salarial, et donc économique et professionnel.

Chez les ultrariches, qui n'ont d'autre choix que de côtoyer leurs domestiques puisqu'ils travaillent et vivent au domicile, le maintien de la distance se construit dans les interactions, souvent de façon brutale, lorsque cette distance leur paraît menacée. Ainsi, une employeuse qui tutoyait depuis plusieurs années sa femme de chambre la vouvoie subitement un matin après s'être épanchée la veille sur son mal-être, regrettant de lui avoir révélé des « secrets » ; ou encore un enfant qui réclame à sa *nanny* un mets à l'épicerie lui somme d'être à ses ordres car elle n'est « qu'une domestique ». La famille et, par extension, le domicile sont les « berceaux de la domination¹⁸ » : la maison des ultrariches est le miroir grossissant de hiérarchies sociales qui ne s'effritent jamais et qui sont sans cesse réaffirmées, même si la domination prend la forme d'une « exploitation dorée¹⁹ ». Certes, les domestiques acquièrent du capital économique et reçoivent des avantages en nature, comme le logement, la nourriture et des cadeaux qui ont parfois une grande valeur économique. Mais c'est au prix d'un travail illimité, de jour comme de nuit, de corps qui s'épuisent, d'individus qui doivent parfois rompre avec leur propre famille pour se dédier aux patronnes et qui n'ont pas le temps de jouir de leur

17 François-Xavier Devetter et Sandrine Rousseau, *Du balai. Essai sur le ménage à domicile et le retour de la domesticité*, Paris, Raisons d'agir, 2011.

18 Dorothee Dussy, *Le Berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste*, Paris, Pocket, 2021.

19 Alizée Delpierre, « The Price of "Golden" Exploitation: How Money Flows from the Super-Rich to Domestic Workers Support Inequalities », *Socio-Economic Review*, 20/4, 2022, p. 1539-1566.

argent. Ainsi, les ultrariches achètent au prix fort la mise à disposition des corps des domestiques pour assurer le travail *reproductif*, afin de s'adonner, quant à eux, à leurs loisirs et à leur travail *productif*, celui qui crée de la valeur, de la richesse comptabilisée dans le PIB, socialement visible et applaudi. Les domestiques ne sont pas qu'un *bien* distinctif, elles sont une main-d'œuvre qui conditionne la reproduction sociale des personnes les plus fortunées. Pour que cela fonctionne, les ultrariches, en donnant de l'argent et des cadeaux aux domestiques, créent une dette insolvable qui oblige ces dernières à donner en retour leur temps et leur corps à leurs patronnes. Le rapport de domination est donc intrinsèque au rapport de domesticité, qui n'existerait pas sans ce dernier.

150

QUAND L'AFFECT NOURRIT LA DOMINATION

Sortir de la domesticité en quittant son emploi peut permettre de sortir du rapport quotidien de domination rapprochée avec les patronnes. Mais ce rapport est-il pour autant inversé ? D'une part, même s'il existe des domestiques qui ont pu épargner en travaillant auprès des ultrariches, elles sont loin d'atteindre le niveau de capital économique de leurs (anciennes) patronnes et elles ne renversent en rien la domination des classes les plus riches. Les trajectoires d'ascension socio-économique fulgurantes observées chez quelques domestiques demeurent rares et cachent une instabilité professionnelle et économique plus générale chez les autres. D'autre part, être licenciée ou partir de son plein gré d'un emploi présente des risques non négligeables pour les domestiques : elles perdent un salaire, un logement et ne bénéficient que partiellement de la protection sociale – notamment du chômage. Leurs heures de travail ne sont pas toutes déclarées et, plus généralement, leur accès au droit, à la justice, aux syndicats est complexe et parfois vain, aussi bien pour des raisons institutionnelles que strictement contractuelles, juridiques, informationnelles²⁰. Les domestiques sont en effet souvent peu informées de leurs droits, et ces droits ne sont pas toujours équivalents à ceux des

²⁰ François-Xavier Devetter, Florence Jany-Catrice et Thierry Ribault, *Les Services à la personne*, Paris, La Découverte, 2009.

autres travailleurs. En outre, pour celles qui sont sans papiers ou qui bénéficient de certaines aides sociales, travailler au noir leur apparaît bénéfique sur le court terme, au point de refuser d'être déclarées.

En outre, dans les situations où les domestiques estiment avoir des motifs pour porter plainte, elles ne vont pas en justice : elles expriment la peur de perdre le procès au vu du capital social dont sont entourées leurs patronnes, ne se sentent pas assez armées pour décrypter les démarches à mener, ou encore confient qu'elles n'en veulent pas aux patronnes pour les abus commis. Les domestiques entretiennent un rapport ambivalent à ces dernières : parce qu'elles ont accès à leur intimité quotidienne, y compris à leurs éventuels mal-être et souffrances, les domestiques trouvent des explications rationnelles aux comportements patronaux qui les heurtent – que ce soit des humiliations, un surtravail devenu insupportable, des cris, des violences symboliques ou physiques. Ce registre de l'excuse, qui revient beaucoup en entretien, inhibe tout recours à la justice, voire aux négociations. Elles disent d'autant plus comprendre leurs patronnes lorsque ces dernières sont en mauvais termes avec leur époux : en se mettant à leur place, les domestiques partagent avec leurs patronnes une complicité de genre face à ce qu'elles perçoivent parfois comme un ennemi commun, les hommes.

La compréhension et l'excuse des domestiques à l'égard de celles qu'elles servent s'imprègnent également d'affects très forts, qui traduisent la réalité sociologique des émotions liant domestiques, patronnes et enfants de ces dernières. Si la logique familialiste qui consiste à (se) répéter que le personnel de maison « fait partie de la famille » contribue à masquer les rapports économiques et de subordination, il serait empiriquement faux de considérer qu'elle ne se réduit qu'à un jeu de dupes. Les patronnes insistent sur le fait qu'elles tiennent à leurs domestiques, non pas seulement comme main-d'œuvre utile au travail reproductif mais comme une personne digne d'intérêt. Cela peut se traduire par de petites attentions – demander des nouvelles des enfants d'une domestique, lui faire un compliment, l'interroger sur ses préférences – mais aussi par une prise en charge culturelle (lui enseigner certaines compétences et connaissances de la culture légitime), médicale, administrative (activer son réseau social pour lui faire obtenir des papiers) et économique (donner des conseils pour

les dépenses personnelles). Ces attentions ne peuvent être analysées qu'à l'aune d'un maternalisme visant explicitement et consciemment à asseoir la domination patronale.

Lorsque les domestiques quittent de plein gré un emploi ou prennent leur retraite, cela provoque de la tristesse, de la nostalgie, du regret ou de l'incompréhension chez certaines patronnes qui confient s'être attachées à la personne en question. Cet attachement est genré : il est surtout prégnant entre les femmes riches et leurs femmes de chambre, *nannies*, gouvernantes ou dames de compagnie, et réciproquement. Lorsqu'elles sont issues de l'aristocratie et ont grandi entourées de domestiques, les patronnes convoquent elles-mêmes le souvenir de séparations déchirantes avec des *nannies* qu'elles considéraient comme leur mère. Du côté des domestiques, l'attachement aux patronnes et aux enfants crée parfois un fort sentiment d'abandon, qui peut être compensé par le maintien des liens avec la famille – correspondances épistolaires, appels et messages téléphoniques, sorties collectives ponctuelles, cadeaux offerts aux enfants pour les anniversaires. Les affects qui enserrent les rapports de domesticité sont vivement réactivés pendant les entretiens sociologiques, où s'expriment pleurs, rires, honte, nostalgie, malaise, regrets, joie.

Malgré tout, ces affects ont des effets inégaux sur les patronnes et les domestiques. Ils créent, lorsque la relation se rompt, un sentiment de perte et de solitude d'autant plus grand chez les domestiques dont le réseau de sociabilité s'est parfois restreint à la famille patronale. Lorsque la relation tient, ils exacerbent le sentiment de dette et de redevabilité chez les domestiques, qui redoublent de travail et de loyauté. Paradoxalement, l'attachement qui lie les patronnes et leur personnel de maison nourrit l'exploitation dorée et maintient l'ordre de la domination sociale.

LES CONDITIONS DU TRAVAIL DOMESTIQUE : UN IMPENSÉ DES POLITIQUES PUBLIQUES

En tant que rapport salarial, le rapport de domesticité est une « mise à disposition de soi faisant l'objet d'une rétribution²¹ ». Il se fonde donc, au plan matériel et économique, relationnel, juridique, sur une subordination. Or, cette subordination recoupe aussi une asymétrie entre *servir* et *être au service de*. La domesticité lie des personnes qui n'occupent pas les mêmes positions dans l'espace social : la différence de capital économique, culturel, social, symbolique, entre patronnes et domestiques, caractérise l'ensemble des formes de domesticité à travers le monde, dont le secteur des « services à la personne » en France. Au moins deux éléments l'expliquent. D'une part, le recours à la domesticité est matériellement *envisageable* dès lors que le coût du travail reproductif est plus faible que le gain du travail productif, et donc que l'achat du temps libéré est économiquement viable, voire rentable. Cela explique notamment que le recours aux services à la personne en France se concentre parmi les classes supérieures²². D'autre part, si les emplois de la domesticité sont l'apanage des femmes, des immigrées et des personnes racisées, des classes populaires, c'est aussi que le travail reproductif est symboliquement dévalorisé, puisqu'il n'est pas considéré comme producteur de richesse dans une économie capitaliste mondialisée. Au-delà des interactions interindividuelles et des marges de pouvoir qui peuvent y être dégagées, cette configuration de positions et de caractéristiques sociales fige en elle-même le rapport de domination.

La division sexuée, raciale et de classe du travail est le fruit de politiques publiques, qui, depuis plusieurs décennies, encouragent la marchandisation du travail domestique. Certains pays se spécialisent ainsi dans l'exportation de main-d'œuvre domestique, en la formant et en créant des accords bilatéraux avec des pays importateurs – l'un des cas les

21 Sylvie Monchatre, *Sociologie du travail salarié*, Malakoff, Armand Colin, 2021, p. 18.

22 Clément Carbonnier et Nathalie Morel, *Le Retour des domestiques*, Paris, Seuil, 2018.

plus renseignés de la littérature étant les Philippines²³. Parmi ces derniers, certains favorisent non seulement la création d'emplois domestiques, mais aussi le recours à des services au domicile. La France en est un exemple paradigmatique : le tournant du XXI^e siècle a vu fleurir les agences de « services à la personne » et les politiques fiscales permettant d'abaisser les coûts du recours à la domesticité pour les ménages (défiscalisation ou crédit d'impôts). La mise en place du Chèque emploi service universel (CESU) en France, l'augmentation du nombre d'entreprises de « services à la personne » qui salarient elles-mêmes les domestiques et fournissent des prestations, ou encore les formations courtes qui permettent de valider des certifications dans les services à la personne traduisent une volonté de réguler la marchandisation du secteur. En revanche, ces différentes mesures ne contribuent pas à améliorer les conditions du rapport de domesticité. Plusieurs économistes ont mis en évidence les écueils de la « construction sociofiscale » des services à la personne, créatrices de « miettes d'emploi » plutôt que de véritables emplois protecteurs et durables²⁴. La professionnalisation du secteur n'aboutit pas vraiment à améliorer le statut des domestiques.

La loi ne contribue pas à rééquilibrer le rapport de force entre patronnes et domestiques : la convention collective du « particulier-employeur », droit de type dérogatoire, légitime la possibilité de relations d'emploi très flexibles ou d'heures d'astreinte moins payées alors qu'elles peuvent être effectuées de nuit. Ces dispositifs sont largement favorables aux patronnes. Surtout, très peu de personnes connaissent l'existence de cette convention : les salaires, les heures de travail, les congés sont sans cesse renégociés et fixés par bouche à oreille, selon les prix pratiqués dans un quartier voire dans un immeuble donné. Les agences de services à la personne, censées réguler le secteur en créant un contrat de travail écrit et en obligeant la déclaration des domestiques, sont en fait loin de protéger les salariées ;

23 Elsa Galerand et Martin Gallié, « Travail non libre et rapports sociaux de sexe : à propos des programmes canadiens d'immigration temporaire », *Canadian Journal of Law and Society*, 33/2, 2018, p. 223-241.

24 C. Carbonnier et N. Morel, *Le Retour des domestiques*, op. cit.

elles sont caractérisées par un fort *turn-over*, des contournements de la loi et des salaires très bas²⁵.

Que ce soit donc chez les ultrariches, les autres foyers qui ont recours à des services à temps partiel, ou ailleurs dans le monde, où la domesticité demeure l'un des secteurs les plus exposés à des formes d'exploitation voire de traite des êtres humains²⁶, le renversement de la domination semble davantage relever d'un fantasme (des patronnes), et surtout d'un motif littéraire ou audiovisuel que d'une réalité sociologique tangible.

On pourrait faire l'hypothèse selon laquelle l'ensemble des politiques publiques qui encadrent les rapports de domesticité et les migrations qui les sous-tendent contribuent au moins à symétriser, même imparfaitement, les rapports entre patronnes et domestiques. Mais les travaux cités jusqu'à présent dépeignent la plus-value économique que génèrent ces dispositifs – blanchir les emplois, permettre l'enrichissement d'entreprises parfois multinationales, inciter la main-d'œuvre la moins qualifiée et sujette aux discriminations à occuper à tout prix les emplois à pourvoir – plus qu'une volonté politique d'améliorer des conditions de travail. De plus, ces dispositifs ne contribuent pas à réduire la distance sociale entre celles et ceux qui servent et celles et ceux qui sont servis. Ils tendent progressivement à normaliser la marchandisation de services rentables car à bas coûts et donc à perpétuer, sous couvert d'une salarisation de plus en plus institutionnalisée, des rapports de domesticité fondés sur la domination rapprochée.

25 François-Xavier Devetter et Emmanuelle Puissant, « Mécanismes économiques expliquant les bas salaires dans les services à la personne. Une analyse centrée sur les aides à domicile », *Travail et Emploi*, 155-156, 2018, p. 31-64.

26 Voir par exemple les rapports de l'Organisation internationale du travail à ce sujet : <https://www.ilo.org/projects-and-partnerships/projects/protecting-domestic-workers-against-forced-labour-and-trafficking>, consulté le 1^{er} avril 2025.

LE TRAVAIL DOMESTIQUE EN QUESTION

Dans un article issu de ses rencontres avec des femmes qui se disent féministes, Pascale Molinier a mis en évidence le malaise qu'elles ressentent à déléguer leur ménage à des domestiques²⁷. De menues attentions sont alors portées à ces domestiques pour tenter de créer un autre type de relation qu'un rapport subalterne de travail, quand ce n'est pas l'ignorance qui est choisie par défaut. À l'inverse, certains travaux portant sur l'aide à domicile aux personnes âgées dépendantes montrent le pouvoir que peuvent exercer certaines aides à domicile sur leurs patronnes – pouvoir de décision par exemple – toutefois relatif car la famille de la personne âgée se glisse dans le rôle patronal²⁸. Existe-t-il vraiment des situations qui mettraient à égalité le pouvoir entre patronnes et domestiques ? Les personnes les plus vulnérables se retrouvent-elles dans un rapport de domination inversé ? L'analyse fine des marges de pouvoir dont disposent l'une ou l'autre des parties et la place des tiers (enfants des parents vieillissants, agences de recrutement) permet plutôt de montrer qu'il existe des contre-pouvoirs à la vulnérabilité.

156

On pourrait conclure que la seule issue pour désimbriquer domination et domesticité serait d'en finir avec la domesticité. Mais la délégation des tâches domestiques à autrui n'est peut-être pas le problème de fond : plus que *le fait* de déléguer, ce sont sans doute *les conditions* de cette délégation et les inégalités qu'elles cristallisent qui interrogent. L'issue serait-elle alors d'arrêter de penser en termes de profit, de changer de paradigme pour repenser une société fondée sur des valeurs de *care*, c'est-à-dire de soin au sens large, comme le proposent Sandra Laugier et Patricia Paperman²⁹, ou de réduire drastiquement le temps de travail, comme le propose la

27 Pascale Molinier, « Des féministes et de leurs femmes de ménage : entre réciprocité du *care* et souhait de dépersonnalisation », *Multitudes*, 3, 2009, p. 113-121.

28 Christelle Avril, *Les Aides à domicile. Un autre monde populaire*, Paris, La Dispute, 2014.

29 Patricia Paperman et Sandra Laugier (dir.), *Le Souci des autres. Éthique et politique du care*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.

philosophe Céline Marty³⁰, pour que les tâches domestiques soient mieux réparties et s'inscrivent dans des réseaux d'entraide non marchands ? Ou faut-il revoir les politiques migratoires à l'origine de la relégation d'une grande partie de la population vers du sous-emploi³¹, remettre en valeur le service public et, pourquoi pas, créer un service public des services domestiques ?

Penser le renversement de la domination dans les rapports de domesticité implique nécessairement de poser la question – économique, politique, sociale et philosophique – de la place du domestique dans nos vies. En attendant, les domestiques ne tuent pas leurs patrons et leurs patronnes, mais il arrive que, parmi ces derniers, certains et certaines tuent leurs domestiques : en abîmant leur corps, en commettant des actes de violence et de barbarie, à travers le monde, mais aussi ici en France³².

30 Céline Marty, *Travailler moins pour vivre mieux*, Paris, Dunod, 2021.

31 Daniel Veron, *Le Travail migrant, l'autre délocalisation*, Paris, La Dispute, 2024.

32 Voir les données du Comité contre l'esclavage moderne à ce sujet : <https://www.esclavagemoderne.org/>, consulté le 1^{er} avril 2025.

Prendre corps



Les arts vivants, qui sont par essence une pratique incarnée et collective, se prêtent particulièrement à l'exploration des manières de faire corps. Dans *Liberté cathédrale*, Boris Charmatz déploie de multiples formes de synchronisation entre voix, sons et corps. Si la danse engage notre expérience sensorielle, motrice et émotionnelle, le geste accompagne la communication langagière.

La linguistique et les neurosciences cognitives ouvrent de nouvelles perspectives en la matière, en étudiant comment des individus en interaction communicationnelle produisent et perçoivent le langage. Pour Philippe Blache, celui-ci offre ainsi un terrain d'étude privilégié pour analyser la synchronisation interindividuelle. Une telle synchronisation peut être observée, non seulement dans le langage mais aussi entre les danseurs, et entre celui qui regarde et celui qui danse.



LE MOUVEMENT AU RISQUE DU SOUFFLE

Boris Charmatz

Danseur, chorégraphe,
directeur du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch et de Terrain

Entretien avec Sylvaine Guyot, Nicolas Donin et Patrick Boucheron

Courses effrénées vers le public, énergie pure de l'élan, suspensions, chutes, enchaînements de mouvements collectifs, entre synchronisation et confusion des rythmes et des gestes. Dans la chorégraphie Libérté cathédrale de Boris Charmatz, les corps s'assemblent à l'unisson ou explosent en une pluie de solos incandescents, au son de l'orgue et des cloches.

SYLVAIN GUYOT — S'intéresser à la manière dont nous *prenons corps*, c'est d'abord s'intéresser à la manière dont notre condition incarnée – notre expérience sensorielle, motrice et émotionnelle – est le fondement de notre capacité à imaginer et à interpréter, mais aussi à interagir avec autrui et donc à fabriquer l'histoire ensemble.

Car *prendre corps*, c'est aussi *faire corps*, quand le commun prend la forme d'un corps social, lequel doit être entendu comme un horizon programmatique : l'exigence d'une communauté qui soit tout autant organique que capable d'accueillir l'hétérogénéité de ses différents membres ; non pas une communauté fixe et figée, mais une communauté en mouvement, où chacun et chacune a sans cesse le droit de redéfinir sa place et sa légitimité.

Les arts vivants sont par essence une pratique incarnée et collective, qui rassemble des corps mouvants face à des corps émus. Ils se prêtent donc mieux que tout autre à l'exploration des manières de *faire corps*.

Boris Charmatz, vous êtes une figure majeure de la danse contemporaine, un habitué d'Avignon, de l'Opéra de Paris, des musées anglo-saxons. Nombreux sont vos spectacles qui ont fait date, tous se caractérisant par l'énergie dévorante d'une dépense des corps, qu'ils soient collectifs ou individuels.

Au fil de votre travail, vous explorez l'état et l'histoire de nos corps contemporains, mais aussi les manières de faire vivre et vibrer l'espace public, partagé. Par ailleurs, vous expérimentez la puissance heuristique des corps en mouvement, en particulier le lien entre matériau chorégraphique et exercice de pensée, comme dans *La Ruée*, le spectacle dans lequel vous avez donné corps à l'*Histoire mondiale de la France* dirigée par Patrick Boucheron.

Cette année, au Festival d'Avignon, vous présentez, en plein air, *Liberté cathédrale*, pièce initialement montée sous les voûtes hautes et brutalistes de l'église Mariendom de Neviges. Cette création rassemble, pour la première fois, l'ensemble du Tanztheater et les interprètes de votre compagnie, Terrain, une structure expérimentale que vous avez montée pour promouvoir une danse sans murs ni toit.

Dans ce spectacle, vous donnez à voir le nombre infini des formes possibles du collectif, dans une sorte de génération formelle continue de groupes, de grappes, de mêlées, de rondes. L'organicité du corps collectif s'y trouve constamment mise en péril, menacée de fragmentation, d'atomisation, d'indistinction, mais elle est, aussi, toujours *in fine* recomposée.

Jacques Rancière s'interroge : la danse raconte-t-elle une histoire ? Dans *Liberté cathédrale*, il me semble pouvoir déceler un mouvement général. Le spectacle commence par une exploration de la synchronisation – celle des corps avec la voix, celle des corps entre eux – ouvrant la voie, dans un second temps, à des formes de rituels qui émergent : une longue procession qui se déplace au son des cloches puis une ronde inclusive. Vous invitez certains spectateurs à rejoindre les danseuses et les danseurs, comme pour signifier que nous faisons toutes et tous partie d'un tout, que nous sommes chacune et chacun une synecdoque, « une île appartenant à un continent », comme le disent les interprètes.

Le spectacle se termine par une séquence qui ressemble à une extinction, un évident : les danseuses et les danseurs tentent de s'élever, de prendre de la hauteur, de monter les uns sur les autres, mais la plupart finissent par s'écrouler au sol, celles et ceux qui demeurent debout leur marchant dessus, avant de les aider à se relever pour quitter l'aire de jeu en courant... Vous nous laissez sur cette image qui semble dire : « Nous marcherons sur nos

cadavres, nous nous soutiendrons les uns les autres, puis nous finirons par désertier la scène ensemble. » Est-ce bien cela que « raconte » le spectacle ?

BORIS CHARMATZ — Les neurones miroirs ont fasciné tous les danseurs. On s'est dit : « C'est incroyable, quand on voit quelque chose, on le fait déjà. » Nous avons toujours peur que les spectateurs ne nous suivent pas, mais vous, spectateurs, travaillez autant que nous, par le biais des neurones miroirs et vous apprenez autant que nous de ce qu'on fait. On apprend les uns des autres. Alors nous formons une communauté de spectateurs-danseurs extraordinaire.

Quand on fait de la chorégraphie, on passe par bien des méandres. On s'accroche parfois même à des poussières, à des recoins, où on se dit : « Tiens, il y a quelque chose à chercher là-bas dans ce recoin », c'est poussiéreux, et on cherche... Le studio de danse n'est pas forcément un laboratoire purifié. Parfois, on ne trouve rien ; on passe à un autre recoin et il y a quelque chose qui sort.

La danse peut raconter des histoires, ce n'est pas pour rien que Pina Bausch a fait son Tanztheater en se disant : « On danse, mais on va explorer pourquoi on danse. On saute, mais pourquoi saute-t-on ? » Interroger le moteur de l'action, les émotions, le désir, presque plus que le mouvement lui-même, car le mouvement est façonné par le moteur. Ces questions d'assemblée me traversent depuis longtemps.

Bien sûr, l'église est un endroit d'assemblée. C'est l'assemblée spirituelle. Depuis 2015 et les attentats de *Charlie hebdo*, cette question de l'assemblée, notamment dans l'espace public, est devenue un peu une obsession pour moi, mais aussi pour beaucoup de gens.

Peu après les attentats de *Charlie hebdo*, à Rennes (où je dirigeais alors le Centre chorégraphique national), comme dans beaucoup d'autres villes en France, des gens se sont rassemblés. Alors qu'à l'époque il y avait 230 000 habitants, 100 000 personnes se sont réunies sur l'esplanade Charles-de-Gaulle, une place vide, pas très aimée. Il y avait tellement de monde ! On devait défiler en hommage aux victimes, mais on était tellement nombreux qu'on n'a pas bougé. On ne pouvait plus bouger... Il n'y avait pas de chants, il n'y avait pas de revendications, la seule chose qui s'est passée, c'est que, de temps en temps, on a applaudi.

J'ai eu la sensation que l'un des rôles d'un centre chorégraphique était de dire : « On va revenir sur cette place. » Là, on est dans un moment figé, ce sont les attentats et il y a des menaces sur l'espace public qui ne sont pas uniquement le risque des attentats, ce sont aussi les privatisations, la pauvreté, les SDF et les migrants qu'on chasse... Il y a beaucoup de menaces sur l'espace public. On va revenir, après le 7 janvier. On ne peut plus bouger, mais c'est quand même magnifique qu'on se soit rassemblé. Sur cette même place, on va se remettre en mouvement.

Il y avait alors tout un chantier de recherche de formes collectives d'assemblée : Occupy Wall Street, les Printemps arabes... J'avais l'impression qu'il y avait un désir d'assemblée nouveau, qui prenait des formes inédites depuis le début de ces années 2000. J'avais l'impression qu'il y avait, dans ce désir d'assemblée, des formes qui s'inventaient ou à inventer. J'ai essayé de créer des projets, des expériences, des aventures liés à ces formes d'assemblée. C'est ainsi qu'on a créé la première édition de notre projet *Fous de danse*, en 2015.

On veut être vraiment ensemble, mais aussi avoir des identités plurielles, multiples, des voix différentes.

Liberté cathédrale est un de ces exemples où il y a fusion entre deux groupes très différents : les danseurs de l'association Terrain, qui ne travaillent pas avec moi depuis longtemps, mais qui ont l'habitude de mon travail, et les danseurs du Tanztheater. Ils n'ont pas tous connu Pina Bausch, mais ils ont tous décidé, au lieu d'habiter dans les capitales sexy que sont Bruxelles ou Berlin ou les banlieues parisiennes, de vivre à Wuppertal et de dédier leur corps, leur âme à Pina Bausch, même en son absence.

Mettre ces deux équipes ensemble est déjà une forme d'assemblée... Une église est aussi un endroit de rassemblement. Au départ, on a cherché à s'unir par le chant. On a travaillé sur une sonate pour piano de Beethoven. Elle nous rassemble, puisqu'on la chante à l'unisson, le plus simplement possible, en faisant « la, la, la ». On l'a réduite à une mélodie et on la chante sur le souffle. Ça nous rassemble, mais aussi ça nous sépare, parce qu'on n'a pas tous la même longueur de souffle.

Au début des répétitions on a bougé uniquement sur le souffle, en déstructurant le rythme de la sonate parce que, dans le mouvement,

on peut aller jusqu'au bout du souffle. Après, on reprend son souffle plus ou moins longuement, avant de repartir.

Une partie du spectacle est fondée sur des volées de cloches. Le point de départ n'était pas une procession, mais l'envie de danser sur des cloches comme on danse sur de la musique techno, sur un son qui nous dirigerait rythmiquement. Ce qui est magnifique, dans les volées de cloches, c'est qu'il y a du battement, mais aussi de l'oscillation, du déphasage. C'est une musique techno assez étrange. On a travaillé aussi sur le silence.

Les cloches et l'orgue produisent des sons qui traversent les architectures et les corps. L'architecture participe de l'instrument. Des images sont venues, notamment le fait de marcher sur un tapis de corps. Cela peut signifier « On marche sur nos morts », mais c'est aussi notre sol, notre histoire.

Dans le studio de danse, que l'on soit danseur ou chorégraphe, on retrouve une forme d'obsession contemporaine sur la façon de se mettre ensemble. Cette question est très présente dans notre société. On cherche désespérément à faire corps ensemble. On veut être vraiment ensemble, mais aussi avoir des identités plurielles, multiples, des voix différentes. En chorégraphie, il y a cette forme de l'unisson qui est archaïque : on danse tous la même chose. Dans des projets comme *Liberté cathédrale*, on essaie d'organiser une tension entre les parcours, les choix, les possibilités, les désirs individuels et un protocole collectif.

QUESTION DE LA SALLE — Pour beaucoup, les mots *liberté* et *cathédrale* sont antinomiques ! Le titre donne l'impression que la pièce est tendue entre promesse et danger. Dans quelles circonstances avez-vous conçu cette pièce, votre première création pour le Tanztheater Wuppertal ?

BORIS CHARMATZ — C'est un titre lourd de sens que j'assume totalement ! Il rappelle, par exemple, que pendant des siècles la danse a été un péché. Si mes envies pour cette pièce précèdent mon arrivée au Tanztheater Wuppertal, son titre porte la marque d'un cheminement complexe dans le nouvel environnement de création qui m'était offert. Quand je suis arrivé à Wuppertal, la compagnie vivait depuis quatorze ans une sorte de deuil impossible. À sa manière, il pourrait exprimer ce puissant

besoin d'ouvrir les portes d'une cathédrale sur le monde tout autant que mon envie de sortir la compagnie de ses espaces de création habituels, et notamment du mythique cinéma aménagé en studio par Pina Bausch dans lequel nous avons la chance de toujours travailler.

QUESTION DE LA SALLE — Cette création signe la rencontre entre les danseuses et danseurs issus de votre compagnie, Terrain, et celles et ceux du Tanztheater Wuppertal. Au total, ce sont vingt-cinq interprètes qui sont sur scène. Vous aimez particulièrement travailler avec de grands groupes. Pourquoi ?

166 BORIS CHARMATZ — Probablement parce que cela me laisse plus de liberté pour écrire à partir de ce que chaque interprète propose ! C'est une pièce de groupe mais il n'y a jamais d'unisson. Tout se passe comme si chaque danseur ou danseuse s'inventait un parcours. Je trouve cela très intéressant à regarder. Cela donne plusieurs dimensions à la pièce, que le public peut alors choisir de voir comme un ensemble qui respire, se disloque et se recompose, ou en suivant les chemins proposés par certains interprètes, au fil de ce qu'il attrape.

NICOLAS DONIN — Le spectacle montre des interactions sociales entre des personnes, des duos, des trios, qui passent par des éruclations, des gestes – arrêtés ou prolongés – et de grands mouvements de foule. Il n'y a qu'une vingtaine de danseurs sur la pelouse du stade, mais on a la sensation d'une foule qui, parfois, se disperse dans le public. Il est peut-être intéressant de regarder ce spectacle sous l'angle de l'histoire qu'il reconfigure, celle de ces groupes de danseurs.

Quand vous avez repris la direction de Wuppertal, vous avez hérité d'un collectif et d'un lieu marqués par une longue histoire commune. Vous les déplacez en les installant dans cette église. J'imagine qu'il y a là une méthode pour inventer quelque chose d'autre, pour voir comment on se déplace collectivement, y compris dans la topographie de la ville.

Bien que le titre de la pièce fasse référence au lieu dans lequel elle a été créée, vous l'avez présentée à différents endroits – jusqu'à cette version d'Avignon dans un stade. Entre une église et un stade, il y a quand même

des points communs. On vient à certains horaires pour faire certaines choses. Le reste du temps, on peut rentrer, éventuellement, et errer à son rythme hors du calendrier collectif. Mais c'est surtout le contraste qui me frappe : un lieu extrêmement ouvert contre un lieu qui, au contraire, est défini par ses frontières, ses limites, ses points d'accès. Cela dessine non seulement des espaces différents, des rapports à l'environnement différents, mais aussi des corps un peu différents pour ce groupe. Qu'avez-vous appris, collectivement, en vous déplaçant ?

BORIS CHARMATZ — Ce déplacement entre l'église de Neviges, près de Wuppertal, et le terrain de football d'Avignon n'est pas un oxymore. Ce sont des lieux de rituels sportifs ou spirituels. Mais il y a quand même un grand écart.

J'ai fondé, dans les Hauts-de-France, une association qui s'appelle Terrain, qui rêve justement de n'avoir ni toit ni murs, de travailler à ciel ouvert, même sous la pluie. En arrivant à Wuppertal, mon désir artistique était de dire que la compagnie a créé des chefs-d'œuvre, qui sont des icônes du ^{XX}^e siècle et du début du ^{XXI}^e siècle, qui ont été donnés pour la plupart dans des opéras, dans des théâtres, mais qu'il faut sortir dans d'autres espaces. Il faut dessiner des fenêtres, des portes, faire des courants d'air.

Il y a quelque chose du rituel. On n'a pas pu faire le deuil de Pina Bausch. On va commencer dans une église, mais l'église a un toit, des murs... Et je rêve de faire des choses à ciel ouvert et même d'avoir un studio de danse sans murs et sans toit. Comment ça se conjugue ? Emma Bigé, qui est danseuse et philosophe, m'a dit : « Ça ne s'oppose pas forcément. Les premiers chrétiens sortent des temples. Les premiers chrétiens vont dans la forêt, vont à l'extérieur, font des rituels avec zéro architecture. » Petit à petit, une nouvelle architecture s'invente, qui est l'architecture symbolique de l'église et l'architecture concrète des pierres. Ce n'est donc pas absurde de vouloir faire une église sans église. Que reste-t-il de l'église quand il n'y a plus d'architecture ?

D'une manière plus générale, je trouvais très intéressant de déplacer des objets chorégraphiques dans des lieux très différents, parce que ça créait des aventures, des expériences à la fois pour le spectateur et pour le danseur qui modifiaient la perception de la pièce.

Au tout début de ma carrière, j'ai créé avec Dimitri Chamblas un duo qui s'appelle *À bras le corps*, dans un salon d'une villa du début du xx^e siècle, la villa Gillet à Lyon, qui était dédiée à la critique, à la philosophie et à la poésie. Le directeur, Guy Walter, nous disait : « Qu'est-ce que vous cherchez ? Écrivez-moi un texte » ; au lieu de nous dire : « Répétez et on verra ». Parce que c'était un espace critique, il a insisté : « Qu'est-ce que vous voulez faire ? Comment vous thématisez ? Quelles histoires vous racontez ? » On a répondu : « On ne raconte pas d'histoires, on n'a pas de thèmes », mais ça nous a poussés à écrire.

On a déplacé ce spectacle un peu par hasard. La première fois qu'on l'a repris, c'était dans le cadre d'un séminaire de lutte contre le sida dans le couvent Sainte-Marie de La Tourette. On a dansé sur du béton devant des parents d'enfants morts du sida ou des médecins qui s'occupaient de la fin de vie des malades du sida, des prêtres... On s'est rendu compte que danser dans les salles du couvent modifiait complètement le projet. Quelques mois plus tard, on l'a dansé à Uzès, dans l'herbe, avec des enfants qui gambadaient autour. Le fait de s'allonger sur du béton ou dans l'herbe modifiait le sens de nos gestes.

On s'est dit qu'il y avait là une richesse, qu'on pouvait presque comprendre ce que sont nos gestes. Depuis, j'aime vraiment déplacer mon travail.

Café Müller a été présenté par Pina Bausch en 1995, à Avignon, à la cour d'honneur. C'était magnifique. Il y avait 2 000 personnes qui voyaient une pièce assez intime. Dans *Forever (immersion dans Café Müller de Pina Bausch)*, que nous présentons cette année à la Fabrica, c'est la même pièce, mais comme le public est installé tout autour de l'espace de jeu, on a une tout autre expérience du travail, de l'impact des chaises qui tombent au sol et de comment le danseur se met dans le rôle d'un autre. J'ai l'impression qu'en se déplaçant, on apprend quelque chose de la pièce, on propose une autre expérience. Comme danseur, ça nous permet d'être dans un endroit de danse élargie.

On pourrait faire le choix inverse et danser toujours au même endroit. Ça peut être très beau aussi de se dire : « Moi, je suis le danseur de l'herbe, je suis le danseur du béton... » C'est peut-être la beauté de la danse d'avoir besoin de très peu d'infrastructures.

En danse, on n'a pas besoin de micro, de projecteur ou d'estrade, et le public n'a même pas besoin de gradins. Ça en fait un médium intéressant en ces temps de crise de l'espace public, parce que c'est un médium très horizontal.

Ce qui me plaît, dans l'église comme sur le terrain de football de Bagatelle, c'est que les gens sont à notre niveau, on se met tous sur l'herbe, à l'horizontale, on partage le même sol et on n'a pas la même histoire. On a préparé une pièce, le public s'est préparé à voir ce spectacle. Dans cette horizontalité, il y a des échanges de corps qui sont d'une autre nature que l'échange de corps qu'on peut avoir avec gradin et scène.

SYLVAIN GUYOT — Revenons au rapport au sacré qui se joue dans ce spectacle. Vous évoquiez la question de savoir ce qui reste de l'église dans l'espace et sur l'herbe du stade. De fait, il y a, dans votre travail, une dimension importante autour de la trace, de la traversée.

Qu'en est-il de la transcendance ici ? Vous avez fait référence à la ritualité des premiers chrétiens, mais ce spectacle se présente aussi comme une expérience profondément immanente, celle d'une assemblée de corps, avec ses heurts, ses variations de tempo, ses interruptions, ses emballements... Comment cette expérience se trouve-t-elle *traversée* par une certaine sacralité ?

BORIS CHARMATZ — Je n'avais pas pensé à ça, mais c'est vrai qu'on pourrait se dire qu'un terrain de football « amateur », sous un pont, avec le bruit des voitures à côté du camping, avec des gens qui peuvent regarder gratuitement, des spectateurs qui sont assis dans l'herbe ou sur un gradin... ce n'est pas un lieu sacré du Festival.

La cour d'honneur, les Carmes, les Célestins ou la carrière de Boulbon sont des lieux sacrés. Le stade de Bagatelle est peut-être l'endroit le plus désacralisé d'Avignon. Je ne l'ai pas pensé comme ça, parce que je suis fanatique de ce terrain. Pour moi, il est sacré. On entend une moto qui passe, les discussions des gens sur le pont... Ce n'est pas un écrin qui sacraliserait nos gestes.

Mais peut-être qu'on voit d'autant plus ce qu'il reste de l'église de Neviges... On dit qu'elle a été un lieu de résistance au nazisme, mais c'est surtout un endroit de pèlerinage, de soins, de miracles, de salut.

Étant d'ascendance juive, travaillant en Allemagne, d'une certaine manière, je suis peut-être venu trouver le lieu adéquat pour remuer certains traumatismes. Mais l'église est aussi un lieu d'accueil où beaucoup viennent se recueillir, méditer ou se soigner. Un lieu également dédié à la recherche de l'amour. Un lieu où nous pouvons aller pour nous poser des questions. C'est un lieu qui permet de sortir de son corps, de l'excéder. Cela répondait également à un désir profond de chorégrapier au son de l'orgue et des cloches. Ces sons d'églises excèdent littéralement l'Église. Ils résonnent avec l'architecture et portent des messages de mariage, de deuil, de danger à travers la cité. Ils traversent les corps et les espaces, créant une forme de perméabilité.

170

Cette église de Neviges est assez peu utilisée, parce qu'il y a une église baroque du XVIII^e siècle juste à côté. Le bâtiment actuel, conçu par l'architecte allemand Gottfried Böhm et inauguré en 1968, est un exemple remarquable du style brutaliste, caractérisé par ses formes géométriques directes et son utilisation du béton. Depuis 2020, l'abbé Thomas Diradourian l'a ouverte aux pèlerins, aux visiteurs, aux passants. On a répété avec eux. On a pu vraiment l'habiter, grâce à la générosité de l'abbé, qui a compris la nature de notre projet. Quand on se déplace, on emmène l'église. C'est un peu comme quand on crée un spectacle à la cour d'honneur. Hortense Archambault et Vincent Baudriller, qui ont été directeurs du Festival d'Avignon, me disaient : « On crée à la cour, mais le spectacle qu'on joue ensuite ailleurs, en Suisse, à Paris, c'est quand même le spectacle de la cour. »

On emmène quelque chose de la cour après la cour. J'ai gardé ça en tête pour ce spectacle ; je me suis dit qu'on emmenait quelque chose de notre église, parce que c'est là qu'on l'avait créé. Quand on sort de l'église, on est plus libre. Dans l'église, tout le passage sur « *Fuck the pain away* » – dire « *Fuck* » ; dire : « *Suckin' on my titties* » – n'allait pas de soi. Les danseurs se posaient des questions : « Qu'est-ce qu'on peut faire ou pas dans l'église ? Qu'est-ce qu'on a le droit de faire ? Jusqu'où peut-on aller ? L'église accueille-t-elle une vision positive ou infernale des corps ? Accueille-t-elle Jérôme Bosch dans sa complexité ? »

L'église de Neviges est dirigée de manière ouverte, mais quand même... On y a répété inlassablement. On chantait Beethoven parce que ça résonnait comme ça. À chaque fin de phrase, ça résonnait pendant deux secondes.

L'espace du stade tue la résonance, tue la réverbération. Néanmoins, on continue... C'est un symbole aussi. On traverse des moments plus ou moins difficiles, politiquement, dans notre existence. Néanmoins, on continue à danser ou on continue à faire son travail, on guette les jours meilleurs.

D'une certaine manière, continuer, quoiqu'il arrive, à danser sur un terrain qui rend la pièce difficile, ça a aussi un sens.

SYLVAIN GUYOT — Il m'a semblé que la disparition de la résonance sonore se trouvait comme compensée, transposée dans la vibration lumineuse produite par les néons.

NICOLAS DONIN — Ces volées de cloches qui, au lieu d'être confinées dans l'église, se retrouvent à résonner tout autour de cet espace du stade, constituent une inversion sonore étonnante.

QUESTION DE LA SALLE — Qu'est-ce qui change et qu'est-ce qui ne change pas quand on déplace le spectacle d'un endroit à l'autre ? Cela me rappelle un point fondamental du codage cérébral, en anglais : « *What and where coding.* »

Les neurones encodent l'objet et sa position dans l'espace, donc le contenu et la position. Y a-t-il une séparation entre le contenu du spectacle et le lieu où il se déroule ? Peut-être les deux aspects ne sont-ils pas tout à fait indépendants ?

BORIS CHARMATZ — Nos souvenirs d'enfance sont ancrés dans un lieu précis, on peut souvent les dater. Si c'est dans l'appartement qu'on occupait jusqu'à nos 6 ans, on sait que le souvenir qui se passe sur ce balcon-là date de telle année. Donc le lieu nous aide.

J'avais l'impression qu'avec la danse, on pouvait faire une architecture humaine, c'est-à-dire qu'on pouvait penser l'architecture non pas au sens du bâtiment, mais au sens de ce qui se dessine entre les corps.

Quand on a fait les premiers projets sur cette esplanade Charles-de-Gaulle à Rennes, après les attentats de *Charlie hebdo*, on s'est dit : « Il n'y a pas d'architecture. » On est entouré de bâtiments, on est dans la ville, mais

c'est un espace très particulier, une place vide, en béton. Ce n'est pas un studio de danse, ce n'est pas une grande salle.

Pour *Fous de danse*, on a fait une sorte de tunnel humain avec un défilé sur la place, puis le public s'est dispersé en dix salles, c'est-à-dire dix petits cercles de danse, dix petites scènes. Ensuite, on s'est tous mis à danser frontalement puis on s'est rassemblé autour d'Anne Teresa De Keersmaecker ou d'un autre danseur en solo, avec un immense cercle de spectateurs. Le premier événement qu'on a fait là a duré douze heures.

Les corps peuvent inventer leur propre architecture. Si on a besoin d'intimité, on se rassemble et on est dans une petite chambre. Si on a besoin d'excentricité, on se tourne vers l'extérieur. Le fait que les corps peuvent dessiner une forme d'architecture m'intéresse énormément. En danse, l'espace architectural est constitué par les distances, par le toucher avec les autres.

On sort de l'église, mais d'une certaine manière, notre église, c'est le fait que je sais qu'il y a quelqu'un là. Et même si je ne le sais pas, je sais qu'on est tous en train de chercher le moment où on va se rencontrer ou s'entrechoquer.

La pièce se déplace, les significations se déplacent. Notre maison, c'est notre propre corps. Dans une chorégraphie complexe à vingt-six danseurs, notre maison, notre architecture, ce sont les vingt-six danseurs. C'est une partition mouvante, qui est à la fois codée, décodée et non codée.

FLORENCE D'ARTOIS — En tant qu'historienne de la danse, je travaille souvent sur des formes de pratique chorégraphique qui remontent à un âge présécénique. C'est déjà de la danse *in situ*, mais bien avant la danse *in situ* que vous pratiquez. Vos pratiques réactivent des pratiques plus anciennes, d'ordre rituel, que ce soit du côté politique ou religieux. Est-ce fortuit ou délibéré ?

Le premier tableau, qui articule la danse et la voix, est très athlétique, très exigeant techniquement : qu'est-ce que cela fait au corps de danser en chantant ? Jusqu'à quel point le spectacle est-il écrit ? Qu'est-ce qui est écrit ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ?

BORIS CHARMATZ — Comme tous les artistes, on veut fabriquer la forme d'aujourd'hui, le spectacle d'aujourd'hui, la danse d'aujourd'hui et même de demain, si possible. On voudrait qu'elle reste dans les mémoires *ad vitam eternam*.

Évidemment, j'aime beaucoup l'idée qu'il y a des choses très archaïques qui nous traversent. On cherche à improviser, on cherche à inventer, mais qu'on le veuille ou non, on trouve beaucoup de ruines, beaucoup de schémas moteurs, de choses anciennes. Je trouve ce mélange d'ancien et de nouveau très intéressant. Dans *CERCLES*, le premier projet que j'ai présenté cette année au Festival, il y avait quelque chose de très archaïque avec des rondes.

Si j'avais voulu à tout prix faire un spectacle contemporain, je ne l'aurais pas appelé *Liberté cathédrale*, alors qu'on est à l'ère des réseaux sociaux... Mais il est beau de se dire qu'en ne cherchant pas forcément à faire contemporain, avec sa mémoire, avec son histoire et un sens de l'histoire, on fait peut-être ce qu'il faut faire aujourd'hui.

Il est assez archaïque de chanter en dansant. Il est très intéressant que le danseur fabrique son propre son, son propre univers sonore. On croit que la danse ne fait pas de bruit, ne parle pas. Mais c'est faux, même dans le ballet classique : si on est dans un studio de danse sans musique, les retombées de sauts sont très sonores. Le corps fait beaucoup de bruit. Le souffle fait du bruit. Le ballet classique a souvent essayé de le masquer : on n'entend pas l'essoufflement. Le corps fait déjà beaucoup de bruit. Écoutons-le. De même, le musicien ne fait pas que du son, il travaille beaucoup son corps, son image.

Ce qui est très beau avec le chant ou le sifflement, c'est qu'ils permettent d'être un peu dans la tête du danseur. J'ai fait tout un spectacle en sifflant. Je siffle des choses qui me passent par la tête et qui me passent aussi par le corps : des souvenirs, une musique de film...

Quand le danseur chante, siffle ou parle, au lieu d'avoir un musicien ou une bande-son, c'est comme s'il nous montrait ce qu'il a dans la tête. Il y a quelque chose de très intime. Le chant c'est un souffle. Et avec ce souffle, on est au cœur de la fabrique de la danse : l'essoufflement et la difficulté vont avec la plénitude... Le danseur se révèle, dans un geste vers le spectateur : ils partagent ce son, qui est produit par le danseur et qui montre la rythmique du mouvement. C'est très organique.

Mais il est très dur de chanter et danser à la fois. Il faut énormément d'énergie pour corréliser les deux. Il y a dans l'équipe quelques danseurs qui pourraient être des chanteurs professionnels. Mais la plupart n'ont pas fait de solfège. On a donc beaucoup travaillé, notamment avec Dalila Khatir, pour essayer de chanter ces choses assez compliquées auxquelles nous nous sommes attaqués dans *Liberté cathédrale*.

Il n'est pas évident d'être dans une église aujourd'hui, avec les affaires de pédophilie... Et chanter du Beethoven est impossible. Surtout que ce n'est même pas un chant mais une sonate pour piano. J'aime bien dire : « Ça a l'air impossible, essayons. »

174 Le spectacle est vraiment né d'improvisations, de différents protocoles, mais c'est un vrai mélange d'écriture collective et d'écriture individuelle. La partie en silence, avec la bouche ouverte, est très écrite, mais il y a beaucoup de chaos dans la pièce. Les danseurs de l'association Terrain ont cette culture du chaos et de l'improvisation.

Au Tanztheater Wuppertal, avec Pina Bausch, les gestes naissent d'improvisations et souvent de propositions de danseurs. En revanche, *Le Sacre du printemps* est écrit par Pina. Mais depuis quinze ans que la compagnie reprend les pièces de Pina, on apprend des gestes écrits, totalement codifiés. Encore plus que dans le ballet classique, puisque la ballerine qui reprend Gisèle est là pour donner *sa* Gisèle.

À Wuppertal, la tentation est de dire au danseur : « Oui, tu vas entrer dans le rôle, mais d'abord, le doigt doit être là, et même tes émotions sont chorégraphiées. Ce n'est pas tout à fait la bonne émotion, et tu ne dois pas penser à ça en même temps que tu fais ce geste-là. » C'est extrêmement codifié, alors même que l'idéal est que chacun trouve sa place d'artiste et apporte sa pierre.

Il y a un choc de culture entre mon domaine, qui est plutôt le brouillon et le chaos, et un sens du code et de l'écriture qui caractérise Wuppertal.

Cela me fait penser à Alain Buffard, qui avait arrêté la danse et qui, quand il a repris, est devenu un grand chorégraphe. Arrêter la danse et la reprendre peut apporter beaucoup. De même qu'un accident. Benoît Lachambre, danseur, chorégraphe et artiste canadien, a eu un terrible accident de vélo. Il a eu la hanche brisée. On la lui a remise, mais ils se sont trompés et ont fait tourner son os. Il est condamné à boiter. On lui

a dit qu'il ne danserait jamais. Mais avoir un pied totalement en dedans l'a obligé à se reconstruire, c'est-à-dire à s'arrêter et à tout reprendre à partir de ce problème. Et il est devenu un danseur extraordinaire. Parfois, s'arrêter et reprendre ouvre des possibilités totalement nouvelles.

PATRICK BOUCHERON — La fin de *Liberté cathédrale*, « l'extinction », est, je trouve, poignante. Mais elle est aussi éminemment politique, parce qu'elle affronte avec courage la question de la déception. À cause du titre, beaucoup de gens s'attendaient sans doute à voir, comme dans une fête de village, s'élever une sorte d'architecture. On grimpe les uns sur les autres, on fait une cathédrale, on s'élance et tout est beau... jusqu'à ce que ça s'effondre... C'est pour moi une question politique. Plus politique que le regroupement est la dispersion.

Qu'est-ce qui se passe quand on se disperse ? C'est un moment éminemment dangereux, mais qui est aussi créateur. Si je voulais faire

**Les corps
peuvent inventer
leur propre
architecture.**

le médiéviste, je dirais que la conspiration est impossible ici, pour les raisons que tu donnes à entendre, parce qu'on n'a pas le même souffle, pas la même foulée. Après, il y a quelque chose comme une conjuration, c'est-à-dire qu'on fait ce serment de ne pas se séparer et pourtant on se sépare. C'est le moment où commence la politique, finalement, au-delà du groupe en fusion, au sens sartrien.

C'est en t'entendant parler de 2015 et de ce qui nous a rassemblés que m'est revenue cette citation de *La Communauté inavouable* de Maurice Blanchot : « Il ne faut pas durer. Il ne faut pas avoir part à quelque durée que ce soit. Cela fut entendu en ce jour exceptionnel : personne n'eût à donner un ordre de dispersion. On se sépara par la même nécessité qui avait rassemblé l'innombrable. On se sépara instantanément, sans qu'il y eût de reste, sans que se soient formées ces séquelles nostalgiques par lesquelles s'altère la manifestation véritable en prétendant persévérer en groupes de combat. Le peuple n'est pas ainsi. Il est là, il n'est plus là ; il ignore les structures qui pourraient le stabiliser¹. »

1 Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 56.

À la fin, c'est avec cette petite déception porteuse d'espoir que tu nous laisses.

BORIS CHARMATZ — *La Communauté inavouable* de Blanchot m'a été offert quand j'avais 22 ans. J'ai dévoré ce petit livre. En exergue, il y a une citation de Georges Bataille : « La communauté de ceux qui n'ont pas de communauté. » Faire groupe, faire corps, mais aussi faire corps avec tous les corps qui ne sont pas avec nous, qui ne sont pas soi, qui sont séparés. C'est le groupe des gens séparés.

176 Dans *Thomas l'obscur* de Blanchot, il y a un passage où Thomas nage. On ne sait pas s'il va se suicider ou s'il va nager. Il n'y a plus de distinction. C'est un bloc de sensations. On ne distingue plus très bien ce qui relève de l'eau ou de son corps, s'il avance ou s'il n'avance pas, s'il va mourir dans l'eau ou s'il va regagner le rivage. Cet état-là où on ne connaît plus bien les limites, c'est un état très moteur en danse.

Bien sûr, on travaille sur son corps, mais on travaille tout autant à sortir de son corps. C'est à la fois très pragmatique et très transcendant.

LA PRÉDICTION AU CŒUR DE LA COMMUNICATION :
UNE PERSPECTIVE INTERDISCIPLINAIRE ENTRE
LINGUISTIQUE, INTELLIGENCE ARTIFICIELLE
ET NEUROSCIENCES

Philippe Blache

Directeur de recherche CNRS,
Institut langage, communication, cerveau, Aix-Marseille Université

Lors d'une interaction sociale, les participants communiquent par la parole, par les gestes, et leur activité cérébrale se synchronise. Selon la théorie du codage prédictif récemment développée en neurosciences cognitives, il s'agirait même là d'une condition pour expliquer la compréhension mutuelle : la personne qui écoute prédit en permanence ce que va exprimer la personne qui parle, en utilisant des informations contextuelles communes. Cette convergence entre locuteur et interlocuteur serait une des raisons pour lesquelles le traitement du langage est d'autant plus rapide et efficace : ce que nous disons est prédictible!

Comment parvenons-nous à nous comprendre ? Comment le sens transmis pendant une conversation peut-il être encodé et décodé en temps réel ? Quels sont les mécanismes cérébraux à l'œuvre lorsque deux personnes sont engagées dans une conversation ? Autant de questions qui restent encore largement ouvertes. Parmi les pistes explorées, il en est une particulièrement féconde : *la prédiction*. La question est abordée de façon complémentaire par les différentes disciplines étudiant le langage. En linguistique, la prédiction joue un rôle central dans l'étude des dépendances et des mécanismes d'activation entre unités du discours. Elle est tout aussi importante dans la mise en œuvre des grands modèles de langue en intelligence artificielle. En neurosciences, elle est désormais un élément d'explication essentiel de l'activité cérébrale liée au traitement du langage.

Toutes ces recherches tendent à montrer que, pour échanger des informations et se comprendre, il faut prédire. Le locuteur parlant prépare, planifie et donc prédit ce qu'il ou elle va dire, tout en tenant compte des réponses ou comportements attendus chez son interlocuteur. De son côté,

l'interlocuteur prédit également ce que le locuteur va dire, en fonction du contexte, ce qui permet un traitement extrêmement rapide de l'information. La prédiction offre aujourd'hui un angle particulièrement novateur pour comprendre ce qui se passe pendant une conversation et, plus généralement, pour étudier le traitement du langage.

Cet article propose d'aborder la conversation comme un transfert d'information entre individus, à la fois efficace et robuste. Chaque interlocuteur anticipe et prédit les éléments du discours à venir. Cette capacité de prédiction est remarquablement similaire chez les deux participants et implique des mécanismes cérébraux comparables. Ce phénomène permettrait d'expliquer pourquoi, au fil de l'échange, les interlocuteurs adoptent progressivement des comportements et des productions linguistiques similaires, constituant ainsi le socle de la compréhension mutuelle.

178

EXPLIQUER LA RAPIDITÉ DE COMPRÉHENSION DU LANGAGE

Pendant une conversation, le langage est produit et perçu à un rythme rapide, entre trois et cinq mots par seconde pour un locuteur francophone¹. Cette simple observation pose cependant un problème au regard des travaux en neurosciences cognitives. Ceux-ci montrent en effet que l'intégration sémantique d'un mot dans le contexte de la phrase se manifeste par un effet autour de 400 millisecondes et que les effets de réparation, en cas de structure mal formée (typiquement une erreur grammaticale), sont corrélés à une variation positive du signal cérébral autour de 600 millisecondes après la présentation du mot. Ces différentes fenêtres temporelles sont donc incompatibles avec ce que nous observons en parole spontanée. Alors que les études en neurolinguistique indiquent que le traitement d'un mot peut prendre jusqu'à 600 millisecondes et quelquefois plus, les mécanismes de production et de compréhension de la parole spontanée s'effectuent à un rythme de 200-300 millisecondes par mot.

1 Estelle Chardenon, Christine Meunier et Cécile Fougeron, « Variations de débit articulatoire sur un corpus conversationnel avec différents types d'interactions », 34^e journées d'études sur la parole, 2022.

Par ailleurs, il est fréquent que pendant une conversation spontanée, des mots (voire des groupes de mots) soient prononcés partiellement : des parties entières peuvent être masquées voire absentes (on appelle ce phénomène la « réduction ») sans que cela n'entraîne de difficulté particulière de compréhension². Cet effet reflète la robustesse du traitement de la parole en situation conversationnelle.

Ces deux observations (rapidité de traitement et de robustesse de perception) indiquent la présence de mécanismes très efficaces de *facilitation* de la compréhension du langage oral. L'hypothèse considérée ici est que cette facilitation proviendrait en grande partie de notre capacité de prédiction, en tirant parti des différentes sources d'information présentes dans le contexte³. Nous allons voir dans le reste de l'article comment la prédiction constitue cet élément facilitateur.

COMPRENDRE L'ALIGNEMENT ENTRE LES INTERLOCUTEURS

De nombreux travaux en linguistique expérimentale et en psycholinguistique montrent que l'étude du langage en conversation doit prendre en compte de façon conjointe les mécanismes de *production* et de *perception*, qui forment une véritable boucle de traitement⁴. Ceux-ci ont une influence réciproque déterminante et un fonctionnement relativement symétrique (allant du son au sens et réciproquement). De plus, ces deux

-
- 2 Eric Fosler-Lussier et Nelson Morgan, « Effects of Speaking Rate and Word Frequency on Pronunciations in Conversational Speech », *Speech Communication*, 29/2-4, 1999, p. 137-158.
 - 3 Philippe Blache, « A Neuro-Cognitive Model of Comprehension Based on Prediction and Unification », *Frontiers in Human Neuroscience*, 18, 2024, DOI : 10.3389/fnhum.2024.1356541.
 - 4 Elizabeth D. Casserly et David B. Pisoni, « Speech Perception and Production », *Wiley Interdisciplinary Reviews Cognitive Science*, 1/5, 2010, p. 629-647 ; Lena-Marie Huttner, Noël Nguyen et Martin J. Pickering, « Investigating the Perception Production Link through Perceptual Adaptation and Phonetic Convergence », dans *Proceedings of the Annual Conference of the International Speech Communication Association*, Dublin, ISCA, 2023, p. 3103-3107.

dimensions de la communication sont interdépendantes pendant une interaction⁵.

Cette relation étroite entre production et perception conduit à considérer comment la perception de ce que produit un interlocuteur influence la production du locuteur. Ces observations sont au centre de la théorie de l'alignement qui stipule que, pendant une conversation, toutes les représentations linguistiques des participants *s'alignent*⁶. Ainsi, les interlocuteurs ont tendance à s'imiter et à parler peu à peu de la même façon. Ce phénomène est présent à différents niveaux : phonétique, lexical, syntaxique, sémantique. De nombreux travaux ont, par exemple, montré que les prononciations, les intonations et le rythme de la parole avaient tendance à se rapprocher, au fil d'une conversation ou avec l'habitude de parler ensemble⁷. Ce phénomène de convergence est également marqué au niveau lexical par une réutilisation de mots identiques à ceux de l'interlocuteur⁸. Plus surprenant, d'autres travaux ont également montré que ce phénomène de convergence pouvait se retrouver également au

- 5 Willem J.M. Levelt, « Monitoring and Self-Repair in Speech », *Cognition*, 14/1, 1983, p. 41-104 ; Stanford W. Gregory et Stephen Webster, « A Nonverbal Signal in Voices of Interview Partners Effectively Predicts Communication Accommodation and Social Status Perceptions », *Journal of Personality and Social Psychology*, 70, 1996, p. 1231-1240 ; Dominic W. Massaro (dir.), *Understanding Language: An Information-Processing Analysis of Speech Perception, Reading, and Psycholinguistics*, Fribourg, Academic Press, 2014.
- 6 Martin J. Pickering et Simon Garrod, « The Interactive-Alignment Model: Developments and Refinements », *Behavioral and Brain Sciences*, 27/2, 2004, p. 212-225.
- 7 Jennifer S. Pardo, « On Phonetic Convergence during Conversational Interaction », *Journal of the Acoustical Society of America*, 119, 2006, p. 2382-2393 ; Vincent Aubanel et Noël Nguyen, « Speaking to a Common Tune: Between-Speaker Convergence in Voice Fundamental Frequency in a Joint Speech Production Task », *PLOS One*, 15/5, 2020, DOI : 10.1371/journal.pone.0232209 ; Zheng Yuan, Aldo Pastore, Dorina de Jong, Hao Xu, Luciano Fadiga et Alessandro D'Ausilio, « The ART of Conversation: Measuring Phonetic Convergence and Deliberate Imitation in L2-Speech with a Siamese RNN », *Interspeech*, 8 juin 2023, 10.48550/arXiv.2306.05088.
- 8 Gabriel Doyle et Michael C. Frank, « Investigating the Sources of Linguistic Alignment in Conversation », dans *Proceedings of ACL*, Berlin, Association for Computational Linguistics, 2016, p. 526-536 ; Kate Niederhoffer et James

niveau syntaxique : les interlocuteurs ont progressivement tendance à utiliser les mêmes structures grammaticales⁹.

Ces résultats fournissent autant d'arguments en faveur de la théorie de l'alignement, qui stipule, d'une part, que les différents niveaux linguistiques convergent progressivement et, d'autre part, que cet alignement est la condition indispensable pour une compréhension mutuelle¹⁰. Cette intercompréhension est conçue de façon très mécanique. Chaque locuteur construit pendant une conversation sa propre représentation de la situation, correspondant à l'état des informations pertinentes dans cette interaction communicationnelle. Ce « modèle de situation » se développe progressivement, grâce aux informations disponibles dans chaque dimension linguistique (prosodique, lexicale, syntaxique, sémantique, etc.). Or, nous venons de le voir, les représentations, au sein de chacune de ces dimensions, ont tendance à converger entre les locuteurs au cours de la conversation, et leurs modèles de la situation auront également tendance à devenir similaires. La compréhension réciproque entre interlocuteurs est donc conditionnée par le fait qu'ils disposent d'une représentation similaire de la situation.

Comment ces mécanismes d'alignement se mettent-ils en place ? Alors que les systèmes production/perception ont longtemps été considérés comme indépendants, le phénomène de convergence souligne au contraire leur interdépendance. L'hypothèse avancée aujourd'hui est que les participants, quel que soit leur rôle, mettent en œuvre un mécanisme de prédiction, aussi bien pour produire que pour percevoir le langage¹¹.

W. Pennebaker, « Linguistic Style Matching in Social Interaction », *Journal of Language and Social Psychology*, 21/4, 2002, p. 337-360.

9 Holly P. Branigan, Martin J. Pickering et Alexandra A. Cleland, « Syntactic Co-Ordination in Dialogue », *Cognition*, 75/2, 2000, p. B13-B25 ; David Reitter, Frank Keller et Johanna D. Moore, « A Computational Cognitive Model of Syntactic Priming », *Cognitive Science*, 35/4, 2011, p. 587-637.

10 Martin J. Pickering et Simon Garrod, *Understanding Dialogue*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

11 Rachel Ryskin et Mante S. Nieuwland, « Prediction during Language Comprehension: What is Next? », *Trends in Cognitive Sciences*, 27/11, 2023, p. 1032-1052.

De nombreuses approches en neurosciences reposent sur l'idée que le cerveau humain est un organe fondamentalement prédictif : il prédit des *inputs* sensoriels et anticipe en permanence ce qui va se passer. Cette idée de « cerveau bayésien¹² » constitue une approche très fertile en neurosciences, et notamment dans la théorie du « *predictive coding* » dont la valeur explicative est très puissante pour comprendre le rôle de la prédiction dans la perception¹³. Cette théorie repose sur un double échange d'informations au niveau cérébral : un flux *descendant* partant d'une prédiction abstraite faite à partir du contexte mais également de notre connaissance du monde, et une activité *ascendante* partant de ces *inputs* sensoriels et remontant vers la prédiction en la comparant avec eux. Ces deux flux se rejoignent et permettent de mesurer l'écart (éventuel) entre ce qui a été prédit et ce qui est perçu. Cette mesure permet un ajustement qui sera mémorisé pour affiner par la suite la prédiction dans des contextes similaires. Le *predictive coding* explique ainsi que le traitement d'un *input* n'est donc pas seulement un mécanisme ascendant, partant des organes sensoriels vers les niveaux de représentation plus abstraits, mais est étroitement dépendant des prédictions qui sont faites. En d'autres termes, le traitement que nous faisons d'un *input* sensoriel dépend de la façon dont nous le prédisons, et donc de notre connaissance préliminaire de cet *input* et, plus généralement, de notre connaissance du monde.

La théorie du codage prédictif peut également éclairer d'un jour nouveau le langage en contexte naturel¹⁴. Plusieurs types de prédiction sont faits à des niveaux bas, très proches du sensoriel (par exemple, prédire

12 Stanislas Dehaene, dans ses cours du Collège de France, explique cette hypothèse du « cerveau bayésien » qui postule que notre cerveau infère, à partir des entrées sensorielles, un modèle interne du monde extérieur.

13 Rajesh P.N. Rao et Dana H. Ballard, « Predictive Coding in the Visual Cortex: A Functional Interpretation of some Extra-Classical Receptive-Field Effects », *Nature Neuroscience*, 2, 1999, p. 79-87 ; Karl Friston, « Does Predictive Coding Have a Future? », *Nature Neuroscience*, 21, 2018, p. 1019-1021.

14 R. Ryskin et M.S. Nieuwland, « Prediction during Language Comprehension: What is Next? », art. cit.

le phonème au début du mot suivant) ou au contraire plus élevés, plus abstraits (un sens ou une émotion). Ces prédictions sont comparées par l'interlocuteur à l'*input* perçu (le mot qui vient d'être prononcé) afin de déterminer leur correspondance. La première explication du phénomène de facilitation que nous observons dans le traitement du langage repose donc sur ce mécanisme : la possibilité pour un locuteur de prédire ce que va dire son interlocuteur en assurant ainsi un traitement accéléré car très superficiel¹⁵.

Plusieurs travaux en psycholinguistique ont montré les effets de la prédiction sur le traitement du langage, aussi bien à l'écrit qu'à l'oral. Nous savons depuis longtemps qu'un mot avec une forte probabilité d'apparition est identifié et lu plus rapidement¹⁶. Désormais, une approche très répandue consiste à calculer ce qu'on appelle « l'indice de surprise » reflétant la difficulté d'intégration d'un mot dans son contexte, à partir de sa probabilité d'apparition¹⁷. Des expériences ont mis à jour une corrélation entre cet indice de surprise et le temps de fixation du mot en lecture¹⁸. De la même façon, on observe également un lien entre l'indice de surprise et la « réduction phonétique » qui consiste à le prononcer plus rapidement en réduisant voire en supprimant certaines parties du mot¹⁹. Il est intéressant de noter que les mécanismes à l'œuvre dans le processus

-
- 15 P. Blache, « A Neuro-Cognitive Model of Comprehension Based on Prediction and Unification », art. cit.
- 16 Ira Fischler et Paul A. Bloom, « Automatic and Attentional Processes in the Effects of Sentence Contexts on Word Recognition », *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 18/1, 1979, p. 1-20; Susan Ehrlich et Keith Rayner, « Contextual Effects on Word Perception and Eye Movements during Reading », *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 20/6, 1981, p. 641-655.
- 17 John Hale, « A Probabilistic Earley Parser as a Psycholinguistic Model », dans *Proceedings of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics*, United States, Association for Computational Linguistics, 2001.
- 18 Vera Demberg et Frank Keller, « Data from Eye-Tracking Corpora as Evidence for Theories of Syntactic Processing Complexity », *Cognition*, 109/2, 2008, p. 193-210.
- 19 Alan Bell, Jason B. Brenier, Michelle Gregory *et al.*, « Predictability Effects on Durations of Content and Function Words in Conversational English », *Journal of Memory and Language*, 60/1, 2009, p. 92-111.

de prédiction peuvent porter sur tout type d'information : phonétique, morphologique, syntaxique ou sémantique²⁰.

Ces observations trouvent une traduction dans les variations de l'activité cérébrale. Un mot fortement prédit est ainsi souvent corrélé avec l'amplitude d'une onde cérébrale de polarité négative, spécifique au traitement du langage, apparaissant 400 millisecondes après son début²¹. Plus récemment, plusieurs travaux ont montré comment l'évolution de l'indice de surprise des mots dans une phrase permet de prédire le rythme des oscillations cérébrales²². Il est, par ailleurs, intéressant de noter qu'un phénomène d'anticipation se retrouve également au niveau du discours : dans une expérience proposant aux participants de répondre à des questions simples, un signal cérébral particulier²³ a été observé dès que les participants déterminent sa réponse, avant même la fin de la question. La prédiction de la réponse à une question peut ainsi être associée à un effet spécifique²⁴.

Plusieurs arguments permettent donc de penser que le niveau de prédiction d'un mot par la personne qui écoute influence fortement

-
- 20 Lin Wang, Edward Wlotko, Edward Alexander *et al.*, « Neural Evidence for the Prediction of Animacy Features during Language Comprehension: Evidence from MEG and EEG Representational Similarity Analysis », *Journal of Neuroscience*, 40, 2020, p. 3278-3291 ; R. Ryskin et M.S. Nieuwland, « Prediction during Language Comprehension: What is Next? », art. cit.
 - 21 Marta Kutas et Steven A. Hillyard, « Brain Potentials during Reading Reflect Word Expectancy and Semantic Association », *Nature*, 307, 1984, p. 161-163.
 - 22 Marlies Gillis, Jonas Vanthornhout, Jonathan Z. Simon *et al.*, « Neural Markers of Speech Comprehension: Measuring EEG Tracking of Linguistic Speech Representations, Controlling the Speech Acoustics », *Journal of Neuroscience*, 41/50, 2021, p. 10316-10329 ; Micha Heilbron, Kristijan Armeni, Jan-Matisj Schoffelen et Floris B. de Lange, « A Hierarchy of Linguistic Predictions during Natural Language Comprehension », *PNAS*, 119, 2022, e2201968119.
 - 23 Une baisse de la puissance dans une bande de fréquence particulière du cerveau (bande alpha entre 8 et 12 hertz) considérée comme représentative de l'attention et de l'accès en mémoire.
 - 24 Sara Bögels, Lilla Magyari et Stephen C. Levinson, « Neural Signatures of Response Planning Occur Midway through an Incoming Question in Conversation », *Scientific Reports*, 5/1, 2015, article n° 12881.

son traitement à la fois au niveau comportemental et cérébral. Cette observation, doublée de celle de l'alignement indiquant que les interlocuteurs produisent des énoncés de plus en plus proches, a conduit à une hypothèse intéressante : pour produire un mot, comme pour le percevoir, il faut le prédire, et cette prédiction serait similaire pour le locuteur qui produit le mot et l'interlocuteur qui écoute²⁵. Cette hypothèse, appelée « *prediction-by-production* », repose sur l'idée que les deux interlocuteurs mettent en œuvre des mécanismes similaires pour produire et comprendre un mot, la seule différence étant que celui qui écoute inhibe la production de mot. Une étude très récente a identifié ce mécanisme au niveau cérébral avec un léger décalage temporel selon le rôle de l'interlocuteur, parlant ou écoutant²⁶.

Sans en conclure un lien direct, il est alors possible de souligner une certaine ressemblance avec le fonctionnement des grands modèles de langue (utilisés par exemple par ChatGPT) : notre connaissance du langage et du contexte nous permet de déterminer le mot suivant. Pour le locuteur parlant, il s'agit de choisir le prochain mot à produire en fonction, non seulement, de l'information qu'il ou elle a choisi de transmettre, mais également du contexte immédiat (les mots qui viennent d'être produits). Ce choix repose sur une opération de prédiction probabiliste : le locuteur choisira à un instant donné le mot le plus probable (ou l'un des plus probables) dans son vocabulaire, en tenant compte du contexte. Ce choix repose sur un mécanisme qui ressemble à celui qui, en IA, permet la prédiction du mot suivant grâce à un modèle de langue²⁷. Ainsi, il est

-
- 25 Martin J. Pickering et Chiara Gambi, « Predicting While Comprehending Language: A Theory and Review », *Psychological Bulletin*, 144/10, 2018, p. 1002-1044; Simone Gastaldon, Giorgio Arcara, Eduardo Navarrete et Francesca Peressotti, « Commonalities in Alpha and Beta Neural Desynchronizations during Prediction in Language Comprehension and Production », *Cortex*, 133, 2020, p. 328-345.
- 26 Zaid Zada, Ariel Goldstein, Sebastian Michelmann *et al.*, « A Shared Model-Based Linguistic Space for Transmitting our Thoughts from Brain to Brain in Natural Conversations », *Neuron*, 112/18, 2024, p. 3211-3222.
- 27 *Ibid.*; Charlotte Caucheteux, Alexandre Gramfort et Jean-Rémi King, « Evidence of a Predictive Coding Hierarchy in the Human Brain Listening to Speech », *Nature Human Behaviour*, 7, 2023, p. 430-441.

probable que la prédiction, faite par le locuteur parlant, du mot suivant utilise un calcul probabiliste qui repose sur un modèle basé sur sa connaissance du langage et du monde.

Nous pourrions ainsi poser l'hypothèse que les interlocuteurs, pendant une conversation, utilisent, pour produire ou percevoir le langage, des mécanismes non seulement parallèles, mais fonctionnant de façon similaire et quasi synchronisée.

OBSERVER LA SYNCHRONISATION CÉRÉBRALE DURANT UNE SITUATION DE COMMUNICATION ENTRE DEUX INDIVIDUS

186

La question se pose alors de savoir s'il est possible de trouver trace de cette synchronisation entre locuteurs au niveau cérébral. Un premier élément de réponse réside dans ce qu'il est convenu d'appeler les « neurones miroirs²⁸ » : ces travaux ont montré que, dans certains cas, la réalisation d'une action, qui génère donc une activité cérébrale particulière dans le cortex moteur, provoque une activité similaire dans le cerveau de l'observateur. Ces observations initialement effectuées chez le singe ont été généralisées à l'humain, avec cette découverte que l'aire cérébrale impliquée dans ce système miroir chez le singe correspondrait à l'aire de Broca, qui fait partie du réseau cérébral permettant le traitement du langage chez l'humain²⁹. Il existerait donc au niveau du langage un fonctionnement miroir dans le cerveau de l'interlocuteur écoutant un locuteur parler. Il convient, bien entendu, d'être prudent dans ce domaine, l'étude des systèmes de neurones miroirs restant une question complexe et la validité neurobiologique d'un parallèle entre action et perception étant régulièrement remise en question. Pour autant, il existe de nombreux travaux indiquant des effets d'entraînement au niveau cérébral entre deux personnes participant à une même action.

28 Giacomo Rizzolatti, Luciano Fadiga, Vittorio Gallese et Leonardo Fogassi, « Premotor Cortex and the Recognition of Motor Actions », *Brain Research: Cognitive Brain Research*, 3/2, 1996, p. 131-141.

29 Giacomo Rizzolatti et Michael A. Arbib, « Language within our Grasp », *Trends Neurosciences*, 21/5, 1998, p. 188-194.

Plusieurs études ont ainsi montré un effet d'alignement entre les ondulations formant le signal acoustique de la parole (l'enveloppe spectrale) et les oscillations observées dans différentes bandes de fréquence du signal cérébral. Ainsi, les propriétés acoustiques du signal de parole (qui correspond à un signal ondulatoire) perçu par l'interlocuteur influencent le rythme cérébral, *via* un alignement entre les caractéristiques rythmiques de la parole (prosodie, rythme syllabique, etc.) et les oscillations cérébrales. Il est, bien entendu, attendu que la perception de la parole produise un effet au niveau du cortex auditif, au même titre que la lecture d'un mot induira un traitement cérébral au niveau du cortex visuel. Il est, en revanche, moins intuitif que la perception du signal de parole se traduise par une réelle synchronisation oscillatoire entre le rythme de la parole et celui du cerveau³⁰. Il s'agit là d'un effet d'entraînement automatique et relativement robuste (même si les études ont porté jusqu'à présent essentiellement sur de la parole lue plutôt que de la parole spontanée).

Les méthodes utilisées pour étudier ce phénomène de synchronisation reposent sur l'identification de ce qu'on appelle un *prédicteur*. Dans le cas que nous venons de décrire, il s'agit de l'enveloppe spectrale de la parole, qui est représentée par une fonction continue (une courbe représentant l'évolution du signal au cours du temps). De son côté, le signal cérébral peut également être représenté par une courbe indiquant son évolution au cours du temps. Le problème consiste alors à trouver une fonction qui permette, à partir de la courbe représentant le signal prédicteur, de prédire la courbe du signal cérébral. Démontrer qu'une telle fonction existe permet de souligner la relation entre le prédicteur et le signal cérébral³¹.

30 Mohamed F. Issa, Izhar Khan, Manuela Ruzzoli, Nicola Molinaro et Mikel Lizarazu, « On the Speech Envelope in the Cortical Tracking of Speech », *NeuroImage*, 297, 2024; David Poeppel et M. Florencia Assaneo, « Speech Rhythms and their Neural Foundations », *Nature Reviews. Neuroscience*, 21/6, 2010, p. 322-334.

31 Nai Ding et Jonathan Z. Simon, « Neural Coding of Continuous Speech in Auditory Cortex during Monaural and Dichotic Listening », *Journal of Neurophysiology*, 107/1, 2012, p. 78-89.

Ces travaux montrent donc que la parole produite par le locuteur influence le signal cérébral de l'interlocuteur. Or, la production de parole par le locuteur parlant se traduit également par un effet sur ses propres oscillations cérébrales. La structure acoustique de la parole produite par le locuteur pourra donc influencer à la fois le signal cérébral de ce locuteur et celui de l'interlocuteur écoutant : il s'agit là d'un effet d'entraînement direct permettant d'émettre l'hypothèse que les signaux cérébraux des interlocuteurs se rapprocheront simplement grâce à la structure acoustique du signal produit. Cet effet, appelé « *brain-to-brain entrainment* », a été révélé par plusieurs expériences montrant que les *patterns* observés dans les basses fréquences du rythme cérébral de l'auditeur sont similaires aux *patterns* observés dans l'activité cérébrale du locuteur³².

Cependant, les effets d'entraînement peuvent être modulés, non seulement par des mécanismes au niveau acoustique, mais également au niveau du mot³³. Les travaux en neurolinguistique permettent d'étudier ces prédicteurs de plus haut niveau, autour du mot et jusqu'aux aspects sémantiques. Il a ainsi été montré qu'en situation d'écoute passive, le cerveau du participant réagit à la segmentation du signal acoustique en mots (donc un niveau de représentation supérieur à celui de l'enveloppe spectrale) : le signal cérébral montre, en effet, une périodicité qui correspond à ces segments. L'étude des représentations de plus haut niveau montre ainsi que les réponses neuronales seraient en permanence modulées par les prédictions linguistiques³⁴. À ce titre, l'indice de surprise dont nous avons parlé plus haut constitue également un prédicteur du signal cérébral³⁵. Rappelons que cet indice est corrélé avec le niveau de

32 Alejandro Pérez, Manuel Carreiras et Jon Andoni Duñabeitia, « Brain-to-Brain Entrainment: EEG Interbrain Synchronization While Speaking and Listening », *Scientific Reports*, 7/1, 2017.

33 M. Gillis, J. Vanthornhout, J.Z. Simon, T. Francart et C. Brodbeck, « Neural Markers of Speech Comprehension: Measuring EEG Tracking of Linguistic Speech Representations, Controlling the Speech Acoustics », art. cit.

34 M. Heilbron, K. Armeni, J.-M. Schoffelen et F.B. de Lange, « A Hierarchy of Linguistic Predictions during Natural Language Comprehension », art. cit.

35 Hugo Weissbart, Katerina D. Kandylaki et Tobias Reichenbach, « Cortical Tracking of Surprisal during Continuous Speech Comprehension », *Journal of Cognitive Neuroscience*, 32/1, 2020, p. 155-166.

difficulté de traitement d'un mot. Dans ces travaux, chaque mot est associé à un niveau de surprise, ce qui permet d'établir un indice de difficulté de traitement au cours de la phrase. Comme pour l'enveloppe spectrale, il est alors possible d'établir une correspondance entre l'évolution du niveau de difficulté et le signal cérébral. Ce résultat corrobore l'hypothèse selon laquelle l'activité cérébrale est modulée par des prédicteurs linguistiques de haut niveau. Le même type d'observation peut être fait en utilisant des informations sémantiques. Dans ce cas, chaque mot est associé à une représentation de son sens calculée à l'aide de réseaux de neurones (appelée « *word embedding* »). Il devient ainsi possible de prédire non pas le mot suivant mais une partie de son sens³⁶. Ce niveau de prédiction du sens peut ensuite être corrélé avec le signal cérébral, montrant ainsi que les prédicteurs linguistiques de haut niveau modulent ce signal.

Des recherches très récentes ont eu pour but d'étudier ce phénomène de synchronisation cérébrale dans des situations naturelles³⁷, alors que la plupart des études précédentes étaient conduites sur des données acquises dans des environnements très contrôlés, où les interlocuteurs ne doivent pas bouger ou ne peuvent pas se voir³⁸. Ce type de restriction était appliqué pour tenter d'obtenir un signal électroencéphalographique (EEG) aussi clair que possible, celui-ci étant extrêmement sensible à toute activité musculaire. La question qui se pose désormais est de tenter d'étudier l'activité cérébrale en situation d'interaction aussi naturelle que possible, permettant aux interlocuteurs de se voir, d'interagir librement du point de vue conversationnel et donnant une certaine latitude aux mouvements (hochements de tête, expressions du visage, gestes des mains, etc.).

-
- 36 M. Heilbron, K. Armeni, J.-M. Schoffelen et F.B. de Lange, « A Hierarchy of Linguistic Predictions during Natural Language Comprehension », art. cit. ; Z. Zada, A. Goldstein, S. Michelmann *et al.*, « A Shared Model-Based Linguistic Space for Transmitting our Thoughts from Brain to Brain in Natural Conversations », art. cit.
- 37 Z. Zada, A. Goldstein, S. Michelmann *et al.*, « A Shared Model-Based Linguistic Space for Transmitting our Thoughts from Brain to Brain in Natural Conversations », art. cit.
- 38 A. Pérez, M. Carreiras et J.A. Duñabeitia, « Brain-to-Brain Entrainment: EEG Interbrain Synchronization While Speaking and Listening », art. cit.

L'expérience de Zada et ses collaborateurs³⁹ a consisté à enregistrer les données cérébrales pendant une conversation entre deux patients équipés d'électrodes implantées directement dans le cerveau⁴⁰. L'objectif de cette étude est d'analyser le transfert de l'information linguistique entre participants. Confirmant l'hypothèse décrite plus haut d'une activité cérébrale similaire entre interlocuteurs, les résultats montrent une activité cérébrale synchronisée : l'information linguistique entraîne une activité cérébrale comparable légèrement avant la production du mot chez le locuteur et rapidement après cette production chez l'interlocuteur.

QUE SE PASSE-T-IL PENDANT UNE CONVERSATION ?

Pour répondre à cette question, il est important d'essayer de rassembler toutes ces observations au sein d'un modèle intégrant les phénomènes de facilitation fondés sur la prédiction. Il s'agit d'expliquer quel type d'information est stocké en mémoire par les interlocuteurs pendant une conversation, comment cette information peut être utilisée pour la prédiction et en quoi cette prédiction constitue une facilitation. Quelques pistes de réflexions sont proposées par les architectures neurocognitives du traitement du langage⁴¹.

Lors d'une conversation entre deux interlocuteurs, que nous désignerons par A (le locuteur parlant) et B (l'interlocuteur écoutant), B prédit le mot suivant susceptible d'être prononcé par A. Rappelons que cette prédiction concerne un ensemble riche d'informations portant non seulement sur la forme de surface du mot (notamment la forme phonétique),

39 Z. Zada, A. Goldstein, S. Michelmann *et al.*, « A Shared Model-Based Linguistic Space for Transmitting our Thoughts from Brain to Brain in Natural Conversations », art. cit.

40 Ce type de situation intervient pour des patients atteints de pathologies neurologiques nécessitant une chirurgie. L'implantation d'électrodes permet d'identifier chez le patient les zones impliquées dans les fonctions cognitives, notamment le langage, afin de les protéger lors de l'intervention.

41 Peter Hagoort, « MUC (Memory, Unification, Control) and beyond », *Frontiers in Psychology*, 4/416, 2013; P. Blache, « A Neuro-Cognitive Model of Comprehension Based on Prediction and Unification », art. cit.

mais également sur les informations sémantiques qui lui sont associées (le sens, les relations avec le contexte, etc.). Il s'agit donc pour le locuteur B de vérifier que sa prédiction correspond effectivement à ce qui a été produit par A et donc de comparer les caractéristiques de la forme de surface du mot prédit par B avec le flux audio qui vient d'être produit par A. Si les deux formes correspondent, toute l'information linguistique associée au mot est d'ores et déjà disponible pour B. Il n'est donc pas nécessaire que ce mot soit recherché dans le lexique mental de B, ce qui permet un gain de temps considérable qui pourrait expliquer la rapidité du traitement de la parole/du langage observé dans une situation conversationnelle naturelle. Il suffit ensuite que B mette directement à jour son *modèle de situation* pour y ajouter cette information. Le nouvel état de ce modèle de situation permettra une nouvelle prédiction du mot suivant. Là encore, cette mise à jour est directe dans la mesure où toutes les informations linguistiques, y compris les relations sémantiques avec le contexte, sont disponibles. À la différence de ce que décrivent les théories classiques reposant sur une hiérarchie des traitements (reconnaissance de chaque phonème, qui sont ensuite agrégés en mots, eux-mêmes intégrés au contexte par la syntaxe pour enfin en calculer l'intégration sémantique), la prédiction permet une mise à jour directe. La prédiction produirait ainsi un second type de facilitation qui contribuerait également à expliquer la rapidité du traitement de l'information linguistique pendant une conversation.

Cette facilitation peut être encore plus efficace lorsque la prédiction dépasse le niveau du mot : il est en effet possible de prédire de façon directe des séquences entières de mots. C'est typiquement le cas de constructions particulières comme les idiomes⁴². Prenons un exemple. Confronté à une séquence de mots incomplète du type « Il ne faut pas mettre tous ses œufs... », tout locuteur francophone pourra la compléter directement en prédisant la suite : « ... dans le même panier ». Dans ce cas, la prédiction effectuée par B (le locuteur écoutant) portera non seulement sur une séquence entière de mots en ayant de plus déjà accès au sens de la

42 Francesco Vespignani, Paolo Canal, Nicola Molinaro, Sergio Fonda et Cristina Cacciari, « Predictive Mechanisms in Idiom Comprehension », *Journal of Cognitive Neuroscience*, 22/8, 2010, p. 1682-1700.

locution : la reconnaissance de l'idiome, dès le début de sa production, permet au locuteur B de disposer directement de son interprétation (dans ce cas correspondant à l'information du type « incitation à la prudence »). Dans la boucle de traitement décrite plus haut, il suffira donc au locuteur B, sitôt atteint le point de reconnaissance de l'idiome, de vérifier que le locuteur A a bien prononcé les mots correspondant à la fin de la séquence, sans autre mécanisme de traitement linguistique. Des résultats indiquant que l'activité cérébrale associée au traitement lexical est diminuée voire absente après le point de reconnaissance d'un idiome vont dans le sens de cette interprétation : tout se passe comme si, après ce point de reconnaissance, les mots suivants n'étaient traités que très superficiellement et sans accéder à leur sens⁴³. Ce phénomène de facilitation fondamentale dans le traitement du langage dépasse le seul cas des idiomes et peut se retrouver sur d'autres types de construction⁴⁴.

Enfin, au-delà de la simple prédiction du mot ou de l'événement suivant, le phénomène d'*activation*⁴⁵ constitue également un mécanisme de facilitation. Tout locuteur dispose pendant une conversation d'un ensemble important d'informations : sa connaissance du monde ainsi que celle du contexte de la conversation (thème, historique, connaissance de l'interlocuteur, etc.). Ces informations fonctionnent comme un filtre qui va contraindre de façon radicale les possibilités d'interprétation. Par exemple, deux partenaires d'une même équipe parlant du match qui vient de se dérouler disposeront dès le début de la conversation d'un contexte extrêmement détaillé, qui permettra des prédictions très précises et donc une compréhension mutuelle particulièrement efficace. Tout se passe comme si ces connaissances contextuelles activaient au préalable un ensemble d'informations qui serait utilisé de façon prioritaire.

43 Joost Rommers, Ton Dijkstra et Marcel Bastiaansen, « Context-Dependent Semantic Processing in the Human Brain: Evidence from Idiom Comprehension », *Journal of Cognitive Neuroscience*, 25/5, 2013, p. 762-776.

44 Harm Brouwer, Matthew W. Crocker, Noortje J. Venhuizen et John C. Hoeks, « Neurocomputational Model of the N400 and the P600 in Language Processing », *Cognitive Science*, 41, 2017, p. 1318-1352.

45 Richard L. Lewis et Shravan Vasishth, « An Activation-Based Model of Sentence Processing as Skilled Memory Retrieval », *Cognitive Science*, 29, 2005, p. 375-419.

Ainsi, le domaine d'interprétation (l'ensemble des interprétations possibles) se trouverait réduit de façon considérable grâce à ce mécanisme d'activation, ce qui limiterait les différentes possibilités d'interprétation, tout en constituant, à son tour, un mécanisme de facilitation puissant.

La prédiction est un phénomène essentiel pour mieux comprendre le traitement du langage. Elle permet d'expliquer pourquoi celui-ci est traité de façon aussi rapide, notamment pendant une conversation, et aussi robuste, y compris dans des environnements bruités. Mais la valeur explicative de ce mécanisme s'étend au-delà du traitement du langage pour rendre compte de la manière dont deux individus interagissent d'une façon générale. Là encore, les recherches en neurosciences montrent que l'activité cérébrale de deux individus engagés dans une interaction se synchronise progressivement et devient plus similaire⁴⁶. Ces résultats constituent une perspective nouvelle pour l'étude du traitement du langage, qui remet en question les modèles neurolinguistiques classiques fondés sur l'idée, certainement trop restrictive, selon laquelle les interlocuteurs mettent en œuvre une hiérarchie de traitements, passant du son au sens pour le sujet percevant la parole et réciproquement du sens au son pour le sujet parlant. Le chaînon manquant expliquant cette intrication entre production et perception du langage, l'alignement entre locuteurs et la synchronisation de leur activité cérébrale, pourrait bien être la prédiction : chacun prédit la production de l'autre, quelquefois de façon si efficace qu'il n'est plus nécessaire d'analyser véritablement ce que l'autre dit...

46 Sivan Kinreich, Amir Djalovski, Lior Kraus, Yoram Louzoun et Ruth Feldman, « Brain-to-Brain Synchrony during Naturalistic Social Interactions », *Scientific Reports*, 2017, p. 1-12 ; A. Pérez, M. Carreiras et J.A. Duñabeitia, « Brain-to-Brain Entrainment: EEG Interbrain Synchronization While Speaking and Listening », art. cit.

LES RENCONTRES RECHERCHE ET CRÉATION

Cet ouvrage est issu de la onzième édition des Rencontres Recherche et Création, organisée par l'Agence nationale de la recherche (ANR) et le Festival d'Avignon, les 8 et 9 juillet 2024, au cloître Saint-Louis, à Avignon.

Grâce au financement de projets de recherche dans toutes les disciplines scientifiques, l'ANR contribue au développement des sciences et des technologies, mobilise les équipes de recherche au service d'enjeux stratégiques, accélère la production et le transfert de connaissances en partenariat, favorise les interactions pluridisciplinaires et le décloisonnement, facilite l'établissement de collaborations européennes et internationales. Depuis 2014, l'ANR a aussi pour mission l'analyse de l'évolution de l'offre de recherche et la mesure de l'impact des financements alloués sur la production scientifique française. L'ANR est également, depuis 2010, opérateur de l'État pour la gestion de France 2030, dans le champ de l'enseignement supérieur et de la recherche.

Dès 2005, l'ANR a financé de nombreux projets¹, sur la création et les arts, les cultures et les langues, les systèmes symboliques et le fonctionnement de l'esprit humain – autant de domaines d'excellence de la recherche française en sciences humaines et sociales et en sciences cognitives. Les travaux conduits ont confirmé la richesse du potentiel de recherche et la diversité des thèmes abordés. Ils ont aussi fait apparaître l'émergence de nouvelles configurations disciplinaires et collaborations interdisciplinaires, confirmant ainsi le caractère fédérateur de ces questions.

1 Dans les différents appels à projets : non thématiques (Blanc, Jeunes Chercheuses et Jeunes Chercheurs), thématiques ou en coopération internationale. Des appels d'offres spécifiques ont été mis en place sur les thèmes suivants : « La création : acteurs, objets, contexte » ; « Émotion(s), cognition, comportement » ; « Émergence et évolutions des cultures et des phénomènes culturels ». Enfin, les thèmes de la création, des cultures et des patrimoines sont pris en compte dans les différents appels à projets (appel à projets générique du plan d'action de l'ANR depuis 2014 et les appels en coopération internationale).

Dès sa naissance, le Festival d'Avignon a été un lieu de réflexion aussi ouvert qu'exigeant. Le Café des idées, mis en place par Tiago Rodrigues en 2023, constitue un forum pour réaffirmer le lien entre recherche et création. À l'ombre des platanes et du cloître Saint-Louis, dans cette grande agora, le débat s'engage entre public, artistes, penseurs, journalistes et scientifiques. À partir de ces paroles si diverses, une intelligence collective est à l'œuvre !

196

Grâce à l'expérimentation de nouveaux modes de dialogue et de coopération entre artistes et chercheurs, et entre différentes disciplines, les Rencontres Recherche et Création ouvrent de nouvelles perspectives de recherche et favorisent les échanges entre les différents courants de la recherche internationale et les acteurs culturels². Les thèmes de la création et de la culture suscitent des questions fondamentales qui fédèrent de nombreux travaux de recherche, tant en sciences humaines et sociales qu'en sciences et neurosciences cognitives. Les Rencontres Recherche et Création contribuent ainsi à valoriser les travaux de recherche financés par les projets de l'ANR et de France 2030.

Elles mettent en résonance les formes d'écriture contemporaine, la relecture d'auteurs classiques, la danse ou la performance avec les recherches en sciences humaines et sociales. Le dialogue entre artistes du Festival et chercheurs permet d'explorer le processus de création et de réception des œuvres, d'envisager la création, les arts de la scène ou la fiction à la fois comme expériences sensibles ou esthétiques et comme démarches de connaissance.

Cette confrontation est aussi l'occasion de mettre en évidence les dernières avancées de la recherche sur le rôle des arts et de la fiction dans le développement humain, du point de vue cognitif et émotionnel, ou encore dans leur rôle pour appréhender les croyances et le comportement d'autrui et en tant qu'exercice de pensée. La transformation des formes artistiques, leur lien avec le contexte politique et culturel sont aussi mis en exergue, de même que la transformation des sensibilités.

L'édition 2024 a réuni près de 400 participants, 43 intervenants issus de disciplines différentes (anthropologie, sociologie, science politique,

2 <http://www.recherche-creation-avignon.fr/>, consulté le 31 mai 2025.

droit, histoire ancienne, moderne et contemporaine, histoire économique, histoire européenne et internationale, études littéraires et théâtrales, études hispaniques, langues et littératures grecques, linguistique, musicologie, philosophie politique, psychologie sociale, sciences et neurosciences cognitives) et de différents pays (Suisse, Royaume-Uni, États-Unis, Belgique, France), et 5 artistes du Festival.

Centré sur le thème « Histoire(s) en mouvement », le programme des Rencontres Recherche et Création réunissait des interventions de chercheurs et d'artistes organisées en quatre sessions :

- Le passé recomposé
- En attente de justice
- Prendre corps
- Il aurait pu en être autrement

197

5^e FORUM « INTELLIGENCES CULTURELLES »

Les travaux scientifiques les plus récents montrent combien l'évolution humaine est indissociable de la culture, combien la pensée symbolique est inséparable du développement humain et de celui des sociétés. Les pratiques artistiques varient suivant les périodes historiques et participent des manières de sentir, d'aimer, de connaître et d'apprendre, de penser et d'agir, des valeurs, de la mémoire des sociétés comme de l'invention de leur avenir. La culture permet à la fois l'expérience commune et l'altérité.

La notion d'« intelligences culturelles » résonne avec la diversité des langues, des représentations du monde, des systèmes de pensée, des manières de percevoir, d'appréhender et d'interpréter le monde.

Considérer la culture comme un bien public implique à la fois de réfléchir à sa place dans la société et à ses conditions d'accès, de questionner les transformations et les formes de la création en relation avec la réception et les publics, d'interroger les différentes formes de légitimation des œuvres.

Cette cinquième édition, qui s'inscrivait dans le prolongement des échanges engagés depuis 2021, a permis une réflexion partagée entre des professionnelles et professionnels de la culture et des scientifiques autour des intelligences culturelles qui contribuent au développement humain et à celui des sociétés. Trois thèmes ont été abordés : le théâtre comme

expérience commune ; le besoin de représentation et de récits ; gouverner et partager la culture.

198

Le projet des Rencontres Recherche et Création a été conçu par Catherine Courtet pour l'ANR et Paul Rondin pour le Festival d'Avignon. Portées par le département Sciences humaines et sociales de l'ANR et le Festival d'Avignon, ces Rencontres doivent également beaucoup aux membres du comité scientifique et artistique, ainsi qu'aux partenaires associés : Aix-Marseille Université ; Artcena, Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre ; Avignon Université ; BNF – Maison Jean Vilar ; CNRS ; département de French Literature, Thought and Culture de l'université de New York ; École des hautes études en sciences sociales (EHESS) ; European Cooperation in Science and Technology (COST) ; Institut Covid-19 Ad Memoriam ; International Science Council ; IRCAM ; Le Phénix, scène nationale Valenciennes, pôle européen de création ; *L'Histoire* ; Maison française de New York University ; Maison française d'Oxford ; Marionet – Associação cultural ; ministère de la Culture ; ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche ; *Philosophie magazine* ; Sacem ; Secrétariat général pour l'investissement, en charge de France 2030 ; *Sciences et Avenir – La Recherche* ; Société des gens de lettres ; The Oxford Research Centre in the Humanities – TORCH, université d'Oxford ; Théâtre Dijon Bourgogne ; Université libre de Bruxelles ; université Paris-Nanterre.

Ces Rencontres sont le fruit d'une collaboration fructueuse entre l'ANR et l'équipe du Festival d'Avignon, qui a su mobiliser les artistes et accompagner l'émergence des thèmes de réflexion. L'ANR tient à remercier Tiago Rodrigues, directeur du Festival d'Avignon, pour son soutien renouvelé et son engagement dans la mise en œuvre de cette initiative. Celle-ci n'aurait pas vu le jour sans la coopération de Géraldine Chaillou.

Au sein du ministère de la Culture, Solène Bellanger, de la direction générale de la Création artistique, et Priscilla Gustave-Perron, de la sous-direction des Formations et de la Recherche, ont apporté un appui fidèle et précieux.

L'équipe de la direction de l'Information et de la Communication de l'ANR, sous la direction de Fabrice Impériali, s'est mobilisée pour la mise en œuvre de cette manifestation. Faustine Léotard et Salomé Berville ont apporté une aide précieuse. Dominique Dunon-Bluteau, directeur des opérations scientifiques, et Valérie Fromentin, responsable du département Sciences humaines et sociales, ont apporté leur plein soutien. Thierry Damerval, président-directeur général de l'ANR, a apporté un soutien chaleureux et fidèle, marqué par une curiosité inlassable pour la recherche dans sa diversité disciplinaire et par un vif intérêt pour la création artistique.

Enfin, l'ANR et le Festival d'Avignon souhaitent remercier tout particulièrement pour leur contribution à l'édition de l'ouvrage et la fidélité de leur engagement dans l'organisation des Rencontres : Mireille Besson, directrice de recherche au CNRS en neurosciences cognitives, Aix-Marseille Université, Françoise Lavocat, professeure de littérature comparée à l'université Sorbonne Nouvelle, et François Lecercle, professeur émérite de littérature comparée à Sorbonne Université. Ils remercient également Lorraine Ouvrieu pour sa précieuse participation à l'élaboration du manuscrit.

COMITÉ SCIENTIFIQUE
DES RENCONTRES RECHERCHE ET CRÉATION 2024

200

LAETITIA ATLANI-DUAULT, directrice de recherche IRD, anthropologie, IRD-Inserm-université Paris-V, présidente de l'Institut Covid-19 Ad Memoriam (université de Paris, IRD), vice-présidente Europe de l'université Paris-Cité, directrice d'un centre de recherche d'excellence de l'OMS sur les crises sanitaires et humanitaires (responsable du projet TractTrust – Tracking Trust and Suspicion: Analysis of Social Media to Assist Public Health Responses to Covid-19, financé par l'ANR)

SOLÈNE BELLANGER, responsable de la mission Recherche, direction générale de la création artistique, sous-direction des enseignements spécialisé et supérieur et de la recherche, sous-direction de l'emploi, ministère de la Culture

MIREILLE BESSON, directrice de recherche CNRS, psychologie cognitive et neurosciences, Aix-Marseille Université (responsable du projet MUSAPDYS – Influence de l'apprentissage de la musique sur le traitement des aspects temporels du langage et sur la remédiation de la dyslexie, financé par l'ANR)

PATRICK BOUCHERON, historien, professeur au Collège de France, titulaire de la chaire Histoire des pouvoirs en Europe occidentale, XIII-XVI^e siècle

SÉBASTIEN CHAUVIN, sociologue, professeur associé, université de Lausanne (Suisse)

CATHERINE COURTET, responsable scientifique, département Sciences humaines et sociales, ANR

NICOLAS DONIN, professeur, université de Genève, musicologue (responsable des projets MuTeC – Musicologie des techniques de compositions contemporaines, et GEMME – Geste musical : modèles et expériences, financés par l'ANR)

ALAIN EHRENBERG, sociologue, directeur de recherche émérite, CNRS, membre du CERMES3 (Centre de recherche médecine, sciences, santé, santé mentale, société), université Paris-Descartes, CNRS, Inserm, Sorbonne Paris-Cité

CAROLE FRITZ, directrice de recherche CNRS, archéologue, responsable du Centre de recherche et d'études de l'art préhistorique Émile-Cartailhac (CREAP) – Maison des sciences de l'homme et de la société de Toulouse, directrice de l'équipe scientifique de la grotte Chauvet-Pont d'Arc (responsable du projet Prehart – Les arts de la préhistoire et la dynamique culturelle des sociétés sans écriture, financé par l'ANR)

PASCALE GOESTSCHEL, professeure, histoire contemporaine, université Paris-I-Panthéon-Sorbonne, directrice adjointe scientifique, Institut des sciences humaines et sociales, CNRS (coordinatrice du projet ANTRACT – Analyse transdisciplinaire des actualités filmées (1945-1969), financé par l'ANR)

PRISCILLA GUSTAVE-PERRON, cheffe du bureau de la recherche, délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle, sous-direction des formations et de la recherche, ministère de la Culture

SYLVAIN GUYOT, professeure, littérature française, université de New York

VALÉRIE HANNIN, directrice de la rédaction, *L'Histoire*

PIERRE-CYRILLE HAUTCŒUR, directeur d'études à l'EHESS, économiste et historien, professeur à l'École d'économie de Paris (responsable du projet HBDEX et membre des projets SYSRI et COLECOPOL, financés par l'ANR, responsable du projet D-FIH – Équipement d'excellence, financé par le programme d'investissements d'avenir)

MICHEL ISINGRINI, responsable d'actions scientifiques, direction des grands programmes d'investissements de l'État, ANR

PAULIN ISMARD, professeur, histoire grecque, Aix-Marseille Université, membre de l'Institut universitaire de France

TIPHAINE KARSENTI, professeure, études théâtrales, université Paris-Nanterre, directrice de l'École universitaire de recherche EUR ArTeC, financée dans le cadre de France 2030 (responsable du projet Registres de la Comédie-Française, financé par l'ANR)

RÉGINE KOLINSKY, directrice de recherche, Fonds de la recherche scientifique (FRS-FNRS), cheffe de l'unité de recherche en neurosciences cognitives et professeure à l'Université libre de Bruxelles

FRANÇOISE LAVOCAT, professeure, littérature comparée, université Sorbonne Nouvelle, membre senior de l'Institut universitaire de France, vice-présidente déléguée aux affaires internationales, université Sorbonne Nouvelle (responsable du projet Hermès – Histoire et théories des interprétations, financé par l'ANR)

FRANÇOIS LECERCLE, professeur émérite, littérature comparée, Sorbonne Université (coresponsable du projet Haine du théâtre, 2013-2018, Labex Obvil – Observatoire de la vie littéraire, financé par France 2030)

ROSSELLA MAGLI, Science Officer, COST Association

GRÉGOIRE MALLARD, professeur, anthropologie et sociologie, directeur de la recherche, Institut de hautes études internationales et du développement, Genève (responsable du projet Bombs, Banks and Sanctions, financé par le Conseil européen de la recherche – ERC)

ADRIEN MEGUERDITCHIAN, chargé de recherche CNRS, primatologue, membre du Laboratoire de psychologie cognitive, Aix-Marseille Université (coordonnateur du projet LangPrimate – Geste, cognition et spécialisation hémisphérique chez les primates : aux origines du langage, membre du projet Primavoice – Comparative Studies of Cerebral Voice Processing in Primates, financés par l'ANR, et lauréat ERC Starting Grant GESTIMAGE – Gestures on Nonhuman and Human Primates, a Landmark of Language in the Brain? Searching

for the Origin of Brain Specialisation for Language, financé par le Conseil européen de la recherche – ERC)

VINCIANE PIRENNE-DELFORGE, professeure au Collège de France, chaire Religion, histoire et société dans le monde grec antique

FRÉDÉRIC SAWICKI, professeur, science politique, université Paris-I-Panthéon-Sorbonne (responsable du projet L'engagement citoyen et professionnel des enseignants français, financé par l'ANR)

PIERRE SINGARAVÉLOU, professeur, histoire contemporaine, université Paris-I-Panthéon-Sorbonne

CLOTILDE THOURET, professeure, littérature générale et comparée, université Paris-Nanterre (coresponsable du projet Haine du théâtre, 2013-2018, Labex Obvil – Observatoire de la vie littéraire, financé par France 2030, membre des projets Hermès et Les Idées du théâtre, financés par l'ANR)

GEORGES VIGARELLO, historien, directeur d'études à l'EHESS

WES WILLIAMS, ancien directeur de TORCH (The Oxford Research Centre in the Humanities) et professeur à la faculté Medieval and Modern Languages de l'université d'Oxford

RESPONSABLES DES RENCONTRES RECHERCHE ET CRÉATION

AGENCE NATIONALE DE LA RECHERCHE

CATHERINE COURTET, responsable scientifique, département Sciences humaines et sociales

FESTIVAL D'AVIGNON

TIAGO RODRIGUES, directeur

GÉRALDINE CHAILLOU, codirectrice de la programmation

LES AUTEURS

Après une formation d'acteur à l'École régionale d'acteurs de Cannes de 2004 à 2007, BAPTISTE AMANN développe sa propre démarche d'écriture. En 2010, il cofonde la plateforme de production L'Outil, au sein de laquelle ils sont plusieurs à créer les spectacles sous le nom d'IRMAR (Institut des recherches menant à rien). À partir de 2013, il développe un grand chantier d'écriture et de mise en scène sur *Des territoires*, qui a été présenté lors de la 75^e édition du Festival d'Avignon. En 2018, il fonde L'Annexe avec Morgan Hérou, une structure qui produit désormais ses pièces : *Grandes Surfaces*, *Jamais dormir* et *Salle des fêtes*. La création de son dernier spectacle, *Lieux communs*, a eu lieu lors de la 78^e édition du Festival d'Avignon en juillet 2024. De 2018 à 2021, il a été artiste associé au ZEF – scène nationale de Marseille et à la Comédie de Béthune – CDN Hauts-de-France (direction Cécile Backès). Il devient artiste compagnon du TNBA (Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine) en 2019. Ce compagnonnage se poursuit dès janvier 2024 sous la direction de Fanny de Chaillé. Depuis janvier 2021, il est associé au Méta – CDN de Poitiers Nouvelle-Aquitaine et depuis juillet 2021 à la Comédie de Béthune – CDN des Hauts-de-France (direction Cédric Gourmelon). Il est artiste associé au Théâtre public de Montreuil – CDN (2022-2025). De 2017 à 2020, il intègre le dispositif d'échange européen « Fabulamundi. Playwriting Europe: Beyond Borders ? »

Parmi ses textes publiés : la trilogie *Des territoires*, *La Truite* et *Salle des fêtes* (Théâtre ouvert, respectivement en 2019, 2020 et 2023) ; *Jamais dormir* et *Lieux communs* (Actes sud-Papiers, respectivement en 2023 et 2024).

ANNE BELLON est docteure en science politique, maîtresse de conférences en sociologie à l'université de technologie de Compiègne. Enseignante et chercheuse, elle travaille sur la régulation de l'Internet, les pratiques culturelles en ligne, les mobilisations numériques et les transformations de l'État. En 2022, elle publie aux Éditions du Croquant *L'État et la Toile*, un ouvrage sur le développement des politiques numériques en France. Elle participe à plusieurs enquêtes, notamment sur la découvrabilité des contenus culturels, la lutte contre la haine en ligne et les mutations du

capitalisme à l'ère numérique. Elle œuvre également au développement de nouvelles méthodes numériques pour les sciences sociales. Elle est membre du comité scientifique du Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC Lab) et, depuis 2024, membre de l'Institut universitaire de France pour le projet « Dompter les géants. Pour une sociologie politique de la régulation des plateformes ».

206

MIREILLE BESSON, directrice de recherche au CNRS retraitée, a travaillé au Centre de recherche en psychologie et neurosciences (CRPN, CNRS et Aix-Marseille Université). Sa recherche vise à mieux comprendre les relations entre cerveau, langage et musique, notamment l'influence de l'apprentissage de la musique sur l'acquisition d'une langue étrangère et sur la perception du langage oral chez l'enfant normo-lecteur et dyslexique. Elle a testé l'impact du projet Démos mis en place par la Philharmonie de Paris sur le développement cognitif d'enfants issus de milieux modestes. Elle a été impliquée dans un projet mis en place par le Centre national d'art vocal de Marseille, qui vise à cerner l'impact de la pratique quotidienne du chant choral sur le développement cognitif et social des enfants du primaire. Elle a été responsable du projet MUSAPDYS (Influence de l'apprentissage de la musique sur le traitement des aspects temporels du langage et sur la remédiation de la dyslexie), financé par l'ANR en 2011. Elle a fait partie de l'Institut Convergences – Langage, communication et cerveau (ILCB) d'Aix-Marseille Université, dirigé par Johannes Ziegler, un projet financé dans le cadre des programmes d'investissements d'avenir France 2030. Elle a présidé, coprésidé et participé à plusieurs panels d'experts de l'ANR, de l'ICREA et de l'ERC. Elle a codirigé avec Catherine Courtet, Françoise Lavocat et Alain Viala, les ouvrages *Corps en scènes* (2015), *Mises en intrigues* (2016), *Violence et Passion* (2017), *Le Désordre du monde* (2018), *Le Jeu et la Règle* (2019), *Traversée des mondes* (2020), et avec Catherine Courtet, Françoise Lavocat et François Lecercle, *La Mémoire du futur* (2022), *Contes, mondes et récits* (2023) et *La Fabrique des sociétés* (2024), parus chez CNRS Éditions.

PHILIPPE BLACHE est directeur de recherche au CNRS. Ses recherches se situent à la croisée des chemins entre informatique, linguistique et neurosciences. Il s'intéresse en particulier au fonctionnement du langage et

de ses bases cérébrales en conditions naturelles, pendant une conversation. Il est membre fondateur du Labex Brain & Language Research Institute (BLRI), qu'il a dirigé de 2012 à 2019, ainsi que de l'Institut Convergences – Langage, communication et cerveau (ILCB) dont il a été directeur de 2017 à 2020. Ces deux structures ont été créées dans le cadre des programmes d'investissements d'avenir France 2030. Philippe Blache a été responsable de nombreux projets, dont ANR OTIM (Outils de traitement d'information multimodale, 2008-2012) et ACORFORMed (Agents conversationnels en réalité virtuelle pour la formation de médecins à l'annonce d'événement grave, 2014-2018). Il a été partenaire de plusieurs autres projets nationaux et internationaux. Quelques publications récentes : « A Neuro-Cognitive Model of Comprehension Based on Prediction and Unification », *Frontiers in Human Neuroscience*, 18, 2024 ; avec Auriane Boudin, Roxane Bertrand, Stéphane Rauzy et Magalie Ochs, « A Multimodal Model for Predicting Feedback Position and Type during Conversation », *Speech Communication*, 159, 2024 ; avec Arthur Pellet-Rostaing, Roxane Bertrand, Auriane Boudin et Stéphane Rauzy, « A Multimodal Approach for Modeling Engagement in Conversation », *Frontiers in Computer Science*, 5, 2023 ; avec Emmanuele Chersoni, Enrico Santus, Alessandro Lenci et Chu-Ren Huang, « Not all Arguments are Processed Equally: A Distributional Model of Argument Complexity », *Language Resources and Evaluation*, 55/4, 2021 ; ou encore « Representing Syntax by Means of Properties: A Formal Framework for Descriptive Approaches », *Journal of Language Modelling*, 4/2, 2016.

SIMON BRÉAN est professeur de littérature française des XX^e et XXI^e siècles de l'université Sorbonne Nouvelle (UMR THALIM). Ses travaux portent sur les littératures de science-fiction et d'anticipation françaises : *La Science-Fiction en France* (SUP, 2012) ; avec Guillaume Bridet, *Near Chaos. Quand la littérature nous prépare au pire* (Hermann, 2024). Il étudie les apports de ces littératures à la théorie de la fiction pour repenser l'entraînement émotionnel du personnage (*Personae fictionnelles. Un principe de plaisir*, inédit d'HDR, Paris-Nanterre, 2024), la question des artefacts science-fictionnels et la théorie des mondes possibles. Il a participé au projet Anticipation (Romans d'anticipation scientifique au tournant du XIX^e siècle

(1860-1940), dir. Claire Barel-Moisan, 2014-2019) et il est membre du projet en cours CulturIA (Une histoire culturelle de l'intelligence artificielle, dir. Alexandre Gefen), tous deux financés par l'ANR. Il est également membre du conseil d'administration de la SELF XX-XXI (Société d'étude de la littérature de langue française des XX^e et XXI^e siècles); rédacteur en chef d'*ELFe XX-XXI* (revue annuelle de la SELF XX-XXI, <https://journals.openedition.org/elfe/>); et corédacteur en chef de *ReS Futuræ* (revue d'études sur la science-fiction, <https://journals.openedition.org/resf/>).

208

Danseur, chorégraphe et créateur de projets expérimentaux, BORIS CHARMATZ émerge en 1993 comme une figure de la danse contemporaine française avec *À bras le corps*, duo cosigné avec Dimitri Chamblas. De 2009 à 2018, il dirige le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, qu'il transforme en musée de la Danse, un espace expérimental pour repenser le rapport entre le public et les territoires de l'art. Ses pièces, parmi lesquelles *Aatt enen tionon* (1996), *enfant* (2011, créée pour la cour d'honneur du Festival d'Avignon), ou *10 000 gestes* (2017), ont été présentées dans le monde entier. Son travail a fait l'objet de rétrospectives au MoMA (New York), à la Tate Modern (Londres) et au Festival d'automne à Paris. Depuis 2019, il ne cesse d'interroger, avec sa compagnie Terrain, les fondements de sa discipline. De 2022 à 2025, il dirige le Tanztheater Wuppertal Pina Bausch et y développe, avec Terrain, un projet artistique entre l'Allemagne et la France. En 2024, il est l'« artiste complice » du 78^e Festival d'Avignon.

Metteuse en scène, comédienne et musicienne, SÉVERINE CHAVRIER a un goût prononcé pour le mélange des arts et des genres. Avec sa compagnie La Sérénade interrompue, elle construit ses spectacles en plongeant dans l'univers d'auteurs qu'elle affectionne, et invente des formes singulières à partir de toutes sortes de matières : le corps, la parole, la vidéo, les sons du piano, les objets, etc. En plus des *Palmiers sauvages*, elle a présenté aux Ateliers Berthier deux adaptations de Thomas Bernhard : *Nous sommes repus mais pas repentis*, inspiré du *Déjeuner chez Wittgenstein*, en 2016, et *Ils nous ont oubliés*, d'après *La Plâtrière*, en 2022. Après avoir dirigé le Centre dramatique national d'Orléans – Centre-Val-de-Loire pendant six ans, elle prend la tête de la Comédie de Genève en 2023.

CATHERINE COURTET est responsable scientifique au département Sciences humaines et sociales de l'ANR. Elle a été responsable du groupement d'intérêt scientifique GEP Environnement (CNRS, CIRAD, CEMAGREF, INRA). Elle a été coordinatrice scientifique du département Sciences humaines et sociales, ainsi que responsable du volet recherche du Plan national santé-environnement et du Plan santé-travail (2004) pour la direction de la recherche, au ministère chargé de la Recherche. Elle a également mis en place et animé de nombreux programmes de soutien à la recherche en sciences humaines et sociales. Elle a codirigé avec Michel Gollac l'ouvrage *Risques du travail, la santé négociée* (La Découverte, 2012) ; avec Mireille Besson, Françoise Lavocat et Alain Viala, *Corps en scènes* (2015), *Mises en intrigues* (2016), *Violence et Passion* (2017), *Le Désordre du monde* (2018), *Le Jeu et la Règle* (2019), *Traversée des mondes* (2020) ; avec Mireille Besson, Françoise Lavocat et François Lecercle, *La Mémoire du futur* (2022), *Contes, mondes et récits* (2023) et *La Fabrique des sociétés* (2024), parus chez CNRS Éditions. Elle a initié avec Paul Rondin et Olivier Py les Rencontres Recherche et Création organisées depuis 2014 par l'ANR et le Festival d'Avignon.

ROBERT DARTON a fait ses études à l'université Harvard et à l'université d'Oxford. Il a enseigné l'histoire européenne à l'université de Princeton de 1968 à 2007, avant de devenir professeur et directeur de la bibliothèque universitaire de Harvard. Il a été président de l'American Historical Association et de la Société internationale d'étude du XVIII^e siècle. Barack Obama lui a décerné la Médaille nationale pour les humanités en 2012. Parmi ses livres disponibles en français, on peut citer : *L'Aventure de l'Encyclopédie* (Points, 2013) ; *Le Grand Massacre des chats* (Les Belles Lettres, 2011) ; *Apologie du livre* (Gallimard, 2012) ; *De la censure* (Gallimard, 2014) ; *Un tour de France littéraire. Le monde du livre à la veille de la Révolution française* (Gallimard, 2018) ; *Éditer et Pirater. Le commerce des livres en France et en Europe au seuil de la Révolution* (Gallimard, 2021) et *L'Humeur révolutionnaire, Paris 1748-1789* (Gallimard, 2024).

ALIZÉE DELPIERRE est sociologue, chercheuse au CNRS au laboratoire Printemps (Professions, institutions, temporalités ; université Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, CNRS). Elle est spécialiste des domesticités,

de l'exploitation au travail et des grandes fortunes. Elle a codirigé pendant plusieurs années le séminaire « Domesticités » (Printemps/Irisso), dédié à la réflexion des enjeux autour du travail domestique. Ses recherches ont aussi porté sur les politiques publiques de retour à l'emploi à l'ère de la numérisation du service public, dans le cadre d'une comparaison à l'échelle de l'Europe (projet Hecat, financé dans Horizon 2020 par la Commission européenne). Elle est notamment l'autrice de *Servir les riches* (La Découverte, 2022) ; *Les Domesticités* (La Découverte, 2023) ; et elle a codirigé *Les Femmes de ménage dans l'intimité du domicile* (Téraèdre, 2023). Actuellement, elle mène une recherche sur l'esclavage moderne et la traite des êtres humains à des fins d'exploitation par le travail.

210

DANIEL GAXIE est professeur émérite de science politique à l'université Paris-I-Panthéon-Sorbonne. Ses recherches portent notamment sur l'analyse des comportements électoraux, la sociologie du personnel politique et la question de la représentation. Entre autres publications, il est l'auteur du *Cens caché* (Seuil, 1978) et de *La Démocratie représentative* (Montchrestien, 2003). Il a dirigé l'ouvrage collectif *L'Explication du vote* (Presses de Sciences-Po, 1985).

En 2006, il a piloté le projet CONCORDE (CONCeptions ORDInaires de l'Europe), financé par l'ANR, dont les résultats ont été publiés dans *L'Europe des Européens. Enquête comparative sur les perceptions de l'Europe* (Economica, 2010) et traduits en anglais et en allemand. Plus récemment, il a publié une synthèse de ses travaux relatifs au recrutement politique sous le titre « Political and Social Backgrounds of Political Elites », dans Heinrich Best et John Higley (dir.), *The Palgrave Handbook of Political Elites* (Palgrave, 2018). Il a codirigé un ouvrage sur l'évolution des partis politiques, *Que faire des partis politiques ?* (Le Croquant, 2018), ainsi qu'une analyse des limites des sondages d'opinion dans la note *Sondages. Précautions avant usages* (Fondation Gabriel Péri, 2020). Dans ses dernières publications, il fait le point sur les relations entre les classes sociales et le vote dans deux articles intitulés « La fin des votes de classe ? », *La Pensée* (septembre 2023, p. 113-136) et « De la déconstruction de la "classe ouvrière" aux réorientations politiques des catégories populaires » dans *Les Classes populaires à l'écart du politique ?* (Fondation Gabriel Péri, 2023).

ÉVELYNE HEYER est professeure d'anthropologie génétique au Muséum national d'histoire naturelle. Elle a dirigé une unité de recherche en éco-anthropologie. Ses recherches concernent l'évolution génétique et la diversité de notre espèce. Elle mène des travaux de terrain en Asie centrale et en Afrique centrale. En 1999, elle obtient la médaille de bronze du CNRS. Elle a été responsable scientifique de la rénovation du musée de l'Homme dont elle est le commissaire scientifique général. Elle est commissaire scientifique de la première exposition temporaire du nouveau musée de l'Homme, « Nous et les Autres. Des préjugés au racisme ». Elle est lauréate du prix Diderot-Curien 2017, qui récompense une personnalité pour son investissement dans le champ des cultures scientifique, technique et industrielle.

Elle a publié plus de 130 articles scientifiques dans des revues internationales à partir de ses recherches sur la diversité génétique humaine et son lien avec la culture. Elle a codirigé l'ouvrage *Une belle histoire de l'Homme* (Flammarion, 2015) et publié, avec Caroline Reynaud-Paligot, *Nous et les Autres. Des préjugés au racisme* (La Découverte, 2017) et *On vient vraiment tous d'Afrique ?* (Flammarion, 2019). Elle a également publié *L'Odysée des gènes* (Flammarion, 2020), prix Le Goût des sciences 2021 et traduit en plusieurs langues, et *La Vie secrète des gènes* (Flammarion, 2022).

Elle est responsable du projet NUTGENEVOL (Deciphering the Complex Evolution of Genes Involved in Human Adaptation to Diet) et coresponsable des projets Altérité culturelle (L'altérité technico-culturelle du continent asiatique : vers une nouvelle histoire de l'Homme) et C3A (Et si la sixième extinction avait déjà eu lieu ? Causes et conséquences de la dernière grande « crise » environnementale – 3 000 ans BP – en Afrique équatoriale atlantique), financés par l'ANR.

FRANÇOISE LAVOCAT, ancienne élève de l'École normale supérieure et agrégée de lettres modernes, est professeure de littérature comparée à l'université Sorbonne Nouvelle, membre de l'Institut universitaire de France, *fellow* au Wissenschaftskolleg de Berlin (2014-2015), et docteur *honoris causa* de l'université de Chicago. Depuis 2017, elle est membre de l'Académie européenne et, depuis 2022, présidente de la section littéraire. Ses recherches portent sur les théories de la fiction, les mondes possibles,

la mémoire des catastrophes, les personnages. Elle a notamment publié : *Arcadies malheureuses* (Champion, 1997), *La Syrinx au bûcher* (Droz, 2005), *La Théorie littéraire des mondes possibles* (CNRS, 2010), *Fiction et Cultures* (SFLGC, 2010), *Pestes, incendies, naufrages* (Brepols, 2011), *Fait et Fiction. Pour une frontière* (Seuil, 2016), *Les personnages rêvent aussi* (Hermann, 2020) et *La Mémoire des personnages* (Epistémé, 2025). Elle était responsable du projet Hermès, histoire et théories des interprétations (2009-2014), financé par l'ANR. Elle a codirigé avec Mireille Besson, Catherine Courtet et Alain Viala, les ouvrages *Corps en scènes* (2015), *Mises en intrigues* (2016), *Violence et Passion* (2017), *Le Désordre du monde* (2018), *Le Jeu et la Règle* (2019), *Traversée des mondes* (2020), et avec Mireille Besson, Catherine Courtet et François Lecercle, *La Mémoire du futur* (2022), *Contes, mondes et récits* (2023) et *La Fabrique des sociétés* (2024), parus chez CNRS Éditions.

FRANÇOIS LECERCLE est professeur émérite de littérature comparée à Sorbonne Université. Il travaille sur la culture de la première modernité en Europe, notamment sur les rapports entre littérature et arts plastiques, la théologie des images, la démonologie et le théâtre. En 2013, il a monté et animé, avec Clotilde Thouret, le projet Haine du théâtre, rattaché au Labex Obvil de Sorbonne Université. Dans ce cadre, il a organisé plusieurs colloques sur les querelles sur le théâtre en Europe du XVI^e au XIX^e siècle et sur les scandales de théâtre du XVI^e siècle à nos jours. Quelques publications récentes : *L'Œil oblique. Essais sur l'image, la peinture et le théâtre* (Droz, 2020) ; *Scandales de théâtre* (Sophia University Press, 2021) ; « Rewriting the Unwritten: On the History of Theatrophobia », *Forum Modernes Theater* (2021, p. 79-91) ; « Obscenity on the Stage: A Double-Edged Sword », dans Peter Frei et Nelly Labère (dir.), *The Politics of Obscenity in the Age of the Gutenberg Revolution* (Routledge, 2022, p. 251-278). Il a codirigé avec Mireille Besson, Catherine Courtet et Françoise Lavocat les ouvrages *La Mémoire du futur* (2022), *Contes, mondes et récits* (2023) et *La Fabrique des sociétés* (2024), parus chez CNRS Éditions.

Après une formation au cours Florent, LAURENT PAPOT crée en 2003, avec Séverine Chavrier, la compagnie La Sérénade interrompue, soit une dizaine de spectacles, dont *Les Palmiers sauvages* d'après l'œuvre de William

Faulkner, *Nous sommes repus mais pas repentis* d'après Thomas Bernhard, et *Ils nous ont oubliés* en 2022.

Au théâtre, il travaille avec Vincent Macaigne (*Requiem 3*), Jérémie Le Louët (*Macbett* d'Eugène Ionesco, *Hot House* de Harold Pinter), Aurélia Guillet (*Déjà là* d'Arnaud Michniak), Blandine Savetier (*Love and Money* de Dennis Kelly), Philippe Ulysse (*C'est comme du feu* de William Faulkner), Ivo van Hove (*Vu du pont* d'Arthur Miller) ou Simon Stone (*Les Trois Sœurs* d'après Anton Tchekhov). Au cinéma, il travaille avec Guillaume Brac (*Un monde sans femmes*), Jules Zingg (*Les Voisins*, *Kudoh*, *Les Restes*), Vincent Macaigne (*Pour le réconfort*), Philippe Ulysse (*Le Sourire des astronautes*), Thomas Grenier (*Château de cartes*, *Le Chant du coq*), Clémence Madeleine-Perdrillat (*Bal de nuit*, *Le Cowboy de Normandie*), David Lucas (*Home Run*), Hugo Dillon (*Fraiger*). Il collabore avec l'Orchestre national d'Île-de-France et récite *Pierre et le Loup* à la Philharmonie de Paris sous la direction d'Enrique Mazzola.

Comédien, TIAGO RODRIGUES croise à 20 ans la compagnie belge tg STAN, au sein de laquelle il va développer son jeu, son écriture théâtrale et son goût du collectif. Auteur et metteur en scène, il fonde la compagnie Mundo Perfeito avec Magda Bizarro en 2003, avant de prendre la direction du Teatro nacional Dona Maria II à Lisbonne de 2015 à 2021. Combinant histoires réelles et fictions, tressant intime et politique, les spectacles de Tiago Rodrigues sont profondément marqués par la notion d'écrire avec et pour les acteurs, et par la recherche d'une transformation de notre conscience grâce au théâtre. Il rassemble pour interroger notre monde grâce à la puissance des mots, des corps et de l'imagination des spectateurs. Au Festival d'Avignon, il a présenté *Antoine et Cléopâtre* en 2015, *Sopra* en 2017, *La Cerisaie* en 2021, *By Heart*, *Dans la mesure de l'impossible* en 2023, *Hécube, pas Hécube* en 2024. Tiago Rodrigues est actuellement directeur du Festival d'Avignon.

BAUDOIN WOEHL est metteur en scène et dramaturge pour la danse et le théâtre. Après un master de philosophie, il se forme en jeu au conservatoire du 19^e arrondissement à Paris, puis intègre l'école du Théâtre national de Strasbourg en 2017, section dramaturgie. Son intérêt se porte très vite sur

les dramaturgies liées aux gestes et à l'écriture des pièces chorégraphiques et musicales.

Il collabore avec la chorégraphe Maud Le Pladec pour *Static Shot* (2020), puis *Counting Stars with You* en 2021. En 2020, il est collaborateur artistique auprès de François Chaignaud et du maître de butô Akaji Maro pour *Gold Shower*. Sa collaboration avec François Chaignaud se poursuit en 2022 pour *Tumulus*, pièce portée conjointement avec Geoffroy Jourdain, puis pour *Cortèges*, une composition de Sasha J. Blondeau. Il travaille actuellement avec les artistes Séverine Chavrier, Clédad & Petitpierre et Silvia Paoli en vue de leurs prochaines créations.

214

OLIVIER ZUNZ est professeur émérite d'histoire des États-Unis à l'université de Virginie. Ses principaux ouvrages ont été traduits en français : *Naissance de l'Amérique industrielle* (Aubier, 1983) ; *L'Amérique en col blanc* (Belin, 1991) ; *Le Siècle américain* (Fayard, 2000) ; *La Philanthropie en Amérique. Argent privé, affaires d'État* (Fayard, 2012) ; *Tocqueville. L'homme qui comprit la démocratie* (Fayard, 2022).

Il a dirigé ou codirigé les ouvrages suivants : *Reliving the Past* (The University of North Carolina Press, 1985) ; *The Landscape of Modernity* (Russell Sage Foundation, 1992) ; *Social Contracts under Stress* (Russell Sage Foundation, 2002) ; *The Tocqueville Reader* (Wiley-Blackwell, 2002). Il a également codirigé plusieurs traductions en langue anglaise par Arthur Goldhammer des œuvres d'Alexis de Tocqueville : *Democracy in America* (Library of America, 2004) ; *Alexis de Tocqueville and Gustave de Beaumont in America: Their Friendship and Their Travels* (University of Virginia Press, 2010) ; *Recollections: The French Revolution of 1848 and Its Aftermath* (University of Virginia Press, 2016).

IL AURAIT PU EN ÊTRE AUTREMENT

En présence de Baptiste Amann, auteur et metteur en scène (*Lieux communs* au Festival d'Avignon 2024).

Avec la participation de : Anne Bellon, maîtresse de conférences en sociologie, université de technologie de Compiègne, membre de l'Institut universitaire de France ; Simon Bréan, professeur de littérature française des XX^e et XXI^e siècles, université Sorbonne Nouvelle ; Robert Darnton, professeur émérite d'histoire européenne, université Harvard ; Daniel Gaxie, professeur émérite de science politique, université Paris-I-Panthéon-Sorbonne ; Florence Naugrette, professeure en littérature française, Sorbonne Université, membre de l'Institut universitaire de France.

Animation : Sylvaine Guyot, professeure, université de New York ; Valérie Hannin, directrice de la rédaction, *L'Histoire* ; Frédéric Sawicki, professeur en science politique, université Paris-I-Panthéon-Sorbonne ; Pierre Singaravélou, professeur d'histoire contemporaine, université Paris-I-Panthéon-Sorbonne ; Wes Williams, ancien directeur de TORCH (The Oxford Research Centre in the Humanities), professeur à la faculté Medieval and Modern Languages, université d'Oxford.

Avec l'intervention de : Catherine Courtet, responsable scientifique, département Sciences humaines et sociales, Agence nationale de la recherche.

1788, PARIS : LES SIGNES AVANT-COUREURS D'UNE RÉVOLUTION ?

ROBERT DARNTON, professeur émérite d'histoire européenne, université Harvard. Dernière publication : *L'Humeur révolutionnaire. Paris, 1748-1789* (Gallimard, 2024).

Entretien par Valérie Hannin, directrice de la rédaction,
L'Histoire / 9 juillet 2024 / réalisé par l'ANR et le Festival d'Avignon.

LE PASSÉ RECOMPOSÉ

En présence de Laurent Papot, comédien, et Baudouin Woehl, dramaturge (*Absalon, Absalon!* d'après William Faulkner, au Festival d'Avignon 2024).

Avec la participation de : Magali Bessone, professeure en philosophie politique, université Paris-I-Panthéon-Sorbonne, membre de l'ISJPS (Institut des sciences juridiques et philosophiques de la Sorbonne) et du conseil scientifique de la Fondation pour la mémoire de l'esclavage; Évelyne Heyer, professeure d'anthropologie génétique, Muséum national d'histoire naturelle; Mélanie Lamotte, maîtresse de conférences en histoire moderne, université de Duke; Olivier Zunz, professeur émérite d'histoire des États-Unis, université de Virginie.

216

Animation : Cédric Enjalbert, rédacteur en chef adjoint, *Philosophie magazine*; Paulin Isnard, professeur d'histoire grecque, Aix-Marseille Université, membre de l'Institut universitaire de France; Tiphaine Karsenti, professeure d'études théâtrales, université Paris-Nanterre, directrice de l'École universitaire de recherche EUR ArTeC, financée par France 2030; Emmanuel Laurentin, historien, producteur de l'émission « Le Temps du débat », France Culture; Pierre Singaravélou, professeur d'histoire contemporaine, université Paris-I-Panthéon-Sorbonne.

Table ronde

Avec les interventions de : Thierry Damerval, président-directeur général de l'Agence nationale de la recherche; Robert Darnton, professeur émérite d'histoire européenne, université Harvard; Valérie Fromentin, responsable du département Sciences humaines et sociales, Agence nationale de la recherche; Pierre Gendronneau, directeur délégué du Festival d'Avignon; Antoine Petit, président-directeur général du CNRS; Romain Huret, président de l'EHESS.

Animation : Emmanuel Laurentin, historien, producteur de l'émission « Le Temps du débat », France Culture.

FRANCE-ÉTATS-UNIS : LES CONDITIONS D'UN NOUVEAU CONTRAT SOCIAL

OLIVIER ZUNZ, professeur émérite d'histoire des États-Unis, université de Virginie. Dernière publication : *Tocqueville. L'homme qui comprit la démocratie* (Fayard, 2022).

Entretien par Cédric Enjalbert, rédacteur en chef adjoint, *Philosophie magazine* / 9 juillet 2024 / réalisé par l'ANR et le Festival d'Avignon.

EN ATTENTE DE JUSTICE

En présence de Tiago Rodrigues, metteur en scène, directeur du Festival d'Avignon (*Hécube, pas Hécube*, d'après Euripide, au Festival d'Avignon 2024).

Avec la participation de : Alizée Delpierre, chargée de recherche au CNRS, sociologue, membre du laboratoire Printemps (université Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, CNRS) ; Aïcha Limbada, historienne, membre de l'École française de Rome ; Renaud Gagné, professeur en littérature et religion de la Grèce ancienne, université de Cambridge ; Davide Rodogno, professeur en histoire et politique internationales, directeur des programmes interdisciplinaires à l'Institut universitaire de hautes études internationales et du développement, Genève ; Barbara Rosenwein, professeure émérite d'histoire, université de Chicago ; Valérie Rosoux, professeure, directrice de recherche FNRS (Fonds national de la recherche scientifique) en science politique et philosophie, université de Louvain.

Animation : Patrick Boucheron, historien, professeur au Collège de France, titulaire de la chaire Histoire des pouvoirs en Europe occidentale (XIII^e-XVI^e siècles) ; Sébastien Chauvin, sociologue, professeur associé, université de Lausanne ; Cédric Enjalbert, rédacteur en chef adjoint, *Philosophie magazine* ; Pierre-Cyrille Hautcœur, directeur d'études à l'EHESS, économiste et historien, professeur à l'École d'économie de Paris ; Tiphaine Karsenti, professeure d'études théâtrales, université Paris-Nanterre ; Georges Vigarello, historien, directeur d'études EHESS.

PRENDRE CORPS

En présence de Boris Charmatz, chorégraphe, directeur du Tanztheater Wuppertal (*Liberté cathédrale* au Festival d'Avignon 2024).

Avec la participation de : Florence d'Artois, maître de conférences en études hispaniques, Sorbonne Université, membre junior de l'Institut universitaire

de France ; Philippe Blache, directeur de recherche, CNRS, linguistique ; Damien Boquet, professeur d'histoire du Moyen Âge, Aix-Marseille Université, et membre de l'UMR TELEMMe 7303 AMU-CNRS ; Béatrice de Gelder, professeure en neurosciences cognitives, université de Maastricht ; Patrick Haggard, professeur en neurosciences cognitives, Institute of Cognitive Neuroscience, University College London.

Animation : Mireille Besson, directrice de recherche CNRS en psychologie cognitive et neurosciences, Aix-Marseille Université ; Nicolas Donin, professeur, université de Genève, musicologue ; Sylvaine Guyot, professeure, université de New York ; Pierre-Cyrille Hautcœur, directeur d'études à l'EHESS, économiste et historien, professeur à l'École d'économie de Paris ; Tiphaine Karsenti, professeure d'études théâtrales, université Paris-Nanterre ; Georges Vigarello, historien, directeur d'études EHESS.

218

COMMENT EXPLIQUER L'EFFICACITÉ DU LANGAGE ?

PHILIPPE BLACHE, directeur de recherche, CNRS, linguistique, ancien directeur du Labex Brain & Language Research Institute (BLRI) et de l'Institut Convergences – Langage, communication et cerveau (ILCB), financés par France 2030.

Entretien par Philippe Pajot, directeur de la rédaction, *La Recherche* / 9 juillet 2024 / réalisé par l'ANR et le Festival d'Avignon.

TABLE DES MATIÈRES

Préface	
Tiago Rodrigues.....	9
Introduction	
Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat et François Lecercle.....	11

IL AURAIT PU EN ÊTRE AUTREMENT

Pour un théâtre de l'irrésolu		219
Baptiste Amann.....	21	
Les représentations de la représentation politique		
Daniel Gaxie.....	37	
Système d'information et théâtralité de l'espace public au XVIII ^e siècle		
Robert Darnton.....	55	
Réseaux sociaux à l'ère numérique : un théâtre de bruit et de fureur ?		
Anne Bellon.....	63	
Inquiétantes altérités : l'identité personnelle au risque de la science-fiction		
Simon Bréan.....	79	

LE PASSÉ RECOMPOSÉ

Le silence des voix empêchées		
Séverine Chavrier, Laurent Papot et Baudouin Woehl.....	97	
Repenser le dilemme américain : les relations raciales dans le sud des États-Unis depuis la reconstruction jusqu'au mouvement des droits civiques		
Olivier Zunz.....	113	
Nous et les autres		
Évelyne Heyer.....	119	

EN ATTENTE DE JUSTICE

La quête de justice, dénominateur commun de notre humanité Tiago Rodrigues.....	129
Peut-on renverser la domination ? Du fantasme à la réalité sociologique des rapports de domesticité Alizée Delpierre.....	141

PRENDRE CORPS

220	Le mouvement au risque du souffle Boris Charmatz.....	161
	La prédiction au cœur de la communication : une perspective interdisciplinaire entre linguistique, intelligence artificielle et neurosciences Philippe Blache.....	177
	Les Rencontres Recherche et Création.....	195
	Les auteurs.....	205
	Les Rencontres Recherche et Création en vidéo.....	215
	Table des matières.....	219