Voix contemporaines
ISSN : 2801-2321
Publisher : Université Jean Monnet Saint-Étienne

05 | 2023
Constructions, expressions et perceptions de la communauté à l'ère contemporaine

ZŌ Centro Culture Contemporanee

https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=556

Electronic reference
« Constructions, expressions et perceptions de la communauté à l'ère contemporaine », *Voix contemporaines* [Online], Online since 31 décembre 2023, connection on 06 mars 2024. URL : https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=556

Copyright
CC BY 4.0

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.556

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

ISSUE CONTENTS

Olivier Glain, Anne-Sophie Letessier and Silvana Segapeli
Introduction

Florian Fraissard
La littérature communautaire : perspectives poétique et anthropologique

Anne-Lise Marin-Lamellet
« *I'm British but…* » (Gurinder Chadha, 1989) : les communautés indopakistanaises dans le cinéma britannique des années 1980 à nos jours

Julie Brugier
Construire et déconstruire la communauté depuis ses marges

Kevin Gohon
« Faire communauté » dans l'écriture musicale

Mathilde Buliard
Photographies contre clichés

Damien Bonnec
La condition communautaire

Olivier Glain and Laura Gabrielle Goudet
Faire communauté en ligne

Christophe Coupé
L'urbain, la ville et la langue

Patrick Bourgne, Christian Drevet and Marie Heyd
La place des Terreaux

Anne-Céline Callens
Le rôle de l'image et de la communication dans le corporatisme et la stratégie managériale

Introduction

Olivier Glain, Anne-Sophie Letessier and Silvana Segapeli

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.576

Copyright
CC BY 4.0

TEXT

1 La communauté est une notion foisonnante, pour reprendre la formule de Claude Jacquier (2011) : il suffit de penser aux nombreuses collocations dans des domaines aussi variés que la diplomatie (communauté internationale), l'organisation territoriale (communauté urbaine), la linguistique ou la religion. L'adjectif y désigne tour à tour les acteurs faisant communauté ou ce à partir de quoi la communauté désignée s'organise. Cette dualité est à retrouver dans la double acception du terme telle que la proposent les dictionnaires. Il désigne en effet à la fois ce qui « est commun à plusieurs » et « un ensemble de personnes [...] formant une association d'ordre politique, économique ou culturel » (CNRTL). Du point de vue de l'étymologie, « communauté » est une dérivation du latin *communis*, mot lui-même composé du préfixe *cum-* (réunion, simultanéité, identité) et de *munus* (office, fonction ; obligation et charge ; tâche accomplie, œuvre). On l'aura compris par ce bref détour lexicologique, l'acception moderne, qui ne semble retenir que le sens du préfixe, pose la question d'un commun possible à partir duquel une communauté peut prendre forme, se dire et être dite. Une réflexion sur la communauté – ce qu'un groupe, quel qu'il soit, a en commun, de commun – fait nécessairement travailler les notions de différence et de relation, d'identité et d'altérité, d'appartenance et d'exclusion, de partage et d'individuel.

2 Étudier ce qui se donne à penser lorsque l'on parle de communauté implique d'interroger le champ sémantique complexe dans lequel la notion s'inscrit et pour laquelle chaque discipline, chaque courant de pensée dessine un périmètre différent. La dichotomie entre *communauté* et *société*, déjà établie par le sociologue et philosophe allemand Ferdinand Tönnies, appartient ainsi à une longue tradition

se préoccupant de la qualité du lien et de la cohésion sociale (Jacquier, 2011)[1]. Dans le contexte sociopolitique actuel, l'adjectif « communautaire » et le substantif « communautarisme » font entendre la suspicion que peut engendrer « la vision partitive » (Fraissard, ce numéro) qui sous-tend une définition différentialiste de la communauté et du double mouvement qui l'anime : divergence par rapport à des éléments qui lui sont extérieurs et convergence en son sein. Comprise ainsi, elle « trace une ligne, un segment, une frontière » (Tremblay, 2015, 40). Encore faut-il questionner ce qui justement trace la frontière, et faire jouer la proximité sémantique de la notion avec celle de minorité comme « communauté de moindre pouvoir » (Guillaumin, 1985, 101). La sociologue Colette Guillaumin soulignait que la substitution d'un terme à l'autre met en jeu la différence entre « une approche interne du groupe concerné », c'est-à-dire « des caractéristiques propres » et de la cohésion d'un groupe déterminé, et d'autre part « une approche externe » qui définit sa « situation sociale [...], sa place dans la société » (*ibid.*, 104). En d'autres termes, si la communauté peut relever d'un sentiment d'appartenance, d'un « sens de... » quelque chose qui relie ses membres (Astruc, 2015, 26), elle peut dans le même temps participer à une assignation.

3 La communauté est donc, pour partie, affaire d'imaginaires sociaux, qui peuvent dans certains cas interagir avec des imaginaires linguistiques (Castoriadis, 1975 ; Houdebine, 1982). On pense à la fortune critique de la « communauté imaginée » de Benedict Anderson[2] « au-delà de sa vocation politologique première » comme outil de réflexion sur le nationalisme (Chivallon, 2007, 149)[3]. Parfois, la communauté linguistique interagit avec une communauté socioculturelle, pouvant prendre la forme d'une communauté de nature idéologique qui peut être en partie imaginée par les individus qui la composent. Dans ce cas, les marqueurs linguistiques peuvent être des ressources permettant au locuteur de construire son identité par rapport à une idéologie linguistique partagée avec d'autres (Campbell-Kibler, 2009, 136). Il ne s'agit pas de reconduire ici « la rhétorique désormais bien rodée de la puissance de l'imaginaire » (Chivallon, 2007, 133), mais de se pencher sur la dynamique de co-engendrement entre idéalité et matérialisation qui sous-tend l'organisation et l'expression de la communauté. Il n'est pas anodin que Christine Chivallon prenne

comme point de départ de sa critique de l'opposition « réel-imaginaire » chez Anderson le travail du philosophe et géographe Henri Lefebvre [4]. Penser la communauté dans ses relations à l'espace permet d'envisager ce double mouvement par lequel les structures spatiales donnent forme aux représentations mentales, culturelles et symboliques qu'un groupe se fait de lui-même et du monde, et en fonction desquelles, dans le même temps ce groupe se structure. L'aspect social des villes en est un des exemples puisque les pratiques urbaines structurent la communauté par ses interactions, ses expressions, ses usages, ses conflits.

4 En s'intéressant à des rassemblements humains qui ne sont pas forcément agrégés par un lien historique et/ou culturel, les *Commons Studies* ouvrent une brèche sémantique importante : les *commoners* partageant le soin et l'usage d'un bien commun, ce qui « fait communauté », ce sont les liens entre l'être vivant et son milieu et l'ensemble des pratiques et des usages qu'ils créent et par lesquels ils s'expriment. Mettre ainsi l'accent sur les pratiques et les usages pour réfléchir au(x) commun(s) permet d'envisager les tensions entre approche verticale faisant de la communauté un existant préétabli et ordonné, et approche horizontale qui voit dans la communauté comme un processus toujours renouvelé de co-construction. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi pour la couverture de ce numéro de *Voix contemporaines* une photographie de « Alter », spectacle vivant mis en scène par la compagnie turinoise Stalker Teatro. L'image est un extrait de la scène 6 « Clips, architettura dello spazio », inspirée par l'œuvre « Fragments » (2005) de Ai Weiwei. La scène qui y est représentée s'appuie sur une action collective construisant du lien entre les individus qui constituent la communauté des spectateurs.

5 Les articles qui composent ce numéro témoignent à la fois du caractère labile de la notion de communauté et de la variété des approches disciplinaires : études littéraires et cinématographiques, musicologie, linguistique, études urbaines et arts visuels. En faisant le choix de la pluridisciplinarité, ce numéro propose une réflexion faisant émerger les problématiques transversales – tant politiques et éthiques que pragmatiques et représentationnelles – que recouvre la communauté à l'époque contemporaine.

6 Dans son article intitulé « La littérature communautaire : perspectives poétique et anthropologique », Florian Fraissard interroge la pertinence de la communauté comme critère générique. S'appuyant sur un corpus mêlant des œuvres identifiées comme appartenant à la littérature gay, la littérature noire et la littérature des banlieues, son analyse met en lumière l'importance de l'esthétique réaliste dans des textes qui se présentent comme autant de remédiations aux enjeux de pouvoir et aux dynamiques d'exclusion qui les sous-tendent.

7 À l'inverse, dans « "*I'm British but…*" (Gurinder Chadha, 1989) : les communautés indopakistanaises dans le cinéma britannique des années 1980 à nos jours », Anne-Lise Marin-Lamellet remet en question le supposé lien d'identité entre communauté et genre cinématographique. Son article offre une synthèse des constantes et des évolutions des types de personnages et de milieux représentés dans un ensemble de films qui, en incluant des visions diasporiques, élaborent un récit national collectif. Celui-ci n'ignore pas les tensions au sein d'une société britannique multiculturelle, mais s'efforce, selon elle, de ré-universaliser le Royaume-Uni pour mieux célébrer son identité nationale.

8 L'article de Julie Brugier permet de poursuivre la réflexion déjà amorcée par Marin-Lamellet sur les contradictions inhérentes à la notion de communauté dès lors que l'on considère des pratiques de résistance qui témoignent de la tentation d'un repli hors de la société. Reprenant l'opposition proposée par Rémi Astruc entre l'idéal de la « Communauté » et sa concrétisation dans des communautés, elle analyse deux romans contemporains, *Matrix* (2021) de Lauren Groff et *Morne Câpresse* (2008) de Gisèle Pineau, qui mettent en scène des communautés religieuses féminines renversant les normes sociales pour réinventer l'être en commun. Brugier montre comment ces œuvres affirment la possibilité d'une telle réinvention dont elles nient toutefois l'accomplissement plein et entier dans le texte.

9 Dans l'œuvre de Luigi Nono, compositeur italien auquel Kevin Gohon consacre un article, la démarche esthétique s'ancre résolument dans un geste politique et militant visant à rendre aux classes opprimées leur voix. Gohon retrace l'évolution de son écriture qui s'est attachée tout d'abord à représenter la communauté par le truchement d'un modèle collectif appliqué à toutes les composantes du théâtre

musical pour ensuite chercher à « faire communauté » avec le public en faisant advenir une disposition nouvelle à l'écoute.

10 La dimension politique du geste créatif sous-tend également l'étude que Mathilde Buliard propose de l'œuvre d'Hortense Soichet. Issus d'un travail participatif et collaboratif qui inclut des photographes amatrices et leur (re)donne la parole, les deux ouvrages auxquels Buliard s'intéresse contrent la marginalisation et les stéréotypes auxquels d'ordinaire ces femmes sont confrontées en tant que sujets photographiés. Ce faisant, ils font de la création non plus un acte individuel mais collectif et social, et construisent une nouvelle communauté, à la fois sujet et produit d'une démarche dans laquelle se donne à voir et à lire une esthétique du commun.

11 Créer en commun, créer du commun : l'étude de Damien Bonnec porte sur l'orchestre symphonique tel qu'il s'est développé à partir du XVIII^e siècle. Après avoir analysé la manière dont ce collectif placé sous la baguette du chef d'orchestre correspond à une organisation paradigmatique de l'autorité, Bonnec étend sa réflexion à l'écriture musicale, notamment à la notation métrique fondée sur la verticalité harmonique à laquelle semble répondre le corps social musicien. Il met en avant une organisation alternative, à la fois verticale *et* horizontale, susceptible de donner lieu à une communauté musicale caractérisée par une coopération qui « va dans le sens d'une horizontalité du vivre-ensemble » (Bonnec, ce numéro).

12 Olivier Glain et Laura Goudet se penchent sur les échanges – qu'ils qualifient d'horizontaux – entre les utilisateurs d'une page Facebook dédiée au français cadien. Dans ces échanges non normés, la communauté virtuelle s'organise autour de collaborations et de négociations linguistiques qui permettent à celles et ceux qui y participent de discuter et de délimiter leur appartenance à la communauté cadienne du sud de la Louisiane. Les représentations et l'imaginaire que ces échanges véhiculent façonnent, selon les auteurs, l'expression de cette langue-culture.

13 Tout comme l'article de Glain et Goudet, celui de Christophe Coupé relève de la linguistique perceptuelle. Il mène ainsi une réflexion sur la division entre nord et sud qui caractérise historiquement Dublin sur les plans urbain et linguistique, ce qui lui permet d'appréhender les représentations qu'ont les Dublinois de la variation linguistique à

l'œuvre dans leur ville. Coupé montre ainsi que l'urbain, en tant que tissu social, influence les perceptions linguistiques des habitants de la capitale irlandaise.

14 L'articulation entre la ville comme entité physique et l'urbain comme entité abstraite que Coupé emprunte à Lefebvre se retrouve également dans l'article de Patrick Bourgne, Christian Drevet et Marie Heyd. À travers une incursion au cœur de la ville de Lyon, les auteurs proposent une analyse ontologique de diverses communautés urbaines aux intérêts et aux pratiques parfois conflictuels à partir d'un contexte spécifique : celui du double aménagement de la place des Terreaux commandité par les acteurs politiques de la Ville.

15 Anne-Céline Callens clôt ce numéro avec « Le rôle de l'image et de la communication dans le corporatisme et la stratégie managériale. L'exemple de la communauté Casino au début du XX^{e} siècle ». Elle montre comment l'entreprise s'est attachée à fidéliser et unir ses employés autour du concept de la « famille Casino », notamment par l'intermédiaire de mesures sociales et la création d'un journal d'entreprise par lequel elle se met en scène.

BIBLIOGRAPHY

Anderson Benedict, 1991, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/New-York, Verso.

Anderson Benedict, 1996, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Pierre-Emmanuel Dauzat (trad.), Paris, La Découverte.

Astruc Rémi, 2015, « À quoi reconnaît-on une communauté quand on en croise une ? », dans Rémi Astruc (dir.), *La communauté revisitée : Community Redux*, Versailles, RKI Press, coll. « CCC », p. 23-34.

Campbell-Kibler Kathryn, 2009, « The nature of sociolinguistic perception », *Language Variation and Change*, vol. 21, nº 1, p. 135-156.

Castoriadis Cornelius, 1975, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, coll. « Esprit ».

Chivallon Christine, 2007, « Retour sur la "communauté imaginée" d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue », *Raisons politiques*, vol. 27, nº 3, p. 131-172.

Guillaumin Colette, 1985, « Sur la notion de minorité » [en ligne], *L'Homme et la société*, nº 77-78, p. 101-109, DOI : https://doi.org/10.3406/homso.1985.2224.

Houdebine Anne-Marie, 1982, « Norme, imaginaire linguistique et phonologie du français contemporain », *Le Français moderne*, vol. 1, p. 42-51.

Jacquier Claude, 2011, « Qu'est-ce qu'une communauté ? En quoi cette notion peut-elle être utile aujourd'hui ? », *Vie sociale*, vol. 2, nº 2, p. 33-48.

Tremblay Thierry, 2015, « La communauté négative, de Bataille à Tiqqun », dans Rémi Astruc (dir.), *La communauté revisitée : Community Redux*, Versailles, RKI Press, coll. « CCC », p. 35-50.

NOTES

1 Tönnies avance une interprétation linéaire des modes d'organisation humaine : « les organisations sociétales fondées sur l'autonomie des individus remplaceraient peu à peu, et parfois violemment, les organisations communautaires où l'identité des membres du groupe est surdéterminée par l'appartenance au groupe. La solidarité sociétale organique succéderait et se substituerait ainsi à la solidarité communautaire mécanique » (Jacquier, 2011, 36).

2 L'historien et politologue Anderson choisit comme titre de son essai publié en 1983 l'expression « *Imagined Communities* ». Le terme de « communauté » n'est pas retenu dans la traduction française qui insiste davantage sur l'importance donnée à l'imaginaire dans la théorie de la nation et du nationalisme proposée par Anderson.

3 Chivallon, anthropologue et géographe, dresse un état des lieux critique de « l'étrange trajectoire » de la notion andersonienne centré sur le couple « réel-imaginaire » qui constitue, selon elle, une des contradictions théoriques de l'essai d'Anderson (Chivallon, 2007, 155).

4 Elle mentionne plus particulièrement ce qu'Henri Lefebvre, dans *La production de l'espace* (1974), dit de l'efficacité idéologique du « dispositif architectural construit et conçu » (Chivallon, 2007, 164).

AUTHORS

Olivier Glain
Professeur des universités en linguistique anglaise, ECLLA, Université Jean Monnet Saint-Étienne

Anne-Sophie Letessier
Maîtresse de conférences en études canadiennes, ECLLA, Université Jean Monnet Saint-Étienne

Silvana Segapeli
Professeure habilitée à diriger des recherches, ECLLA, École nationale supérieure d'architecture de Saint-Étienne

La littérature communautaire : perspectives poétique et anthropologique

Florian Fraissard

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.579

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français
À partir d'un corpus comparatiste, nous interrogeons la notion de littérature communautaire à travers l'examen de ses rapports avec la réalité anthropologique des communautés contemporaines. Cette analyse met en lumière l'importance du réalisme, mais également la fonction (re)médiatrice des œuvres concernant les enjeux de pouvoir.

English
The present comparative critical essay ponders the notion of community literature, through the examination of its relations with the anthropological reality of contemporary communities. This analysis highlights the importance of realism but also the (re)mediating function of texts regarding issues of power.

INDEX

Mots-clés
littérature comparée, communauté, théorie littéraire, xxie siècle

Keywords
comparative literature, community, literary theory, 21st century

OUTLINE

Introduction
Communautés, minorités et littérature
Paroles situées et vision du coin de l'œil
Représentations du trauma collectif : le choix du réalisme
Identités et fiction démocratique
Conclusion

TEXT

Introduction

1 À première vue, la notion de littérature communautaire peut apparaître comme une forme de « genre fantôme » (Genette, 2004, 28). Elle est plutôt connue sous ses appellations particulières – littérature afro-américaine, littérature beur, littérature juive, littérature lesbienne, etc., – qui semblent être l'exacte transposition littéraire des catégorisations anthropologiques des communautés – l'anthropologie entendue comme « le total des sciences qui considèrent l'homme comme être vivant, conscient et sociable » (Mauss, 2004, 285) –, comme le prouverait l'emploi d'un même adjectif pour qualifier les unes et les autres. En effet, parler de « littérature communautaire », c'est faire d'un objet anthropologique – la communauté – un critère de classification générique. Cette qualification interroge sur la nature et l'unité d'un tel corpus et, en même temps, paraît affirmer l'existence d'un lien d'identité entre anthropologie et poétique, ce que semble acter Jean Bessière lorsqu'il écrit que « le roman contemporain se fait le double de l'anthropologie et de l'ethnologie : il décrit des communautés, comme l'anthropologie et l'ethnologie le font » (Bessière, 2010, 204). Mais qu'auraient d'identique un groupe humain et un groupe d'œuvres ? On serait tenté de répondre, par une tautologie, que la littérature noire est écrite par des Noirs, que la littérature gay l'est par des gays, c'est-à-dire qu'il y aurait identité entre les personnes et les auteurs, ou que l'une et l'autre disent l'identité noire et l'homosexualité, ce qui reviendrait à dire une identité entre condition sociale et thème littéraire. C'est indéniablement exact, mais quelle place accorder à la littérarité et à l'esthétique – éléments traditionnels de la caractérisation littéraire – dans ce jeu de miroirs ? Pour Alexandre Gefen, « la question sociale » (Gefen, 2017, 203) dont s'empare la littérature contemporaine doit amener à une révision de ses critères d'évaluation, par « le passage à des critères de définition non thématiques […] ou formels […], mais pragmatiques et cognitifs – et peut-être [à] l'abandon de la conception esthétique de la littérature comme "art du langage" » (*ibid.*, 2017, 211).

2 Pour tenter de caractériser la « littérature communautaire », il nous faut donc adopter une perspective double. À la fois souligner le commun des communautés et du genre littéraire – questionner le « comme » de Bessière – et, en même temps, démontrer la spécificité du fait littéraire qui ne peut pas être identique au fait social – interroger ce que serait la « conception esthétique » communautaire. Pour mener cette « entreprise tout à fait particulière » (Todorov, 1970, 7) de l'étude générique, nous adopterons une approche comparatiste et fonderons notre réflexion sur un corpus de trois œuvres, couvrant trois aires linguistiques et trois communautés : le recueil de nouvelles *Chroniques d'une société annoncée* (2007) du collectif d'autrices et d'auteurs français « Qui fait la France ? », qui met en récit la communauté des banlieues ; la trilogie *N'essuie jamais de larmes sans gants* (*1. L'amour*, *2. La maladie*, *3. La mort*)[1] de l'écrivain suédois Jonas Gardell, qui met en scène la communauté gay stockholmoise des années 1980 ; le recueil de contes *Ses yeux d'eaux*[2] de l'autrice brésilienne Conceição Evaristo, qui offre des représentations multiples de la communauté afro-brésilienne contemporaine.

Communautés, minorités et littérature

3 L'adjectif « commun », attesté dès le IXe siècle en ancien français, concernait ce qui était « relatif à tous ou au plus grand nombre » (CNRTL/*Trésor de la langue française*)[3]. Son extension sémantique variait donc entre l'universel et le général, et s'opposait au particulier. Le substantif qui en dérive, « communauté », apparaît plus tardivement – au XIIIe siècle en ancien français, au XIVe siècle en anglais et même au XVIIe siècle en suédois – et désignait un « groupe de personnes ayant un lien en commun » (CNRTL/*Trésor de la langue française*)[4]. La notion de groupe marque un renversement du signe qui semble initier une évolution contraire à son étymologie, dans la mesure où elle renvoie à une vision partitive. Cette contradiction étymologique se confirme au XXIe siècle, puisque le terme est défini comme un « ensemble de personnes présentant des points communs » (*Le Petit Robert*, 2021, 481) et illustré par « la communauté des amateurs de jazz » et « la communauté LGBT ». Ces deux exemples témoignent d'une extension sémantique considérable,

notamment le premier qui assimile « communauté » et « goût », conduisant à une multiplication à l'infini des communautés possibles. Cette dilution des limites sémantiques du terme en fait « un objet en quelque sorte évanescent » (Astruc, 2015, 25) et paradoxal. Il y a bien une persistance du commun dans la communauté, mais un commun restreint qui, précisément, « coupe radicalement de l'universalité », selon la thèse défendue par Colette Guillaumin (1985, 107).

4 On le voit par cet aperçu diachronique, le sens de la communauté s'est progressivement élaboré autour de la question arithmétique et, en l'occurrence, du déséquilibre arithmétique puisque « théoriquement et historiquement, il n'y a de communauté que d'un petit nombre » (Blanchot, 1983, 17). Mais l'usage contemporain convoque plus volontiers le terme de « minorité » pour rendre compte de la prégnance d'un déficit d'une autre nature dans la notion de communauté, le mineur étant caractérisé par « la non disposition de la personne propre » (Guillaumin, 1985, 104). Communauté et minorité seraient donc des termes imparfaitement synonymes dont il convient de redessiner l'extension sémantique. Pour Guillaumin, le premier renverrait à « une approche interne du groupe concerné » (*ibid.*, 104), hors des jeux de pouvoir préciserions-nous – ce qui est manifeste concernant la communauté des amateurs de jazz –, quand le second impliquerait selon elle une vision extérieure, qu'il faudrait sans doute plutôt qualifier de vision depuis une position sociale et politique. Ainsi, certaines communautés – tels les amateurs de jazz – ne seront jamais des minorités, quand, au contraire, d'autres sont indéniablement l'une et l'autre – telles les trois minorités présentées dans le corpus. Les minorités ne se définiraient donc non pas tant par un défaut de majorité numérique que par un défaut de maturité légale – bien que le premier puisse entraîner le second. Il faut donc délaisser l'approche quantitative au profit d'une approche relationnelle et sociale qui met en lumière le « moindre pouvoir dans le système social » (*ibid.*, 101) qui les caractérise. L'histoire même des différentes communautés montre qu'il est à chaque fois question d'une infériorité « coutumière et juridique » (*ibid.*, 103) – lois ségrégationnistes Jim Crow aux États-Unis, lois sur le statut des Juifs promulguées par le régime de Vichy, inégalités de droits civils pour les Noirs et les homosexuels – qui fonde doublement la communauté : par exclusion extérieure et par revendication intérieure. Le défaut en droit et la lutte

pour l'égalité des droits sont deux forces contraires qui produisent des caractéristiques propres à chaque communauté et qui construisent en retour la majorité comme une identité négative, « (appartenir à la majorité) consiste d'abord à *n'être pas* (noir, femme, juif, homosexuel, colonisé, étranger, etc.) » (*ibid.*, 106), ou comme « un mètre-étalon » (Deleuze et Guattari, 1980, 133), une identité abstraite et cumulative qui pourrait correspondre à l'« Homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel quelconque (l'Ulysse de Joyce ou d'Ezra Pound) » (*ibid.*, 133). La relation de différenciation entre minorité et majorité se fonde sur une inégalité de droits, la majorité étant « le lieu abstrait de la possession de l'ensemble des droits et des possibilités » (Guillaumin, 1985, 107), les minorités – au pluriel – étant les espaces concrets d'un défaut de droits et d'une limitation des possibles.

5 La notion de minorité, attachée à la définition sociale de la communauté, se trouve également mobilisée dans la caractérisation d'une certaine littérature. Le terme a connu un grand succès en critique littéraire depuis la publication de l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur Franz Kafka. Dans les pages de *Kafka. Pour une littérature mineure*, les deux auteurs caractérisent la littérature mineure par trois aspects fondamentaux : l'usage déterritorialisé « qu'une minorité fait dans une langue majeure » (Deleuze et Guattari, 1975, 29), le fait que dans cette littérature « tout y est politique » (*ibid.*, 1975, 30) et enfin, l'évidence que toute énonciation « prend une valeur collective » (*ibid.*, 31). Ces trois éléments définitionnels – déterritorialisation linguistique, politisation de l'écriture et énonciation collective – pourraient correspondre à une définition de la littérature communautaire. Une littérature dont la langue serait dé-normée, dés-universalisée, au profit d'une intention politique exposée à travers le récit d'une singularité qui vaudrait comme porte-parole d'une communauté toute entière. Néanmoins, plusieurs éléments empêchent de faire coïncider la définition de la littérature mineure proposée par Deleuze et Guattari et la définition de la littérature communautaire dont nous sommes en quête. Le premier obstacle concerne l'oblitération de langues considérées comme mineures, au profit de la notion d'usage mineur d'une langue majeure. Faut-il en conclure qu'il ne peut exister de littérature mineure dans des langues telles que l'italien, le suédois, l'hindi ? Et que dire des communautés

diasporiques qui s'expriment dans plusieurs langues ? Ces interrogations rejoignent partiellement la critique adressée par Sam Bourcier qui pointe du doigt « la passion de Deleuze pour la haute littérature » (Bourcier, 2018, 208). Le second obstacle se rapporte à leur approche que l'on pourrait juger trop philosophique du texte littéraire. Pascale Casanova critique la vision politique qui est proposée des petites littératures et reproche à Deleuze et Guattari de « politiser la littérature en occultant toutes les médiations littéraires et esthétiques » (Casanova, 1997, 237). Pour elle, les petites littératures sont avant tout des positions dans le système littéraire, plutôt que des formes de discours, et elle rappelle, dans *La République mondiale des Lettres*, l'existence d'un certain conflit interprétatif autour de l'adjectif « mineur », qui provient d'une traduction inexacte de Marthe Robert, puisque « Kafka emploie, plus simplement, le mot *klein* (petit) » (Casanova, 1999, 287). Enfin, la question de l'énonciation singulière comme énonciation collective pourrait servir à qualifier d'autres littératures, voire toute littérature. Mais surtout, qu'il s'agisse de la « littérature mineure » de Deleuze et Guattari ou des « petites littératures » de Casanova, ces deux désignations font le choix explicite d'une perspective hiérarchique uniquement linguistique ou nationale, d'où toute conception contemporaine de la communauté - entendue comme entité de moindre pouvoir - est absente. Et, paradoxalement, le point de vue du texte dominé se fait à partir d'auteurs canoniques, tels Kafka ou Joyce.

6 Or, Émile Benveniste soulignait déjà l'imbrication du linguistique et du social, lorsqu'il écrivait que « c'est la langue qui contient la société » (Benveniste, 1974, 62), faisant ainsi de tout discours un discours constitué par l'organisation des relations humaines. Que dit, à cet égard, la dénomination générique de « littérature communautaire » ? Le genre peut se définir sommairement comme « une règle qui fonctionne à travers plusieurs textes » (Todorov, 1970, 7) ou « comme un ensemble de caractéristiques non-contradictoires » (Schaeffer, 1989, 67) qui font soit l'objet d'une identification explicite par les auteurs ou les éditeurs, soit qui relèvent d'une construction par les lecteurs, ce que Jean-Marie Schaeffer nomme la « généricité lectoriale » (*ibid.*, 154). L'emploi du terme « littérature communautaire » et non « littérature mineure » dit bien une désignation opérée originellement depuis l'intérieur de la communauté, par une recon-

naissance mutuelle entre auteur, texte et lecteur, où le genre littéraire révèle pleinement sa « fonction de lecture et d'interprétation » (*ibid.*, 153), au détriment de son hypothétique fonction classificatoire – pourquoi et pour qui classer les œuvres ? Ce que cette dénomination dit aussi, c'est la revendication d'un espace culturel où puisse se déployer un récit collectif et identitaire. Dans cette perspective, la littérature communautaire apparaît comme un genre qui exemplifie l'« indissociable [...] perspective anthropologique » (Bessière, 2010, 13) de toute littérature – ce que Bessière nomme « l'*anthropoïesis* » (*ibid.*). Cette indissociabilité se manifeste par la fonction médiatrice de l'œuvre, qui « s'élabore manifestement comme la reprise, la composition de discours, de représentations sociaux » (*ibid.*, 59) tout en offrant, en retour, « la constante possibilité de sa "réentrée" dans les discours et représentations sociaux » (*ibid.*, 63), par un jeu d'échos permanents entre le sociologique et le poétique. Voyons comment un tel jeu peut se construire à travers l'énonciation, la représentation et la fonction associées à la littérature communautaire.

Paroles situées et vision du coin de l'œil

7 Ayant défini la communauté par le moindre pouvoir qui la caractérise, la première question qui se présente, lorsqu'il s'agit d'examiner sa littérature, est celle de son possible ou impossible pouvoir de parole. En effet, les voix dominées ont longtemps été des « voix interdites » (Michlin, 2005) et Gayatri C. Spivak n'hésitait pas en 1988 à affirmer que « le sujet subalterne féminin ne peut être ni entendu ni lu.[5] » (Spivak, 1988, 104). Aujourd'hui, la publication des œuvres de littérature noire, de littérature des banlieues et de littérature gay – pour ne citer que les exemples qui nous occupent ici – atteste d'un accès à la parole et de l'existence d'un lectorat. Cependant, se pose immédiatement une seconde question : qui parle dans ces textes ? La situation de l'auteur semble prégnante dans le genre communautaire, à la différence d'autres littératures. L'exemple récent des débats autour de la nécessité ou non de faire traduire les vers de la poétesse étasunienne Amanda Gorman par un traducteur noir montre à quel point la littérature communautaire semble liée à un « permis

de raconter[6] » (*ibid.*, 322) qui ne pourrait être octroyé que si l'auteur lui-même fait partie de la communauté qu'il raconte. La question étant : faut-il être noir pour écrire de la littérature noire ? – la même question valant pour les autres genres communautaires. Répondre par la négative équivaut à admettre une « discontinuité de l'auteur à l'œuvre » (Bessière, 2005, 14) ; toute personne peut écrire toute littérature. Répondre positivement implique une « définition de l'œuvre selon l'auteur » (*ibid.*) : toute personne ne peut pas écrire toute littérature. L'identification générique d'une œuvre impliquant des acteurs divers – auteurs, éditeurs, distributeurs, diffuseurs, lecteurs, critiques –, aucune réponse définitive ne peut être apportée à cette question. Reste qu'il semble effectivement difficile de trouver un auteur blanc qui ait écrit une œuvre relevant de la littérature noire. Une exception doit être signalée – mais peut-être confirme-t-elle la règle –, avec le roman d'André Aciman, *Appelle-moi par ton nom* (*Call me by your name*)[7], qui peut être considéré comme une œuvre gay bien qu'il ait été écrit par un écrivain hétérosexuel. La situation de l'écrivain semble donc être une question propre aux littératures communautaires.

8 Cet aspect se traduit au niveau narratologique par une attente de la forme autobiographique, forme référentielle par excellence puisqu'elle implique une identité entre auteur, narrateur et personnage, ou du moins la présence d'un narrateur autodiégétique, c'est-à-dire un « narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte » (Genette, 2007 [1972], 255). Cette attente est liée au statut que l'on prête à cette littérature, en l'occurrence, celui d'un quasi-témoignage. Cependant, les œuvres contemporaines du corpus vont contre cette identification entre récit autobiographique et récit identitaire. La trilogie de Gardell, *N'essuie jamais de larmes sans gants*, ainsi que la majorité des contes du recueil d'Evaristo, *Ses yeux d'eau*, recourent à un narrateur hétérodiégétique, donc à un « narrateur absent de l'histoire qu'il raconte » (*ibid.*). En revanche, la moitié des nouvelles du collectif « Qui fait la France ? », *Chroniques d'une société annoncée*, mobilise un narrateur autodiégétique, c'est-à-dire un « narrateur [qui] est le héros de son récit » (*ibid.*, 256). Ces disparités dans la situation des voix narratives, tantôt intérieures aux personnages, tantôt extérieures à eux, se trouvent néanmoins uniformisées par l'utilisation systématique de la focalisation interne qui

émane d'un « *personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative* » (*ibid.*, 190). L'orientation de la perspective narrative dans le récit communautaire du corpus est toujours celle des sujets dominés, ce qui produit « une perception du coin de l'œil », pour reprendre la formule de Monique Wittig (Wittig, 2018, 115). Cela n'implique pas, cependant, que d'autres points de vue ne puissent pas être présentés. C'est en particulier ce que fait abondamment Gardell dans sa trilogie par le choix d'une focalisation interne « *variable* [...] ou *multiple* » (Genette, 2007 [1972], 194), émanant aussi bien de personnages gays que de personnages hétérosexuels, dont certains sont clairement porteurs d'un discours homophobe. Cette variabilité du point de vue est notamment permise par l'ampleur du roman, à la différence des contes et nouvelles qui ne présentent généralement qu'un nombre très limité de personnages. Mais que le point de vue dominant soit ou non incarné au travers d'un personnage, il pèse toujours sur le point de vue dominé, car « le fait que des points de vue dominés parviennent toujours et partout à s'exprimer n'empêche nullement le point de vue dominant de conserver son caractère hégémonique et de maintenir les autres dans l'infériorité » (Eribon, 2015, 18). Au sein des œuvres se joue ainsi une forme de paradoxe entre le point de vue narratif et le point de vue sociétal. Le point de vue communautaire est le point de vue dominant des récits sans que soit effacé pour autant son caractère dominé dans l'environnement médiat ou immédiat de l'œuvre.

9 Ces situations narratives spécifiques concourent toutes à dessiner les contours d'une parole « située », car dominée. Pour Donna Haraway, « l'objectivité féministe signifie très simplement des *savoirs situés*[8] » (Haraway, 1988, 581) qui s'opposent à des savoirs qui seraient neutres. L'adjectif « situé » instaure une dualité avec un discours qui serait une « vision d'en haut, de nulle part, depuis la simplicité[9] » (*ibid.*, 589). On peut appliquer cette distinction à l'écriture communautaire dans la mesure où précisément « les savoirs situés concernent les communautés, et non les individus isolés[10] » (*ibid.*, 590). L'écriture située, qui est celle des œuvres du corpus, épouse nécessairement, selon Haraway, des « positions critiques[11] » sur l'état du monde (*ibid.*, 586) – en l'occurrence sur le moindre pouvoir et les abus de pouvoir dont pâtissent les communautés. Par conséquent, la parole communautaire, qu'il s'agisse de celle des personnages ou de celle du narrateur,

se situe elle-même, et en se situant, situe les discours « d'en haut », qui cessent de tomber du ciel, et qui sont désignés pour ce qu'ils sont : des discours et des savoirs racistes et homophobes qui produisent des représentations stéréotypées et inégalitaires. Les œuvres communautaires offrent ainsi « une nouvelle représentation de ces représentations, de ces discours, de ces savoirs » (Bessière, 2010, 72) dans un mouvement de soustraction au regard dominant qui les a construites en différence radicale. Ces discours se trouvent, dans l'espace certes restreint du texte, « soumis à cette nouvelle énonciation » (*ibid.*, 72) par un jeu de renversement de la hiérarchie sociale et de la tradition littéraire qui en est le reflet.

Représentations du trauma collectif : le choix du réalisme

10 La situation inégalitaire des minorités entraîne un assujettissement au pouvoir et une exposition aux abus de pouvoir dans une forme d'« indifférenciation entre trauma individuel et trauma collectif » (Gefen, 2017, 86) qui fonde le commun restreint de la communauté. Historiquement, chaque communauté est associée à un événement traumatique – l'esclavage, la ségrégation, la Shoah, le sida – qui a directement menacé l'existence même de la communauté. Anthropologiquement, chaque communauté est inscrite dans l'expérience répétée, parfois quotidienne, de l'exclusion sociale et des idéologies qui lui sont associées – racisme, exclusion sociale, homophobie, misogynie, antisémitisme. Chaque communauté s'est constitué une mythologie, a érigé ses figures ou ses actes de résistance à l'oppression : Rosa Parks, Simone de Beauvoir, les émeutes de 2005, les émeutes au Stonewall Inn en 1969. C'est à partir de l'expérience traumatique partagée et des discours de dénonciation qui l'accompagnent que les communautés ont émergé en tant que telles. Ce qui se dessine alors, c'est une corrélation entre une expérience systématique de la violence et sa mise en discours, le passage d'un indicible à un dicible dont la littérature est un vecteur privilégié. C'est pourquoi nous pouvons dire avec Benveniste que « la société est l'interprété par excellence de la langue » (Benveniste, 1974, 96). Un dicible qui

d'ailleurs est perçu comme menaçant et menacé, si l'on songe aux assassinats de Martin Luther King en 1968 et de Harvey Milk en 1978. L'expérience du traumatisme est double, à la fois comme objet de mémoire et comme actualité. Les œuvres contemporaines du corpus s'inscrivent toutes dans la représentation d'un tel traumatisme qui semble être constitutif de l'identité communautaire, et sont en cela les interprétantes de la société. Ainsi s'instaure dans l'œuvre un jeu de références et d'indications qui pose « la question de sa correspondance avec ce qui lui est extérieur » (Bessière, 2005, 190) – en l'occurrence l'expérience du traumatisme. Lire ces œuvres en tant qu'œuvres communautaires implique la « reconnaissance de la transitivité sociale » (*ibid.*, 194) dont elles sont porteuses – transitivité qui désigne un réel. D'où le choix d'une esthétique réaliste qui impose la recherche de correspondances entre les faits et la fiction.

11 Une telle correspondance a été formalisée par l'autrice brésilienne Evaristo à travers le concept d'« *escrevivência* » – que l'on peut traduire par « l'écriture-expérience » ou l'« écrit-vécu » (Phaf-Rheinberger, 2017, 54) – qu'elle définit simplement comme « [l]'écriture (expérience) des femmes noires [qui] explicite les aventures et mésaventures de celles qui connaissent une double condition, que la société rend manifestement inférieure, femme et noire.[12] » (Evaristo, 2005, 201-202). Dans l'introduction du recueil original en portugais – qui n'est pas reprise dans la traduction française –, cette condition est présentée comme « inférieure, diminuée, violentée[13] » (Evaristo, 2014, 8) et correspond parfaitement aux quinze récits qui suivent, le sommaire devenant une forme de martyrologe des Afro-Brésiliens, hommes et femmes. Les traumatismes présentés sont ceux de l'actualité : « discrimination raciale, de classe et de genre[14] » (Ferreira Bispo et Alves Teixeira Lopes, 2018, 197). La pauvreté et la violence sont les deux éléments récurrents des récits dont la conjonction conduit bien souvent à la mort. Les contes « Ana Davenga », « Maria » et « Combien d'enfants Natalia a-t-elle eus ? » illustrent ces trois aspects de l'exclusion radicale qui affectent les personnages noirs. Le compagnon d'Ana Davenga a commis un crime et la police fait irruption en pleine nuit dans leur baraque pour l'arrêter. Tentant de riposter, il est tué ainsi qu'Ana : « à la favela, les compagnons de Davenga pleuraient la mort de leur chef et de sa compagne Ana, assassinée sur son lit, mitraillée, les mains protégeant le rêve de vie

qu'elle portait dans son ventre[15] » (Evaristo, 2020, 38). La violence est donnée ici à la fois comme un fait partagé, par Davenga et par la police, et comme un destin auquel il est impossible d'échapper ; Davenga meurt, Ana meurt, l'enfant qu'elle porte meurt avant même de naître. Dans l'autre conte, Maria est une mère célibataire qui rentre en bus après son travail et y croise son ex-mari qui décide de braquer les passagers avec un complice, à l'exception de Maria. Après son départ, les victimes deviennent bourreaux et accusent Maria – « Sale négresse, faut croire qu'elle est complice des deux autres[16] » – (*ibid.*, 52), avant de la lyncher à mort : « quand la police est arrivée, le corps de la femme était déchiqueté, piétiné[17] » (*ibid.*, 54). Le racisme est ici attisé par le délit, ce qui met en évidence à la fois l'idéologie stéréotypée qui le sous-tend – tous les Noirs sont des délinquants – et l'effectivité destructrice de son action – les personnages racistes du conte deviennent des criminels. Le conte « Combien d'enfants Natalia a-t-elle eus ? » dénonce lui les représentations de la femme noire comme « corps-procréation et/ou corps-objet du plaisir de l'homme de pouvoir[18] » (Evaristo, 2005, 52). L'histoire du personnage éponyme est celle des grossesses successives imposées à son corps : « c'était sa quatrième grossesse, mais son premier enfant[19] » (Evaristo, 2020, 55). Or, le premier enfant qu'elle considère comme sien, et qu'elle n'abandonnera pas, est le fruit d'un viol – « elle a gardé la semence envahisseuse de cet homme[20] » (*ibid.*, 65) – qui s'accompagne d'un meurtre : « le coup de feu était si certain et a retenti si près d'elle, que Natalia a cru qu'elle était en train de se tuer en même temps[21] » qu'elle tuait son agresseur (*ibid.*). L'enjeu de la condition féminine noire est donc un enjeu de vie ou de mort. Ces trois récits sont aussi une nouvelle forme de réalisme, dans la mesure où ils thématisent un vide, « l'absence de représentation de la femme noire comme mère, matrice d'une famille noire, figure réservée aux femmes blanches en général[22] » (Evaristo, 2005, 53). Ainsi, selon la formule de Jurema Werneck, Evaristo « invente ce monde qui existe[23] » (Evaristo, 2014, 9). Cette formulation paradoxale renvoie au fait que l'écriture d'Evaristo est une écriture de la reprise et, qu'en même temps, elle est une écriture de l'inédit puisqu'elle corrige le réalisme traditionnel en lui ajoutant une nouvelle figure : la femme noire mère.

12 Dans les nouvelles du recueil *Chroniques d'une société annoncée*, la question du traumatisme, qui concentre « misère, discriminations raciales et exclusion sociale » (Hargreaves, 2014, 148), et de son échappatoire, est majoritairement ancrée dans le cadre légal. Cela s'expose sous deux aspects qui concourent conjointement à former un cercle vicieux qui conduit les personnages à être « enfermés dehors » (Puig, 2010, 179). D'une part, les exclusions et discriminations proviennent de la loi, dans un phénomène de renversement paradoxal. Les représentants de la loi, selon la formule consacrée, traduisent par leurs actes l'exact inverse de la lettre de la loi ; c'est ce qu'exposent les deux nouvelles « Une nuit de plus à Saint-Denis », de Khalid El Bahji, et « Garde à vue », de Mohamed Razane. Dans le premier récit, la « collision » (El Bahji, 2007, 136) entre le narrateur autodiégétique et les deux policiers, qui sont « deux problèmes vivants, sapés par le ministère de l'Intérieur » (*ibid.*,138-139), traduit une transformation de la loi, qui devient un mur contre lequel les citoyens de banlieue butent. Dans le second récit, Abdel apparaît dès l'incipit comme un crucifié, « Abdel gît au sol, à genoux, les joues et le cou encore brûlants à cause des coups et des gifles […] Il ne sent plus son épaule droite, fatiguée de ce bras attaché et suspendu par des menottes à un anneau métallique fixé au mur » (Razane, 2007, 209). La garde à vue, dispositif légal qui, tout en privant la personne de liberté, lui octroie des droits, devient ici une transposition de la passion christique, qui ne prend fin que par la mort : « et un coup de feu retentit. Soudain c'est le silence » (*ibid.*, 222-223). Le silence renvoie ici à celui du mort et à celui des vivants qui ne dénonceront pas le crime. D'autre part, les tentatives d'échappatoire se font, ici encore paradoxalement, par des actions illégales, comme dans « Il y a quelque chose d'inouï au royaume du Danemark » – on remarquera la référence intertextuelle au *Hamlet* de William Shakespeare –, de Jean-Éric Boulin, et « Une journée à Dreux », de Thomté Ryam. Dans un cas, le braquage d'une banque et dans l'autre le braquage d'un commerce. La loi apparaît ainsi comme un territoire inaccessible aux citoyens de banlieue, qui se trouvent privés des droits qu'elle octroie. Ils ne sont reconnus par la loi qu'à travers les peines qu'elle inflige à ceux qui ne la respectent pas.

13 De manière générale, le racisme se donne comme une expérience fondamentale du rapport à l'autre de par la visibilité de toute peau. En

cela, l'identité noire ou arabe est une « identité discréditée[24] », car définie par des « caractéristiques physiques visibles[25] » (Nicholas, 2004, 63). En revanche, l'identité gay est une « identité discréditable[26] », car définie par « son absence de distinctions biologique[27] » (*ibid.*), ce qui explique la possibilité dans ce cas d'un « placard » où cacher cette identité. Pour le sociologue Erving Goffman, la visibilité d'une identité correspond à un « stigmate » qui, « lors d'une interaction, affecte, en le discréditant, l'identité sociale d'un individu » (Plumauzille et Rossigneux-Méheust, 2014, 216). C'est de cette question d'une impossible invisibilité dont s'empare Habiba Mahany dans le récit « Racisme aveugle ». Baptiste Leblanc, jeune homme noir de Cachan, se rend à un entretien d'embauche qui se déroule dans les meilleures conditions puisqu'on lui signifie son engagement. Cependant, Baptiste ne s'est pas rendu compte que le patron est aveugle et celui-ci n'a pas pu savoir que Baptiste est noir. C'est son collaborateur qui l'en informe après l'entrevue : « il y a un problème […], notre candidat, Monsieur Leblanc, il est noir ! » (Mahany, 2007, 62). D'où la lettre de refus reçue quelques jours plus tard par Baptiste. Le titre de la nouvelle, « Racisme aveugle », joue de la polysémie de l'adjectif, dans sa valeur dénotative – Henri Berlier est aveugle et raciste – et dans sa valeur connotative – le racisme est sans raison.

14 L'exclusion dont sont l'objet les personnages gays de N'*essuie jamais de larmes sans gants* prend des formes différentes, mais est toujours, néanmoins, ramenée à un visible. Dans sa trilogie, Gardell mêle l'événement traumatique historique – l'apparition de l'épidémie de sida – et l'homophobie transhistorique. Durant l'enfance de Rasmus, c'est le personnage d'Erik qui incarne l'homophobie, homophobie qui se traduit en actes : « il est pourchassé par ses camarades de classe. Ils le rattrapent, le font tomber sur le dos. […] Erik […] crie à tue-tête qu'il faut bien le tenir[28] » (Gardell, 2016, 40-41), et par un « terme d'adresse » (Lagorgette, 2003, 179) à valeur performative, « Sale pédé[29] ! » (Gardell, 2016, 63). L'insulte vaut comme « injonction qui assigne à quelqu'un une place dans un espace social sexualisé » (Eribon, 2012, 93) dominé par l'hétéronormativité. Le même constat vaut pour l'insulte raciste : elle précède toujours l'existence même des sujets, qui « sont "toujours-déjà" des sujets constitués par l'idéologie qui façonne le monde » (*ibid.*, 91). L'insulte semble posséder deux

fonctions : désigner la communauté et nier la communauté, la dissoudre. Lorsque les personnages gays du roman sont insultés dans la rue où ils ont l'habitude de se retrouver, « il n'en fallait pas plus pour les disperser, pour dissoudre leur communauté[30] » (Gardell, 2016, 186). Le cas de l'épidémie de sida est à la fois radicalement distinct – elle n'est pas le fruit d'une idéologie – et pourtant étonnamment similaire. Cette maladie est récupérée par le discours homophobe qui en fait une réponse – divine ou biologique – à l'anomalie que serait pour lui l'homosexualité. La maladie rend visible l'homosexualité par des stigmates réels – maigreur, sarcome de Kaposi, etc. – et tue. En cela, elle est comparable au racisme décrit dans les deux autres œuvres du corpus.

15 Les trois œuvres établissent des correspondances entre la réalité anthropologique et sociale des communautés noire, de banlieue et gay et les fictions qu'elles présentent. Les œuvres communautaires semblent imposer une lecture transitive des textes par la reprise de données anthropologiques propres à chaque communauté au sein de la narration et inscrire ces textes dans une esthétique réaliste entendue comme « une propriété d'indication » (Bessière, 2005, 190) du réel. Cette reprise concerne les données relatives au « moindre pouvoir » qui caractérise socialement les communautés et les traumatismes qui en sont les conséquences. Ce réalisme permet de déjouer la tentation du manichéisme – la violence peut aussi être le fait des personnages noirs et de banlieue, l'infidélité est aussi le fait de Rasmus – qui ferait de cette littérature une littérature stéréotypée. Néanmoins, ces œuvres proposent, en parallèle, une autre position des communautés à travers l'écriture.

Identités et fiction démocratique

16 Cette autre position des communautés se donne à lire comme une fiction au sein de la fiction, comme ce qui est sans correspondance dans le réel. L'exposition explicite et répétée des inégalités propres aux minorités – par la reprise des données anthropologiques – a pour corrélat la désignation implicite d'une égalité de ces mêmes minorités, à la fois « selon l'égalité d'accès et de représentation qu'autorise la fiction » (Bessière, 2010, 317) et par le détournement du réalisme et de sa propriété d'indication, qui ne renvoie pas seulement à un réel

d'inégalités, mais aussi à une visée d'égalité, à un réalisme « déhiérarchisé, polyphonique, hyperdémocratique » (Gefen, 2021, 136). Lire ce corpus comme une illustration de « fiction démocratique » (Bessière, 2010, 309) c'est penser la présentation des identités communautaires comme partie prenante de la cité, c'est faire ré-entrer – contre les préceptes platoniciens – le poète dans la cité. Mais le poète en question détient une parole « située » et « tout écrivain minoritaire (qui a conscience de l'être) entre dans la littérature à l'oblique » (Wittig, 2018, 115). Les trois œuvres du corpus présentent, chacune à leur manière, cette conscience d'une citoyenneté « oblique ». Cette dimension est clairement exposée dans le « Manifeste » qui ouvre le recueil de nouvelles publié par le collectif « Qui fait la France ? » : « Nous, écrivains en devenir, ancrés dans le réel, nous nous engageons pour une littérature au miroir, réaliste et démocratique, réfléchissant la société et ses imaginaires dans leur entier » (collectif « Qui fait la France ? », 2007, 9). Ce point du manifeste associe l'esthétique réaliste traditionnelle – la référence au miroir renvoie à la métaphore stendhalienne – à une conception politique caractérisée par un égal partage du pouvoir. Cette aspiration démocratique est associée à une forme d'universalisme, « parce que, catalogués écrivains de banlieue, étymologiquement le lieu du ban, nous voulons investir le champ culturel, transcender les frontières et ainsi récupérer l'espace confisqué qui nous revient de droit, pour l'aspiration légitime à l'universalisme » (*ibid.*, 8). Cet universalisme étant compris comme une récupération d'un plein pouvoir.

17 L'intégralité de la nouvelle « Une balle dans la tête » de Mabrouck Rachedi est construite sur un jeu de tromperie, permis par la polysémie du substantif « balle ». Le lecteur comprend le titre dans la signification contextuelle des banlieues et lit donc la nouvelle comme le récit d'un assassinat. Un narrateur autodiégétique s'adresse à un « tu » que le récit construit comme un ennemi. Mais les dernières pages de la nouvelle renversent le sens même de cette lecture puisque le narrateur livre l'identité de son allocutaire, « Je viens de perdre la finale de Roland-Garros 1-6 6-1 6-4 7-6 contre Rafael Nadal » (Rachedi, 2007, 99), avant de livrer, dans le dernier paragraphe, sa propre identité : « je suis Roger Federer […] et, depuis ma naissance […], j'ai une balle de tennis dans la tête » (*ibid.*, 101). Par cette forme de paralipse, qui consiste « à donner moins d'information

qu'il n'est en principe nécessaire » (Genette, 2007 [1972], 200), l'auteur parvient à tromper le lecteur, dans la mesure où cette nouvelle ne renvoie pas, littéralement, à la communauté des banlieues. Et pourtant, le contexte de publication de ce texte fait qu'il la désigne. L'intention de l'auteur est claire, il veut battre en brèche les stéréotypes associés à la banlieue – ici, la violence et la mort – en construisant un réseau sémantique qui mène le lecteur à l'erreur. Il fait du stéréotype une erreur cognitive. D'autres nouvelles ont recours à l'expérience amoureuse pour signifier la possibilité d'une égalité, comme dans « Il y a quelque chose d'inouï au royaume du Danemark », lorsque le narrateur évoque sa rencontre avec « une fille dans un bar » (Boulin, 2007, 174) de Copenhague. Cette rencontre reste en suspens car elle est une promesse pour l'après, en même temps qu'elle est une affirmation identitaire inespérée : « Qu'elle m'affiche Français m'a touché. Il y avait du bonheur dans ces cheveux blonds. Je l'ai laissée pour après, mon autre vie » (*ibid.*). C'est à l'étranger, et hors de sa banlieue ou de la prison que le narrateur est reconnu comme Français, cette identité qui lui était niée.

18 Deux des contes d'Evaristo présentent cette fonction démocratique de l'écriture, par des biais différents. D'une part, il y a le conte « Luamanda », situé au centre du recueil, et qui décrit le parcours érotique de la protagoniste cinquantenaire. Dans ce conte, Evaristo extrait son personnage et son écriture de la violence et du racisme dont souffre la communauté afro-brésilienne. Il est pourtant ici question du corps, mais d'un corps dont la couleur n'importe plus, la mention du « visage noir[31] » (Evaristo, 2020, 83) de Luamanda n'apparaît qu'à la fin du conte, d'un corps qui serait devenu un corps-lune comme son prénom l'indique. Cette manière de dire l'identité noire dominée et l'identité noire libérée se traduit ici par le recours à une multitude de mots composés : « un petit corps-cœur[32] », la « jouissance-douleur[33] », les « ventres-lunes[34] », le « trou-ciel ouvert de son corps[35] », les « eaux-larmes[36] », les « corps-histoires[37] » (*ibid.*, 78-80). Tous ces mots disent le corps noir au-delà de sa couleur et le corps féminin au-delà des entraves sociales. C'est par l'amour qu'Evaristo libère son personnage de sa position dominée et lui offre un espace de pleine liberté et de pleine égalité. D'autre part, il y a le conte « Nous décidons de ne pas mourir », conte où la polyphonie narrative martèle la volonté d'échapper à la mort – « ils

avaient un pacte, celui de ne pas mourir[38] » (*ibid.*, 145) –, et son impossibilité – « Nous mourons, même si nous avons décidé de ne pas mourir[39] » (*ibid.*, 143). S'exprime ici à la fois une réalité indépassable de la mort et, en même temps, une volonté indestructible de vivre, que l'écriture concrétise.

19 Dans la trilogie de Gardell, la fonction démocratique de l'écriture semble servir à « réparer, renouer, ressouder, combler les failles des communautés contemporaines, retisser l'histoire collective et individuelle » (Gefen, 2017, 11). En effet, dès les premières pages, une fonction est donnée à l'entreprise littéraire, « Raconter est une sorte de devoir. /Une manière d'honorer, de pleurer, de se souvenir. /Une manière de mener la lutte de la mémoire contre l'oubli[40] » (Gardell, 2016, 14). L'inégalité est aussi celle de l'oubli face à l'histoire dominante qui ne cesse d'être transmise de génération en génération. Sans faire de cette trilogie un document historique, on peut néanmoins dire qu'elle propose un récit cohérent d'un moment de l'histoire de la communauté gay occidentale et, par-là, comble une inégalité mémorielle et culturelle. Il y a, en effet, une mémoire historique, dont l'œuvre reprend des données factuelles – et elles abondent dans les trois volumes – et une mémoire culturelle, celle que construit la littérature. Gardell a pleinement conscience de participer à une histoire culturelle et littéraire de la communauté gay en écrivant ce récit, ce qu'il exemplifie en ayant recours au récit long – presque neuf cents pages au total – qui lui permet de présenter un nombre conséquent de personnages dont la somme forme une communauté. En parallèle, et comme cela est le cas chez Evaristo et certains auteurs du collectif « Qui fait la France ? », les relations amoureuses sont un moyen puissant d'établir ce que pourrait être une égalité des communautés. Nous employons le conditionnel car ici, comme ailleurs dans les œuvres du corpus, ces expériences restent éphémères. Le refus du récit chronologique par Gardell fait que la séparation de Rasmus et Benjamin par la mort est antérieure au récit de leur rencontre. Ce récit qui, précisément, offre une vision égalitaire de l'homosexualité, « [c]'est le premier matin. Tout a été recréé[41] » (*ibid.*, 287). Ce qui est recréé ici, ce sont les rapports entre les personnages et les rapports entre les personnages et le monde. Et ce que recrée l'auteur, à travers le récit de la naissance de l'amour entre Rasmus et Benjamin, ce sont des relations qui échappent aux jeux et aux hiérarchies de pouvoir.

20 Ces exemples d'une écriture qui affirme la possibilité d'un partage égal du pouvoir – pouvoir de dire, pouvoir d'être –, et en cela fait écart avec le réel, renvoie au dialogue entre différence et universalisme, terme revendiqué par les auteurs du collectif. Sur la place que l'œuvre littéraire doit occuper dans ce débat, Wittig et Édouard Glissant offrent deux réponses contraires. Pour Wittig, « un texte écrit par un écrivain minoritaire n'est efficace que s'il réussit à rendre universel le point de vue minoritaire, que s'il est un texte littéraire important » (Wittig, 2018, 117). Cette conception implique une vision performative de la littérature qui doit produire un effet se mesurant en termes de grandeur. L'expression « texte littéraire important » est néanmoins assez floue et elle en donne comme exemple Marcel Proust et Djuna Barnes. L'importance de l'œuvre de Proust ne fait pas débat. En revanche, l'œuvre de Barnes est beaucoup moins diffusée et connue, ce qui n'enlève rien à sa valeur, mais pose la question de savoir pour qui une œuvre est importante. Selon Wittig, Proust « a fait d'"homosexuel" l'axe de catégorisation à partir duquel universaliser » (Wittig, 2018, 115). On peut comprendre cela comme le fait qu'à partir de la découverte du sujet homosexuel, Proust construit sa compréhension du sujet tout court. C'est une façon d'universaliser à partir du particulier. À l'inverse, Glissant pense « contre l'universel » (Glissant, 2002, 77) à travers son concept de « la relation » : « dans un système de relation, il n'y a pas lieu de dépasser tous les particuliers ; il y a lieu de les mettre en contact dans des conditions d'égalité, de justice et d'équilibre » (*ibid.*, 78). À la lumière de ces deux conceptions, on peut à la fois dire que les œuvres du corpus font de l'axe communautaire le moyen de penser les relations universelles entre les hommes et les femmes, c'est-à-dire de démontrer que ces relations ne sont ni égalitaires ni universelles, en raison de l'orientation sexuelle, de la couleur de peau, du lieu de résidence. On peut dire également qu'elles suggèrent une vision relationnelle des différences, où leur préservation et valorisation est à même de faire advenir un ensemble de récits égalitaires qui questionnent les inégalités sociales.

Conclusion

21 Nous pouvons, en conclusion de cette analyse, émettre certaines remarques quant à la caractérisation de la littérature communautaire. La première est relative à son rapport aux communautés anthropolo-

giques – la comparaison que souligne Bessière. Cette littérature s'élabore, indéniablement, à partir d'une expérience du réel. Une similitude peut ainsi s'établir entre les traits culturels des communautés et les traits génériques de cette littérature. Cette similitude entraîne une recherche de la correspondance, entre un réel et la fiction, qui s'établit aisément par la présentation des personnages, de leur milieu et de leurs actions. Cela n'est possible que par la mobilisation de l'esthétique réaliste qui fonctionne comme le vecteur principal de ce va-et-vient cognitif entre le texte et le hors-texte – une caractérisation esthétique est donc toujours pertinente pour répondre à l'interrogation de Gefen. La seconde remarque est relative à son rapport au langage et à sa double valeur, connotative et dénotative, qui lui permet d'indiquer le réel et ce qui dépasse le réel, en l'occurrence la possibilité d'une égalité des communautés.

22 Ces deux remarques font qu'il est possible de caractériser la littérature communautaire par divers aspects, que nous n'avons pas tous traités ici. Premièrement, elle fait advenir l'écriture là où le pouvoir contraint et limite. L'écriture est donc ce qui échappe à ce contrôle et ce qui peut ainsi dénoncer ce contrôle. Elle s'engage dans cet espace d'inégalités pour en faire l'enjeu d'une connaissance. Deuxièmement, elle construit cette connaissance comme une reconnaissance réciproque entre l'œuvre et le monde, mais aussi entre l'œuvre et le lecteur. Elle réinstalle le lecteur dans le monde par la désignation constante qu'elle en fait. Et, cependant, elle propose au lecteur d'autres lectures du monde – celle du sujet dominé, celle des inégalités certaines, celle des égalités possibles. Troisièmement, elle réinscrit la littérature dans la citoyenneté, dans ce qui constitue la communauté des communautés, par le sens qu'elle donne à construire des événements qu'elle présente. Un sens constamment dirigé vers le comblement de cet espace entre l'illégal et le légal, l'inégal et l'égal.

BIBLIOGRAPHY

Astruc Rémi, 2015, « À quoi reconnaît-on une communauté quand on en croise une ? », dans Rémi Astruc (dir.), *La communauté revisitée : Community Redux*, Versailles, RKI Press, coll. « CCC », p. 23-34.

Benveniste, Émile, 1974, *Problèmes de linguistique générale*, 2. 1965-1972, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».

Bessière Jean, 2005, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique ».

Bessière Jean, 2010, *Le roman contemporain ou la problématicité du monde*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique ».

Blanchot Maurice, 1983, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit.

Boulin Jean-Éric, « Il y a quelque chose d'inouï au royaume du Danemark », dans « Qui fait la France ? » (collectif), 2007, *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock.

Bourcier Sam, 2018, *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam.

Casanova Pascale, 1997, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », *Littératures classiques*, nº 31, p. 233-247 [en ligne], DOI : https://doi.org/10.3406/licla.1997.2648.

Casanova Pascale, 1999, *La République mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil.

Deleuze Gilles et Guattari Félix, 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, coll.« Critique ».

Deleuze Gilles et Guattari Félix, 1980, *Mille plateaux*, v. 2 série « Capitalisme et schizophrénie », Paris, Éditions de Minuit, coll.« Critique ».

El Bahji Khalid, « Une nuit de plus à Saint-Denis », dans « Qui fait la France ? » (collectif), 2007, *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock.

Eribon Didier, 2012, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Essais ».

Eribon Didier, 2015, *Théories de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Des mots ».

Evaristo Conceição, 2005, « Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira », *Revista Palmares*, vol. 1, nº 1, p. 52-57.

Evaristo Conceição, 2014, *Olhos d'água*, Rio de Janeiro, Pallas Editora/ Fundação Biblioteca Nacional.

Evaristo Conceição, 2020, *Ses yeux d'eau*, Izabella Borges-Barrot (trad.), Paris, Éditions des femmes-Antoinette Fouque.

Ferreira Bispo Ella et Alves Teixeira Lopes Sebastião, 2018, « Escrevivência : perspectiva feminina e afrodescendente na poética de Conceição Evaristo », *Revista Língua & Literatura*, volº 35, nº 20, p. 186-201.

Gardell Jonas, 2012, *Torka aldrig tårar utan handskar*, 1. *Kärleken*, Stockholm, Nordstedt.

Gardell Jonas, 2013, *Torka aldrig tårar utan handskar*, 2. *Sjukdomen*, Stockholm, Nordstedt.

Gardell Jonas, 2013, *Torka aldrig tårar utan handskar, 3. Döden*, Stockholm, Nordstedt.

Gardell Jonas, 2016, *N'essuie jamais de larmes sans gants*, Jean-Baptiste Coursaud et Lena Grumbach (trad.), Montfort-en-Chalosse, Gaïa Éditions.

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

Gefen Alexandre, 2021, *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les Essais ».

Genette Gérard, 2004, *Fiction et diction*, précédé d'*Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais ».

Genette Gérard, 2007 [1972], *Discours du récit*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais ».

Glissant Édouard, 2002, « La relation, imprédictible et sans morale », *Rue Descartes*, vol. 37, nº 3, p. 76-95.

Guillaumin Colette, 1985, « Sur la notion de minorité » [en ligne], *L'Homme et la société*, nº 77-78, p. 101-109, DOI : https://doi.org/10.3406/homso.1985.2224.

Haraway Donna, 1988, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, nº 3, p. 575-599.

Hargreaves Alec G., 2014, « De la littérature "beur" à la littérature de "banlieue" : des écrivains en quête de reconnaissance », *Africultures*, vol. 97, nº 1, p. 144-149.

Lagorgette Dominique, 2003, « Les syntagmes nominaux d'insulte et de blasphème : analyse diachronique du discours marginalisé », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, p. 171-188.

Mahany Habiba, « Racisme aveugle », dans « Qui fait la France ? » (collectif), 2007, *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock.

Mauss Marcel , 2004 [1950], *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France.

Michlin Monica, 2005, « Les voix interdites prennent la parole » [en ligne], *Sillages critiques*, nº 7, DOI : 10.4000/sillagescritiques.1078.

Nicholas Cheryl L., 2004, « Gaydar: Eye-gaze as identity recognition among gay men and lesbians », *Sexuality and Culture*, vol. 8, nº 1, p. 60-86.

Phaf-Rheinberger Ineke, 2017, « Deux romancières afro-brésiliennes : Conceição Evaristo et Ana Maria Gonçalves », *Études littéraires africaines* [en ligne] nº 43, p. 47–60, DOI : 10.7202/1040914ar.

Plumauzille Clyde et Rossigneux-Méheust Mathilde, 2014, « Le stigmate ou "La différence comme catégorie utile d'analyse historique" », *Hypothèses*, vol. 17, nº 1, p. 215-228.

Puig Stève, 2010, « “Enfermés dehors” : représentations de la banlieue dans les romans de Rachid Djaïdani », *Formes urbaines de la création contemporaine*, nº 14, p. 179-190.

Qui fait la France ?, (collectif), 2007, *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock.

Rachedi Mabrouck, « Une balle dans la tête », dans Collectif « Qui fait la France ? », 2007, *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock.

Razane Mohamed, « Garde à vue », dans « Qui fait la France ? » (collectif), 2007, *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock.

Schaeffer Jean-Marie, 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, coll.« Poétique ».

Spivak Gayatri C., 1988, « Can the Subaltern Speak ? », dans Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan Education, p. 271-313.

Todorov, Tzvetan, 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique ».

Wittig Monique, 2018, *La pensée straight*, Sam Bourcier (dir.), Paris, Éditions Amsterdam.

NOTES

1 La trilogie est parue en suédois entre 2012 et 2013 aux éditions Nordstedt sous le titre *Torka aldrig tårar utan handskar*, *1. Kärleken*, *2. Sjukdomen*, *3. Döden*, et en français en 2018 en un seul volume chez Gaïa Éditions.

2 Le recueil est paru en portugais (Brésil) en 2014 aux éditions Pallas, et en français en 2020 aux Éditions des femmes-Antoinette Fouque.

3 Voir en ligne pour la définition : https://www.cnrtl.fr/definition/commun.

4 Voir en ligne pour la définition : https://www.cnrtl.fr/definition/communauté.

5 « *The subaltern as female cannot be heard or read.* » Je traduis. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de mon fait.

6 « *[P]ermission to narrate* ».

7 Le roman est paru en anglais (États-Unis) en 2007 aux éditions Picador et a été traduit en 2018 aux éditions Grasset.

8 « *Feminist objectivity means quite simply* situated knowledges [en italique dans le texte] ».

9 « [V]*iew from above, from nowhere, from simplicity* ».

10 « *Situated knowledges are about communities, not about isolated individuals* ».

11 « *[C]ritical positions* ».

12 « *A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra.* »

13 « *[I]nferiorizada, apequenada, violentada* ».

14 « *[D] iscriminação racial, de classe e de gênero* ».

15 « *Na favela, os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga* » (Evaristo, 2014, 23).

16 « *Negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois* » (*ibid.*, 32).

17 « *quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado* » (*ibid.*, 33).

18 « *[C]orpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor* ». (Evaristo, 2005, 52).

19 « *Era a sua quarta gravidez, e o seu primeiro filho* » (Evaristo, 2014, 34).

20 « *Guardou a semente invasora daquele homem* » (*ibid.*, 41).

21 « *O tiro foi certeiro e tão próximo que Natalina pensou estar se matando também* » (*ibid.*, 40).

22 « *[A] ausência de representação da mulher negra como mãe, matriz de uma família negra, perfil delineado para as mulheres brancas em geral* ».

23 « *[I] nventa este mundo que existe* ».

24 « A *discredited identity* ».

25 « *Obvious physical characteristics* ».

26 « A *discreditable identity* ».

27 « *The lack of biological distinctions* ».

28 « *Rasmus blir jagad av klasskamraterna, upphunnen och omkullknuffad på rygg. […] Erik […] ropar gällt att de skall hålla fast han* » (Gardell, *Kärleken*, 36).

29 « *Bögjävel !* » (Gardell, *Kärleken*, 8).

30 « *det var allt de behövde göra för att skinga dem, fôr att upplösa deras gemenskap* » (Gardell, *Kärleken*, 183).

31 « *[R]ostro negro* » (Evaristo, 2014, 53).

32 « *[U]m corpo-coração pequeno* » (*ibid.*, 49).

33 « *[G]ozo-dor* » (*ibid.*, 50).

34 « *[B]arrigas-luas* » (*ibid.*).

35 « *[B]uraco-céu aberto de seu corpo* » (*ibid.*).

36 « *águas-lágrimas* » (*ibid.*).

37 « *[C]orpos-histórias* » (*ibid.*, 51).

38 « *[E]ntre eles havia o pacto de não morrer* » (*ibid.*, 94).

39 « *Morremos nós, apesar de que a gente combinamos de não morrer* » (*ibid.*, 93).

40 « *Att berätta är en sorts plikt. / Ett sätt att hedra och att sörja och att minnas. / Föra minnets kamp mot glömskan* » (Gardell, *Kärleken*, 8).

41 « *Det är den första morgonen. Allting är skapat nytt* » (*ibid.*, 287).

AUTHOR

Florian Fraissard
Doctorant en littérature comparée, ECLLA, Université Jean Monnet Saint-Étienne

« *I'm British but…* » (Gurinder Chadha, 1989) : les communautés indopakistanaises dans le cinéma britannique des années 1980 à nos jours

Anne-Lise Marin-Lamellet

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.587

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français
Le cinéma britannique présente des perspectives variées sur les communautés indopakistanaises, ce qui permet d'observer leur évolution sur les quatre dernières décennies. Les tensions générées par une société multiculturelle (discrimination, racisme institutionnel, repli identitaire, radicalisation politico-religieuse) interrogent sur la cohésion nationale face au communautarisme. Avec un optimisme lucide, le cinéma britannique lutte contre les exclusions de toutes sortes et tente de ré-universaliser le Royaume-Uni pour mieux célébrer son identité nationale.

English
British cinema has used various angles to study the evolution of South Asian communities over the last four decades. The tensions generated by this multicultural society – discrimination, institutional racism, separatism, political and religious radicalisation – question British national cohesion faced with rising isolationist groups. With lucid optimism, British cinema fights any kind of exclusion and tries to *re*-universalise the UK in order to better celebrate its national identity.

INDEX

Mots-clés
communauté, multiculturalisme, communautarisme, minorité, identité, cinéma

Keywords
community, multiculturalism, separatism, minority, identity, cinema

OUTLINE

Introduction
Entre intégration et tradition : les communautés indopakistanaises vues de l'intérieur
Du rejet au repli communautaire : les communautés indopakistanaises face aux discriminations et à la fragmentation
Ré-enchanter le Royaume-Uni : le cinéma et l'identité nationale britanniques
Conclusion : communautés imaginées et imaginaire collectif

TEXT

Introduction

1 Suite à l'arrivée massive de ressortissants du Commonwealth et notamment d'individus issus du sous-continent indien, le cinéma britannique, dès la fin des années 1950, prend acte de l'hétérogénéisation progressive de la société en incluant ou en évoquant quelques personnages secondaires d'origine indopakistanaise dans des films axés sur la condition ouvrière de l'époque (*Look Back in Anger*, *Sparrows Can't Sing*, *The Caretaker*, *Love Thy Neighbour*, *Black Joy*)[1]. C'est surtout à partir des années 1980 et 1990 qu'il met en avant ces nouvelles minorités et reflète les questions suscitées par leur installation puis leur intégration au Royaume-Uni, ainsi qu'en témoigne un corpus de quatre-vingt films[2]. Les succès inattendus de *My Beautiful Laundrette* et de *Bhaji on the Beach* ont marqué des étapes importantes dans l'histoire de la représentation cinématographique de ces communautés. Outre les documentaires qu'il a pu inspirer (dont celui de Gurinder Chadha évoqué en titre), le premier film est aujourd'hui considéré comme l'un de ceux, sinon celui, qui a permis la renaissance du cinéma britannique dans les années 1980. Le second, premier long-métrage de fiction réalisé par une femme d'ascendance indienne au Royaume-Uni (Street, 1997, 107 ; Korte et Sternberg, 2004, 163), a annoncé le tournant plus commercial pris dans les années 1990 par les films de fiction centrés sur des membres issus de ces communautés, à une époque où l'*Asianness*[3] est devenue à la

mode, que ce soit grâce à l'influence de Bollywood, de la musique populaire ou de la cuisine fusion (Malik, 1996, 210 ; Malik, 2010, 136 ; Korte et Sternberg, 2004, 91, 135).

2 En 2017, un des représentants les plus reconnus de ces communautés indopakistanaises, l'acteur Riz Ahmed, a été invité à la Chambre des communes pour parler de la diversité. Se présentant de manière humoristique comme un « créatif britannique musulman socialiste [4] » (Ahmed, 2017a), il a dénoncé ce qu'il appelle un échec de la représentation de certaines minorités dans le cinéma ou la télévision. À partir de cette assertion, deux chercheurs ont élaboré le *Riz test* (Team #RizTest, 2018), inspiré du test de Bechdel sur la représentation des femmes dans les œuvres de fiction [5], pour signaler la vision négative et stéréotypée des Britanniques musulmans dans les médias. Cet article permettra de relativiser cet « échec » de la représentation cinématographique des communautés indopakistanaises, qui recoupe en partie celle des Britanniques musulmans. Le corpus de cette étude, qui témoigne d'une production constante, voire croissante, depuis les années 1980, montre en outre qu'environ un tiers des films sont écrits et/ou réalisés par des artistes issus des communautés indopakistanaises, chiffre bien plus élevé que les filmographies produites par d'autres groupes comme les Britanniques issus des minorités antillaises ou africaines par exemple (Marin-Lamellet, 2020, 150). Même s'il faut rester prudent, on peut affirmer que le cinéma devient donc un moyen d'expression pour les membres de ces communautés.

3 C'est davantage la question du type de films dans lesquels on trouve des personnages issus des communautés indopakistanaises qui doit être prise en compte. Selon le genre cinématographique choisi, la représentation des communautés varie. Pour schématiser, les comédies romantiques ou familiales d'intégration sous influence Bollywood ne donnent pas la même impression au spectateur que les thrillers d'espionnage d'altérisation (*othering*), même s'il existe des comédies noires ou satiriques sur le fondamentalisme et le terrorisme, car les genres ne sont pas neutres : ils sont eux aussi des « constructions idéologiques » (Malik, 2010, 143). Ce que semble implicitement critiquer le *Riz test*, c'est le cercle vicieux qui s'établit dans l'interaction constante que le cinéma national entretient avec la société qui le produit, à savoir que le genre choisi fonde une représentation stéréo-

typée ou qu'une représentation stéréotypée issue de l'actualité du contexte de production conduit à choisir certains genres. Cette question des genres cinématographiques est épineuse, d'autant que la définition des genres est elle-même source de nombreux débats chez les spécialistes de cinéma, la frontière entre les genres étant bien souvent poreuse[6]. D'un point de vue transdisciplinaire, certaines appellations journalistiques ou critiques posent aussi question. Ainsi, ce que certains nomment le *Asian British film*, quelle qu'en soit la définition plus ou moins large donnée (Malik, 1996, 203 ; Malik, 2010, 132 ; Korte et Sternberg, 2004, 34-35), révèle une conception/perception douteuse, comme si l'appartenance à une communauté créait un genre cinématographique en soi. Même si certains films ont indéniablement pour objet de représenter une communauté (les *community-based films*, Malik, 2010, 140), cette idée est dénoncée par des artistes issus de la diaspora indopakistanaise – voir, à titre d'exemple, les propos d'Hanif Kureishi ou de la productrice Parminder Vir (Korte et Sternberg, 2004, 85, 240) –, l'ironie étant qu'une telle appellation fait ressurgir le spectre de l'essentialisation allant à l'encontre de la supposée volonté de déconstruction des identités ou des représentations établies par le colonialisme (Malik, 2010, 133-134).

4 Ces réflexions expliquent les choix effectués pour établir le corpus de cet article. Afin d'obtenir une représentation globale des communautés indopakistanaises sur quarante ans, le corpus est le plus large possible et inclut toute œuvre qui présente des personnages principaux ou secondaires issus de ces communautés. Et ce, quel que soit le genre supposé ou les qualités esthétiques du film, que celui-ci soit écrit ou réalisé par un artiste membre de ces communautés ou non. La méthode adoptée pour l'analyse du corpus est une démarche inductive, à savoir partir du maximum de films disponibles pour en dégager les constantes et les évolutions. Cela permet d'éviter les pièges de grilles de lecture préétablies à l'aune de critères plus ou moins étayés sur des sujets parfois clivants et donc politiquement orientés, ce qui conduit à sélectionner des films ou à en étudier le supposé message délivré sur la seule base de ses propres convictions (Bolognani *et al.*, 2011, 161-175). Cette volonté de synthèse permet également de dépasser le « fardeau de la représentation » (Mercer, 1994, 235) qui incombe souvent aux réalisateurs issus de

diverses minorités en ne s'intéressant pas uniquement au « cinéma du devoir » (Malik, 1996, 203-204). L'ampleur et la variété des œuvres du corpus permettent enfin de tenir à distance les questions du contexte de production, à savoir le possible effet du cahier des charges des financeurs sur les films produits, et des éventuels biais de genre, même si ces questions doivent être gardées à l'esprit. L'idée n'est pas d'occulter ces phénomènes (on reviendra sur ces questions de production en conclusion), ni d'aplanir les spécificités génériques des films qui, comme on l'a expliqué brièvement, peuvent influer sur le type de personnages et de milieux représentés (et sont d'ailleurs mentionnées si nécessaire). Il s'agit d'obtenir par la confrontation de ces œuvres la représentation communautaire la plus pertinente possible sur une période relativement longue dans une approche civilisationniste transdisciplinaire.

5 Qu'il soit l'œuvre de réalisateurs issus ou non de ces communautés, le cinéma montre que les descendants indopakistanais se retrouvent souvent au cœur des réflexions sur l'identité nationale britannique (*Britishness*), comme le laisse entendre le titre du documentaire de Gurinder Chadha. Et, par conséquent, la question consiste à définir ce que recouvre le terme de « communauté » lorsqu'il s'applique aux minorités indopakistanaises. Sur quatre décennies, le cinéma britannique présente deux tendances lourdes. Depuis les années 1980, la double identité développée par ces groupes communautaires, entre volonté d'intégration et maintien des traditions, transparaît dans de nombreux films. Parallèlement, certains membres de ces communautés, victimes de discriminations et sous influences diverses souvent en lien avec l'actualité nationale et internationale, basculent du sentiment d'exclusion au désir de se mettre en marge. En dépit des tensions pointées, le cinéma britannique propose *in fine* une redéfinition de l'identité nationale qui, pour être inclusive, n'est pas pour autant une simple célébration un peu naïve du vivre-ensemble car elle relève d'une véritable vision politique dans la grande tradition de ce cinéma national souvent engagé.

Entre intégration et tradition : les communautés indopakistanaises vues de l'intérieur

6 Le cinéma britannique présente des perspectives variées sur les communautés indopakistanaises qui permettent d'établir leurs idiosyncrasies sur quarante ans. Toutes les parties du sous-continent indien sont représentées, malgré la prédominance des Pakistanais, devant les Indiens et les Bangladais. La classe sociale semble liée à l'origine géographique puisque les Indiens appartiennent souvent à la petite classe moyenne voire à la bourgeoisie, si l'on en juge par les professions exercées (comptable dans *Anita & Me*, employé de banque dans *It Was an Accident*, détective privé dans *City of Tiny Lights*, artiste fils ou fille d'entrepreneur dans *Guru in Seven*, *Bollywood Queen* et *Trishna*, professeur dans *Beautiful Thing* et *Anita & Me*, assistante sociale dans *It's a Wonderful Afterlife*, pharmacien dans *The 51st State*, avocat dans *It's a Wonderful Afterlife*, médecin dans *T2 Trainspotting*) et les logements situés dans des banlieues assez coquettes (*Guru in Seven*, *Bend it like Beckham*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Yesterday*). En revanche, les Pakistanais et les Bangladais sont davantage liés à la classe ouvrière qu'ils contribuent à renouveler à l'orée des années 1970. Ils sont ouvriers d'usine (*Brothers in Trouble*, *Girls' Night*, *Love + Hate*, *Blinded by the Light*), employés de logistique (*Una*), mécaniciens (*Wild West*), réparateurs (*Yasmin*), chauffeurs de taxi (*Rita, Sue and Bob Too*, *My Son the Fanatic*, *Love + Hate*, *Mischief Night*, *It Was an Accident*, *The Infidel*), contrôleurs de bus (*Love Thy Neighbour*, *Carla's Song*), épiciers (*Shaun of the Dead*, *Ae Fond Kiss*, *Kidulthood*, *This is England*, *Anuvahood*, *Everywhere + Nowhere*, *Gone Too Far !*), bouchers (*Wild West*, *Honour*) ou restaurateurs (*East is East*, *Green Street*, *Mischief Night*, *Bradford Riots*, *Saxon*, *Ill Manors*, *Catch Me Daddy*, *Gone Too Far !*, *Mogul Mowgli*[7]), sans oublier un brocanteur (*Moonlighting*), et des DJ (*Ae Fond Kiss*, *Everywhere + Nowhere*). Cela n'empêche pas leur ascension sociale, tels que les directeurs de garage et d'autres petites entreprises florissantes (laveries automatiques, immobilier) de *My Beautiful Laundrette*, *Sammy and Rosie Get Laid*, *Wild West* ou *City of Tiny Lights*. La majorité se concentre dans les vieilles cités ouvrières

des Midlands et du nord de l'Angleterre, comme le Yorkshire (*Yasmin*, *Catch Me Daddy*) : Bradford (*Rita, Sue and Bob Too*, *My Son the Fanatic*, *Bradford Riots*, *Ali & Ava*), Beeston près de Leeds (*Mischief Night*), Sheffield (*Four Lions*). Quelques films se passent autour du Lancashire (Blackburn dans *Love + Hate*, Salford dans *East is East* et *West is West*) ou bien en Écosse (Glasgow dans *Ae Fond Kiss*, *Nina's Heavenly Delights*). Les Indiens comme les Pakistanais et les Bangladais résident aussi dans divers quartiers de la capitale et autour de Londres : l'East End (Walthamstow dans *It Was an Accident*, Brick Lane dans le film éponyme, Stratford dans *Bollywood Queen*, Shoreditch dans *Heartless*), Southall (*Wild West*, *Guru in Seven*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Triads, Yardies and Onion Bhajees!*, *Honour*), Wembley (*Cash & Curry*, *Mogul Mowgli*), Roundshaw (*Saxon*), Dudlowe/Harlow (*Shifty*). Plus exceptionnellement, *Blinded by the Light* se passe à Luton et *Yesterday* dans le Suffolk.

7 Ces trois groupes communautaires apparaissent très soudés, par des liens à la fois géographiques et relationnels, et très solidaires [8]. Les espaces de socialisation sont souvent le marché et les lieux de prière (dont le célèbre Neasden Temple dans *Triads, Yardies and Onion Bhajees!* et la mosquée centrale de Londres dans *Shoot on Sight*), aux fonctions variées : matrimoniales (*It's a Wonderful Afterlife*), psychothérapeutiques (*East is East*, *Bradford Riots*). Malgré des fortunes diverses, ces trois groupes partagent le désir de maintenir leurs traditions, acceptées voire encouragées par un État qui prône le multiculturalisme depuis les années 1960 et accommode les pratiques religieuses sur le lieu de travail y compris des fonctionnaires (*Shoot on Sight*). Mais la maison reste le centre de la vie sociale. Certains films font la part belle aux anniversaires (*Everywhere + Nowhere*) et mariages dans de longues séquences qui sont l'occasion de rendre hommage à Bollywood à travers une photographie léchée et une bande-son entraînante. Les couleurs chatoyantes inspirées du cinéma indien se retrouvent sur les affiches ornant les murs des quartiers entrevus (*Mischief Night*, *Bradford Riots*), les magasins de DVD spécialisés (*Nina's Heavenly Delights*) ou les chambres des jeunes femmes rêveuses (*Bollywood Queen*) [9]. L'accent mis sur ces cérémonies et

réunions familiales s'explique peut-être par le côté autobiographique des scénarii de Hanif Kureishi, Ayub Khan Din ou Meera Syal.

8 Tous les sens du spectateur sont sollicités lorsque la caméra virevolte le long de marchés exotiques et colorés comme Shepherd's Bush (*Wild West*, *Bollywood Queen*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Brick Lane*) ou dans les quartiers populaires de Beeston (*Mischief Night*). Les références récurrentes à la nourriture permettent de percevoir une forme d'intégration culinaire. Dans les années 1970, lorsqu'elle est invitée pour la première fois chez son amie originaire du Punjab, Anita (*Anita & Me*) est assez perplexe face à l'exotisme des mets proposés et à l'absence de couverts. Dans *East is East*, rebaptisé *Fish n' Chips* pour sa sortie française, le Pakistanais George, patron de The English Chippy, prépare ce qui, à l'époque, est considéré comme le plat national. Aujourd'hui, beaucoup de Britanniques préfèrent le curry (*Bend it like Beckham*, *Shifty*) ou le *chicken tikka massala* (*Last Resort*, *It's a Wonderful Afterlife*, *I.D.2: Shadwell Army*), y compris les adhérents du British National Party (*Mischief Night*). Les concours de chefs indiens qui se disputent le titre de meilleur curry de l'Ouest (« *The Best of the West* ») sont diffusés à la télévision et font l'objet de nombreuses séquences en accolade mettant en valeur les ingrédients utilisés (*Nina's Heavenly Delights*), même si, ironiquement, les cuisiniers de restaurant indiens ne sont pas forcément issus de la communauté (*Cash & Curry*).

9 Le maintien des traditions n'empêche pas la volonté d'intégration clairement revendiquée dans de nombreux films, comme le rappelle l'expression récurrente « *fitting in* ». Pour ce faire, les parents misent sur l'éducation vue comme le plus efficace des passeports pour une vie meilleure (*Bradford Riots*, *Blinded by the Light*, *The Wedding Guest*). Certains immigrés de la première génération sont de fins lettrés qui ont parfois étudié au Royaume-Uni (*My Beautiful Laundrette*, *Anita & Me*, *Brick Lane*), d'où leur insistance pour que leurs enfants soient de bons élèves et aillent à l'université, généralement en droit ou en médecine [10]. Cette pression est parfois mal vécue lorsque le jeune exprime des aspirations autres : artistiques (*Bhaji on the Beach*, *Anita & Me*, *Bollywood Queen*, *Brick Lane*, *Everywhere + Nowhere*, *Trishna*, *Mogul Mowgli*), sportives (*Bend it like Beckham*), journalistiques (*Ae Fond Kiss*, *Blinded by the Light*). L'éducation, si elle rime avec émanci-

pation, n'est donc pas forcément synonyme d'épanouissement (*Mischief Night*, *Shifty*) et instaure une véritable compétition entre les familles (*Anita & Me*, *Brick Lane*, *Everywhere + Nowhere*).

10 Les mutations d'une société de plus en plus mercantile ne désarçonnent pas ces communautés qui ont aussi la fibre des affaires. Les descendants pakistanais notamment, forts de leur réputation de travailleurs acharnés et dociles ou de commerçants industrieux (*Ae Fond Kiss*, *Shaun of the Dead*, *Bradford Riots*, *Everywhere + Nowhere*, *Honour*, *Blinded by the Light*, *Mogul Mowgli*), adoptent avec enthousiasme le credo néolibéral thatchérien qui promet une nouvelle forme de méritocratie à tous ceux qui désirent s'intégrer. Peut-être y voient-ils l'aboutissement de leur exil puisqu'ils sont, pour la plupart, issus d'une immigration économique et rêvent encore du Royaume-Uni comme d'un eldorado (*My Beautiful Laundrette*, *My Son the Fanatic*, *In This World*, *West is West*, *Blinded by the Light*). Leur réussite frise parfois l'insolence, d'autant qu'à une époque où l'éthique commerciale et financière s'avère assez élastique, ils n'hésitent pas à mélanger affaires légales et illégales pour triompher de leurs concurrents (*My Beautiful Laundrette*, *My Son the Fanatic*, *Wild West*, *Bollywood Queen*). De jeunes gens deviennent ainsi des sortes de parrains qui prennent en charge les déshérités de leur cité en leur donnant du travail (laverie automatique dans *My Beautiful Laundrette*, couture dans *Brick Lane*, restaurant dans *Mischief Night*) ou en les recrutant comme hommes de main (revente de drogue dans *My Beautiful Laundrette*, *Mischief Night* et *Bradford Riots*, proxénétisme dans *My Son the Fanatic*). Le développement de véritables mafias dont la violence n'a rien à envier aux Kray [11] et leurs confrontations avec d'autres gangs communautaires donnent lieu à des visions comiques à la Guy Ritchie (*It Was an Accident*, *South West 9*), dramatiques d'inspiration scorsésienne (*Triads*, *Yardies and Onion Bhajees!*) ou tragicomiques (*Cash & Curry*). La récession et la désindustrialisation depuis les années 1980 génèrent parfois de la délinquance juvénile (*Wild West*, *Yasmin*, *Bradford Riots*, *The Road to Guantanamo*, *Shoot on Sight*) voire plongent des quartiers entiers dans la pègre (*My Son the Fanatic*, *Ill Manors*). Les parents ont alors du mal à préserver leurs fils des mauvaises influences, du leurre de l'argent facile (*Bradford Riots*, *Shifty*) ou de l'attraction qu'exerce la bande locale (*Eden Lake*).

11 Avec la place accrue donnée aux communautés indopakistanaises, le cinéma britannique permet de mieux en appréhender les origines, les conditions de vie et les valeurs. Il témoigne du multiculturalisme en montrant des quartiers devenus peu à peu de véritables *Little India* ou *Little Pakistan*, comme le suggèrent les surnoms de Bradistan et Banglatown pour Bradford et Brick Lane, où l'anglais n'est pas forcément la langue la plus employée (*Honour*). C'est précisément cette présence, perçue comme une sorte de colonisation intérieure, régulièrement évoquée dans les discours des partis d'extrême droite tels que le British National Party (BNP) ou l'United Kingdom Independence Party (UKIP), qui irrite certains Britanniques blancs. Le cinéma se fait l'écho de ces tensions sur quatre décennies et de leurs effets sur l'évolution de l'acception du terme de « communauté ».

Du rejet au repli communautaire : les communautés indopakistanaises face aux discriminations et à la fragmentation

12 Ces films n'hésitent pas en effet à pointer tous les problèmes générés par la cohabitation forcée de communautés parfois hostiles, comme les discriminations quotidiennes et le racisme institutionnel[12]. Le racisme ordinaire peut aller de la condescendance à la xénophobie, même si les insultes frontales semblent se raréfier en raison de leur caractère de plus en plus anti-politiquement correct. On peut comparer les propos ouvertement racistes des années 1950 à 1970 fréquemment entendus dans *Look Back in Anger*, *West 11*, *Brothers in Trouble*, *Anita & Me*, *The Duke*, *Blinded by the Light* ou les séquences de souvenirs de *The Football Factory*, et le racisme plus feutré de *Prick Up Your Ears*, *Everywhere + Nowhere*, ou le paternalisme latent de *Sammy and Rosie Get Laid* et de *Bend it like Beckham* des années 1980 à 2010. Parvez (*My Son the Fanatic*) n'est cependant pas à l'abri de plaisanteries douteuses lorsqu'il fréquente un cabaret (voir aussi *Shifty*, *Cleanskin* et *I.D.2: Shadwell Army* où le supposé humour cache mal un vrai racisme). Les regards insistants pour faire comprendre qu'un immigré ou un de ses descendants n'a pas sa place dans le quartier persistent à travers les décennies et, dès l'école, le

héros doit faire face aux insultes et choisir d'y répondre par l'ignorance ou la force (*West is West*, *Ae Fond Kiss*, *Infinite Justice*). Avec la succession des crises économiques depuis les années 1980, des « petits Blancs » se réfugient dans la glorification de la suprématie blanche (voir les tatouages de *Honour*, les tags et provocations de *Blinded by the Light* présentés comme récurrents). De nombreuses scènes montrent des skinheads et d'autres voyous manifestant et distribuant des tracts racistes (*Made in Britain*, *Rude Boy*, *Bhaji on the Beach*, *Anita & Me*, *Yasmin*, *The Football Factory*, *Brick Lane*, *Love + Hate*, *Blinded by the Light*). Dans *My Beautiful Laundrette*, ils s'en prennent au symbole de la réussite économique d'Omar, sa laverie, car ils ne peuvent supporter ce renversement historique des rapports entre colons et colonisés. Outre l'intimidation (envers l'épicier de *This is England*), ils vont parfois jusqu'à la violence physique (*Infinite Justice*, *Blinded by the Light*)[13].

13 Le racisme institutionnel, pourtant dénoncé par le *Macpherson Report* en 1999[14], perdure et aggrave le ressentiment des communautés indopakistanaises. La police, et dans une moindre mesure la justice, sont critiquées à travers leurs agents dépeints comme stupides (*It's a Wonderful Afterlife*, *Four Lions*) ou racistes (*My Son the Fanatic*, *Bradford Riots*, *Triads*, *Yardies and Onion Bhajees!*, *Shoot on Sight*, *I.D.2: Shadwell Army*) et dont les excès de zèle sont cautionnés par la législation anti-terroriste (*Shoot on Sight*, *Everywhere + Nowhere*, *I.D.2: Shadwell Army*). Les policiers issus de ces minorités sont rares à l'écran (*Mischief Night*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Shoot on Sight*, *Ill Manors*, *Honour*, *I.D.2: Shadwell Army*)[15]. À la méfiance sociale de classes populaires historiquement rétives aux autorités s'ajoute la méfiance ethnique tant dans les quartiers pauvres où la police peut charger, bastonner et tirer à vue (*Sammy and Rosie Get Laid*, *Bradford Riots*) que dans d'autres, plus aisés et paisibles (*Rita, Sue and Bob Too*, *Wild West*). Les accusations de racisme découlent de l'attentisme ou de la mauvaise foi des forces de police alors que la tension monte entre Indopakistanais et skinheads (*Made in Britain*, *My Beautiful Laundrette*, *Love + Hate*, *Blinded by the Light*) ou membres de partis extrémistes (*I.D.*, *Bradford Riots*, *I.D.2: Shadwell Army*) qui s'adonnent tous au *paki-bashing* (jets de pierre contre les domiciles ou vitrines, chants racistes, saluts hitlériens, ratonnades) sans jamais être inquiétés. Cette passivité

fréquente, perçue comme un cautionnement, conduit les plus jeunes à des actes de rétorsion qui, à leur tour, enveniment les rapports entre les deux parties. Si les Indopakistanais semblent tenir un rôle de spectateurs dans les émeutes inspirées des échauffourées de Brixton et autres *inner cities* des années 1980 (*Sammy and Rosie Get Laid*), ils sont les acteurs de celles d'Oldham, Bradford et Burnley pendant l'été 2001 (*Bradford Riots*)[16]. Contrairement à leurs parents jugés trop stoïques, les enfants ne comptent plus se laisser faire (*Brick Lane*). Cette éruption de violence est d'autant plus frappante que ces communautés ont souvent été perçues comme très respectueuses, sinon déférentes, envers l'autorité, ce que confirment les réactions des parents des émeutiers. En bons citoyens, ils sont les premiers à obliger leurs fils à se rendre au commissariat pour se dénoncer et plaider coupable espérant, à tort, un procès équitable (voir aussi *Yasmin*). Ces actes de provocation envers les représentants de l'ordre, aggravés par un contexte international tendu, entraînent en fait une surenchère de répression et l'instauration d'un climat de loi martiale. On pense aux nombreux officiers et hélicoptères, à la vidéosurveillance et aux descentes de police musclées de *Sammy and Rosie Get Laid*, *Bradford Riots*, *Four Lions* et *Yasmin*.

14 Ce rejet de la part des Blancs est d'autant plus mal ressenti que les membres de la jeune génération sont bien sûr tous nés au Royaume-Uni qui est pour eux leur pays d'origine (*Bhaji on the Beach*, *Bollywood Queen*, *Brick Lane*, *West is West*, *Cash & Curry*, *Everywhere + Nowhere*, *I.D.2: Shadwell Army*, *Blinded by the Light*, *City of Tiny Lights*)[17]. Ils ont depuis longtemps développé une double identité illustrée d'un point de vue thématique et formel dans de nombreux films. L'hybridité des jeunes générations se voit par exemple dans la façon dont elles mêlent la modernité des gadgets de haute technologie avec les costumes traditionnels (*Ae Fond Kiss*, *Wild West*) et les jeux de miroirs symbolisent leur identité en perpétuelle évolution (*Brick Lane*, *West is West*, *The Wedding Guest*). Outre le montage des films qui alterne scènes de vie entre jeunes et rituels familiaux (*Everywhere + Nowhere*, *Blinded by the Light*) pour signifier l'entre-deux, l'hybridité formelle transparaît dans le mélange des genres cinématographiques que ce soit par la citation, la reprise ou l'adaptation : western, Bollywood, chronique sociale, comédie et comédie musicale nourrissent *Wild West*, *Bhaji on the Beach*, *East*

is East, *Anita & Me*, *Guru in Seven*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Love + Hate*, *Bollywood Queen*, *Nina's Heavenly Delights* et *Blinded by the Light*. *Cash & Curry* ajoute au mélange des références aux films de kung-fu une vision montypythonesque des combats de chevaliers et une séquence karaoké d'« Old MacDonald had a farm » sur de la musique indienne. La bande-son des films traduit souvent le sentiment d'entre-deux : réarrangements funk ou hip-hop de thèmes tirés de comédies musicales indiennes, alternance ou fusion de musique pop, R n' B ou électro occidentale et de sonorités traditionnelles dérivées du banghra (*Bollywood Queen*, *Bend it like Beckham*, *Everywhere + Nowhere*), reprises en punjabi ou en hindi de grands succès de la musique populaire anglo-saxonne, comme « Summer Holiday » de Cliff Richard, chanteur anglais né en Inde (*Bhaji on the Beach*), ou bien « I Will Survive » de Gloria Gaynor (*Mischief Night*). Cette double identité, si elle incommode certains Blancs, est bien vécue par les Indopakistanais puisque le véritable exotisme pour un Indien installé dans les Midlands, c'est de chanter en italien lors du mariage d'un ami anglais (*Anita & Me*).

15 La persistance du racisme est encore plus insupportable pour les métis puisque, pour eux, l'entre-deux ne signifie pas être partagés entre la culture familiale et celle du pays hôte mais vivre une double identité inscrite dans leur corps. Certains couples mixtes s'interrogent d'ailleurs sur l'avenir de leurs futurs enfants qui seront toujours en porte-à-faux : quelle communauté devront-ils adopter puisqu'il semble qu'il faille toujours finir par choisir son camp dans un monde décidément bien bipolaire (*Ae Fond Kiss*) ? Ceux qui ne se sont pas posé de questions sont interpellés par leurs enfants (*East is East*, *West is West*).

16 Même si les descendants des communautés indopakistanaises paraissent souvent bien intégrés et à l'aise avec leur double identité, ils continuent cependant d'être insultés et sont alors tentés de se replier sur eux-mêmes voire de revendiquer cette altérité imposée, d'autant que les tensions intercommunautaires fluctuent au gré de l'actualité dans un contexte économique détérioré.

17 Ce repli identitaire se manifeste par une ségrégation de plus en plus poussée dans les villes britanniques[18]. Le territoire national se morcelle en une myriade de sous-groupes vivant les uns à côté des

autres mais s'ignorant prudemment. Les longs trajets en métro de Jess (*Bend it like Beckham*) et en voiture de Yasmin dans le film éponyme symbolisent le passage d'une sorte de frontière invisible entre leur communauté et celle du pays hôte (voir aussi *Wild West*, *Love + Hate*, *Ali & Ava*). *Bhaji on the Beach* montre des rues de Blackpool dignes d'un *Little Bombay* comme l'affirme Rekha. Lors du périple de la famille Khan à Bradford/Bradistan (*East is East*), la concentration d'échoppes, de cinémas, de publicités avec des femmes voilées dans une scène accompagnée de musiques traditionnelles donne à la ville l'image d'un *Little Pakistan*. La voisine de Nazneen (*Brick Lane*) semble être la seule Blanche du quartier. Les pères de *Blinded by the Light* plaisantent sur leur quartier en trouvant qu'il y a désormais beaucoup trop de Pakistanais comme eux. Dans *Yasmin* et *Bradford Riots*, le chant du muezzin rythme la journée et les haut-parleurs jouxtent les antennes satellites sur les façades, d'où peut-être les tensions générées par la construction ou la présence d'une mosquée (*I.D.2: Shadwell Army*, *Blinded by the Light*). Traverser le parc qui sépare les quartiers blancs et pakistanais de la ville (*Mischief Night*) est désormais considéré comme un acte d'agression par ceux d'en face. La tension est grande dans une société de plus en plus méfiante et ségréguée, dont les forces de police reconnaissent la difficulté à briser l'omerta en cas de problèmes (*Honour*). Lorsque l'actualité s'en mêle, certains quartiers initialement déserts deviennent semblables à des zones de guerre (*Yasmin*). Le plan récurrent sur Bradford pendant l'été 2001 (*Bradford Riots*), d'abord ensoleillé et dégagé, puis crépusculaire et hérissé de grillages et de barbelés, symbolise la chape de plomb qui s'abat sur ses habitants.

18 Cette ségrégation géographique, doublée d'une forme de diglossie puisque la langue des parents est utilisée comme une barrière pour mettre les Blancs à l'écart même en leur présence (*Catch Me Daddy*, *Honour*), est la traduction d'une volonté séparatiste qui affecte certaines franges de ces minorités. De la communauté, on dérive vers le communautarisme et, dans une forme de racisme inversé, le monde se divise entre *us* et *them* sans que les deux entités soient très clairement définies, puisqu'en constante évolution (*My Beautiful Laundrette*, *Bradford Riots*). On assiste en effet à un rétrécissement progressif de ce que recouvre le terme « communauté » puisque toute différence, même minime, est immédiatement

suspecte. Le père de Sanjay (*Guru in Seven*) a ainsi refusé son mariage avec une jeune femme parce qu'elle était gujarati et non punjabi ; la famille de Mona (*Honour*) refuse sa relation avec Tanvir parce que, bien que musulman, il est punjabi et non pakistanais. La haine entre Indiens et Pakistanais est tenace (*Sammy and Rosie Get Laid*, *Bend it like Beckham*, *East is East*, *The Wedding Guest*, *City of Tiny Lights*), renforcée par les différences socioéconomiques[19]. Les supposés traits d'humour révèlent les stéréotypes entre Pakistanais et Bangladais (*Everywhere + Nowhere*, *Mogul Mowgli*). L'homophobie est pointée comme un cliché associé à tous les groupes issus du sous-continent indien (*Wild West*, *Bend it like Beckham*, *East is East*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Four Lions*)[20]. Les résidents indésirables des deux quartiers de *Mischief Night* se concentrent dans une rue surnommée « *Death Row* ». Peu à peu, l'intolérance devient totale : les anciens (*My Son the Fanatic*, *Brick Lane*, *City of Tiny Lights*) déplorent de voir des jeunes critiquer tout ce qui est différent d'eux-mêmes et former des milices supposées protéger le quartier mais plus proches d'une police des mœurs. Ils traitent de « *coconuts* » les membres jugés trop intégrés dans la société hôte : telle la noix de coco, ils sont bruns à l'extérieur, blancs à l'intérieur (*Bradford Riots*, *Mogul Mowgli*).

19 Le raidissement identitaire ravive voire exacerbe les schémas de la société traditionnelle importés par la première génération et le patriarcat, commun à tous les ressortissants du sous-continent indien, se porte mieux que jamais, combiné à une éducation qui inculque le respect des aînés (*My Son the Fanatic*, *West is West*, *Brick Lane*, *Blinded by the Light*). Les femmes et les jeunes filles, vues comme une malédiction divine (*Brick Lane*), se doivent donc d'être très soumises aux hommes de la famille et très chastes (*Ae Fond Kiss*, *Yasmin*, *Bradford Riots*, *Saxon*) pour ne pas être battues (*Brothers in Trouble*, *Bhaji on the Beach*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Honour*) ou mariées de force prématurément (*Mischief Night*, *Brick Lane*, *The Wedding Guest*). Cette situation leur est d'autant plus insupportable que leurs frères continuent souvent à vivre de manière très dissolue (*Yasmin*, *Love + Hate*, *Everywhere + Nowhere*), perpétuant ainsi le fameux *double standard*[21]. Mener une double vie est difficile pour celles qui sont sous surveillance constante (*Bollywood Queen*, *Everywhere + Nowhere*, *Catch Me Daddy*, *Honour*, *Blinded by the Light*) car elles sont les dépositaires des supposés honneur et réputation de

la famille au sein de la communauté (même une comédie aussi bouffonne que *The Infidel* y fait référence [22]). Elles en sont parfois réduites à fuir pour échapper au mariage arrangé (*Nina's Heavenly Delights*, *The Wedding Guest*) dans des familles soulagées de voir que les époux s'apprécient alors qu'ils se découvrent lors de la cérémonie (*Blinded by the Light*). Dans les cas les plus tragiques, elles sont traquées par des chasseurs de prime sans scrupules pour finir victimes de crimes dits d'honneur qui prennent parfois un caractère ordalique (*Catch Me Daddy*, *Honour*). Faute de réel brassage culturel dans le pays d'élection, les traditions qui assujettissent les femmes sont reproduites par celles-là mêmes qui en souffrent (*Anita & Me*, *Bhaji on the Beach*, *Bend it like Beckham*, *Mischief Night*, *Brick Lane*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Nina's Heavenly Delights*, *Everywhere + Nowhere*, *Honour*) car, repliées sur des valeurs représentées comme périmées, elles croient donner un sens à leur vie en se faisant les gardiennes de coutumes vécues comme obsolètes par celles qui les contestent ou les remettent en question. Cela les conduit à mépriser le pays hôte et à idéaliser des lieux qu'elles n'ont parfois pas connus (*My Beautiful Laundrette*, *Honour*).

20 L'endogamie vise à préserver une communauté unie dont les critères avancés pour la justifier permettent de constater l'évolution des définitions identitaires de l'ethnogéographie à la religion. Pour l'intraitable George (*East is East*) et l'irascible père de Casim (*Ae Fond Kiss*), le mariage arrangé est une protection supplémentaire de l'identité communautaire face au rejet des Blancs (voir aussi *Guru in Seven*, *Yasmin*, *Mischief Night*, *Bollywood Queen*, *Everywhere + Nowhere*, *Blinded by the Light*). Mais si, dans les années 1970, en pleine guerre du Cachemire, l'ennemi principal de George le Pakistanais, c'est l'Inde, il semble que, pour le père de Casim dans les années 2000, ce soit le sécularisme associé à l'occidentalisme car il voit la religion comme une façon de dépasser les discriminations ethniques subies. Depuis les années 1980, la pratique et la conscience religieuses sont présentées en constante augmentation. Dans *Blinded by the Light*, Javed et son père se définissent respectivement comme *Asian* et Pakistanais, pas musulmans. Dans *East is East*, un seul des fils est pratiquant alors que ses frères et sœurs mangent des saucisses de porc en cachette et boivent de la bière. Dans les années 1990 et 2000, les enfants écoutent davantage les conseils d'imams extrémistes qui

servent de rabatteurs/recruteurs (*Infinite Justice*, *Shoot on Sight*, *Cleanskin*) que ceux de leurs parents qui paraissent plus intégrés et laïcisés (*My Son the Fanatic*, *The Infidel*, *Everywhere + Nowhere*, *I.D.2: Shadwell Army*, *City of Tiny Lights*)[23]. Le racisme, l'incapacité de jouir pleinement de la société de consommation et le besoin de trouver un sens à sa vie nourrissent un sentiment d'exclusion désormais revendiqué et la prise de pouvoir des radicaux dans *My Son the Fanatic* est symbolisée par l'occupation graduelle de la maison de Parvez qui finit par ne plus être maître chez lui face aux amis radicalisés de son fils. Inspirés de faits réels et probablement du traumatisme causé par les attentats-suicides depuis 2005, les films relatant les parcours de vie qui conduisent des jeunes gens brillants à la désaffiliation/réaffiliation identitaire pour aboutir à des activités en lien avec le terrorisme interpellent le spectateur (*Infinite Justice*, *Shoot on Sight*, *Cleanskin*)[24]. Certains fonctionnaires apparaissent comme des sortes de cinquième colonne (Kasim dans *Honour*). On note qu'en raison de tensions de plus en plus dures, même les individus les plus ouverts ne sont pas exempts de réflexes de crispations communautaires tant les conflits de loyauté abondent (*Ae Fond Kiss*, *Bend it like Beckham*, *Infinite Justice*).

21 La radicalisation politico-religieuse, notamment des Britanniques musulmans, et l'élaboration subséquente d'une identité transnationale par le biais d'une « communauté d'émotions » (McGhee, 2008, 64) avec les « frères » qui souffrent dans le monde se développent à la suite d'événements ayant marqué l'actualité (la guerre des Balkans dans *Infinite Justice*, *Cleanskin*, la guerre en Irak dans *Shoot on Sight*, *The Infidel* avec le conflit israélo-palestinien en toile de fond) et accentuent les dissensions intercommunautaires. Les attentats du 11 septembre 2001 sont ainsi clairement perçus à l'écran comme un tournant. Dans un climat de défiance mutuelle, de nombreux jeunes issus de la minorité pakistanaise ou bangladaise naguère vêtus à l'occidentale, endossent les habits traditionnels et se laissent pousser la barbe pour revendiquer leur religion face aux Blancs qui ont tendance à s'en prendre aux plus vulnérables d'entre eux pour se venger (*Yasmin*, *Brick Lane*, *Love + Hate*, *The Road to Guantanamo*)[25]. Le débat qui s'ouvre entre Chanu et les jeunes dans *Brick Lane* montre le fossé qui est en train de se creuser entre les générations d'un même groupe : Chanu qui a fui la guerre

civile au Bangladesh rappelle aux jeunes ignorants nés au Royaume-Uni, comme le laisse entendre leur fort accent *cockney*, que, contrairement à ce qu'ils croient, tous les musulmans ne sont pas frères. Il dénonce l'instrumentalisation de la religion à des fins politiques et tourne en ridicule l'identité transnationale que cherchent à créer les fondamentalistes du quartier en accumulant les références aux conflits tchétchène, israélo-palestinien, afghan et iraquien : la religion n'est pas un pays (voir aussi *Yasmin*)[26]. Son appel à la modération n'émeut guère des jeunes de plus en plus fanatisés par crispation identitaire. Certains affichent une photographie de Ben Laden sur leur téléphone portable sans certainement saisir toute la portée de leur geste (*Mischief Night*) parce qu'ils voient d'abord en lui un musulman qui a défié les Américains et qui les venge symboliquement de toutes les vexations endurées depuis leur naissance. Les anciens sont effrayés par ces nouveaux imams prêcheurs de haine qui tentent de prendre possession des mosquées pour endoctriner leurs fils (*My Son the Fanatic*, *Yasmin*, *Mischief Night*, *Shoot on Sight*) quand ils n'organisent pas des réunions secrètes (*Four Lions*). Parallèlement, ils songent à rentrer au pays, tant ils sont effarés par la haine qu'ils suscitent et qui leur rappelle leurs difficiles premières années au Royaume-Uni (illustrées par *Brothers in Trouble*), comme si tout était à refaire pour espérer être acceptés (*Bradford Riots*, *Brick Lane*, *Shoot on Sight*). L'enlisement du conflit iraquien[27] et les attentats du 7 juillet 2005 à Londres finissent évidemment d'aggraver la situation, puisque les Britanniques blancs sont désormais persuadés que l'ennemi est intérieur (*Love + Hate*, *Four Lions*). Dans un climat de paranoïa généralisée et devant l'arsenal législatif mis en place, qui transforme tout musulman en un terroriste potentiel[28], des jeunes parfaitement intégrés tombent dans l'extrémisme par dépit et colère face à l'injustice (*Yasmin*), peut-être aussi pour ne pas devenir fous (*Bradford Riots*).

22 Cette radicalisation politico-religieuse post-11 septembre engendre des conséquences particulièrement néfastes pour les femmes musulmanes. Écartelées depuis des décennies entre le respect de la tradition et le désir d'émancipation vers la communauté hôte jugée souvent plus moderne et attirante, elles se retrouvent soudainement dans une sorte d'impasse. Naguère bien intégrées dans leur quartier, elles sont rejetées par celles qu'elles croyaient amies ou

collègues (*Yasmin*, *Bradford Riots*). Revenir à un mode de vie traditionnel, symbolisé par le port du voile de plus en plus couvrant et la fréquentation de plus en plus régulière de la mosquée, est un choix par défaut : il faut bien se rattacher à une identité et donc à un groupe social, même aux dépens d'une indépendance tant convoitée [29]. Les femmes, et dans une moindre mesure tous les sécularisés, souffrent donc en silence à la suite de ces événements tragiques qui précipitent un choix impossible, comme si la seule alternative à l'Occident sectaire était le fondamentalisme. *Four Lions* et *Honour* illustrent ce dilemme de manière satirique ou tragique. Dans le premier, l'épouse du héros est confrontée à deux modèles masculins dysfonctionnels : son mari, ouvert sur le plan domestique mais qui rêve ouvertement d'attentat-suicide, ou son beau-frère, incarnation d'un islam pacifiste mais qui réduit littéralement la femme à un objet qu'on range dans un placard [30]. Dans le second, l'héroïne est prise au piège entre un chasseur de primes raciste et son frère qui le paie pour la tuer et préserver l'honneur de la famille.

23 Que les relations soient d'ordre public ou privé, les interactions de ces minorités avec la communauté hôte montrent toutes les difficultés qui subsistent pour intégrer pleinement une société qui affiche officiellement un multiculturalisme de bon aloi mais semble attendre, en pratique, une assimilation totale, ce qui aboutit parfois à des tentations sécessionnistes. Ce faisant, le cinéma britannique pose la question d'une possible redéfinition de la notion d'identité nationale à travers l'évolution du concept de communauté qu'il présente. Alors que la perspective classiste reste en filigrane, la communauté devient multiscalaire : elle n'est plus autant appréhendée selon un angle ethnique que religieux et met en tension les niveaux local, national et international. Cette évolution de la représentation, probable reflet de celle de la perception de ces communautés en lien avec la racialisation progressive de la question sociale et des rapports de classes, interroge, de manière plus générale, sur les conséquences de cette évolution quant à la cohésion nationale britannique et sa volonté affichée de cosmopolitisme.

Ré-enchanter le Royaume-Uni : le cinéma et l'identité nationale britanniques

24 Malgré leur constat assez pessimiste, ces films tendent à montrer que, en dépit des pics de tension, le sentiment ou la volonté d'appartenir à une communauté nationale résiste. Dans un contexte propice aux exclusions de toutes sortes et à la tentation de fragmentation du tissu social, à une époque où le Premier ministre doute du bien-fondé des politiques menées en matière d'intégration [31], le cinéma britannique se donne pour mission de ré-universaliser le Royaume-Uni en commençant par relativiser les discours minoritaires qui, dans chaque camp, s'érigent en porte-parole d'une majorité toujours silencieuse. Les tenants des replis identitaires de toutes sortes sont sévèrement critiqués parce qu'ils sont perçus comme véhicules d'idéologies réductrices quant à l'idée de citoyenneté, c'est-à-dire d'une communauté nationale. Leur vision essentialiste de l'identité ne conduit qu'à la dictature de l'appartenance et à l'assignation communautaire, vues comme une impasse. Le communautarisme paraît ainsi contreproductif en ce qu'il ne fait que raviver le racisme, comme dans *Honour* où les vêtements religieux et la mauvaise maîtrise de la langue nationale sont utilisés comme des arguments xénophobes. Symboliquement, le dialogue filmé comme un duel entre le suprématiste blanc et le fondamentaliste musulman au pub les fait apparaître comme les deux faces de la même médaille puisque, mis à part l'identité de ceux qui doivent être les maîtres du monde, leur idéologie du « grand remplacement » et leurs schémas de domination sont rigoureusement les mêmes. Les films de type thriller vont même jusqu'à la théorie du complot en montrant que ces extrêmes se rejoignent et coordonnent leurs opérations pour mieux déstabiliser la communauté nationale (*I.D.2: Shadwell Army*). La dictature de l'appartenance et l'assignation communautaire font parfois l'objet de sarcasmes (l'officier américain de *The Road to Guantanamo* pour qui on est soit musulman, soit britannique ; les clients du restaurant de *Cash & Curry* qui testent l'indianité de leur hôte) ou de gags ironiques récurrents (différence entre Indiens et Pakistanais ou supposé respect pour les aînés et autres valeurs associées à ces commu-

nautés dans *Triads*, *Yardies and Onions Bhajees!*, *Blinded by the Light*), voire deviennent le propos même du film. *Shoot on Sight* ou *The Infidel* présentent différentes façons de vivre sa confession musulmane loin des clichés médiatiques, le protagoniste musulman du second film se découvrant même des origines juives (voir, dans une moindre mesure, *Cleanskin*[32]). Par ses raps scandés, Zed (*Mogul Mowgli*) souligne l'inanité de tenter une définition simple de l'identité et sa maladie auto-immune dégénérative est à interpréter comme une conséquence symbolique des effets délétères produits par tous ceux qui veulent l'enfermer dans une case bien délimitée (Blancs qui voient en lui un Pakistanais à cause de sa couleur de peau, Noirs qui crient à l'appropriation culturelle parce qu'il est un artiste hip-hop, musulmans qui lui reprochent sa vie *haram*). Blancs racistes (*Bhaji on the Beach*, *It Was an Accident*, *Mischief Night*, *The Football Factory*, *Cash & Curry*, *I.D.2: Shadwell Army*) et candidats à l'attentat-suicide (*Four Lions*, *Cleanskin*) sont tous présentés comme des individus s'étant fourvoyés, ridicules ou confondants de stupidité. Une fois débarrassé des extrémistes, Parvez (*My Son the Fanatic*) allume toutes les lampes dans sa maison déserte, comme pour en chasser l'obscurantisme. Par le biais de la satire ou de comédies grinçantes, le cinéma renvoie tous les promoteurs d'une identité transnationale dos à dos : terroristes amateurs inaptes dont l'acharnement à se faire sauter confine au nihilisme (*Four Lions*) ; imams haineux mais puérils[33], désireux de faire oublier un passé peu glorieux (*The Infidel*) ou de s'installer définitivement au Royaume-Uni où ils pourront, malgré leurs harangues anticapitalistes, gérer leur religion comme une entreprise (*My Son the Fanatic*, *City of Tiny Lights*) ; pratiquants acharnés, qualifiés de talibans, qui espèrent que leur zèle rachètera leur passé de délinquants, tout en conservant des comportements mafieux (*Mischief Night*).

25 Dans cette lutte contre les tenants d'idéologies hostiles, outre les partis d'extrême droite (*Rude Boy*, *Bradford Riots*, *This is England*, *I.D.2: Shadwell Army*, *Blinded by the Light*), le discours de certains hommes politiques est également clairement dénoncé, que ce soit celui d'Enoch Powell dans les films situés dans les années 1970 (*East is East*, *Anita & Me*)[34] ou de Tony Blair justifiant la participation du Royaume-Uni à la guerre en Irak ou la modification de la législation anti-terroriste (*Bradford Riots*, *Brick Lane*, *The Road to Guantanamo*).

Les avanies subies par les affiches ou les marionnettes de ces hommes politiques jugés responsables de l'envenimement de la situation signalent la neutralisation symbolique de leur discours.

26 Le cinéma se pose ainsi comme un médium de résistance face à d'autres types de médias, notamment les tabloïds et la télévision, assoiffés de sensationnel (*Sammy and Rosie Get Laid*, *Bradford Riots*, *Shoot on Sight*, *Cleanskin*) et dont les débats sont toujours schématiquement binaires (*The Infidel*). Même lorsqu'ils croient rapporter des faits positifs, ils ne peuvent s'empêcher d'utiliser des propos discriminatoires (*Anita & Me*). Les médias sont vus comme les porte-parole du pouvoir en place et, en utilisant un vocabulaire connoté, donnent une vision apocalyptique du pays (*Sammy and Rosie Get Laid*, *My Son the Fanatic*). Ils incitent à la délation en publiant des prises de vue de suspects par vidéosurveillance sans se soucier des répercussions sur les familles (*Bradford Riots*). Les images ou les voix off issues de reportages télévisés matraqués après les attentats du 11 septembre 2001 ou du 7 juillet 2005 (*Yasmin*, *Bradford Riots*, *Brick Lane*, *The Road to Guantanamo*) suscitent l'angoisse chez une minorité musulmane qui sait que cette forme de légitimation d'un discours parfois ambigu, voire ouvertement raciste, ajoutée aux amalgames, la désigne comme la cible parfaite de la vindicte populaire [35].

27 Le cinéma se donne aussi pour mission de ré-universaliser le Royaume-Uni en s'interrogeant sur ce qui constitue l'identité. C'est sans doute pourquoi de nombreux films mettent en scène des adolescents ou de très jeunes adultes pour qui cette question est centrale (*Anita & Me*, *Bend it like Beckham*, *West is West*, *Love + Hate*, *Brick Lane*, *Everywhere + Nowhere*, *Blinded by the Light*) [36]. Il s'attache à démontrer que, contrairement à ce qu'avancent les racistes et fondamentalistes de tous ordres qui ont une vision essentialiste de l'identité, celle-ci est le produit d'une construction culturelle. Sa plasticité la rend donc malléable et re-combinable à l'infini. L'anglicité, l'indianité ou la fraternité musulmane (voir la prégnance du terme « *brotherhood* » basé sur l'oumma coranique dans les discours extrémistes) n'ont ainsi rien d'inné – ce qui les rendrait incompatibles en raison d'une supposée hérédité génético-culturelle – mais relèvent d'un choix individuel. La récurrence de personnages qui empruntent à l'autre communauté ses valeurs et/ou ses croyances et semblent les connaître davantage que les héritiers le confirme (*Anita*

& Me, *It's a Wonderful Afterlife*, *Four Lions*, *Ali & Ava*, *Everywhere + Nowhere*, *Blinded by the Light*). L'attrait des philosophies *NewAge* depuis le mouvement hippie, attrait qui fait d'ailleurs la joie de certains descendants indiens peu portés sur la spiritualité mais très intéressés par ses retombées financières (*West is West*), n'est pas qu'une mode éphémère. A *contrario*, les enfants issus des minorités indopakistanaises sont parfois peu soucieux de leur héritage communautaire. On pense aux Honky Tonk Cow-Boys (*Wild West*), groupe de musique country qui finit par concrétiser son rêve : partir à Nashville, Tennessee ; à Javed (*Blinded by the Light*), fan de Bruce Springsteen dont les chansons inspirent sa vocation littéraire et à Jack (*Yesterday*) qui devient une vedette planétaire en reprenant à son compte les chansons des Beatles dans un monde parallèle où ils n'ont jamais été célèbres.

28 Parallèlement, le cinéma, de manière consciente ou non, n'a de cesse de montrer que l'identité est avant tout liée au lieu de vie [37], comme en témoigne l'attachement à la ville-monde des classes moyennes cosmopolites (*Sammy and Rosie Get Laid*) et banlieusardes (*Doghouse*), ou aux cités multiculturelles des bandes de jeunes ou des gangs (*Triads, Yardies and Onion Bhajees!*, *Shank*, *Everywhere + Nowhere*, *Sket*, *My Brother the Devil*, *Gone Too Far!*, *City of Tiny Lights*) dans une capitale à la fois utopique et extrêmement territorialisée (Leach, 2004, 221-223). Quelle que soit l'identité (ou les identités) qu'on se choisit par affinités ethniques, politiques ou religieuses, celle qui prévaut, c'est *in fine* l'identité nationale dont on devient automatiquement dépositaire en naissant, voire en vivant longtemps, sur un territoire. Le combat que certains ont mené pour obtenir la citoyenneté britannique témoigne de leur motivation (*Brothers in Trouble*) : *ubi bene, ibi patria*. Même les immigrés qui gardent toujours la nostalgie du pays parce qu'ils étaient venus dans l'idée de repartir un jour finissent par se rendre compte que le Royaume-Uni est devenu « *home* » (*Anita & Me*, *East is East*, *Brick Lane*, *West is West*) [38]. Le lieu de résidence est donc le lieu d'appartenance (Berghahn, 2010, 241), même pour la première génération. Certains renoncent à partir lorsque l'occasion se présente ; d'autres se dépêchent de revenir tant ils sont décalés au sein de la famille restée au pays, victimes à la fois d'un sentiment de proximité et d'étrangeté dans ce qui est devenu pour eux, comme pour leurs

enfants, généralement horrifiés rien qu'à l'idée d'aller en vacances là-bas, le Tiers-Monde (*Wild West*, *Yasmin*, *Mischief Night*, *Brick Lane*, *West is West*). D'ailleurs, lorsqu'ils s'y rendent, on les appelle les Anglais (y compris les apprentis terroristes de *Four Lions*). Nombreux sont les descendants d'immigrés qui appréhendent l'Orient en Occidentaux (*Trishna*). Lorsque la famille du mariage arrangé, vêtue de costumes traditionnels, arrive chez ses parents pour rencontrer son grand frère, Saj (*East is East*) hurle : « les Pakis arrivent ! ». Sanjay (*Guru in Seven*), que son mode de vie assimile à un *new lad*, à savoir un jeune homme qui aime la bière, les filles et le rock, avoue avoir eu « sa phase George Harrison » lorsqu'il s'est rendu près du Gange [39]. Abdul (*West is West*), venu au Pakistan afin d'y prendre femme pour plaire à son père, repart marié avec une voisine de Salford. Ceux qui sont nés au Royaume-Uni sont tellement occidentalisés que leurs référents culturels, leurs vêtements en lien avec les *subcultures* du moment, sont bien ceux des Britanniques qu'ils sont (la mode seventies de *Anita & Me*, la mode hard-rock de *Wild West*, la mode sportswear de *Yasmin*, *Love + Hate*, *Mischief Night*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Four Lions*, *Ali & Ava*, *Everywhere + Nowhere*, *Catch Me Daddy* [40]). Certains refusent d'utiliser la langue maternelle de leurs parents immigrés (*Yasmin*, *Brick Lane*, *Honour*) ou n'ont pas fait l'effort de l'apprendre correctement (*Mischief Night*, *Anita & Me*, *West is West*, *Brick Lane*, *Trishna*, *Blinded by the Light*, *The Wedding Guest*) et considèrent, à tort, ceux qui ne leur parlent pas en anglais comme des semi-demeurés (*Anita & Me*), reproduisant ironiquement le schéma de pensée des Blancs racistes.

29 Les cas extrêmes tendent à prouver que tout individu né et ayant vécu sur le territoire britannique possède cette identité nationale, apportant en cela une répartie au documentaire de Gurinder Chadha : *British but* mais *British all the same*. Jouant sur les mots, l'accroche de *Everywhere + Nowhere* affirme : « l'important, ce n'est pas de savoir d'où l'on vient, mais où l'on en est et d'être là où ça se passe [41] ». Même les fondamentalistes les plus sécessionnistes qui passent leur temps à fustiger le Royaume-Uni et vont au Pakistan ou en Afghanistan pour jouer les moudjahidines sont hyper occidentalisés, comme le montrent la réaction des autochtones envers eux (*Cleanskin*) et leurs réflexions ou référents culturels souvent inspirés du rap américain et des jeux vidéo (*Mischief Night*,

Four Lions, *Cleanskin*), une contradiction qu'ils justifient en déclarant que le *jihad* est un état d'esprit. Les films montrent l'inanité de ce type de discours pour rappeler à quel point l'immersion dans une société quelconque prévaut sur tout le reste et que l'aspiration à la pureté (rappelons la signification de *Pakistan*, le « pays des purs », en urdu) est peut-être noble mais illusoire et vouée à l'échec (même les supposés purs et durs Moyen-Orientaux boivent de l'alcool dans *Cleanskin*). C'est ce que Nazneen essaie de faire comprendre à Karim (*Brick Lane*) lorsqu'il avoue être attiré par elle parce qu'elle est « authentique, une fille du bled [42] » et qu'il la croit, à tort, différente des femmes nées au Royaume-Uni. Le cinéma cherche donc à démythifier des concepts fumeux ou mal compris (*East/West*, *brothers* dont on ne sait pas pour certains si le terme est à prendre au sens religieux ou dérivé du rap américain, *jihad*) rabâchés par les zélateurs d'une identité transnationale utopique cachant mal un besoin désespéré de se sentir inclus dans leur propre nation (*Four Lions*, *Bradford Riots*, *Cleanskin*).

30 Ce postulat d'une identité nationale britannique qui se crée envers et contre tout par le simple fait de vivre au Royaume-Uni semble corroboré par plusieurs observations. Pour la réalisatrice Gurinder Chadha, l'expérience de la diaspora indienne reflète non seulement celle d'autres diasporas mais aussi celle de toutes les communautés (Berghahn, 2010, 239). Le montage de *Mischief Night* ou d'*Ali & Ava* dresse d'ailleurs des parallèles constants entre les scènes familiales des deux quartiers pour mieux souligner leurs similitudes. Les commentaires et entretiens qui accompagnent les éditions DVD de *Anita & Me* et *Mischief Night* [43] évoquent le recoupement des souvenirs recueillis [44]. La réception de ces deux films a confirmé cette thèse lors des avant-premières où les spectateurs de toute origine disaient se retrouver dans le mode de vie présenté. Au-delà des différences superficielles souvent mises en avant et instrumentalisées pour des raisons politiques, les similitudes nées des conditions socioéconomiques priment. L'ouvrier ou le petit employé semble avoir le même style de vie, quelle que soit sa couleur de peau ou sa religion, et l'observation des descendants d'immigrés rappelle les constats dressés par les sociologues des années 1960 concernant la classe ouvrière blanche de l'époque. Les Pakistanais habitent souvent les corons désormais délaissés par les Blancs (*Rita, Sue and Bob Too*,

Yasmin, *Ali & Ava*, *Mogul Mowgli*). La division du travail est très traditionnelle : le père se voit en soutien de famille et en tire une grande fierté (*My Son the Fanatic*, *Everywhere + Nowhere*, *Blinded by the Light*). Un licenciement inopiné anéantit Chanu (*Brick Lane*) ou Malik (*Blinded by the Light*) comme bien d'autres héros blancs. Certains musulmans, pratiquants ou non, accompagnent leurs collègues au pub après le travail, qu'ils trinquent à la bière ou au jus d'orange (*East is East*, *My Son the Fanatic*). La famille étendue est centrale. Les réseaux des familles indiennes et pakistanaises font l'objet de gags récurrents en raison de leur généalogie complexe (*Rita, Sue and Bob Too*, *Ae Fond Kiss*, *West is West*). Les loisirs sont identiques : promenade dans le parc, observation de la ville depuis une colline (*Ali & Ava*, *Blinded by the Light*), cricket, football (*Bradford Riots*), course de lévriers (*It Was an Accident*), snooker (*Triads, Yardies and Onion Bhajees!*, *Cash & Curry*, *Honour*). Les rêves exprimés sont universels : avoir un métier, fonder une famille, être heureux (*Love + Hate*, *Mischief Night*, *Bradford Riots*), ce que souligne *Blinded by the Light* qui montre comment un fils de la classe ouvrière britannique issu de la communauté pakistanaise s'identifie totalement aux propos du chantre de l'Amérique populaire.

31 Le cinéma montre également de nombreux cas d'intégration réussie ou en cours, à en juger par l'évolution des relations interethniques de moins en moins taboues, y compris entre minorités noire et indopakistanaise (*It Was an Accident*, *Triads, Yardies and Onion Bhajees!*, *Everywhere + Nowhere*). Si la maîtresse blanche que Nasser (*My Beautiful Laundrette*) fait parader au milieu de sa collection de voitures n'est là que pour symboliser sa réussite, les sentiments prennent vite le dessus. *Bollywood Queen* s'inspire librement de *Roméo et Juliette* pour dénoncer l'endogamie. On note une proportion croissante de couples mixtes (y compris homosexuels comme dans *Sammy and Rosie Get Laid*, *Nina's Heavenly Delights*, *Doghouse*) et d'enfants métis, « *mixed race* », comme se définit désormais une part grandissante de la population britannique, vus comme l'avenir du pays (Smith, 2006). Si leur vie n'est pas toujours simple et si certains réprouvent ces unions exogames du fait de la mauvaise réputation des mœurs supposées de l'autre communauté, la situation tend à s'apaiser et les fins de ces films sont plutôt optimistes quant à l'avenir des couples indopakistanais-irlandais, anglo-pakistanais ou indo-

écossais. Seuls *My Son the Fanatic*, *Yasmin*, *Cleanskin* et *Catch Me Daddy* font exceptions. Il arrive même qu'un Blanc issu d'une famille raciste tombe amoureux de sa collègue de travail d'origine pakistanaise, quitte à rompre avec les siens (*Love + Hate*). La société multiethnique est en fait déjà advenue : une petite fille blonde aux yeux bleus que les habitants racistes de son quartier pourraient choisir comme égérie se trouve être le fruit des amours d'une mère blanche et d'un père d'ascendance pakistanaise (*Mischief Night*). Cette découverte, loin de la déstabiliser, l'emplit de joie et son métissage crée un lien avec le quartier d'en face auparavant interdit.

32 De plus, les nombreux conflits intergénérationnels évoqués au sein des familles laissent penser que ces communautés évoluent aussi de l'intérieur. S'ils sont parfois victimes de la montée de l'extrémisme, les jeunes s'opposent le plus souvent à leurs parents qui jugent l'Occident criminogène ou toxique (*My Beautiful Laundrette*, *Wild West*, *East is East*, *Ae Fond Kiss*, *West is West*, *Blinded by the Light*, *Mogul Mowgli*), alors qu'ils se voient eux-mêmes comme les vecteurs de la modernité et de l'ouverture aux autres. En butte à l'autoritarisme parental, ils montrent que certaines traditions ou superstitions, stigmatisées par les Blancs et utilisées dans les discours racistes pour créer du rejet, sont tout aussi intolérables pour eux[45]. Les symboles d'oppression sont nombreux dans les films. Les difficultés du couple de *My Beautiful Laundrette* sont figurées par les haies, les murs ou les vitres qui les séparent parfois. L'avenir sentimental de Casim (*Ae Fond Kiss*) suit la construction puis la démolition d'un mur qui obstrue puis dégage ses perspectives. Le temps qu'il fait au-dessus de Luton semble suivre les humeurs de Javed (*Blinded by the Light*), un écho ruskinien à la *pathetic fallacy*[46]. Fatigués de se soumettre au nom d'une respectabilité qui les opprime ou de justifier leur appartenance à une communauté ethnique et/ou religieuse dont ils n'ont que faire, certains jeunes, surtout les filles, moins fatalistes que leurs frères, n'hésitent pas à contourner ou à braver les interdits tant ils se considèrent comme des citoyens britanniques à part entière, quitte à provoquer des crises terribles et à se couper des leurs (*Bhaji on the Beach*, *Guru in Seven*, *East is East*, *Bend it like Beckham*, *Ae Fond Kiss*, *Yasmin*, *Mischief Night*, *Brick Lane*, *Everywhere + Nowhere*, *Honour*, *Blinded by the Light*, *Mogul Mowgli*). Des fils vivent avec leurs maîtresses blanches après avoir épousé de force une cousine pakistanaise

hébergée chez leurs parents (*Mischief Night*). D'autres laissent entrevoir un traumatisme profond par les non-dits (*I.D.2: Shadwell Army*) ou des hallucinations dignes d'un retour du refoulé (*Mogul Mowgli*). Tous ces films laissent supposer ce qu'affirme très didactiquement Javed (*Blinded by the Light*), à savoir la difficulté à exister en tant qu'individu lorsqu'on est soumis à une communauté qui protège mais enferme et qui attend un porte-parole en cas de célébrité.

33 Promoteur d'une sorte de droit du sol, puisqu'on naît britannique quelle que soit son origine, le cinéma se fait aussi porteur d'un message généreux puisqu'on devient britannique si on le choisit. Cet humanisme est renforcé par le recours aux symboles dans une sorte de retour au *one nationism* car connaître l'Autre, c'est déjà l'accepter (*Mischief Night*, *City of Tiny Lights*). *West is West* présente ainsi une longue conversation entre les épouses pakistanaise et anglaise de George qui se comprennent alors qu'elles ne parlent pas la même langue. Parfois vue comme un « tiers espace » en référence à Homi Bhabha (Street, 1997, 188), la laverie de *My Beautiful Laundrette* est en fait un microcosme universaliste puisque toutes les minorités y viennent non seulement pour laver leur linge mais aussi pour discuter, téléphoner, dormir, chanter et diriger un orchestre imaginaire. L'ouverture d'*East is East* qui mêle les communautés lors d'une fête religieuse insiste sur l'aspect œcuménique du quartier. La fin de *Nina's Heavenly Delights* est une mise en abyme du tournage. Tous les personnages, certains en sari, d'autres en kilt, dansent sur des chorégraphies folkloriques de chaque pays sur une musique indienne devant le château d'Eilean Donan, qui sert souvent de décor aux films Bollywood. *Ali & Ava* met en scène la rencontre amoureuse des rôles-titres par le biais des échanges musicaux en dépassant la simple binarité entre Est et Ouest. La fin de *Bend it like Beckham* montre par la métonymie du match de cricket l'évolution lente mais certaine des rapports entre les diverses minorités dans une communauté bigarrée mais unie. À l'origine symbole de ségrégation, le cricket est devenu un symbole d'union autour d'un sport commun et l'ironie de l'histoire veut que, désormais, ce soit les ex-colonisés qui donnent régulièrement des leçons au Royaume-Uni (voir aussi *Everywhere + Nowhere*, *City of Tiny Lights*). Il semble donc que le cinéma britannique cherche à faire nation.

Conclusion : communautés imaginées et imaginaire collectif

34 Quoi que certains puissent penser, la représentation des communautés indopakistanaises dans le cinéma britannique n'est pas essentialiste et ne se réduit donc pas à quelques sempiternels clichés mais insiste, au contraire, sur le fait que les identités sont multiples et mouvantes (Hall, 1988, 28 ; Hall, 1990, 222). Ce faisant, ces films ne se contentent pas de célébrer benoîtement « les plaisirs de l'hybridation » (Malik, 1996, 212) au sein d'une « pastorale nationale » idéalisée (Dave, 2006, 13-18) car, s'ils en passent parfois par l'utopie pour montrer la voie à suivre, ils n'occultent jamais les tensions inhérentes à la coexistence des communautés (ethniques ou religieuses) dans la communauté (nationale) et les problèmes posés par la complexité des allégeances (Dave, 2006, 13) dans un contexte de « panique identitaire » (Barbéris, 2022). Contrairement à ce qu'avancent certains historiens du cinéma comme Andrew Higson, le cinéma britannique dans sa tentative de diversifier l'identité nationale par l'inclusion de visions diasporiques de cette identité ne disloque pas l'unité du pays naguère vue comme « une communauté singulière, consensuelle et organique » (Higson, 2000, 38 ; Higson, 1995, 268-269, 273), que ce soit d'un point de vue esthétique ou politique. Il contribue plutôt à remettre en question une vision mythique de l'Angleterre éternelle qu'on trouve encore fréquemment dans les films dits de patrimoine (*heritage films*) ou à caractère historique, figeant le pays dans un chronotope certes vendeur (notamment à l'international) mais réducteur. Cela explique pourquoi un acteur comme Riz Ahmed, évoqué *supra*, enjoint les responsables politiques et artistiques à poursuivre leurs efforts pour élaborer une nouvelle version de la « communauté imaginée » qu'est le Royaume-Uni, en se référant au concept de Benedict Anderson pour qui la nation est un artefact culturel (1991, 4-7). À l'instar de réalisatrices comme Gurinder Chadha (Street, 1997, 107 ; Korte et Sternberg, 2004, 161), il souhaite pouvoir raconter plus d'histoires, encore plus variées, afin d'imaginer un récit national collectif davantage en adéquation avec la réalité du Royaume-Uni d'aujourd'hui car la représentation est partie prenante de la constitution de l'identité (Hall, 1990, 222). Dans son discours, il

développe même une analogie, entre les politiques et les acteurs, qui souligne les liens entre cinéma et société [47] : ces deux corps professionnels façonnent la culture d'un pays en racontant des histoires destinées à faire sentir aux gens qu'ils appartiennent à une entité commune, afin qu'ils se sentent représentés, au risque sinon de voir ces publics se tourner vers d'autres récits, dangereux pour la démocratie [48], d'autres formes de communautés antérieures à l'idée de nation selon Anderson (1991, 12-19). C'est exactement le discours porté par les films existants qui montrent que le pays ne peut que s'enrichir de la remise en question de la définition de son identité nationale et de ses supposés fondements, même si c'est pour mieux *in fine* réaffirmer le primat de cette identité. Certains pourraient voir à tort en ce message une ode cachée à l'assimilation que véhiculerait un discours bien-pensant (Malik, 1996, 208) dans l'espoir d'attirer un maximum de spectateurs vers des films trop souvent perçus comme une sorte de marché de niche communautaire (Malik, 2010, 148). En fait, en ayant contribué à faire passer les communautés indopakistanaises de la marge au centre du champ socioculturel grâce à la popularité de certains films (entre dé-ghéttoïsation et dé-marginalisation selon Korte et Stenrberg, 2004, 205-206), le cinéma britannique ouvre non seulement de nouveaux horizons au grand public (Leach, 2004, 225 ; Berghahn, 2010, 138-139, 251-252) mais lutte aussi à sa manière contre la dés-intégration qui menace certaines franges de la population en réaffirmant la nécessité du collectif et de l'universel, seuls garants d'une pacification des relations sociales dans un processus assimilationniste qui paraît, de toute façon, inéluctable (Booth et Goodier, 2022).

35 Certes, ce discours filmique somme toute universaliste et bienveillant peut être en partie imputé aux politiques conduites depuis les années 1980 par les chaînes de télévision pionnières en la matière comme Channel 4 ou la BBC, puis par les instances créées ou renouvelées pour organiser et promouvoir l'industrie cinématographique britannique (par exemple, le Film Council entre 2000 et 2010 dont les fonctions ont été reprises par le British Film Institute lors de sa dissolution) dont les maîtres-mots sont « inclusion » et « diversité [49] ». Ces objectifs, nés du constat de la difficulté éprouvée par certaines communautés pour accéder aux industries culturelles et créatives, visent à une meilleure représentation de celles-ci dans la

production audiovisuelle britannique, à la fois à et derrière l'écran. Ils ont abouti à des critères très précis, comme les BFI Diversity Standards lancés en 2014 (Pulver, 2014 ; BFI, 2019), qui conditionnent les aides budgétaires potentielles et dont les rapports d'analyse sont scrutés chaque année par la presse spécialisée et généraliste afin de poursuivre le débat sur la non ou mal-représentation (Rosanvallon, 2014) de divers groupes sociaux (Pulver, 2020). Malgré des progrès souvent jugés trop lents, ces politiques culturelles volontaristes ont apparemment porté leurs fruits puisque, en l'occurrence, le nombre de films présentant des personnages issus des communautés indopakistanaises a assez fortement augmenté à partir des années 2000 (deux tiers du corpus à titre d'exemple). D'aucuns pourraient dès lors poser la question de la validité de ce message universaliste porté par ces films arguant que tout discours dissident serait soumis à une forme de censure économique et/ou politique. C'est oublier qu'un film qui ne respecterait pas certains principes fondamentaux et ferait par exemple l'apologie de formes extrêmes de communautarisme tomberait sous le coup de la loi et ne serait de toute façon pas produit par les financeurs du cinéma conventionnel qui, pensant à leur retour sur investissement, visent à vendre leur film dans les circuits de distribution *mainstream*. C'est oublier aussi qu'un certain nombre de films présents dans le corpus ne bénéficient pas des aides apportées par ces divers organismes, ce qui prouve que le discours filmique véhiculé tend à être similaire, que le film soit financé par des structures indépendantes ou étroitement liées à des institutions supposées relayer une politique culturelle hégémonique jugée lénifiante.

36 La question des conditions d'accès aux moyens de production, tout comme celle de la représentativité des films présentant des personnages d'ascendance indopakistanaise, ne remet pas en question le discours universaliste promu sur quatre décennies car elles sont aussi à mettre en lien avec ce que disent les premiers concernés, à savoir les acteurs, les scénaristes et les réalisateurs issus de ces communautés. Nombreux sont ceux qui n'aspirent pas à jouer les porte-parole d'un discours potentiellement dissident ou à se faire les hérauts de leur minorité, lestés de ce « fardeau de la représentation » que certains cherchent, à tout prix, à leur faire porter (Bolognani *et al.*, 2011, 170). Derrière l'écran aussi, les protagonistes refusent la

dictature de l'appartenance et l'assignation communautaire. C'est pourquoi, un acteur comme Riz Ahmed, dans son discours à la Chambre des communes, demande qu'un plus grand nombre et qu'une plus grande variété de films soient produits car, plus il y aura de films, tous genres confondus, avec ou faits en partie par des professionnels issus de diverses minorités, moins ces films seront perçus par défaut comme emblématiques et, dès lors, interprétés comme un possible commentaire sur, ou par, la communauté concernée[50]. On pense au syndrome de Sidney Poitier : « J'étais la seule personne noire sur le plateau. C'était inhabituel pour moi d'être dans une situation dans laquelle chaque mouvement que je faisais équivalait à la représentation de 18 millions de personnes[51] ». La situation n'est bien sûr plus la même que dans les États-Unis des années 1950. Toutefois, si on en croit les entretiens réalisés lors de la promotion de leurs films, les scénaristes/réalisateurs et les acteurs britanniques issus de diverses diasporas continuent à devoir lutter pour avoir la liberté de choisir : écrire des rôles sans les associer forcément à une communauté particulière et, en cas de recrutement d'un acteur non-blanc, ne pas réécrire le rôle pour souligner ce fait (Dhaliwal, 2021) ; ne pas être cantonnés à des stéréotypes et pouvoir incarner des personnages en lien avec leur histoire familiale ou pas, en un mot obtenir des rôles auxquels ils aspirent en tant qu'individus/artistes (Ahmed, 2017b ; Moshakis, 2021). C'est la raison pour laquelle certains travaillent aussi à Hollywood où leur appartenance communautaire supposée n'opère pas ou plus dans les mêmes conditions qu'au Royaume-Uni.

37 Il est évident que tout discours filmique doit être rapporté à son contexte de production et peut conduire à s'interroger sur son degré de représentativité. Toutefois, chercher un caractère sociologique fort à des films qui, par exemple, ont été pensés au départ comme des adaptations libres de classiques tels que *Roméo et Juliette* (*Bollywood Queen*, *Love + Hate*) est une fausse piste (Bolognani *et al.*, 166, 170). Quoi qu'il en soit, les possibles effets des conditions d'accès aux moyens de production peuvent être minorés en ne s'enfermant pas dans l'étude d'un genre précis, en ne surinterprétant pas le degré de représentativité d'un film donné aussi estimé par la critique et/ou populaire soit-il et, accessoirement, en ne sous-estimant pas non plus les capacités de réflexion du spectateur dont il est de toute

façon impossible de contrôler totalement la manière dont il réceptionne le message envoyé (Hall, 1973). Que le discours porté par les films qui représentent les communautés indopakistanaises plaise ou non, il a déjà le mérite d'exister car, pour rappel, toutes les communautés qui constituent le Royaume-Uni ne peuvent pas en dire autant. Libre au spectateur d'être d'accord ou pas avec celui-ci.

BIBLIOGRAPHY

Ahmed Riz, 2017a, « Channel4 Diversity Speech 2017 @ House of Commons » [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=36bcxDVNr1s [consulté le 4/03/2023].

Ahmed Riz, 2017b, « Riz Ahmed on his choice of roles » [en ligne], URL : https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-39496912 [consulté le 24/08/2023].

Anderson Benedict, 1991, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/New-York, Verso.

Barbéris Isabelle, 2022, *Panique identitaire. Nouvelles esthétiques de la foire aux identités*, Paris, Presses universitaires de France.

Bédarida François, 1990, *La société anglaise du milieu du* XIX*e siècle à nos jours*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Histoire ».

Berghahn Daniela, 2010, « Coming of Age in "the Hood": The Diasporic Youth Film and Questions of Genre », dans Daniela Berghahn et Claudia Sternberg (dir.), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 235-255.

Bolognani Marta *et al.*, 2011, « 101 Damnations: British Pakistanis, British Cinema and Sociological Mimicry », *South Asian Popular* Culture, vol. 9, n° 2, Londres, Routledge, p. 161-175.

Booth Robert et Goodier Michael, 2022, « "If you ask me, I am British": joys and trials for Britain's multi-ethnic households » [en ligne], *The Guardian*, URL : https://www.theguardian.com/uk-news/2022/dec/02/joys-trials-britains-increasingly-mixed-race-households-census-2021 [consulté le 24/08/2023].

British Broadcasting Corporation (BBC), 2023, « Diversity & Inclusion » [en ligne], URL : https://www.bbc.co.uk/diversity [consulté le 28/08/2023].

British Film Institute (BFI), 2019, « BFI Diversity Standards Criteria » [en ligne], URL : https://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-diversity-standards-criteria-2019-07-23.pdf [consulté le 28/08/2023].

BFI, 2023, « Inclusion in the film industry » [en ligne], URL : https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry [consulté le 28/08/2023].

Channel 4, 2023, « Inclusion & Diversity » [en ligne], URL : https://www.channel4.com/corporate/about-4/operating-responsibly/diversity [consulté le 28/08/2023].

Clarke John *et al.*, 1979, *Working Class Culture: Studies in History and Theory*, Londres, Hutchinson.

Dave Paul, 2006, *Visions of England: Class and Culture in Contemporary Cinema*, Oxford/New-York, Berg, coll. « Talking Images Series ».

Derrida Jacques, 1980, « The Law of Genre », Avital Ronell (trad.), *Critical Inquiry* « *On Narrative* », vol. 7, nº 1, p. 55-81.

Dhaliwal Nirpal, 2021, « "Cinema, it caught me": meet the British Asian director breaking barriers in the film industry » [en ligne], URL : https://blog.adobe.com/en/publish/2021/10/15/meet-the-british-asian-director-breaking-barriers-in-the-film-industry-abid-khan [consulté le 24/08/2023].

Doward Jamie et Pemberton Justine, 2011, « Britain's changing ethnic map: how suburbia has been transformed » [en ligne, accès restreint], *The Observer*, URL : http://www.guardian.co.uk/uk/2011/apr/10/britains-changing-ethnic-map [consulté le 4/03/2023].

Film Council, 2000, « Towards a Sustainable UK Film Industry » [en ligne], URL : https://www2.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-towards-a-sustainable-film-industry-2014-10-31.pdf [consulté le 28/08/2023].

Film Council, 2015, « Film Policy in the UK 2000-2010, An Overview » [en ligne], URL : https://www2.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/film-policy-in-the-uk-2000-2010-an-overview-2015-07.pdf [consulté le 28/08/2023].

Grant Barry K. (dir.), 2012, *Film Genre Reader* IV, Austin, University of Texas Press.

Hall Stuart, 1973, « Encoding and Decoding in the Television Discourse » [en ligne], University of Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, Stencilled Paper 7, URL : https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP07.pdf [consulté le 24/08/2023].

Hall Stuart, 1988, « New Ethnicities », dans Kobena Mercer (dir.), *Black Film, British Cinema: ICA Documents* 7, Londres, Institute of Contemporary Arts, p. 27-31.

Hall Stuart, 1990, « Culture, Identity and Diaspora », dans Jonathan Rutherford (dir.), *Identity: Community, Culture and Difference*, Londres, Lawrence and Wishart, p. 222-237.

Helm Toby, Taylor Matthew et Davis Rowenna, 2011, « David Cameron sparks fury from critics who say attack on multiculturalism has boosted English Defence League » [en ligne, accès restreint], *The Guardian*, URL : http://www.guardian.co.u-

k/politics/2011/feb/05/david-cameron-speech-criticised-edl [consulté le 04/03/2023].

Higson Andrew, 1995, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford, Oxford University Press.

Higson Andrew, 2000, « The Instability of the National », dans Justine Ashby et Andrew Higson (dir.), *British Cinema: Past and Present*, Londres/New-York, Routledge, p. 35-47.

Hill John, 1999, *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*, Oxford, Clarendon Press.

Ilott Sarah, 2015, *New Postcolonial British Genres: Shifting the Boundaries*, Londres, Palgrave Macmillan.

Korte Barbara et Sternberg Claudia, 2004, *Bidding for the Mainstream? Black and Asian British Film since the 1990s*, Amsterdam/New-York, Rodopi.

Langford Barry, 2005, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Édimbourg, Edinburgh University Press.

Leach Jim, 2004, *British Film*, Cambridge/New-York, Cambridge University Press, coll. « National Film Traditions ».

Malik Sarita, 1996, « Beyond "The Cinema of Duty"? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s », dans Andrew Higson (dir.), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, Londres, Cassell, coll. « Rethinking British Cinema », p. 202-215.

Malik Sarita, 2010, « The Dark Side of Hybridity: Contemporary Black and Asian British Cinema », dans Daniela Berghahn et Claudia Sternberg (dir.), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 132-151.

Marin-Lamellet Anne-Lise, 2020, « Forever Other? Black Britons on Screen (1959-2016) », dans Trevor Harris (dir.), *Windrush (1948) and Rivers of Blood (1968): Legacy and Assessment*, Londres, Routledge, coll. « British Politics and Society », p. 150-164.

McGhee Derek, 2008, *The End of Multiculturalism? Terrorism, Integration and Human Rights*, Berkshire, McGraw-Hill Open University Press.

Mercer Kobena, 1994, *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, Londres/New-York, Routledge.

Moine Raphaëlle, 2008, *Cinema Genre*, Alistair Fox et Hilary Radner (trad.), Oxford, Blackwell Publishing.

Moshakis Alex, 2021, « Dev Patel: "The allure of the job is to change" » [en ligne, accès restreint], *The Guardian*, URL : https://www.theguardian.com/film/2021/aug/08/dev-patel-the-allure-of-the-job-is-to-change-the-slumdog-actor-talks-to-alex-moshakis [consulté le 24/08/2023].

People Staff, 2000, « Restricted: Measure of a Man » [en ligne], *People*, URL : https://people.com/archive/restricted-measure-of-a-man-vol-53-no-13/ [consulté le 24/08/2023].

Poirier Agnès Catherine, 2002, « L'Angleterre sous tension : Les jeunes Anglais d'origine indopakistanaise entre violence et intégration », *Télérama*, nº 2717, p. 12-19.

Pulver Andrew, 2014, « BFI sets diversity rules for access to lottery funding » [en ligne, accès restreint], *The Guardian*, URL : https://www.theguardian.com/film/2014/jul/08/film-bfi-diversity-rules-access-to-lottery-funding [consulté le 28/08/2023].

Pulver Andrew, 2020, « BFI diversity standards "failing to tackle race discrimination in UK film industry" » [en ligne], *The Guardian*, URL : https://www.theguardian.com/film/2020/jul/15/bfi-diversity-standards-failing-to-tackle-race-discrimination-in-uk-film-industry [consulté le 28/08/2023].

Rosanvallon Pierre, 2020, *Le Parlement des invisibles. Déchiffrer la France*, Paris, Points, coll.« Série Essais ».

Smith Laura, 2006, « Absent Voices » [en ligne, accès restreint], *The Guardian*, URL : http://www.guardian.co.uk/society/2006/sep/06/guardiansocietysupplement1 [consulté le 4/03/2023].

Street Sarah, 1997, *British National Cinema*, Londres, Routledge, coll. « National Cinema Series ».

Team #RizTest, 2018, « The Riz Test » [en ligne], URL : https://www.riztest.com/about-the-riz-test [consulté le 04/03/2023].

Townsend Mark, 2011, « *Searchlight* poll finds huge support for far right "if they gave up violence" » [en ligne, accès restreint], *The Guardian*, URL : https://www.theguardian.com/uk/2011/feb/27/support-poll-support-far-right [consulté le 4/03/2023].

APPENDIX

Corpus des films étudiés

Pour faciliter le repérage par rapport aux mentions dans l'article, les films sont classés par ordre alphabétique des titres originaux. Lorsqu'un autre titre existe pour sa sortie française, il figure entre parenthèses après le titre original.

Ae Fond Kiss, 2004, Ken Loach, Bianca Film, 1h44.

Ali & Ava, 2021, Clio Barnard, BBC Film, 1h35.

Anita & Me, 2002, Metin Hüseyin, BBC, 1h29.

Anuvahood, 2011, Adam Deacon et Daniel Toland, Gunslinger, 1h28.

Beautiful Thing, 1996, Hettie MacDonald, Channel Four Films, 1h30.

Bend it like Beckham (*Joue-la comme Beckham*), 2002, Gurinder Chadha, Kintop Pictures, 1h52.

Bhaji on the Beach (*Bhaji, une balade à Blackpool*), 1993, Gurinder Chadha, First Independent Films, 1h41.

Black Joy, 1977, Anthony Simmons, National Film Finance Corporation of London England (NFFC), 1h37.

Blinded by the Light, 2019, Gurinder Chadha, New Line Cinema, 1h58.

Bollywood Queen, 2002, Jeremy Wooding, Spice Factory, 1h29.

Bradford Riots, 2006, Neil Biswas, Oxford Film & Television, 1h15.

Brick Lane (*Rendez-vous à Brick Lane*), 2007, Sarah Gavron, Film4, 1h42.

Brothers in Trouble, 1995, Udayan Prasad, BBC Film, 1h42.

Carla's Song, 1996, Ken Loach, Channel Four Films, 2h07.

Cash & Curry, 2008, Sarjit Bains, Jaffa Entertainment, 1h40.

Catch Me Daddy, 2014, Daniel Wolfe et Matthew Wolfe, Film4, 1h52.

City of Tiny Lights, 2016, Pete Travis, BBC Film, 1h50.

Cleanskin (*Menace d'État*), 2012, Hadi Hajaig, The UK Film Studio, 1h48.

Closed Circuit, 2013, John Crowley, Focus Features, 1h36.

Doghouse, 2009, Jake West, Carnaby International, 1h29.

East is East (*Fish n' Chips*), 1999, Damien O'Donnell, Film4, 1h36.

Eden Lake, 2008, James Watkins, Rollercoaster Films, 1h31.

Everywhere + Nowhere, 2011, Menhaj Huda, Arena Productions, 1h36.

Four Lions, 2010, Christopher Morris, Film4, 1h37.

Girls' Night, 1998, Nick Hurran, Granada Film Productions, 1h42.

Gone Too Far!, 2013, Destiny Ekaragha, Poisson Rouge Pictures, 1h28.

Green Street (*Hooligans*), 2005, Lexi Alexander, Baker Street, 1h49.

Guru in Seven, 1998, Shani S. Grewal, Balhar Film Productions, 1h47.

Heartless, 2009, Philip Ridley, May 13 Films, 1h54.

Honour, 2014, Shan Khan, Isle of Man Film, 1h44.

I.D., 1995, Philip Davis, BBC Film, 1h47.

I.D.2: Shadwell Army, 2016, Joel Novoa, The Post Republic, 1h32.

I'm British but…, 1990, Gurinder Chadha, British Film Institute (BFI), 30mn.

Ill Manors, 2012, Ben Drew (Plan B), Microwave, 2h01.

In this World, 2002, Michael Winterbottom, The Film Consortium, 1h28.

Infinite Justice, 2006, Jamil Dehlavi, Dehlavi Films, 1h33.

It Was an Accident, 2000, Metin Hüseyin, Arts Council of England 1h36.

It's a Wonderful Afterlife, 2010, Gurinder Chadha, Bend It Films, 1h40.

Kidulthood, 2006, Menhaj Huda, Stealth Films, 1h29.

Last Resort (*Transit Palace*), 2000, Pawel Pawlikowski, BBC Film, 1h13.

Look Back in Anger (Les Corps sauvages), 1959, Tony Richardson, Woodfall Film Productions, 1h38.

Love + Hate, 2005, Dominic Savage, BBC Film, 1h26.

Love Thy Neighbour, John Robbins, 1973, Anglo-EMI, 1h25.

Made in Britain, 1982, Alan Clarke, Central Independent Television, 1h16.

Mischief Night, 2006, Penny Woolcock, Company Pictures, 1h33.

Mogul Mowgli, 2020, Tariq Bassam, Pulse Films, 1h29.

My Beautiful Laundrette, 1985, Stephen Frears, Working Title Films, 1h37.

My Brother the Devil, 2012, Sally El Hosaini, Rooks Nest Entertainment, 1h51.

My Son the Fanatic, 1997, Udayan Prasad, Zephyr Films, 1h27.

Nina's Heavenly Delights, 2006, Pratibha Parmar, Kali Films, 1h34.

Prick Up Your Ears, 1987, Stephen Frears, Zenith Entertainment, 1h45.

Rita, Sue and Bob Too (Rita, Susie et Bob aussi…), 1987, Alan Clarke, British Screen Productions, 1h29.

Rude Boy, 1980, Jack Hazan et David Mingay, Buzzy Enterprises, 2h13.

Sammy and Rosie Get Laid (*Sammy et Rosie s'envoient en l'air*), 1987, Stephen Frears, Channel Four Films, 1h41.

Saxon, 2007, Greg Loftin, Sillwood Films, 1h32.

Shank, 2010, Mo Ali, Gunslinger, 1h30.

Shaun of the Dead, 2004, Edgar Wright, Studio Canal, 1h39.

Shifty, 2008, Eran Creevy, BBC Film, 1h25.

Shoot on Sight, 2007, Jag Mundhra, Aron Govil Productions Inc. in assn. with Cine Boutique Entertainment, 1h50.

Sket, 2011, Nirpal Bhogal, Gunslinger, 1h23.

South West 9, 2001, Richard Parry, Fruit Salad Films, 1h30.

Sparrows Can't Sing, 1963, Joan Littlewood, Carthage Films, 1h34.

Starred Up, 2013, David Mackenzie, Film4, 1h46.

The 51st State (*Le 51^{e} État*), 2001, Ronny Yu, Alliance Atlantis Communications, 1h33.

The Caretaker, 1963, Clive Donner, Caretaker Films 1h45.

The Duke, 2020, Roger Michell, Pathe UK, 1h35.

The Football Factory, 2004, Nick Love, Vertigo Films, 1h31.

The Infidel, 2010, Josh Appignanesi, Slingshot Productions, 1h45.

The Road to Guantanamo, 2006, Mat Whitecross et Michael Winterbottom, Film4, 1h35.

The Wedding Guest, 2018, Michael Winterbottom, Chisel Films, 1h36.

This is England, 2006, Shane Meadows, Warp Films, 1h41.

Triads, Yardies and Onion Bhajees! (*Once upon a time in Southall*), 2003, Sarjit Bains, Ghetto Vision, 1h45.

Trishna, 2011, Michael Winterbottom, Head Gear Films, 1h57.

T2 Trainspotting, 2017, Danny Boyle, TriStar Pictures, 1h57.

Una, 2016, Benedict Andrews, BRON Studios, 1h34.

West 11, 1963, Michael Winner, Associated British Picture Corporation (APBC), 1h33.

West is West, 2010, Andy De Emmony, BBC Film, 1h43.

Wild West, 1992, David Atwood, British Screen Prodution, 1h25.

Yasmin, 2004, Kenneth Glenaan, Scottish Screen, 1h27.

Yesterday, 2019, Danny Boyle, Universal Pictures, 1h56.

NOTES

1 Les références complètes des films sont disponibles en annexe.

2 Le corpus est constitué des œuvres disponibles en support physique de type DVD, ce qui explique l'absence de quelques films comme *Majdhar* (Ahmed Alauddin Jamal, 1984) qui n'ont jamais été édités. Par ailleurs, le corpus ne prend en compte que les films initialement ou finalement sortis au cinéma dont le nombre est déjà assez conséquent. Même s'il est entendu que des productions télévisuelles comme *The Buddha of Suburbia* (Roger Michell, 1993), *White Teeth* (Julian Jarrold, 2002), *Britz* (Peter Kosminsky, 2007) ou *We are Lady Parts* (Nida Manzoor, 2021) contribuent elles aussi à la représentation des communautés indopakistanaises, leur contexte de production et de réception n'est pas tout à fait le même, notamment en raison de leur caractère sériel.

3 Ce terme est dérivé de l'adjectif *Asian* dont l'adjonction du suffixe *–ness* permet la nominalisation (l'Oxford English Dictionnary donne une première occurrence attestée en 1953). À ce titre, le terme signifie tout ce qui a trait à une possible identité en lien avec le sous-continent indien (« *the quality and characteristic of being Asian* »). Le terme fait pendant à ceux de *Britishness* ou *Blackness*. Voir, entre autres, Korte et Sternberg (2004, 1-4).

4 Pour les discours et ouvrages en anglais, je traduis sauf mention contraire.

5 Voir la définition qu'en donne le dictionnaire en ligne Merriam-Webster en 2022, « Bechdel Test » : https://www.merriam-webster.com/dictionary/Bechdel%20Test [consulté le 4/03/2023].

6 Pour plus de détails sur ces questions, voir, entre autres, Derrida (1980), Grant (2012), Ilott (2015), Langford (2005), Moine (2008).

7 Certains Indiens sont également restaurateurs mais ils tiennent des établissements beaucoup plus chics (*Nina's Heavenly Delights*, *Cash & Curry*) alors que les Pakistanais gèrent plutôt des points de vente à emporter.

8 Cette solidarité est remarquée par d'autres minorités (*Starred Up*). Seul *Yesterday* offre la vision d'une famille d'ascendance indienne totalement coupée de sa communauté puisque toutes leurs relations sont des Blancs. Leurs prénoms sont anglais (Sheila et Jed pour les parents, Jack pour le fils).

9 Le succès de Bollywood est tel que les jeunes filles blanches suivent des cours de *Bollyrobics* à la télévision (*Ali & Ava*).

10 Un quart des étudiants en médecine sont d'origine indopakistanaise (Poirier, 2002, 18).

11 Les frères jumeaux Ronnie et Reggie Kray étaient les parrains de la pègre londonienne des années 1960. Personnalités marquantes, ils ont fait l'objet de plusieurs biopics, dont *The Krays* (Peter Medak, 1990) et *Legend* (Brian Helgeland, 2015).

12 Selon un sondage de la revue antiraciste *Searchlight* en 2011, 48 % de la population était prête à voter pour un parti qui se déclarerait ouvertement anti-immigration et pro-nationaliste, l'ironie étant qu'environ 40 % des membres des communautés indopakistanaises consultés partageaient ce point de vue (Townsend, 2011).

13 Il faut cependant noter que les crimes racistes ne sont pas l'apanage des Blancs. *Catch Me Daddy* montre l'exécution d'un Blanc suite à ses propos, *City of Tiny Lights* un acte d'autodéfense.

14 Ce rapport est le résultat de l'enquête publique ordonnée par le gouvernement britannique suite au meurtre raciste de Stephen Lawrence en 1993, resté impuni en raison d'une procédure policière et judiciaire jugée défaillante notamment par les parents de la victime qui se sont battus pour la réouverture du dossier. Ce rapport a contribué à changer profondément les pratiques des services publics au Royaume-Uni.

15 Les services secrets, en revanche, recrutent volontiers des membres de ces communautés depuis les attentats de 2005 (*Closed Circuit*). Les bénéficiaires des mesures de discriminations positives font encore plus l'objet de remarques antipathiques (*Closed Circuit*, *I.D.2: Shadwell Army*).

16 Les émeutes de Bradford se sont déroulées début juillet 2001 en réaction à la tenue de manifestations organisées par divers mouvements d'extrême droite, et ce malgré l'interdiction de certaines d'entre elles par le gouverne-

ment, ce qui a conduit à des affrontements entre jeunes, militants et forces de l'ordre.

17 Au début des années 1990, plus de la moitié des minorités issues du Commonwealth était née sur le sol britannique (Hill, 1999, 216).

18 John Clarke *et al.* (1979, 252) évoquent une sorte de « colonisation ethnique » de certains quartiers comme une réaction de défense face aux discriminations mais aussi comme une tentative de créer une nouvelle forme de communauté (avec maintien de valeurs culturelles) et de réseau d'entraide.

19 Le schisme s'établit aussi selon la couleur de peau, reproduisant le schéma raciste des Blancs, ou selon la religion entre sikhs, hindous et musulmans (*Cash & Curry*, *I.D.2: Shadwell Army* dans lequel cette haine supposée est instrumentalisée par les Blancs extrémistes, au même titre que l'antisémitisme). Évidemment, la haine existe aussi entre minorités différentes, comme entre Antillais et Pakistanais (*Black Joy*, *Made in Britain*, *My Beautiful Laundrette*, *Sammy and Rosie Get Laid*, *Bhaji on the Beach*) ou Indiens (*Cash & Curry*).

20 Une rare exception est *Nina's Heavenly Delights* avec ses drag queens fans de Bollywood et ses couples homosexuels finalement plus facilement acceptés par leur communauté qu'ils ne s'y attendaient.

21 Il s'agit d'un concept hérité de l'ère victorienne dont l'équivalent en français serait « deux poids, deux mesures » mais on le trouve employé tel quel dans les sciences sociales : « Ce qui fait la force de la théorie du *double standard*, ce n'est pas seulement qu'elle offre toute commodité à la liberté du mâle, c'est qu'elle reflète les postulats de base d'une société patriarcale et bourgeoise, où la vertu féminine est érigée en règle absolue, tandis que peuvent se dérouler librement des aventures masculines qui ne mettent pas en danger la descendance légitime » (Bédarida, 1990, 227). Dans ces films, les Blanches se plaignent aussi car elles souffrent de n'être pour ces jeunes qu'un pis-aller avant le mariage arrangé (*Love + Hate*, *Mischief Night*). *Everywhere + Nowhere* montre qu'il sert également à cacher l'homosexualité d'un fils.

22 Dans *Ali & Ava*, cette surveillance s'applique aussi aux hommes en instance de divorce.

23 Ils reflètent les tendances de radicalisation d'une frange de cette communauté à en croire les statistiques : « 48 % des Indopakistanais de

moins de 40 ans vivant en Angleterre se disent prêts à combattre sous les ordres de ben Laden » (Poirier, 2002, 18).

24 Le titre du film fait référence à l'appellation utilisée par les services secrets pour qualifier des individus inconnus de leurs fichiers et qui ne sont donc pas considérés comme des menaces potentielles avant leur attentat (aussi mentionnée dans *Closed Circuit*). Ce film donne la parole au terroriste pendant huit minutes (temps de la vidéo préenregistrée pour justifier son acte qui sert de voix off à son arrestation/exécution).

25 *Four Lions* rappelle néanmoins que porter un vêtement traditionnel n'équivaut pas à être un terroriste, contrairement à ce que semble croire la police lors de ses descentes.

26 Chanu fait écho aux propos de Benedict Anderson (1991) pour qui le concept de nation est intrinsèquement lié à celui de territoire. Anderson montre justement comment le processus de territorialisation des communautés religieuses et dynastiques a abouti, avec le langage et la presse diffuseurs de valeurs communes, à la naissance des consciences nationales.

27 *Four Lions* montre que la découverte des conditions carcérales à Guantanamo ou Abu Ghraib a marqué les jeunes musulmans pour qui ces mots sont devenus synonymes d'oppression occidentale et sont utilisés pour se menacer des pires sévices. D'un point de vue formel, les images infrarouges du feu d'artifice font écho à celles des bombardements de Bagdad.

28 Après le *Anti-Terrorism, Crime and Security Act* (2001) qui donnait des pouvoirs exceptionnels à la police et mettait fin à l'interdiction de l'emprisonnement arbitraire sans procès (contraire à l'article 5 de la convention européenne des droits de l'Homme), le gouvernement Blair ajouta le *Prevention of Terrorism Act* (2005) et le *Terrorism Act* (2006) qui furent l'objet de longs débats parlementaires : le Premier ministre souhaitait initialement étendre à 90 jours la durée de détention des suspects sans preuve à charge. Elle fut finalement étendue de 14 à 28 jours. L'alliance anglo-américaine et le flou juridique associé à la guerre contre le terrorisme (*War on Terror*) sont dénoncés dans le générique de fin de *Four Lions*.

29 Le cinéma utilise parfois le biais de la farce pour évoquer la condition féminine. À travers un gag récurrent, *Mischief Night* s'interroge sur la difficulté pour une femme en niqab de manger une glace dans la rue, même si ce choix est assumé (voir aussi *The Infidel* où deux amies, l'une en niqab, l'autre en jogging, font du sport puis boivent le thé ensemble).

30 Cette séquence rappelle *My Son the Fanatic*, film précurseur, dans lequel Parvez refuse que sa femme ne soit pas admise à manger avec les hommes dans sa propre maison.

31 On pense évidemment au discours tenu par David Cameron le 5 février 2011 lors de la Conférence de Munich sur la sécurité, interprété comme la reconnaissance de l'échec du multiculturalisme britannique. David Cameron peut cependant être vu comme le reflet d'une évolution des autorités en faveur d'une politique plus assimilationniste depuis les années 2000 (Malik, 2010, 135-136 ; Korte et Sternberg, 2004, 153-154).

32 De nombreux films montrent des musulmans pratiquant leur religion chez eux tout en vivant de manière sécularisée dans l'espace public (voir, par exemple, *Honour*). *Mogul Mowgli* présente un des rares cas de héros qui, n'ayant pas l'habitude d'aller à la mosquée, cherche à copier les autres, en se laissant distraire par les détails remarqués.

33 Voir aussi la scène de *Cleanskin* où le terroriste tout juste arrivé du Moyen-Orient pour commettre un attentat rit à gorge déployée en regardant *Mr Bean* à la télévision.

34 Suite à la promulgation de la première loi visant à lutter contre les discriminations ethniques (*Race Relations Act* 1965) et dans le but de s'opposer à son extension alors en débat au Parlement en 1968, Enoch Powell, à l'époque membre éminent du parti conservateur, se fendit d'un discours haineux, connu sous le nom de *The Rivers of Blood*, qui évoque l'*Énéide* pour dresser un tableau apocalyptique de l'avenir multiculturel du Royaume-Uni. Malgré de forts soutiens notamment au sein de sections de la classe ouvrière traditionnellement jugées d'obédience travailliste, ce discours lui coûta sa carrière politique au plan national.

35 David Cameron a été accusé de jouer le jeu des extrémistes lorsqu'il a prononcé son discours sur l'échec du multiculturalisme quelques heures avant l'une des plus grandes manifestations anti-islam organisées par l'English Defence League à Luton en février 2011 (Helm, Taylor et Davis, 2011).

36 Daniela Berghahn remarque également que ce choix du récit d'initiation relève du caractère parfois semi-autobiographique des films (Bergahn, 2010, 235, 240).

37 Et aussi le résultat d'institutions garantes de brassage culturel, comme le rappelle *Mischief Night* qui déplore la ségrégation qui s'est établie dans les écoles britanniques depuis les années 1980. *My Son the Fanatic* laisse quant

à lui entendre que l'État devrait davantage s'occuper des prisonniers qui sont des proies faciles pour les recruteurs extrémistes, notamment en raison du racisme qui règne dans les établissements (*Bradford Riots*).

38 Nombreux sont ceux qui ont envoyé de l'argent toute leur vie pour financer la construction d'une maison qu'ils ne verront cependant sans doute jamais (*Yasmin*, *West is West*). Seules la mère du héros de *Wild West* et l'épouse de celui de *My Son the Fanatic* repartent au Pakistan. Le père d'*Everywhere + Nowhere* meurt avant de pouvoir mettre son plan à exécution mais sera enterré sur sa terre natale.

39 Autre signe d'assimilation, le film est un hommage à *Alfie*, comédie symbole du *Swinging London*.

40 Le vêtement est un champ de bataille qui symbolise l'identité de celui qui le porte. Les jeunes filles se changent en cachette pour abandonner sari ou voile (*Bhaji on the Beach*, *Bend it like Beckham*, *Yasmin*) et se travestissent comme les héroïnes shakespeariennes étudiées en cours afin d'échapper à leur condition (*Mischief Night*). Les jeunes gens tiennent à porter l'uniforme de l'école en pleine chaleur estivale car il est le dernier lien qui les rattache à leur identité britannique lors de vacances forcées au Pakistan (*West is West*). A *contrario*, George (*West is West*) qui croit qu'il lui suffit de revêtir la tunique traditionnelle pour être à nouveau considéré comme un Pakistanais en est pour ses frais.

41 L'expression originale « *It's not where you're from, it's where you're at* » joue sur plusieurs niveaux. À la question de l'origine et du parcours de vie s'ajoute la notion de célébrité puisque le héros du film rêve de devenir DJ professionnel et d'être « là où ça se passe » (« *where it's at* »), ce qui évoque également l'idée de territoire, d'où la traduction proposée.

42 « *[T]he real thing, a girl from the village* ».

43 *Anita & Me*, DVD Icon Home Entertainment 2007, ICON10025 ; *Mischief Night*, DVD Fremantle Media 2006, FHED2039.

44 « *[O]verlapping experience* ».

45 Les clichés sont parfois déjoués. Dans *Wild West*, c'est le mari blanc qui bat sa femme d'origine indopakistanaise. Elle s'en sort grâce à l'aide du romantique Zaphir (voir aussi *Anita & Me*, *Ali & Ava*). *Honour* présente une vision plus cynique puisque, en tant que policier, Kasim porte secours à des Blanches victimes de violences conjugales, ce qui ne l'empêche pas de brutaliser et finalement tenter de tuer sa sœur.

46 Figure de style qui consiste à attribuer des sentiments humains à l'inanimé et dénoncée par John Ruskin dans son ouvrage *Modern Painters* (1856) comme une forme de personnification morbide et sentimentale dont abusaient à son goût les artistes de la mouvance romantique.

47 Il rejoint la vision d'Anderson (1991, 36) pour qui le développement de la presse a largement contribué à l'éveil des consciences nationales en Europe.

48 Outre les extrémistes et populistes, il cite l'exemple des vidéos diffusées par Daesh qu'il qualifie de « propagande montée comme des films d'action ».

49 Voir les missions et chartes de ces diverses entités, toutes disponibles en ligne (Film Council, 2000 ; BBC, 2023 ; BFI, 2023 ; Channel 4, 2023). Pour une étude synthétique des liens entre les gouvernements néo-travaillistes et le Film Council, voir Film Council (2015).

50 Marta Bolognani *et al.* (2011, 170-171), malgré leur avis très orienté sur ce que devrait être des films représentant des Britanniques d'ascendance pakistanaise, parviennent *in fine* à une conclusion similaire. Employer davantage d'individus issus d'une communauté donnée dans l'industrie cinématographique permettrait de passer d'une perception parfois trop extérieure à un point de vue interne et, à terme, de cesser de questionner la validité, l'authenticité ou la représentativité de films qui ne sont pas des traités de sociologie, questions qui ne se posent que très rarement dans la masse de films où les personnages sont blancs puisque leur nombre en fait des individus et non des sociotypes.

51 Il s'agit d'une traduction officielle qu'on trouve sur divers sites internet, à partir des mémoires de l'acteur (People Staff, 2000) : « I was the only black person on the set. I felt very much as if I were representing 18 million people with every move I made. »

AUTHOR

Anne-Lise Marin-Lamellet
Maîtresse de conférences, ECLLA, Université Jean Monnet Saint-Étienne

Construire et déconstruire la communauté depuis ses marges

Communautés de femmes dans *Matrix* (2021) de Lauren Groff et *Morne Câpresse* (2008) de Gisèle Pineau

Julie Brugier

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.637

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français
L'article propose d'étudier deux romans contemporains, *Matrix* (2021) de Lauren Groff, et *Morne Câpresse* (2008) de Gisèle Pineau, qui tous deux racontent l'histoire de communautés religieuses de femmes. En marge de la société, ces communautés fictives subvertissent les normes sociales et inventent de nouvelles façons d'être en commun. Elles interrogent ainsi le concept de communauté et la puissance d'inventivité politique de la littérature.

English
This article aims to analyze two contemporary novels, *Matrix* (2021) by Lauren Groff, and *Morne Câpresse* (2008) by Gisèle Pineau, which both tell the story of religious communities led by women. On the margins of society, these fictional communities subvert social norms and create new ways of being together. They thus question the concept of community and literature's ability to produce a new political imaginary.

INDEX

Mots-clés
communauté, utopie, marges, Lauren Groff, Gisèle Pineau

Keywords
community, utopia, margins, Lauren Groff, Gisèle Pineau

OUTLINE

Introduction
Loin de la foule déchaînée : des communautés utopiques ?
Faire corps
  Reconstruire le corps social
  Communautés de corps
  Faire œuvre
Conclusion

TEXT

Introduction

1 La communauté est une notion polysémique et difficile à appréhender, qui oscille entre des sens abstraits et concrets. Sa première acception dans le *Trésor de la langue française*[1] montre bien son ambivalence fondamentale puisqu'elle désigne le caractère de ce qui est commun à plusieurs personnes, que ce soit des intérêts, des sentiments ou des biens, plaçant le mot à l'intersection du matériel et de l'immatériel. Sa deuxième acception, « ensemble de personnes vivant en collectivité ou formant une association d'ordre politique, économique ou culturel », permet de décliner plusieurs usages passés dans le vocabulaire courant : communautés religieuses, nationales, linguistiques, artistiques, économiques sont autant d'exemples qui suggèrent que le terme ne semble s'actualiser que dans la désignation de la particularité. En termes sociologiques, le concept est souvent pensé de façon dichotomique avec celui de société. C'est Ferdinand Tönnies qui formule cette dichotomie explicitement pour la première fois. Dans *Communauté et société* (Tönnies, 2010 [1887]), le sociologue et philosophe allemand considère que la société (*Gesellschaft*) émerge du processus de dissolution de la communauté (*Gemeinschaft*). Pour Tönnies, l'évolution de la communauté vers la société est perçue de façon négative. La société serait un lieu où les hommes coexistent, mais de façon séparée, caractérisé par l'individualisme et par une logique marchande. À l'inverse, la communauté est positivement marquée : elle est « fami-

lière, intime, exclusive » (*ibid.*, 5), fondée sur des liens de sang, d'esprit ou de lieu, alors que la société n'est pas un lien social naturel, puisque l'« on entre en société comme en terre étrangère » (*ibid.*, 6). Cette opposition entre le familier et l'étranger, la cohésion et la dissolution laisse entrevoir ce qui a permis une récupération de sa pensée par le nationalisme au xxe siècle : dans l'introduction à la traduction française de l'ouvrage de Tönnies, Niall Bond et Sylvie Mesure rappellent la postérité problématique du concept de communauté (Bond et Mesure, 2010, xxi). En effet, l'histoire du xx^{e} siècle fait peser sur ce terme un soupçon, hérité du nazisme, de l'échec de l'expérience communiste, mais aussi de ses utilisations contemporaines, qui l'associent à des discours xénophobes dans lesquels il se définit par l'exclusion de l'autre. Ce soupçon ne peut être dépassé sans une déconstruction du concept, à laquelle s'est attaché notamment le philosophe Jean-Luc Nancy dans ses nombreux essais sur la communauté. Il revient ainsi sur la dichotomie entre communauté et société et en interroge les présupposés, en premier lieu, l'idée que la société serait fondée sur une communauté perdue ou disloquée. Pour Nancy, cette « conscience rétrospective de la perte de la communauté et de son identité » (Nancy, 1986, 29) est un motif récurrent de la pensée occidentale, qu'il qualifie de fantasme philosophique. Cette communauté perdue n'aurait pas eu lieu : en d'autres mots, la communauté perdue ne serait qu'une projection. Ces images du passé sont donc moins une vision rétrospective du lien social, qu'une vision prospective visant à faire advenir cette communauté. Ce désir de retour à une communauté originelle qui n'a jamais eu lieu serait à l'œuvre dans les totalitarismes, orientés vers une vision essentialiste de la communauté comme œuvre à réaliser.

2 Cette brève problématisation montre toute la complexité d'un concept tendu entre ses acceptions philosophiques et ses manifestations concrètes, entre le singulier et le collectif, entre des connotations positives et négatives, des pratiques de résistance et une tentation autoritaire. Pour analyser les expressions de la communauté, il faut donc tenir compte des contradictions inhérentes à la notion. Il est donc sans doute judicieux de rappeler ici la distinction proposée par Rémi Astruc entre, d'une part, la « Communauté », avec une majuscule, cet objet « difficile à approcher [...] et en quelque sorte évanescent » (Astruc, 2015, 21) que l'on peut comprendre par ses

effets, l'attraction qu'il exerce ou le sentiment d'appartenance qu'il engendre et d'autre part les communautés, au pluriel avec une minuscule, qui en sont les applications concrètes et en trahissent nécessairement l'impulsion. Évanescente, diffuse, la « Communauté » ne pourrait se dire que de façon abstraite, faute de quoi elle pourrait *trahir*, et devenir un concept dangereux. Chercher à la définir s'apparente alors à un exercice de funambulisme, entre les risques posés par une définition trop stable ou trop incarnée et la difficulté à penser un objet aussi fugitif au sein de l'écriture fictionnelle.

3 Comment aborder dès lors la représentation de la communauté dans la fiction ? Qu'est-ce qu'une communauté dans une œuvre littéraire et en quoi se distingue-t-elle, par exemple, d'une fiction de société ? Si la société désigne une vaste somme dont la représentation romanesque suppose une fragmentation, la communauté serait un groupe social doté dans la fiction d'une certaine cohésion et de limites plus ou moins claires pouvant être appréhendées par les lecteurs ou lectrices.

4 Il s'agira ici de s'intéresser, dans une perspective politique, à l'imaginaire des communautés dans le roman, afin d'interroger la façon dont il peut subvertir une vision essentialiste de la « Communauté ». En effet, la puissance de la littérature réside dans sa capacité à proposer d'autres récits de la communauté, à inventer, selon la belle expression de Céline Guillot, « une multitude qui nous manquerait » (Guillot, 2013, 12), afin de dépasser les impasses du concept. Les œuvres que nous proposons d'étudier, *Matrix* (2021) de Lauren Groff et *Morne Câpresse* (2008) de Gisèle Pineau, mettent en scène des communautés religieuses marginales, dirigées par des femmes et dont les hommes sont exclus.

5 *Matrix*, de Lauren Groff, se déroule au XII^e^ siècle et recrée la vie de Marie de France, l'autrice des *Lais*, au sein d'une abbaye dans l'Angleterre de l'empire Plantagenêt. Lointaine cousine d'Aliénor d'Aquitaine, Marie devient abbesse et transforme le lieu en une prospère communauté de femmes, s'affranchissant progressivement des règles sociales et religieuses. Quant au roman de Gisèle Pineau, il suit le périple de Line, une jeune femme partie à la recherche de sa sœur disparue : arrivée au Morne Câpresse, elle découvre la congrégation des Filles de Cham, une secte millénariste fondée par une mystique,

sœur Pâcome, dont l'évangile syncrétique se nourrit de textes de Frantz Fanon, Léopold Sédar Senghor ou Aimé Césaire et prêche l'écoféminisme. Si ces romans peuvent paraître éloignés par leur contexte et par leur thématique, il faut noter que Groff et Pineau témoignent toutes deux d'un intérêt pour un imaginaire utopique de la communauté, qu'elles explorent de façon critique, en accordant une importance particulière à une réflexion sur l'écologie et le féminisme[2]. Les deux univers fictifs se rapprochent par la façon dont la communauté est pensée et représentée ; ils interrogent tous deux les possibilités de construction, en marge de la société, de communautés féminines et féministes. Dans quelle mesure ces romans construisent-ils de nouveaux modèles de communautés ? En quoi montrent-ils les failles inhérentes à tout imaginaire de la communauté ?

6 Nous verrons dans un premier temps en quoi ces communautés se construisent comme des utopies, par opposition avec des sociétés en crise. Il s'agira ensuite d'analyser la façon dont elles font corps, en reconstruisant un corps social et en incarnant la communauté dans la chair même des femmes qui la composent. Enfin, nous interrogerons la tentation de faire œuvre de communauté et les dérives qui accompagnent ces imaginaires.

Loin de la foule déchaînée : des communautés utopiques ?

7 Dans ces deux romans, les communautés religieuses sont des lieux de refuge et de retrait : elles sont isolées géographiquement et en rupture avec des sociétés en crise. Elles réinventent une organisation sociale à l'écart du monde, exclusivement féminine, et s'inscrivent en cela dans un imaginaire utopique. Néologisme créé par Thomas More, l'utopie désigne à la fois une société imaginée idéale et le genre littéraire dans lequel se déploie cet imaginaire ; le terme s'élargit progressivement pour désigner la pensée utopique. Ce concept se caractérise par une tension centrale, comme le souligne Fátima Vieira : « l'affirmation d'une possibilité et la négation de son accomplissement[3] » (Vieira, 2010, 6). En tant que genre et tradition littéraire, l'utopie suit un certain nombre de conventions : le récit d'un voyage, la découverte d'un lieu nouveau et de son organisa-

tion, et le récit du retour. Ce voyage dans un lieu idéal suscite une rupture avec l'espace réel, qui s'accompagne d'une rupture temporelle ; c'est pourquoi, comme le note Vieira, au début de la tradition littéraire utopique, « on ne peut trouver que des utopies statiques, anhistoriques [4] » (*ibid.*, 9). C'est à partir de la deuxième moitié du XVIIIe siècle que les utopies se tournent vers le futur : cette vision prospective place alors l'utopie dans le domaine de ce qui pourrait être accompli (*ibid.*, 10-11). Le mot « dystopie » n'apparaît qu'en 1868, sous la plume du penseur britannique John Stuart Mill, pour désigner l'inverse de l'utopie, à savoir des textes qui incorporent les dispositifs narratifs de l'utopie, mais avec une projection négative (*ibid.*, 16). Cependant, la ligne qui sépare l'utopie de la dystopie est ténue, notamment en ce qui concerne les rapports entre l'individu et le collectif. Bill Ashcroft remarque ainsi la proximité des deux concepts : « il est presque impossible de distinguer la mobilisation de la société pour l'amélioration de tous, pour le " bien commun " dans l'utopie et dans la dystopie [5] » (Ashcroft, 2017, 75). Enfin, si l'utopie permet d'élaborer des nouveaux possibles, elle est par essence critique, comme le note Ashcroft, « la caractéristique qui définit toute pensée utopique étant la critique des conditions présentes qui rendent l'utopie nécessaire [6] » (*ibid.*, 10). Cette critique est inhérente au genre de la littérature utopique qui, loin de présenter des mondes parfaits, incorpore dans la narration « pessimisme, ironie, voire incohérences » (Saal, 2018).

8 Les deux romans que nous étudions dialoguent avec le genre littéraire de l'utopie. Si Groff montre plutôt les origines et la formation d'une communauté utopique, le roman de Pineau reprend certaines conventions de façon assez explicite : le voyage, la présentation de l'organisation sociale par l'une des membres de la communauté, le retour dans le siècle. Antje Ziethen souligne d'ailleurs la proximité du texte dePineau avec les classiques du genre, en notant la présence d'un certain nombre de *topoï* dans l'organisation de la congrégation, qui est égalitaire en apparence, autarcique et fortement réglée (Ziethen, 2012, 64). Elle souligne le dialogue que le texte instaure avec les autrices d'utopies féministes, en mettant en scène « le matriarcat, l'homosocialité, la solidarité et l'émancipation féminine » (*ibid.*, 65). Ces éléments sont aussi présents chez Groff, qui affirme dans de nombreux entretiens sa connaissance de la littérature utopique [7] et

qui décrit son roman comme une « utopie féministe séparatiste[8] » (Gilbert, 2021).

9 Chez les deux autrices, la fonction critique de l'utopie est mise en avant, le texte romanesque opposant ces communautés religieuses à des sociétés déchirées par des conflits politiques et sociaux, menacées par la famine et la misère, et qui sont autant de crises qui rendent ces utopies nécessaires. Elles reprennent ainsi la dichotomie entre communauté et société. En effet, les deux congrégations religieuses se caractérisent au premier abord par une forte cohésion, alors que la violence des guerres, des crimes et de la destruction de la nature suggère une déliquescence des liens sociaux dans le siècle. Le registre apocalyptique justifie l'idée d'un repli hors du monde et le met à distance, donnant l'impression que la société est une sorte de terre étrangère, à l'image de ce que décrit Tönnies. La congrégation des Filles de Cham et l'abbaye royale dirigée par Marie de France sont des lieux dont le calme résiste aux troubles politiques et sociaux qui les entourent.

10 Dans *Morne Câpresse*, c'est le récit des « infanticides, viols, assassinats, incestes… » (Pineau, 2008, 110) qui pousse Pâcome à fonder sa secte. À cela s'ajoutent les nouvelles d'un monde menacé par le réchauffement climatique, dans lequel se multiplient les catastrophes naturelles, signe que « la fin des temps [est] proche » (*ibid.*, 116). Le choix du Morne Câpresse crée à la fois les conditions d'une séparation symbolique entre la société et la communauté, mais aussi d'une réappropriation de l'espace colonial par les femmes de la secte. Le tableau harmonieux qui attend les nouvelles recrues s'oppose à la violence paroxystique du monde qu'elles ont quitté, le Morne apparaît comme un îlot de paix dans un monde qui menace de l'assaillir : « au-delà de ces mornes paisibles, grondait une foule menaçante habitée d'une fureur sans nom » (*ibid.*, 58). Alors que l'île « se transform[e] doucement en décharge sauvage, que les anciennes plantations [sont] empoisonnées par les pesticides et les engrais chimiques, que les mornes verts, les terres vierges disparaissent […] sous le béton » (*ibid.*), les Filles de Cham font de leur communauté un sanctuaire écologique, dans lequel les jardins fleurissent et s'épanouissent. Si l'on découvre la communauté à travers le regard critique de Line, dont l'ironie est parfois grinçante, les descriptions de la nature n'en suggèrent pas moins un espace dont l'abondance et

la beauté sont édéniques : « Arbres à pain et avocatiers offraient leurs fruits charnus… Oranges et citrons par-ci… Prunes-Cythère et mangos par là… […] Pourquoi désirer encore le monde d'en bas quand le paradis est à portée de main ? » (*ibid.*, 138). L'utopie de Pineau acquiert ainsi une dimension résolument écoféministe, ancrée dans cette séparation stricte entre le monde d'en bas et celui de la communauté, comme l'a noté Natacha D'Orlando : « La Congrégation se veut en effet zone de protection contre les hommes, d'une part, et contre la pollution, d'autre part » (D'Orlando, 2020). D'un côté, la « foule menaçante », image dégradée d'un tissu social détruit par la violence et la dévastation de la nature, et de l'autre l'espace apaisé de la communauté où se reconstruit « une nature pré-industrielle, pré-coloniale ou pré-plantationnaire, copie terrestre du paradis originel » (*ibid.*).

11 Le contraste entre le calme du monde d'en haut et la violence du monde d'en bas réactive, par ailleurs, une opposition bien ancrée dans la culture antillaise : si la plaine est l'espace de l'esclavage, de la soumission, le morne est celui de la résistance et de l'espoir, un refuge pour les marrons. Cette opposition est retravaillée par Pineau dans un contexte contemporain, ainsi que le note Dominique M. Licops : elle « assoc[ie] le morne – lieu césairien de résistance – avec la câpresse (issue du métissage) et […] remplac[e] le symbole césairien de la soumission, la plaine, par une société de consommation et la misère du bidonville » (Licops, 2012, 103). Cependant, si le morne rappelle la résistance des marrons, la congrégation occupe une ancienne plantation de café et Pâcome s'installe dans l'habitation des maîtres. L'espace est donc tout entier traversé par l'histoire coloniale, par la mémoire de l'esclavage et par le souvenir de la révolte. Le choix du nom de cette communauté en témoigne : les Filles de Cham évoquent la malédiction de Cham qui servit longtemps à justifier l'esclavage [9]. Pâcome subvertit donc la matrice de la plantation, signalant peut-être comme le suggérait Bénédicte André un désir de réparation historique (André, 2014, 116). Elle crée une utopie postcoloniale, dont l'énergie, selon les termes d'Ashcroft, « est tournée vers la résistance à la tyrannie de l'histoire, grâce à la confirmation de la transformation d'un lieu "ici et maintenant" [10] » (Ashcroft, 2017, 10).

12 Si Groff choisit comme cadre historique de son roman l'Angleterre du XII[e] siècle, elle rejoint la réflexion de Pineau sur les marges historiques

et la mémoire collective. Le choix du Moyen Âge permet à l'autrice de chercher dans les marges de l'histoire des espaces possibles de subversion. Donner corps à une communauté de femmes dans l'Angleterre médiévale, en y accordant une place centrale à Marie de France, figure énigmatique dont seuls subsistent les lais, est un exercice de réinvention historique qui rappelle la démarche de nombreux auteurs des littératures postcoloniales (dont Pineau elle-même), lesquels sont attachés à recréer des personnages oubliés par l'histoire[11]. Parfois à la limite du merveilleux, l'abbaye royale de *Matrix* est une utopie régressive, située dans une époque où elle n'aurait jamais pu avoir lieu. En isolant l'abbaye de la société médiévale, Groff choisit délibérément de mettre à distance la violence et l'oppression subies par les femmes, pour mettre l'accent sur son utopie féministe et sur sa capacité à inventer un autre imaginaire de la communauté.

13 Son roman met en scène la même opposition entre une communauté marginale et une société en crise. L'abbaye bénédictine dont Marie devient prieure[12] puis abbesse se situe loin des centres de pouvoir. Comme dans *Morne Câpresse*, l'entrée dans la communauté est ritualisée afin de marquer la séparation entre l'espace, le temps religieux et le siècle. Au fil du roman, cette séparation devient de plus en plus marquée, à mesure que les visions apocalyptiques de l'abbesse se multiplient, lui faisant entrevoir des « famines, conquêtes, séismes, incendies, cadavres jonchant les plaines[13] » (Groff, 2023, 121). Elle justifie la construction d'un labyrinthe inextricable dans les forêts alentour, coupant ainsi tous les liens avec la société. Celui-ci relève presque du merveilleux : nul n'en connaît le secret hormis Marie, et même ses supérieurs hiérarchiques et Aliénor d'Aquitaine sont empêchés par cet obstacle. Cette séparation est d'autant plus radicale que les descriptions du monde extérieur sont presque exclusivement indirectes : les lecteurs et lectrices y ont accès à travers les visions de Marie et les lettres que lui adresse la reine. Cette double médiation crée l'impression d'une étrangeté, en donnant à l'arrière-fond historique une dimension irréelle, alors que la récurrence des noms et des rituels fait de la communauté un espace familier. Instrument d'oppression des femmes, la religion est détournée par l'abbesse qui l'utilise pour justifier la création de son utopie féministe. À la fin du roman, l'abbaye est décrite comme une île au sein d'une île, suivant

l'une des topiques de l'utopie, ce qui permet à Marie de devenir souveraine en son royaume de femmes. Ainsi, quand un interdit papal frappe l'Angleterre[14], Marie décide de garder les religieuses dans l'ignorance afin que rien ne trouble leur paix : « l'îlot de l'abbaye ne reconnaîtra que Marie pour autorité suprême[15] » (*ibid.*, 269). L'abbaye impénétrable devient donc une communauté qui défie le pouvoir religieux et royal et qui s'affranchit des normes sociales.

14 C'est sous la direction de Marie que l'abbaye se transforme en domaine prospère et puissant ; l'utopie se crée de façon progressive. À son arrivée, elle découvre un lieu en déshérence aux antipodes du paradis terrestre : « ses constructions en ruine, ses barrières détruites, son jardin enfoui sous les tas de mauvaises herbes brûlées l'an dernier[16] » (*ibid.*, 19). La métamorphose de l'espace suit le rythme des saisons et le temps cyclique de la liturgie et des rituels, dans lequel les dates s'éclipsent. L'idée d'un espace édénique, fortement présente chez Pineau, est également récurrente dans *Matrix*. Quand le roman touche à sa fin, la misère passée de l'abbaye est devenue inconcevable et les novices ne peuvent croire aux récits faits par les vieilles religieuses :

> les novices, qui à présent songent aux jardins d'été envahis de végétation et aux abeilles qui fusent entre les fleurs [...] et aux pourceaux, et aux moutons, et aux chèvres, et aux poulets, et aux vaches, et aux pommiers alourdis de fruits [...] ont beau savoir que ces saintes nonnes disent la vérité, elles ne peuvent y croire[17]. (*ibid.*, 290-291)

15 Transformée en lieu d'abondance et de prospérité, l'abbaye est bien devenue une utopie dont le passé est désormais oublié : sans origine, elle devient statique, à l'image des conventions du genre.

Faire corps

Reconstruire le corps social

16 La réflexion sur les possibilités de faire communauté dans les marges de la société s'articule également autour de la façon dont ces communautés font corps. Les deux romans dénoncent une logique

sociale fondée sur l'exclusion des marginaux, et en particulier des marginales. Ainsi, dans *Morne Câpresse*, les femmes accueillies par la congrégation des Filles de Cham ont été victimes des pires supplices, mais sont elles-mêmes coupables de crimes, puisque la congrégation regorge de « criminelles, de parricides et d'infanticides » (Pineau, 2008, 161). Encensée par la classe politique et les médias, la communauté religieuse l'est moins pour le rêve utopique d'une vie communautaire que pour sa fonction hygiéniste : le Morne Câpresse apparaît ainsi comme un espace qui recueille les « pires déchets de la société [...] la lie de la société » (*ibid.*, 187), et est en cela susceptible de débarrasser la Guadeloupe « de ses immondices » (*ibid.*, 188). La violence de ces expressions en dit davantage sur les fractures de la société guadeloupéenne et sur la brutalité de l'exclusion sociale que sur l'utopie imaginée par Pineau. Comme le souligne à juste titre Tina Harpin, le roman met en scène « la solidarité défaillante qui oblige les exclus à se regrouper dangereusement » (Harpin, 2015, 148) et « établit le rapport d'un corps social malade » (*ibid.*, 145). La folie de mère Pâcome est elle-même le fruit de cette solidarité défaillante, conséquence d'une aliénation coloniale et de l'expérience de la solitude dans les sociétés contemporaines : « [s]on isolement en France avait, de manière sournoise, entraîné Pâcome dans un monde aux marges du réel » (Pineau, 2008, 110). Dans le récit de la désintégration de la secte, ce n'est donc pas tant le procès du rêve communautaire porté par Pâcome qui se joue, ainsi que l'a remarqué Harpin, mais plutôt la mise en accusation d'une société incapable de faire corps sans exclure une partie de ses membres. La communauté créée par Pâcome s'érige à l'inverse en modèle d'inclusion radicale, trouvant un lieu et une place pour celles qui sont considérées par le monde comme des déchets. Elle assigne à chaque membre de la communauté une place et une fonction : l'ancienne institutrice est nommée dans une école, la sage-femme à l'infirmerie, l'agricultrice aux plantations.

17 Tout comme dans *Morne Câpresse*, les sœurs de l'abbaye sont victimes de violences multiples et ont parfois commis des crimes, qu'elles confessent à Marie. La sœur Philomena confesse ainsi avoir tué son violeur : Marie lui permet de trouver une catharsis en expiant le meurtre par la flagellation. La pénitence physique est subvertie pour permettre à la religieuse de se libérer du traumatisme du viol et

du crime qu'elle a dû commettre pour se défendre. Le lendemain, Marie l'observe et note qu'« une chaleur apparaît en elle, là où depuis toutes ces années habitait le malheur, lourd et froid comme une pierre[18] » (Groff, 2023, 221). La subversion de l'ordre religieux s'organise dans la transformation de l'abbaye en communauté autarcique. À mesure que Marie éloigne l'abbaye du reste du monde, elle cherche à la rendre indépendante, en valorisant les savoirs dont disposent les femmes, au-delà des préjugés sociaux :

> dans sa tête naît l'idée d'une armée d'enfants oblates, toutes dotées d'intelligence ou d'une grande force ou d'un savoir familial ; des filles qui ont appris auprès de leurs aînés la spécialité familiale, souffler le verre, fabriquer des souliers, des charpentes, qui savent calculer de tête, apprendre des langues, des filles qui deviendront des nonnes puissantes ou des commerçantes veillant sur les intérêts de l'abbaye[19] (*ibid.*, 89).

18 Le projet de Marie est bien celui d'une reconstruction du corps social, où tous les métiers seront représentés et exclusivement exercés par des femmes. Dans cette organisation, celles que la société aurait rejetées trouvent leur place et peuvent enfin appartenir à une communauté, à l'image de la congrégation des Filles de Cham chez Pineau. Il en est ainsi de sœur Gytha, que la folie pousse à orner les manuscrits de magnifiques enluminures d'arbres chargés de vulves (Groff, 2023, 232-233). À sa mort, Marie médite sur la fonction sociale de l'abbaye :

> Car cette communauté est précieuse, il y a ici de la place même pour les plus folles, pour les cas difficiles, pour celles qu'on rejette, dans cet espace clos il y a assez d'amour même pour celles qu'on ne peut aimer. Comme la vie de Gytha aurait été courte et solitaire, isolée, perdue dans la cruauté du monde séculaire[20]. (Groff, 2023, 273)

19 La communauté dirigée par Marie est ici explicitement rattachée à l'idée d'une inclusivité radicale et subversive. La sororité fait rempart contre un monde séculier qui isole et exclut ; elle permet à ces femmes d'appartenir à une collectivité.

20 En réponse à une société misogyne, le récit de Groff crée une communauté de femmes autosuffisante, dont la forte cohésion apparaît aussi dans la féminisation du langage, tant au niveau de la narra-

tion qu'au niveau de la diégèse. Pour expliquer l'organisation de l'abbaye, la romancière reprend des mots anciens qui désignent des fonctions occupées par des femmes, auxquels elle rajoute des néologismes, en créant des féminins à partir de suffixes latins, comme on le voit dans le texte anglais : « *cantrix*, *sacrista*, *cellatrix*, *subcellatrix*, *almoness*, *abbess*'s *kitchener infirmatrix*, *subinfirmatrix*, *hostellerix*, *scrutatrix*, *mistress of scribes*, *magistra*[21] » (Groff, 2021, 163). L'inversion de genre qui préside à toute l'organisation sociale de l'abbaye est sans cesse rappelée aux lecteurs et lectrices. La récurrence des féminins en *-ix* fait écho au titre, qui est la matrice du roman : il génère et donne forme à une réinvention féministe du langage. Les hommes, quant à eux, sont presque complètement absents du roman : sans rôle dans la diégèse, ils sont aussi invisibles dans le texte, qui n'utilise pas une seule fois le pronom masculin *he* ni le mot *man*[22]. Les textes religieux eux-mêmes sont soumis à cette féminisation, puisque l'abbesse altère les missels et psautiers pour les mettre au féminin : « pourquoi pas, sachant qu'ils sont faits pour être lus et ouïs uniquement par des femmes[23] ? » (Groff, 2023, 222). Si les violences endurées par les sœurs sont le fruit d'une misogynie qui réifie le corps féminin, qui cherche à le nier ou à l'anéantir, le geste de l'abbesse redonne quant à lui une place centrale aux femmes en les incluant dans une liturgie au sein de laquelle elles sont marginalisées. En faisant disparaître le masculin de son texte et en imaginant une liturgie au féminin, l'autrice montre la puissance subversive du langage, qui permet d'imaginer un lieu exempt de toute domination masculine en plein Moyen Âge.

Communautés de corps

21 Les communautés religieuses de Groff et Pineau sont profondément incarnées et apparaissent par moments comme des communautés de corps : l'importance donnée au corps féminin les investit d'une forte charge politique, dans la mesure où elles s'opposent aux violences que rapportent les textes. Les moments de communion des corps sont souvent présentés de façon très critique dans *Morne Câpresse*. Lorsque Line assiste à un culte au sein de la congrégation, elle note avec ironie que les feuillets du sermon de sœur Divine semblent « cueillis directement dans les branches d'Internet » (Pineau, 2008, 126). Néanmoins, à la faveur du rite et du rassemblement des corps,

un « nous » est scandé et le pronom actualise la communauté dans le texte : « Nous sommes les Filles de Cham ! » (*ibid.*, 128). Après que Pâcome s'immole par le feu et que la communauté religieuse se désagrège, cette voix collective subsiste. La police interroge chaque fidèle et elles répondent toutes de façon identique, comme d'une seule voix, suggérant la persistance d'un sentiment d'appartenance : « Oui, elles avaient choisi de vivre en communauté. […] Tous les témoignages concordaient. […] Elles avaient trouvé le paradis sur terre et elles ne voulaient pas redescendre » (*ibid.*, 294). Désignées de façon indistincte par le pronom « elles », témoignant d'une seule voix, les Filles de Cham ressemblent à la description que fait Émile Durkheim, en 1889, de la *Gemeinschaft* chez Tönnies :

> Ce qui la constitue, c'est une unité absolue qui exclut la distinction des parties. […] C'est un agrégat de consciences si fortement agglutinées qu'aucune ne peut se mouvoir indépendamment des autres. […] C'est l'accord silencieux et spontané de plusieurs consciences qui sentent et pensent de même, qui sont ouvertes les unes aux autres, qui éprouvent en commun toutes leurs impressions, leurs joies comme leurs douleurs, qui, en un mot, vibrent à l'unisson. (Durkheim, 2013)

22 Dans *Matrix*, la prière n'est jamais ambivalente, mais elle est une véritable communion des corps. Frappée d'acédie au début de sa vie religieuse, Marie retrouve la force d'agir en entendant les voix de ses sœurs chanter dans la chapelle glacée :

> Il s'élève de la bouche des religieuses en petits nuages blancs, s'étend tout en montant, touche le haut plafond et s'y amoncelle, jusqu'à devenir si lourd qu'il se met à couler en cascade le long des murs et des piliers et des fenêtres ; il goutte sur le sol de pierre où se pressent les sabots des sœurs, remonte le long de leurs talons de bois jusqu'à leur tendre peau, pénètre dans leur sang et se purifie en glissant à travers leur corps, à travers leurs entrailles fétides, atteint enfin le souffle qui s'exhale de leurs poumons. Et le chant qui s'élève en elles et s'échappe de leur bouche est une prière plus intense, redoublant de force à chaque fois qu'elle s'écoule de nouveau en elles [24]. (Groff, 2023, 59)

23 La communauté spirituelle s'associe ici à la communauté des corps. La voix collective n'est pas désincarnée, elle ne peut s'élever que si elle émane des entrailles, des poumons, de la peau de ces religieuses. Le corps de ces femmes est le lieu même de la communauté et il n'existe pas dans un rapport de hiérarchie avec l'esprit. De même, les travaux successifs lancés par Marie servent à donner à la communauté religieuse une occasion de s'incarner davantage qu'ils ne visent à accomplir les visions de l'abbesse. L'effort partagé permet à la communauté de faire corps de façon heureuse, en célébrant précisément ce que le dogme chrétien juge peccamineux.

24 Dans les deux textes, la communauté de corps se noue également grâce à la sensualité des rapports entre femmes. Une place particulière est apportée à l'idée du soin. Chez Pineau, ce n'est pas le dogme qui convainc Line de rester quelque temps dans la communauté, mais le bain rituel et le massage réalisés par les sœurs Peace et Love [25], qui ont raison de sa résistance : « toute leur énergie était tournée vers le corps de Line, pour défaire les nœuds, tonifier la chair, revigorer les muscles [...] Les paupières lourdes, elle finit par s'endormir, vaincue » (Pineau, 2008, 97). Cependant, en dépit de la sensualité de cette scène, la communauté prêche une forme d'ascèse corporelle, puisque les femmes doivent renoncer aussi bien aux épices, qu'au sucre ou aux repas du midi. Par ailleurs, alors que sur le Morne Câpresse « aucune loi n'interdisait l'amour entre femmes » (*ibid.*, 241), les sœurs Sheryl et Zora doivent vivre leur amour lesbien de façon clandestine, suggérant que l'érotisme puissant qui les relie est contraire à la foi de Pâcome. La communion physique permet à ces deux victimes d'inceste de réparer les meurtrissures qu'elles ont subies et de réinventer le rapport qu'elles entretiennent avec leur corps : le fait que leur idylle soit clandestine montre les limites de l'inclusivité revendiquée par la congrégation. À la fin du roman, elles s'imaginent devenir des « négresses marronnes » (*ibid.*, 299), vivant leur amour dans les bois. Dans ce rêve fugitif se profile la possibilité d'un autre marronnage, d'une nouvelle marge au sein de la communauté où l'émancipation des corps serait réellement accomplie. Cette possibilité s'évanouit face à la réalité de l'effondrement, mais Zora et Sheryl ne représentent pas moins une des rares lueurs d'espoir dans le roman : ainsi que l'ont observé D'Orlando et Harpin, c'est finalement « plutôt

dans les marges du système imaginé par Pâcome que l'espérance peut vivre » (D'Orlando et Harpin, 2021, 86).

25 L'érotisme apparaît dans *Matrix* de façon plus obsédante que dans *Morne Câpresse*. L'homosexualité de Marie est dévoilée dès les premières pages, sans être nommée, à travers l'amour qu'elle éprouve pour Aliénor d'Aquitaine et ses rapports avec sa servante Cecily. À l'abbaye, les relations entre femmes sont omniprésentes, clandestines, mais à peine cachées. Si le dogme religieux les interdit expressément, l'infirmière nymphomane Nest le subvertit, en s'appuyant sur un discours pseudo-médical. Quand Marie vient se faire retirer une dent, Nest la déshabille et lèche son sexe jusqu'à l'orgasme, puis la rassure :

> [I]l n'y a aucune honte dans ce flux corporel, c'est l'expression des humeurs, un peu comme les menstrues, c'est tout à fait naturel, rien à voir avec la copulation. Elle rencontrera son dieu vierge. Certaines nonnes ont davantage besoin que d'autres de relâcher ces humeurs. Pour certaines, c'est tous les deux jours, d'autres, une fois l'an. […] Marie est muette de gratitude. Si de telles pratiques sont médicales, il n'y a pas de péché [26]. (Groff, 2023, 102)

26 Débarrassées du péché par Nest, mais aussi par Marie, qui les absout de leurs crimes, les religieuses vivent une utopie lesbienne dans laquelle les corps sont libres de jouir, au sein d'une communauté religieuse subversive où toute forme d'ascétisme disparaît. Dans cette optique, le fait que le livre soit rythmé par le vieillissement du corps de Marie prend tout son sens. En effet, le passage des années, annoncé par l'âge de l'abbesse, s'exprime physiquement, par les taches qui apparaissent sur ses mains, par la ménopause et les bouffées de chaleur qui la tourmentent, par la fatigue croissante qui la terrasse. Si le corps de l'abbesse se délabre progressivement, l'abbaye semble lui offrir à l'inverse la possibilité d'une permanence, si bien que Marie s'imagine devenir elle-même un sanctuaire pour ses sœurs. En renonçant à l'amour individuel pour aimer sa communauté, Marie se rend compte qu'elle bâtit « une abbaye invisible faite de sa propre personne […] un édifice du moi dans lequel les sœurs pourraient grandir comme les bébés grandissent dans la sombre chaleur battante de la matrice [27] » (*ibid.*, 285). La matrice du titre est tout à la

fois l'abbaye et les femmes qu'elle abrite, faisant corps dans la joie, transformant le corps féminin en espace sacré.

Faire œuvre

27 Si la reconstruction du corps social dans les deux romans permet de dénoncer les travers de sociétés promptes à bannir tout ce qui déroge à la norme, elle n'est pas exempte de dérives, comme si tout imaginaire de la communauté ne pouvait se passer de violence. En effet, malgré la présentation de l'abbaye et du Morne Câpresse comme des refuges idylliques pour les déshéritées, il devient rapidement évident que ces communautés marginales reconduisent des logiques d'exclusion et de violence sociales. Ainsi, dans la congrégation des Filles de Cham, l'attribution des missions n'est pas exempte de cruauté : sœur Régina, une alcoolique, est affectée au service de l'accueil des nouvelles arrivantes, et souffre du contact avec le monde d'en bas et avec des femmes qui lui rappellent son envie de boire (Pineau, 2008, 92). Pâcome reste sourde à ses supplications, lui déclarant que sa mission est sacrée. Régina croyait trouver en ce lieu un « endroit idéal à l'abri des tentations, de la perdition » (*ibid.*, 89) et se voit imposer une longue pénitence. L'inclusion de Régina dans la communauté religieuse implique une mortification et une violence arbitraire, qu'elle ne peut contester. En effet, les décrets de Pâcome font office de loi et créent une nouvelle norme sociale à laquelle les Filles de Cham sont assujetties : « Mère Pâcome vous attribuait votre mission de façon irrévocable. Après, sans question, il fallait entrer dans le moule qui vous était destiné » (*ibid.*, 88). Pour appartenir au groupe, Régina doit donc consentir à renoncer à la paix qu'elle est venue y chercher. Les relations entre les membres de la communauté sont elles-mêmes conflictuelles, déjouant l'idée d'un corps social apaisé : corruption, conflits internes et mensonges divisent les Filles de Cham. Comme le note très justement Yves Chemla au sujet de *Morne Câpresse*, ce qui se joue « est bien la transposition, à l'intérieur de la communauté, de la violence généralisée » (Chemla, 2008). Cette remarque vaut également pour *Matrix*.

28 Dans le roman de Groff, bien que les femmes folles, mal aimées, désagréables trouvent aisément une place au sein de l'abbaye, celles qui menacent la puissance de l'abbesse doivent à l'inverse être suppri-

mées, ce qui vient contredire l'idée d'une utopie fondée sur la sororité. Si l'organisation sociale de l'abbaye permet d'inclure, de donner une place à chacune, même la plus marginale, elle est également un instrument de pouvoir redoutable. Quand Sprota, une jeune novice d'une beauté incomparable intègre l'abbaye, Marie pressent qu'elle pourrait l'évincer. Elle la nomme alors à la tête de la léproserie qu'elle souhaite construire, charge que la jeune novice ne peut qu'accepter, avant de prendre finalement la fuite. Ces deux communautés apparemment utopiques n'échappent donc pas au travers des mondes à l'écart desquels elles se sont construites.

29 En mettant en scène ces communautés incarnées, à la fois subversives et violentes, les deux romans interrogent finalement la possibilité même de faire œuvre de communauté. Les autrices excluent toute idéalisation de la communauté et laissent en suspens l'utopie. Or, c'est précisément quand la Communauté cherche à se stabiliser qu'elle risque de basculer dans ce que Nancy a appelé un immanentisme ou une « métaphysique de l'autoproduction » (Nancy, 1986, 29). Cet immanentisme est à l'œuvre dans les nationalismes, où, pour retrouver une identité sociale pure, il faut éliminer tout ce qui peut menacer l'homogénéité ; en résulte une négation de l'altérité. Il est aussi au fondement des régimes socialistes, tendus vers l'avènement du communisme, conçu comme un être-ensemble sans médiation : pour Nancy, c'est précisément parce que le communisme a imaginé l'homme et la communauté comme une œuvre, comme une essence à réaliser, sans restes, qu'il a sombré dans le totalitarisme. Le philosophe évoque à l'inverse l'idée d'une communauté désœuvrée, qui ne serait orientée vers aucun *télos* commun, sans récit totalisant, ni perfectibilité : elle ne serait pas une essence à réaliser, mais une contingence (*ibid.*, 79).

30 L'attente messianique qui structure la communauté des Filles de Cham relève de cette tentation à faire œuvre : elle est un *télos* commun, lequel suppose la désintégration finale de la communauté. Le dogme des Filles de Cham est issu de l'idée d'une réparation historique et postcoloniale : le projet de Pâcome de fonder une communauté religieuse pour libérer la Guadeloupe aurait été inspiré par de grands penseurs noirs et par les esprits des esclaves. Cependant, leur potentiel émancipateur est mis à distance, comme le montre la façon dont ces références émergent dans le texte. Tantôt les pensées

rapportées de Pâcome s'intercalent avec des citations de Césaire, d'Édouard Glissant, de Senghor, sans mention du nom des auteurs (Pineau, 2008, 114-115), tantôt les noms s'accumulent, devenant des référents vidés de sens :

> La célébration de la veille lui avait semblé être une auberge espagnole. Les anges du panthéon de l'Église catholique étaient invoqués avec la même ferveur que les esprits des ancêtres esclaves et ces illustres figures noires qui avaient traversé les siècles, tels Bob Marley, Harriet Tubman, Aimé Césaire, Martin Luther King, la mulâtresse Solitude, Nelson Mandela, Delgrès, Gerty Archimède, Marcus Garvey, Cheikh Anta Diop, Malcolm X, Senghor, Patrice Lumumba… tous élevés au rang des prophètes. (*ibid.*, 106)

31 Les discours d'émancipation sont devenus « une auberge espagnole » : une accumulation disparate, incompréhensible, qui reflète davantage la folie du personnage qu'un projet politique cohérent. Son prêche syncrétique n'a aucune efficacité et Line le décrit comme « des paroles sans lendemain » (*ibid.*, 129). À ce titre, comme l'a noté Ziethen, la critique portée par le récit de Pineau est double : si la communauté des Filles de Cham est une utopie critique « du capitalisme, du patriarcat et du colonialisme », sa décomposition suggère aussi « une mise en question des contre-discours idéologiques marxiste, féministe et anticolonial » (Ziethen, 2021, 59).

32 De fait, le seul projet évident de la secte de Pâcome est sa propre désintégration : la congrégation est millénariste, Pâcome est persuadée de l'imminence de l'Apocalypse et de l'arrivée d'un Messie parmi ses ouailles, lesquelles quitteront alors leur refuge pour sauver le monde. Or, ce *télos* de la communauté est dangereux. Comme Pâcome annonce que la communauté quittera le morne à la naissance du Messie, sœur Lucia tue tous les nouveau-nés de sexe masculin, refusant de faire advenir la fin de la communauté. Ainsi que l'a bien souligné Françoise Simasotchi-Bronès, « la communauté utopique voulue par ces femmes où le sexe masculin n'a pas droit de cité, car il a été et reste l'ennemi, est dans son projet même mortifère » (Simasotchi-Bronès, 2008) : elle est orientée vers la mort. Le morne subit alors ce que Ziethen appelle un « renversement sémantique » (Ziethen, 2012, 65) : ce n'est plus le lieu idéal de la résistance, tel qu'il s'est construit dans l'imaginaire antillais, mais le théâtre de crimes

atroces. Pour faire communauté, les Filles de Cham font œuvre de mort. Peut-on pour autant parler de cette communauté comme d'une dystopie ? Rappelons, avec Ashcroft ou Gregory Claeys, que la ligne de démarcation entre utopie et dystopie est ténue. Les utopies ont souvent des composantes dystopiques et ont tendance, quand elles s'accomplissent, à devenir des dystopies (Ashcroft, 2017, 40 ; Claeys, 2010, 107). Pineau ne construit pas vraiment une dystopie, mais montre plutôt l'ambivalence inhérente à tout imaginaire d'une communauté utopique. Dans *Matrix*, l'exclusion progressive des hommes de l'espace de l'abbaye ne se fait pas non plus sans violence : frappant d'abord les adultes, elle touche bientôt les jeunes garçons, qui doivent quitter leur famille lorsqu'ils atteignent la puberté. Faire œuvre de communauté revient alors à nier l'altérité, à la supprimer.

33 Dans les deux cas, les communautés sont intimement liées à des formes de destruction. Dans *Matrix*, tous les grands projets menés par l'abbesse, tous les moments de communion joyeuse des corps dans le travail partagé sont des moments de destruction de la nature ; cela donne également à ce texte une dimension écologique. Lorsque s'achève la construction du labyrinthe, le narrateur en note les conséquences néfastes :

> Ce qu'elle ne voit pas, c'est le chaos qu'ont semé les moniales à travers la forêt, les familles d'écureuils, de loirs, de campagnols, de blaireaux, d'hermines chassées de leur habitat dans la plus grande confusion [...]. Marie voit seulement l'empreinte humaine en ces lieux. Elle considère que c'est une bonne chose [28]. (Groff, 2023, 161)

34 Cette destruction se poursuit avec la construction d'un barrage pour approvisionner l'abbaye en eau. Le barrage détruit la faune et la flore : une espèce de salamandre rare disparaît et les arbres qui ont traversé les siècles sont engloutis par les flots. Ces dégradations de l'environnement font écho aux visions de Marie qui préfigurent le réchauffement climatique, en montrant les ruines de l'abbaye dans un monde calciné (*ibid.*, 296) : en tissant le lien entre ces transformations et la crise écologique contemporaine, Groff critique une vision anthropocentrée de la nature qu'elle estime déjà présente au Moyen Âge. Elle montre le danger de cette tentation à faire œuvre, à vouloir ordonner la communauté à un projet. À la fin du roman, Tilde, la nouvelle

abbesse brûle le livre de visions de Marie : avec lui disparaît ce *télos* qui orientait la communauté. La pulsion destructrice ne disparaît pas pour autant, car Tilde découvre en brûlant le livre « le plaisir intense de la destruction [29] » (*ibid.*, 296), suggérant la justesse des visions apocalyptiques de Marie. Quant au roman de Pineau, il se clôt par un double suicide : celui de sœur Lucia, qui se pend après avoir compris les crimes dont elle est responsable, et celui de Pâcome, que son délire pousse à s'immoler par le feu [30]. Ces morts ne rassemblent pas : elles ne sont pas des sacrifices autour desquels la communauté se réorganise, mais elles achèvent au contraire de la désagréger en faisant entrer la police et le monde d'en bas dans la communauté. L'immanentisme, la suppression de l'autre, la dissolution de l'individu dans la collectivité apparaissent donc comme autant de voies inopérantes pour faire communauté.

Conclusion

35 *Morne Câpresse* et *Matrix* proposent ainsi tous deux une réflexion particulièrement riche sur la notion de communauté. La tentation du repli hors du monde est présentée de façon critique. Si elle permet de réinventer l'être en commun, de créer des espaces de liberté au sein de sociétés violentes et oppressives, elle ne permet pas à ces communautés de s'affranchir de leurs travers. Elles ne peuvent pas réparer le monde depuis ses marges et, bien qu'elles cherchent à renouer les fils d'un tissu social en voie de décomposition, leur isolement est aussi une forme d'aliénation. Ces communautés marginales n'échappent pas non plus à la tentation de faire du commun une œuvre et font de la destruction une partie intégrante de leur fonctionnement.

36 Faut-il pour autant lire dans ces romans le constat d'une impossibilité à proposer un contre-discours, à faire de la littérature le lieu d'une réinvention de la communauté ? Faut-il considérer avec Chemla que la communauté ou son absence sont « toujours une emprise dont il faut parvenir à se défaire » (Chemla, 2008) ? La conclusion est sans doute plus nuancée. Rappelons les propos de Vieira, cités en introduction : la tension centrale de l'utopie est « l'affirmation d'une possibilité et la négation de son accomplissement [31] » (Vieira, 2010, 6). Si les Filles de Cham souhaitent toutes fuir le lieu où « leurs rêves s'étaient misérablement échoués » (Pineau, 2008, 320), tous les liens

qui s'y sont tissés ne se défont pas : Zora et Sheryll promettent de se créer une nouvelle vie, et Line, la protagoniste, trouve une alliée dans sa cousine Neel. Une certaine ironie semble néanmoins se dégager des dernières pages du roman. Aux pensées rapportées de la protagoniste (« Il fallait juste s'accrocher à cette espérance, avoir confiance… », *ibid.*, 323), font écho les appels adressés par Neel puis Line aux deux chiennes de la congrégation, nommées Confiance et Espérance. Au terme d'un roman particulièrement pessimiste, la triple répétition de ces mots, utilisés qui plus est pour désigner deux chiennes, dont une qui est en train de fouiller dans une poubelle, invite les lecteurs et lectrices à ne pas dresser de conclusions hâtives. Loin de s'ouvrir sur un futur heureux, le roman affirme une possibilité dont il nie l'accomplissement, réactivant l'ambivalence de l'utopie. Quant à *Matrix*, il s'achève par de menues observations sur la vie communautaire après les funérailles de Marie : deux jeunes religieuses s'embrassent dans le verger, une pleure en tenant un agneau, d'autres s'affairent dans les cuisines. Le temps liturgique clôt le récit, la cloche rassemble les sœurs, dont les pensées, à l'unisson, se tournent vers la prière. Cette répétition du temps cyclique est le temps même de la communauté, qui risque de se défaire quand elle est assujettie à des visions ou à des œuvres grandioses, mais qui peut s'actualiser simplement dans le partage d'un quotidien, comme le montre la dernière phrase du roman : « Et ainsi se poursuivent les travaux et les jours. [32] » (Groff, 2023, 300).

BIBLIOGRAPHY

André Bénédicte, 2014, « Aliénante liminalité ? Regard sur l'entre-mondes dans *Mes quatre femmes*, *Morne Câpresse* et *Folie, aller simple* de Gisèle Pineau », *Dalhousie French Studies*, vol. 101, p. 115-121.

Aschcroft Bill, 2017, *Utopianism in Postcolonial Literatures*, Londres/New-York, Routledge.

Astruc, Rémi, 2015, *Nous ? L'aspiration à la Communauté et les arts*, Versailles, RKI Press.

Bond Niall et Mesure Sylvie, 2010, « Introduction », dans Ferdinand Tönnies, *Communauté et société* [1887], Niall Bond et Sylvie Mesure (trad.), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le lien social », p. 13-22.

Chemla Yves, 2008, « *Morne Câpresse*, de Gisèle Pineau. Femmes sonnées dans les trous de mémoire » [en ligne], *Africultures*, URL : https://africultures.com/morne-capresse-8063/ [consulté le 08/12/2022].

Claeys Gregory, 2010, « The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell » dans Gregory Claeys (dir.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 107-131.

D'Orlando Natacha, 2020, « L'Alléluia des femmes-jardin : perspectives écoféministes dans les œuvres de Gisèle Pineau et Jamaica Kincaid » [en ligne], *MaLiCE*, nº 11, URL : https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/lalleluia-femmes-jardin-perspectives-ecofeministes-dans-oeuvres-gisele-pineau [consulté le 19/09/2023].

D'Orlando Natacha et Harpin Tina, 2021, « Jardins créoles, diasporas et sorcières : lectures de l'écoféminisme caribéen », *Littérature*, vol. 201, nº 1, p. 82-98.

Durkheim Émile, 2013, « *Communauté et société* selon Tönnies » [1889] [en ligne], *Sociologie*, vol. 4, nº 2, URL : http://journals.openedition.org/sociologie/1820 [consulté le 31/11/2022].

Gilbert Sophie, 2021, « The writer who saw all of this coming » [en ligne], *The Atlantic*, URL : https://www.theatlantic.com/books/archive/2021/09/lauren-groff-matrix/619998/ [consulté le 15/09/2023].

Groff Lauren, 2008, The Monster of Templeton, Londres, Hyperion.

Groff Lauren, 2012, *Arcadia*, New York, Voice/Hyperion.

Groff Lauren, 2021, *Matrix*, Londres, Hutchinson Heinemann.

Groff Lauren, 2023, *Matrix*, Carine Chichereau (trad.), Paris, Éditions de l'Olivier.

Groff Lauren, 2023, *The Vaster Wilds*, New York, Riverhead Books.

Guillot Céline, 2013, *Inventer un peuple qui manque : que peut la littérature pour la communauté ? Blanchot*, *Bataille*, *Char*, *Michaux*, *Nancy*, *Agamben*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'espace littéraire ».

Harpin Tina, 2015, « Le corps féminin maudit : réflexions dysphoriques sur la communauté rêvée dans *L'Espérance-Macadam* et *Morne Câpresse* de Gisèle Pineau », dans Christine K. Duff et Claudia Labrosse (dir.), *Corps écrit, corps écrivant. Le corps féminin dans les littératures francophones des Amériques*, Berne, Peter Lang, 2015, p. 143-157.

Labourey Marion, 2020, « Fragilités contemporaines et trauma colonial. Le réalisme magique pour dire les vulnérabilités sociales dans *Cent vies et des poussières* de Gisèle Pineau » [en ligne], *Elfe* XX-XXI, nº 9, URL : http://journals.openedition.org/elfe/2772 [consulté le 13/09/2023].

Lee Jonathan, 2013, « American Utopia » [en ligne], *Guernica*, URL : https://www.guernicamag.com/american-utopia/ [consulté le 20/09/2023].

Lepucki Edan, 2012, « Paradise Regained: An Interview with Lauren Groff » [en ligne], *The Millions* URL : https://themillions.com/2012/04/paradise-regained-an-interview-with-lauren-groff.html [consulté le 20/09/2023].

Licops Dominique M., 2012, « Métaphores naturelles et identité culturelle dans l'œuvre de Gisèle Pineau », *Nouvelles Études francophones*, vol. 27, nº 2, p. 90-106.

Nancy Jean-Luc, 1986, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits ».

Pineau, Gisèle, 2008, *Morne Câpresse*, Paris, Mercure de France.

Pineau Gisèle, 2012, *Cent vies et des poussières*, Paris, Mercure de France.

Pineau, Gisèle, 2015, *Les Voyages de Merry Sisal*, Paris, Mercure de France.

Pineau Gisèle, 2021, *Ady, soleil noir*, Paris, Philippe Rey.

Saal Caroline, 2018, « Passé en utopie » [en ligne], *Conserveries mémorielles*, nº 22, URL : http://journals.openedition.org/cm/2789 [consulté le 18/09/2023].

Simasotchi-Brones Françoise, 2008, « Morne Câpresse de G. Pineau : sœurs (et frères) en solitude » [en ligne], *Remue*, URL : http://remue.net/Morne-Capresse-de-G-Pineau-Soeurs-et-freres-en-solitude [consulté le 20/09/2023].

Skypper Jason, 2012, « Interview with Lauren Groff », *The Rumpus*.

Tönnies Ferdinand, 2010, *Communauté et Société* [1887], Niall Bond et Sylvie Mesure (trad.), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le lien social ».

Vieira Fátima, 2010, « The concept of utopia » dans Gregory Claeys (dir.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 3-27.

Zhieten Antje, 2012, « D'eutopie en dystopie. La poétique de l'espace antillais dans *Morne Câpresse* de Gisèle Pineau », *Nouvelles Études francophones*, vol. 27, nº 2, p. 59-73.

NOTES

1 Définition à retrouver en ligne : http://www.atilf.fr/tlfi (CNRS & Université de Lorraine).

2 Chez Groff, cet intérêt nourrit une réflexion sur la possibilité de créer des communautés subversives dans les marges d'un système dominant, qu'il soit capitaliste, religieux ou colonial : son premier roman, *The Monsters of Templeton* (2008) explore les secrets qui fondent la cohésion d'une petite ville, mais aussi la violence qui la sous-tend ; *Arcadia* (2012) raconte l'apogée et le déclin d'une communauté religieuse utopique dans les années 1960, et son dernier roman, *The Vaster Wilds* (2023), décrit la fuite d'une jeune fille

dans la *wilderness* américaine pour échapper à une communauté coloniale. Quant à Pineau, cette réflexion sur la Communauté s'articule à celle qu'elle développe sur la domination coloniale et le statut des Antilles tout au long de son œuvre : dans *Les Voyages de Merry Sisal* (2015), le Morne d'Or est un exemple de communauté néocoloniale, fondée par des retraités blancs achetant des terres locales à prix d'or, alors que la communauté du quartier de Ravine-Claire dans *Cent vies et des poussières* (2012) voit cohabiter les esprits des nègres marrons et les victimes du passé colonial, faisant de celui-ci la structure même de la communauté (Labourey, 2020).

3 « *[T]he affirmation of a possibility and the negation of its fulfilment.* ». Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de mon fait.

4 « *[W]e can but find static, ahistorical utopias.* »

5 « *The mobilization of society for the betterment of all, for the "common good" is virtually indistinguishable in utopias and dystopias.* »

6 « *[T]he distinguishing feature of all utopian visions being the critique of those present conditions that make utopia necessary.* »

7 Dans des entretiens parus après la publication d'*Arcadia*, l'autrice évoque explicitement ses recherches sur la pensée utopique et les communautés intentionnelles, ainsi que sa familiarité avec la littérature utopique : elle cite des auteurs classiques, comme Tommaso Campanella, Thomas More, ou William Morris, mais aussi des autrices contemporaines comme Ursula K. Le Guin ou Octavia E. Butler (Skypper, 2012 ; Lepucki, 2012).

8 « *[A] feminist separatist utopia.* »

9 Dans la Genèse, Cham est l'un des trois fils de Noé. Un jour où son père, ivre, s'endort nu, Cham le voit et rit de la nudité de son père, alors que ses autres fils détournent leurs yeux et couvrent Noé. Ce dernier maudit le fils de Cham, Canaan, et le condamne à être l'esclave de ses frères (Genèse 9 : 18-29). Restée connue comme « la malédiction de Cham », même si c'est Canaan qui est maudit, cette histoire est récupérée par les dogmes racistes ayant servi à justifier l'esclavage, puis la ségrégation raciale. En effet, certains exégètes racistes ont considéré la peau noire comme le signe de la malédiction de Cham, même si rien ne l'indique dans l'Ancien Testament.

10 « *[I]ts utopian energy is directed at resistance to the tyranny of history by the confirmation of a transformation of place "here and now".* »

11 Le dernier roman de Pineau, *Ady, soleil noir* (2023), où elle recrée l'histoire de la guadeloupéenne Adrienne Fidelin, une amante de Man Ray,

s'inscrit dans cette veine.

12 Dans la hiérarchie de l'abbaye, la prieure est celle qui seconde l'abbesse et la remplace en cas de nécessité.

13 « *Famines and conquests and earthquakes and fires and dead bodies littering the plains* » (Groff, 2021, 101).

14 L'interdit papal de 1208 fut prononcé par Innocent III après que le roi John eut refusé d'accepter la nomination de Stephen Langton comme archevêque de Canterbury. Les églises furent fermées, les prêtres furent interdits d'administrer les sacrements et les enterrements ne pouvaient plus se faire dans les cimetières d'églises. Le roi fut lui-même excommunié l'année suivante. L'interdit dura jusqu'en 1214.

15 « *The island of the abbey will recognize as highest authority only Marie* » (*ibid.*, 230).

16 « *[T]he derelict outbuildings, the falling fences, the garden smoldering with burn piles of last year's weeds* » (*ibid.*, 10).

17 « *[T]he novices, thinking now of summer gardens overgrown with vegetation and the honeybees darting through the flowers […] and the pigs and the sheep and goats and chickens and cows and the apple trees heavy with fruit, […] knowing these nuns to be holy and truthful yet not quite believing their tales* » (*ibid.*, 250).

18 « *[A] warmth has seeped into her where her unhappiness has lain these years as cold and heavy as a stone* » (*ibid.*, 188).

19 « *In her head there blooms an army of child oblates all of whom are endowed with intelligence or vast strength or family knowledge; girls who have absorbed from the family business glassblowing, cobbling, coopering, carpentering, who can calculate without beeswax tablets, who can learn languages, who will grow to be powerful nuns or female merchants […]* » (*ibid.*, 71-72).

20 « *For this community is precious, there is a place here even for the maddest, for the discarded, for the difficult, in this enclosure there is love enough here even for the most unlovable of women. How short and lonely Gytha's life would have been, an isolate lost in the cruelty of the secular world.* » (*ibid.*, 233).

21 La traduction française se prête au jeu de cette féminisation, en reprenant textuellement tous les féminins en -ix. Le texte français va au-delà du texte de Groff, en désignant les femmes que Marie commande comme ses

« officières » (Groff, 2023, 192) et en traduisant le neutre « *confessor* » par le néologisme « confesseresse » (Groff, 2023, 221) sur le modèle des terminaisons féminines en *-esse* en moyen français.

22 À une exception près, où le mot ne désigne pas le sexe masculin, mais le genre humain : « *a giant man-made arch* » (Groff, 2021, 57), « une immense arche, œuvre de la main humaine » (Groff, 2023, 72).

23 « *[F]or why not when it is meant to be heard and spoken only by women ?* » (Groff, 2021, 188).

24 « *The song rises from the mouths of the nuns in puffs of white breath, it expands as it flies, it touches the white ceiling and collects there until it grows so heavy that it begins to pour down the walls and the pillars and the windows in a cascade; it trickles back across the stone floor to where the nuns' clogs press, and up their wooden heels and it reaches their tender living skin and passes into the blood and purifies itself as it rolls through their bodies, up through the stinking entrails and the breath exhaled from the lungs. And the song that rises into them and leaves their mouths is prayer intensified, redoubled in its strength every time it pours through them anew.* » (*ibid.*, 45).

25 L'onomastique dans le roman est ironique : Peace et Love sont des parodies d'hippies, alors que sœur Divine est fort préoccupée par les choses matérielles.

26 « *[T]here is no shame in this bodily release, that it is an expression of the humors, not unlike bloodletting, it is utterly natural, it has nothing to do with copulation. She will still meet her god a virgin. It's simply that some of the nuns require such expression of the humors more than others. Some as often as every two days, some once a year. […] Marie is speechless in gratitude. If such things are medicinal, they are no sin* » (*ibid.*, 83).

27 « *[A]n invisible abbey, made of her own self* » ; « *her sisters would grow as babes grow in the dark thrumming heat of the womb* » (*ibid.*, 244).

28 « *What she does not see behind her is the disturbance her nuns have left in the forest, the families of squirrels, of dormice, of voles, of badgers, of stoats who have been chased in confusion from their homes […] She sees only the human stamp upon the place. She considers it good.* » (*ibid.*, 135).

29 « *[T]he profound pleasures of destruction* » (*ibid.*, 254).

30 Ziethen voit dans le geste de Pâcome une relecture pervertie du suicide de Louis Delgrès, ce qui irait dans le sens d'une inversion des significations historiques associées à l'espace du morne (Ziethen, 2012, 66).

31 « *[T]he affirmation of a possibility and the negation of its fulfilment.* »

32 « And the works and the hours go on » (Groff, 2021, 257).

AUTHOR

Julie Brugier
Docteure en littérature comparée/chercheuse associée, Université Paris Nanterre – Centre de recherches en littérature et poétique comparées

« Faire communauté » dans l'écriture musicale

De la représentation collective au désœuvrement dans l'œuvre de Luigi Nono

Kevin Gohon

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.595

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français
Cet article propose d'aborder le rapport de l'écriture musicale à l'expression de l'idée de communauté à travers les œuvres de Luigi Nono. Son écriture s'inscrit dès les années 1960 dans une démarche militante tentant de représenter une idée de communauté en déployant une dimension collective à tous les paramètres du théâtre musical. Le style tardif de Luigi Nono tend, à la suite de cette démarche, à s'éloigner de l'articulation d'un discours musical pour offrir une expérience sonore de l'exigence communautaire.

English
This paper aims to address the relationship of musical writing to the expression of the notion of community through Luigi Nono's musical works. His writing was initially thought of as a militant approach attempting to represent the concept of community by deploying a collective dimension to all the parameters of musical theatre. Then, what we can consider as its late aesthetics, following this approach, tends to move away of a musical discourse to offer a sound experience of community involvement.

INDEX

Mots-clés
Luigi Nono, désœuvrement, communauté, musique contemporaine

Keywords
Luigi Nono, idleness, community, contemporary music

OUTLINE

Introduction
Du communisme au « faire communauté »
Exigence communautaire et tentative de désœuvrement musical
Conclusion

TEXT

Introduction

1 S'opposant autant au nouvel académisme scientifique de la musique qu'à une tendance au conservatisme qui se ferait jour à la fin des années 1950, Luigi Nono estime dans son premier essai « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui » publié en 1957 que :

> Ce qui donne vie à une œuvre d'art, ce n'est jamais qu'elle réponde à un principe schématique [...], mais bien plutôt la synthèse (en tant que résultat dialectique) entre un principe et sa réalisation dans l'histoire, c'est-à-dire son individualisation à un moment historique déterminé, ni avant, ni après. (Nono, 2008a, 73)

2 Cette critique affirme alors ce que son *Canto sospeso* (1956) laissait entrevoir en germes un an auparavant : une conception musicale éminemment actuelle, revendiquant un lien indéfectible entre l'acte créateur et la situation sociale et philosophique de son temps. Cette « présence historique » se manifeste dès ses premières œuvres par un engagement communiste affirmé, tant dans sa vie personnelle que dans son art. Elle l'amène ainsi à concevoir des structures musicales singulières au profit d'une expressivité militante dirigée par le combat socialiste de l'après-guerre. Or, une telle ambition passe, selon lui, par la reconnexion sous une forme moderne de la musique avec le public, loin des préceptes bourgeois dans lesquels se serait cloisonnée la vie artistique de son temps. Aussi écrit-il dans « L'expression musicale dans la société contemporaine » :

> L'engagement à élargir le nombre des auditeurs, le musicien le résout non en miroir concave ou convexe, mais de manière originale et autonome [...] en dialectisant ses deux éléments, les idées et les moyens technico-linguistiques, tous deux dans leurs exigences et leurs propriétés particulières ; dans la prise de conscience responsable du conflit historique de son temps. Il est clair que le conflit historique fondamental de notre époque est caractérisé par la révolution socialiste qui se répand dans le monde. (Nono, 2008b, 187)

3 L'ensemble de sa démarche esthétique s'inscrit alors dans l'urgence de rendre aux classes opprimées leur voix, au moins du point de vue musical, afin de se prémunir d'une expression artistique décorrélée du contexte historique et social qui lui est contemporain. Or, selon Martin Mégevand, le fait que Nono érige son engagement politique comme invariant de l'acte compositionnel « s'accorde bien avec une conception substantielle de "la" communauté, qui repose sur le système de représentation du monde propre à l'idéologie communiste à laquelle il adhère » (Mégevand, 2020, 71-72).

4 Il apparaît néanmoins que le modèle collectif, que Nono défend dans ses écrits autant qu'il tente de le donner à voir et à entendre dans ses œuvres, ne peut être limité à une expression d'une idée communautaire. En effet, ses œuvres de maturité, où règnent le silence et la résonance de l'espace sonore, diffèrent des premières pièces où s'affirme la violence sonore de son militantisme enflammé (Gohon, 2022, 149-171). Dans cet article, nous tenterons donc de montrer comment le langage musical de Nono permet d'envisager une manifestation proprement musicale de l'exigence communautaire. Dans un premier temps, il s'agira de mettre en évidence, à partir d'*Intolleranza 1960* et *La Fabbrica illuminata* (1964) les conditions d'émergence d'un « faire communauté », selon l'expression de Mégevand, dans la représentation collective de la lutte sociale. En interrogeant le dispositif compositionnel du *Prometeo* (1981-1984) par le prisme de l'idée de communauté défendue par Jean-Luc Nancy et reprise par Maurice Blanchot, nous tenterons ensuite d'identifier les conditions d'émergence d'une expérience de la communauté dans la construction du fait musical.

Du communisme au « faire communauté »

5 Parmi les notions principales qui caractérisent la pensée de Nono, la notion de communauté revêt une place particulière. Dans un entretien accordé à Enzo Restagno, il opère son récit autobiographique par pôles communautaires de penseurs, d'artistes et d'auteurs : « La nouvelle Weimar » (Nono, 1993, 52) constituée autour d'Arnold Schoenberg et de ses amis exilés d'Allemagne et d'Autriche (Hanns Eisler, Bertolt Brecht, Otto Klemperer, Lion Feuchtwanger, Thomas Mann…), la communauté de Darmstadt (Bruno Maderna, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et lui) ainsi que les communautés de musiciens et de penseurs qu'il convoque ponctuellement dans ses différents cycles (selon lui, de trois œuvres chacun). Ainsi, Nono ne dresse jamais ni des écoles de pensée ni des ascendances pyramidales. Les réseaux de référence qu'il construit sont toujours hétérogènes. Ils se rencontrent dans un lieu qui leur permet d'exister sans pour autant les enfermer – car ne les contenant pas directement – dans un espace musical ou dans un langage restreint.

6 À partir d'*Intolleranza 1960*, cet esprit communautaire quitte la sphère culturelle de Nono pour se cristalliser dans les œuvres, autant comme système d'écriture que comme programme idéologique. Cette action scénique commandée pour la Biennale de Venise de 1961 marque un tournant dans le catalogue du compositeur. Première pièce attribuée à sa maturité artistique, elle pose en effet les fondations d'un langage musical éminemment engagé dans la mouvance communiste, renouvelant autant la construction du théâtre musical que celle du discours sonore. Ce projet naît de la nécessaire confrontation des narrations mises à l'œuvre par chaque dimension – sonore, dramaturgique, chorégraphique, scénographique – convoquée dans l'ouvrage. Dans son article « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », rédigé à la suite d'une leçon donnée en 1962 à Venise autour d'*Intolleranza 1960*, le compositeur insiste sur la confrontation nécessaire des langages dans la conception d'une expression artistique résolument moderne :

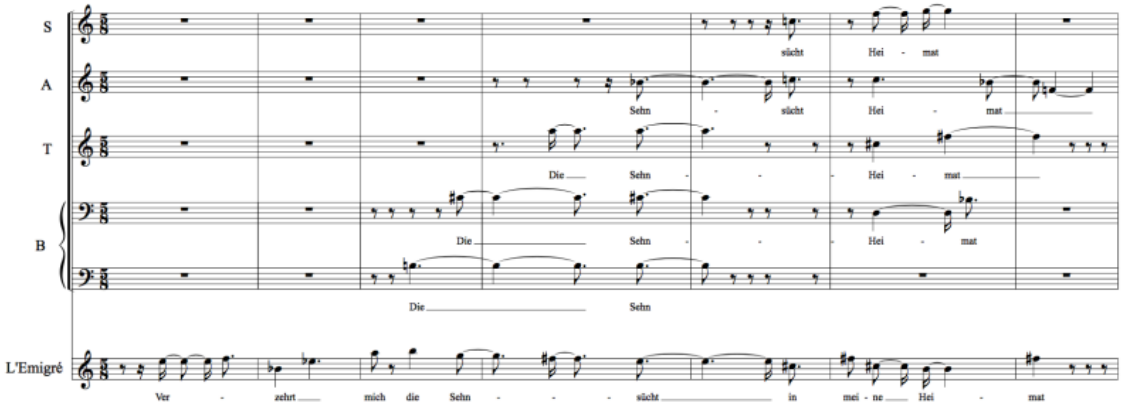
> L'interdépendance continuellement redéfinie des différents éléments constitutifs du théâtre finit par briser le despotisme univoque d'une composante sur les autres : la musique sur le texte et la scène. Il n'y a donc plus de dépendance dans la collaboration [...] mais une participation directe et simultanée. Un collectif de travail provoque, dans l'interdépendance des individualités technico-humaines différenciées, des rapports continuels et des choix fortement prégnants, précisément par le concours de la singularité des situations qui se libèrent et se potentialisent de la sorte. (Nono, 2008c, 139-140)

7 La vision du théâtre musical que revendique Nono n'est certes pas nouvelle. Néanmoins, l'insistance de la pluralité simultanée de l'expression associée à un régime de communication sans hiérarchie des discours visuels, littéraires et sonores qu'il défend donne lieu à un dispositif esthétique singulier. L'œuvre se réfère en effet au principe du théâtre défendu par Jean-Paul Sartre dans *Un théâtre de situations* (Sartre, 1973), situations qui ne régissent pas seulement l'articulation successive des éléments de l'action, mais qui se déclinent à la fois dans la scénographie de Josef Svoboda, dans les décors d'Emilio Vedova, dans la mise en scène de Václav Kašlík, dans le livret, ainsi que dans la musique. La dramaturgie d'*Intolleranza 1960* repose ainsi sur la rencontre simultanée de toutes les dimensions artistiques à l'œuvre, toutes choisies pour leur capacité à développer de nouveaux moyens de représentation qui leur sont propres. Le contenu de l'œuvre tend ainsi à se situer au carrefour de ces discours superposés, dans l'écart des points de vue que crée leur confrontation, qu'aucune synthèse ne tente d'assimiler ou de dissoudre.

8 L'argument et le matériau littéraire s'inscrivent également dans cette logique. Le texte fait appel à un réseau vaste de fragments philosophiques, poétiques et documentaires : Henri Alleg, Brecht, Paul Éluard, Julius Fučík, Vladimir Majakovskij, Angelo Maria Ripellino et Sartre. Ces références forment ainsi un ensemble hétérogène articulé autour de situations se faisant écho : l'oppression et l'intolérance des systèmes politiques et sociaux, l'acte de révolte – individuel ou communautaire – et la prise de conscience collective afférente au sacrifice révolutionnaire. Le déroulement de la pièce reste toutefois adossé à une trame narrative supérieure qui raconte, en arrière-plan, l'histoire d'un émigré et de sa compagne, enchâssée dans l'évocation

d'événements de luttes historiques. Les personnages n'échappent néanmoins pas à la couleur collective que le compositeur et ses collaborateurs esquissent à tous les niveaux de l'ouvrage. La désignation des personnages n'est en effet pas clairement définie : « un » émigrant, sa compagne, « une » femme, « un » Algérien et « un » torturé n'interagissent d'ailleurs pas au cours de l'action. Par ailleurs, la manière dont ces personnages sont mis en musique ajoute une strate collective expressive qui tend à dissoudre davantage le contour des personnages. Nono déploie en effet un ensemble de chœurs « d'amplification » qui remplit une fonction emphatique purement musicale, altérant l'intelligibilité dramaturgique pour souligner des états émotionnels ponctuels ou certains mots portés par le texte (figure 1). La collectivisation qui résulte de ce procédé marque ainsi une double signification : d'une part, elle déploie sa force expressive dans la « dépersonnalisation » des personnages du récit, qui ne sont jamais des protagonistes individuels ; d'autre part, la mise en résonance des voix, démultipliées de manière asynchrone, rappelle les événements exposés dans le drame à leur origine collective, partagée.

Figure 1 : Exemple de chœur d'amplification, scène 1, *Intolleranza 1960*



9 *Intolleranza 1960* est ainsi construite sur une dérivation à tous les niveaux d'une dimension communautaire, qu'elle présente autant qu'elle re-présente. Elle se pose comme un espace dans lequel convergent des paroles individuelles qui se retrouvent, se collectivisent, s'indifférencient dans les résonances de lutte révolutionnaire qu'elles portent chacune à leur manière [1]. L'écriture musicale de Nono investit alors la périphérie de ces extraits singuliers, tirant sa discur-

sivité du lien qui les unit et échappe partiellement au langage. Certes, l'œuvre prise dans le déploiement linéaire de son drame ne véhicule qu'une image restreinte de son idéal collectif, tout au plus une *couleur communautaire* qui ne risque pas – du moins pas encore – l'effondrement de ses structures expressives. Néanmoins, *Intolleranza 1960* inaugure une tendance assumée dans la démarche esthétique du compositeur vénitien, dont la valeur programmatique tient à l'expression de « singularités » qui ne portent aucune individualité, mais s'inscrivent toujours dans un rapport de partage avec d'autres singularités. En ce sens, elle semble faire écho à la première définition de la communauté avancée par Nancy :

> [la communauté] n'est pas seulement constituée d'une juste distribution des tâches et des biens, ni d'un heureux équilibre des forces et des autorités, mais elle est faite avant tout du partage et de la diffusion ou de l'imprégnation d'une identité dans une pluralité dont chaque membre, par là même, ne s'identifie que par la médiation supplémentaire de son identification au corps vivant de la communauté. (Nancy, 1990, 30)

10 En revendiquant un partage égal du récit par toutes les dimensions artistiques coprésentes, Nono charge son engagement militant d'une fonction structurelle dans son geste compositionnel, sous la forme d'une exigence communiste. Pour autant, l'idéal commun qui se fait jour ici n'offre pas encore les conditions d'émergence d'une véritable *expérience communautaire*, qui obligerait autant la forme qu'elle inviterait le spectateur à un rapport inédit dans l'écoute et la perception de ses structures. *Intolleranza 1960* rompt certes avec une certaine conception souveraine du langage – Nono a en effet développé différentes versions pour qu'elles correspondent toutes à la langue du lieu de représentation [2] – qui se répercute dans la mise en musique du texte. Cependant, la constellation de fragments littéraires et musicaux reste strictement agencée par rapport à une construction narrative linéaire, qui tend à s'imposer au spectateur de manière univoque et frontalement. Bien que l'action figure le passage de situations individuelles à des problèmes collectifs [3], c'est ainsi l'ouvrage qui garantit la cohésion de son contenu, qui se livre au spectateur sans l'inclure dans son processus, à l'image de l'opéra traditionnel.

11 S'engageant dans la direction d'une musique « collectiviste », qu'il qualifie parfois de « musique de masse », pour reprendre le vocabulaire communiste de l'époque, il accorde dès 1960 une importance majeure à la résonance de sa musique dans les sphères ouvrières notamment. Le rapport que dresse Nono de la première de la pièce n'est donc pas anodin :

> Pendant les répétitions d'*Intolleranza 1960* à La Fenice, à l'occasion du Festival de la Biennale, en 1961, les figurants-travailleurs, les ouvriers de l'arsenal et les chômeurs non seulement me témoignèrent leur solidarité, mais participèrent aussi à la réalisation de l'œuvre, avec enthousiasme, « parce que, disaient-ils, nous ne jouons pas sur scène, mais nous y vivons notre vie », à tel point que, le soir de la première, pendant l'entracte, ils étaient prêts et résolus à intervenir, au sein du public, contre ceux qui manifestaient avec insistance leur opposition. (Nono, 2008b, 187)

12 Dans le sens de la lutte communiste qui l'anime, *Intolleranza 1960* introduit alors une dimension nouvelle dans sa tentative de « faire communauté » avec les classes opprimées. Non seulement son œuvre s'informe de l'expérience de ces révolutionnaires, à travers les documents de témoignages qu'elle érige au rang de substance poétique et musicale, mais elle se lie désormais immédiatement au monde dans lequel elle entend s'inscrire. *La Fabbrica illuminata*, pour soprano et bande magnétique, se saisit alors pleinement de cette perspective. L'œuvre naît d'une visite de Nono à l'usine de l'Italsider de Gênes, « autrement appelée "l'usine des morts", ainsi nommée pour l'inhumanité des conditions de travail qui y régnaient » (San Martin, 2012). Le compositeur y a collecté des bruits, des témoignages, des tracts syndicaux qui constituent le matériau d'une œuvre visant à donner à entendre et à ressentir la violence de l'usine autant que le « potentiel révolutionnaire de la classe ouvrière » (Nono, 2008d, 632). L'œuvre n'y vise plus seulement à représenter la communauté ; elle articule un événement (l'œuvre elle-même) à une condition (celle des ouvriers de l'usine) pour construire un édifice artistique où sont invités à comparaître expression sonore et revendications sociales, moyens techniques ouvriers et musicaux, musiciens et travailleurs.

13 Compositeur et ouvriers sont nécessairement liés par l'exigence technique de leurs activités : « Mais, contraints, dans la vie et le

travail, techniquement, à l'avant-garde : de nouveaux moyens techniques de production et de travail » (Nono, 2008e, 238). « Faire communauté » s'apparente donc à situer la création au carrefour des avant-gardes, expressives et techniques.

14 La *Fabbrica illuminata* est ainsi intégralement construite sur du matériau issu du monde ouvrier : le matériau littéraire est conçu à partir de slogans syndicaux et du jargon ouvrier – à l'exception des quatre derniers vers, empruntés à Cesare Pavese – et la majeure partie du réservoir sonore provient d'enregistrements, bruts ou modifiés, des sons des machines de l'usine. Il ne s'agit cependant pas d'une simple compilation de témoignages et de documents juxtaposés : l'ensemble de ces éléments est décliné et articulé selon une logique purement musicale. Le texte est recomposé selon la méthode sémantique propre au compositeur, aussi bien verticalement, dans la simultanéité de la polyphonie, qu'horizontalement, dans la constitution d'une ligne vocale lyrique. On y retrouve notamment le principe de collectivisation des voix de la soliste, dont le chant est augmenté d'images sonores superposées, diffusés par la bande, ainsi que par des extraits du chœur de la Radio audiozioni italiane (Rai), également enregistrés en amont. L'accompagnement est conçu à partir des sons de l'usine traités par électronique et d'un matériau sonore de synthèse conçu au studio de phonologie de Milan, diffusés sur bande magnétique.

15 À travers cette pièce, Nono s'adresse non seulement directement à la communauté qu'il avait invitée à participer à son *Intolleranza* 1960, mais il adresse aussi une voix à cette communauté silencieuse et écrasée, celle des « classes subalternes » dont Antonio Gramsci entend faire l'histoire [4] (Liguori, 2016). Ce faisant, l'œuvre se présente comme un seuil : un lieu de rencontre de deux mondes *a priori* distincts, réunis au sein d'une hétérotopie, d'un tiers-lieu utilitaire, rendue temporairement esthétique. À l'opposé du drame musical, *La Fabbrica illuminata* tire sa singularité de ce qu'elle affirme l'impossibilité du fait musical d'*être* par et pour lui-même : il n'existe que dans son invitation à être contesté et à contester un autre, un ailleurs auquel il se rattache par nécessité. Dans son « faire communauté », ce dispositif fait écho au principe d'insuffisance formulé par Nancy :

> À supposer que mon existence « ait » un sens, il est ce qui la fait communiquer et ce qui la communique à autre chose que moi. Le sens fait mon rapport à moi en tant que rapporté à de l'autre. Un être sans autre (ou sans altérité) n'aurait pas de sens, ne serait que l'immanence de sa propre position (Nancy, 1990, 211).

16 Selon le philosophe, l'être n'*est* que s'il a une inclination naturelle à l'autre, car il est insuffisant à lui-même. Or, comme le remarque Blanchot, le principe d' « incomplétude » n'appelle pas une nécessité de complétude. De fait, « l'être, insuffisant, ne cherche pas à s'associer à un autre pour former une substance d'intégrité. La conscience de l'insuffisance vient de sa propre mise en question, laquelle a besoin de l'autre ou d'un autre pour être effectuée » (Blanchot, 1983, 15-16). Blanchot pointe ici l'acte fondateur de l'*ex*-istence inhérente à la communauté : c'est l'autre qui me renvoie à moi-même, mais il ne me résout pas, il reste autre.

17 Cette *ex*-istence, qui se pose comme le seul mode d'être dans la communauté, se rapporte bien à la dynamique de l'œuvre de Nono : les deux mondes qu'il essaye de faire cohabiter et comparaître dans l'espace de son écriture ne s'abandonnent jamais dans l'assimilation exclusive et absolue de l'un – le témoignage ouvrier – par l'autre – l'expression sonore –, car cela sous-entendrait que la composition ait dissous le sens et l'expression du matériau documentaire, ou à l'inverse que la nature de ce matériau absorbe son potentiel musical. Ce faisant, l'œuvre n'existe qu'à la condition qu'elle soit comprise dans son rapport à la communauté ouvrière, tirant son sens de la violence des conditions de travail de cette dernière, sans jamais s'en départir [5], mais sans pour autant se limiter à une fonction de présentation, c'est-à-dire en conservant ce qui fait la singularité de son expression.

18 Néanmoins, Nono maintient toujours, même en vestige, une distance de l'œuvre à son idéal collectif. Le discours musical y est toujours légitimé par une progression narrative qui s'impose à l'écoute, que ce soit par une individuation des voix – même contredite dramatiquement au sein de l'œuvre – ou par une articulation univoque des moments successifs. La volonté de « faire communauté » est ainsi toujours inscrite dans une dynamique représentationnelle, fût-elle la source d'une tentative d'expérience de la collectivisation telle qu'elle se fait jour dans *Intolleranza 1960* ou *La Fabbrica illuminata*. La

démarche compositionnelle de Nono est ainsi toujours fortement empreinte d'une volonté militante qui échappe à l'idéal esthétique appelé avec force dans ses œuvres et ses écrits. Par sa volonté de dire son appartenance à la lutte sociale sans équivoque, d'inscrire dans le son la mémoire de ces luttes et de cette violence qui conditionne la nécessité de la communauté des opprimés à laquelle il s'attache, Nono entretient une dimension formelle unique et unitaire. Cette forme, vestige incompressible d'un mode immanent de l'œuvre d'art, le fixe alors au seuil de cette exigence communautaire, dont l'horizon nécessite un renouvellement sans concessions des moyens d'expression pour être dépassé.

Exigence communautaire et tentative de désœuvrement musical

19 Au cours des années 1970, la volonté d'harmoniser les moyens compositionnels en direction de son idéal communiste mène Nono a des expérimentations diverses, introduisant chacune un rapport renouvelé de l'œuvre à la collectivité [6]. Le langage sonore du compositeur tend alors à s'orienter dans deux directions plus affirmées : la consolidation de l'écriture fragmentaire et le recours aux moyens électroniques du traitement du son. Néanmoins, la majorité de ces opus se confronte au même écueil qu'*Intolleranza 1960* et *La Fabbrica illuminata* : contenu à visée collective et forme militante y sont inscrits dans une dichotomie *a priori* indépassable dès lors que l'argument ou le livret est construit sur une narration engagée dans le témoignage révolutionnaire et la revendication communiste – d'obédience majoritairement gramscienne.

20 *Fragmente Stille, an Diotimia* (1980) marque alors un tournant dans cette entreprise. Paradoxalement, Nono choisit la formation classique par excellence pour y développer les bases d'un langage musical fondamentalement nouveau, redistribuant jusqu'à l'idée même d'œuvre : un quatuor à cordes. S'éloignant des sources documentaires et politiques, Nono puise la ressource formelle et poétique nécessaire à la construction de cette pièce dans une étude approfondie de la poésie de Friedrich Hölderlin. Ainsi qu'il l'explique à Restagno :

> Depuis des années, je lisais et j'étudiais Hölderlin, dans [...] une édition qui reproduit anastatiquement les manuscrits originaux. Là, on peut suivre l'élaboration de la pensée poétique de Hölderlin : à une ligne initiale, il en superpose une autre, écrite avec une encre différente, et surtout en utilisant parfois le grec ou d'autres pensées en français. Tu vois donc superposé à un texte, deux, trois, quatre, cinq autres, comme un procédé d'élaboration qui avance par accumulation de divers types de matériaux, de divers types de pensées, de diverses possibilités confiées à des mots extrêmement lointains. (Nono, 1993, 108)

21 Si le recours à des discours ou des pensées multiples enchâssés est déjà à l'œuvre dès ses premiers opus vocaux, Nono semble ainsi trouver chez le poète allemand la légitimation d'une démarche nouvelle dépassant la dichotomie entre le contenu et la forme. Selon lui, la singularité de la poésie hölderlinienne tient à ce que le poète allemand ne cherche pas toujours à unifier et contraindre ces fragments à une organisation logique. Au contraire, « la pensée reste ouverte, sans aboutir à une conclusion » (*ibid.*). Concrètement, le quatuor se présente comme un ensemble de courts fragments musicaux introduits par des extraits de poèmes de Hölderlin, inscrits sur la partition. Cependant, le matériau textuel n'a pas vocation à être énoncé, ni connu de l'auditeur. Il n'est inscrit sur la partition qu'à l'attention de la lecture silencieuse par les quatre musiciens.

22 Nono dispose ainsi la force expressive de *Fragmente-Stille, an Diotima* dans la fonctionnalisation de la dimension communautaire inhérente au genre du quatuor : la conversation à quatre se déploie en dehors du Verbe, dans le domaine sonore, agencée selon des structures proprement musicales[7], « énonçant » les extraits poétiques négativement, en absence. Le secret maintenu entre les membres du quatuor renforce alors l'esprit communautaire de ce dispositif. D'une part, son partage est ce qui unit silencieusement les quatre musiciens, le contrat qui se transmet entre eux et garantit la cohésion collective de l'expérience interprétative. D'autre part, le fait que ces exergues visent à orienter l'interprétation suggérée par des didascalies cryptiques figure un premier mouvement significatif de prise de recul avec l'univocité du message militant auquel Nono s'était tenu jusqu'alors. Ce dispositif poétique se présente à son tour comme

la négation du discours musical, au sens traditionnel : l'articulation de ces fragments n'est pas effective dans le son, mais dans le silence.

> Dans mon quatuor, ce sont des silences auxquels s'associent, silencieux et non énoncés, des fragments tirés de textes de Hölderlin et destinés à l'oreille interne des exécutants. Ces silences, dans lesquels s'additionne, dans notre oreille, ce que nous avons déjà entendu, avec des quasi-anticipations et tensions vers ce qui manque encore, sont, au vrai sens du mot, des moments suspendus. (Nono, 1993, 109)

23 Prenant le contrepied de la violence sonore de *La Fabbrica illuminata*, ou plus encore d'*A floresta é jovem e cheja de vida* (1966), les silences du quatuor *Fragmente-Stille, an Diotima* ne sont plus la manifestation extérieure de ce qui est mis en partage par le groupe avec lequel Nono essaye de faire communauté, victime des violences sociales et partenaire de luttes révolutionnaires. Ils disposent au contraire l'œuvre comme lieu de résonance de ces luttes, c'est-à-dire comme milieu, espace interstitiel fondé sur la convergence des pensées et des événements à travers le temps passé, présent et futur. Hors du son, le discours musical se positionne aussi hors du temps, dans un « moment suspendu » (Nono, 1993, 109). Pour Nono, le silence n'est alors pas échec de la musique, mais dissolution du Dire, ouverture exposant l'œuvre à l'Autre :

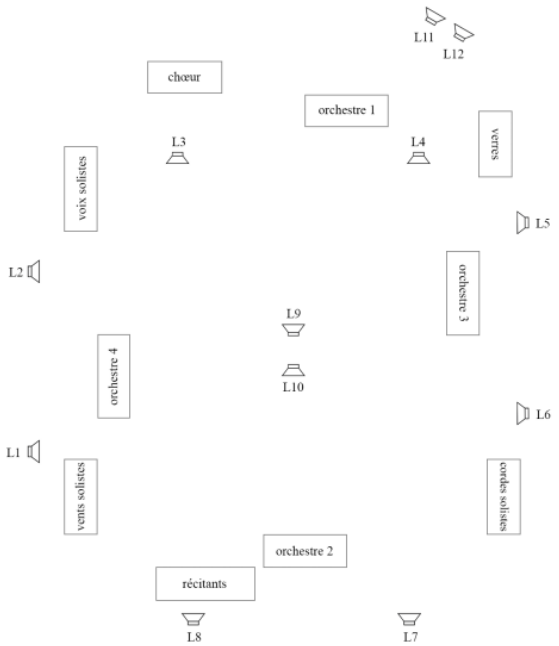
> En suivant la pensée de Hölderlin, j'ai progressé et je continue à progresser parmi tant de labyrinthes de doutes, d'incertitudes, en risquant d'aboutir au silence, un silence qui n'a rien à voir avec la mort, mais qui demande d'autres présences, d'autres mots, d'autres spectres sonores, d'autres cieux. (*ibid.*, 111)

24 Certes, le quatuor de 1980 se situe *a priori* loin de la dynamique militante et du topos communiste autour duquel gravitaient les précédents opus du compositeur italien. Cependant, en s'orientant vers le domaine de la pensée et de la poésie, le quatuor dresse un horizon d'attente qui guidera toute la démarche esthétique de Nono dans la dernière décennie de sa vie. Il ne cherche plus à y dire les contours du contrat collectif à partir duquel il entend faire communauté, mais tente d'en susciter directement l'expérience, sans passer par la représentation discursive. C'est dans *Prometeo* que l'exigence communau-

taire irriguant la pensée du compositeur trouve sa résonance la plus grande avec la tension de l'acte compositionnel.

25 Créé pour la première fois en 1981, *Prometeo* figure un retour au théâtre musical et répond à de nombreux égards aux problèmes esthétiques adressés par *Intolleranza* 1960. Contrairement au quatuor, le drame ne repose pas sur un effectif déjà en situation de communication collective. L'ampleur monumentale de la masse orchestrale et chorale, ainsi que sa distribution, semblent plutôt s'éloigner par principe de l'idée de communauté. L'ensemble est composé de quatre groupes instrumentaux identiques répartis sur trois niveaux de hauteur, chacun sur un des quatre côtés de l'espace de représentation. Comme le montre la figure 2, les groupes d'instruments solistes et les trois sections vocales (récitants, solistes, chœur) sont également éclatés et situés à distance, en périphérie de la salle [8].

Figure 2 : Répartition de l'effectif instrumental et sonore, conducteur de *Prometeo*, Milan, Casa Ricordi



26 Une telle répartition ne tend alors plus vers la représentation ou la *mimesis* de la relation collective, du « faire communauté » ; elle vise plutôt à circonscrire un espace virtuel, déterminé par le son et la pensée du compositeur. Ce dispositif, augmenté d'un système de traitement en temps réel du son, oriente alors l'écoute vers un espace de résonances multiples, *in situ*, qui donne corps à une approche socialiste et non narrative du mythe prométhéen. En effet, cette « tragédie de l'écoute », comme le sous-titre le compositeur, ne repose sur aucune action ni sur aucune trame narrative. À l'instar de la méthode de constitution du livret appliquée dans *Intolleranza 1960*, Nono, associé pour l'occasion au philosophe Massimo Cacciari, compile de nombreuses sources poétiques et philosophiques : les versions du mythe de Prométhée de Sophocle, d'Hésiode, d'Hérodote, d'Eschyle, d'Euripide, des poèmes de Hölderlin, de Goethe, de Pindare, de Sappho, des textes de Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche, Schoenberg, Cacciari et Nono lui-même. L'expression du mythe est ainsi prise dans la multiplicité de ses versions et des pensées avec lesquelles il entre en résonance. L'effet de collectivisation des personnages de l'action scénique de 1960 est ici érigé comme fondement de l'ouvrage : Prométhée n'est jamais un personnage, il est lui aussi un lieu de concrétion de tous ces fragments. Selon Cacciari, c'est précisément cette volonté qui régit la forme structurale et poétique de l'ouvrage, depuis le choix de la portion du mythe à l'agencement polyphonique. Il lui apparaît en effet que la troisième journée du supplice infligé au Titan par Zeus porte en germe l'idéal formel du multiple appelé en creux des représentations du « faire communauté » investi dans chaque œuvre militante écrite par le compositeur au cours de la décennie précédente. Le philosophe estime en effet que cette journée invite à déployer le drame comme une fête :

> Ce que la fête institue est la difficile liberté du « et », du trait qui unit-divise, qui est séparation et danse. « Ici, le diable danse avec moi », écrivait Mahler sur la partition de la Neuvième : danser avec le principe même de la séparation (avec Cela qui divise, *dia-bolus*) – telle est peut-être l'idée qui nous a conduits à imaginer la troisième journée du *Prometeo*. Indivisibles et jamais unis, tels sont les Nomes de la fête : ils habitent l'espace qui les sépare, leur affinité est dans leur différence. (Cacciari, 1987, 152)

27 Or, comme l'indique Blanchot, « la communauté, en tant qu'elle régit pour chacun, pour moi et pour elle, un hors-de-soi (son absence) qui est son destin, donne lieu à une parole sans partage et pourtant nécessairement multiple, de telle sorte qu'elle ne puisse se développer en paroles » (Blanchot, 1983, 78). L'entreprise prométhéenne entendue par Nono et Cacciari se fixe comme horizon celui d'une communauté, même « négative [9] », liquidée de toute forme de figuralisme ou de tentative, acceptée comme vaine, de description. En refusant de raconter, la musique tend également à un hors d'elle-même : elle ne caractérise plus un discours ou un récit et rend ainsi caduque toute structure visant à être développée, dans le langage comme dans le son. La « voix *plurielle* » (Cacciari, 1987, 154) de Prométhée n'est vouée à comparaître que sous la forme de résonances multiples, dont seule la perception dans son ensemble garantit la cohérence. Les gestes compositionnels ne sont donc pas différents de ceux déjà décrits, mais ils trouvent cette fois une cohésion nouvelle dans la forme du discours qui les articule – ou, plutôt, dans la négation du discours qui les articule sans les obliger. Les chœurs d'amplification sont augmentés de chœurs lointains – *cori lontanissimi* –, participant à la dissolution des personnages en rapprochant les temporalités éparses dans lesquelles le texte puise par la résonance de leurs pensées.

28 C'est encore dans le silence et dans le moment suspendu de l'écoute que s'accomplit l'œuvre, ou du moins que se dévoile la trace musicale à l'œuvre. Cette tentative de création en absence se confronte alors pleinement au nécessaire désœuvrement que Nancy attribue à la réalisation de la communauté : dans son partage sans division, elle « n'a plus à faire ni avec la production, ni l'achèvement, mais [elle] rencontre l'interruption, la fragmentation, le suspens » (Nancy, 1999, 79) et, *in fine*, la dissolution de ses structures sensibles, de sa matérialité. Le *Prometeo* ne se présente pas positivement comme un édifice monumental, car il ne construit ni narration ni spectacle musical ou scénique. Au contraire, c'est dans sa condition de *pensiero musicale*, de négation du Dire qu'il fait monument, au sens propre : l'œuvre, vidée de toutes ses structures œuvrantes – « désœuvrée », d'après l'expression de Nancy – n'*est* plus que dans cet espace interstitiel, fragile, situé et temporaire, qu'elle habite sans l'occuper. Elle n'existe que dans son exposition à l'écoute, et elle exige en retour

une écoute qui lui soit complètement attentive. Cette *articulation par l'écoute* est le lieu, entendu comme non-lieu ou comme seuil d'une expérience esthétique, de l'idéal collectif qui anime la pensée de Nono et met son geste compositionnel en tension.

Conclusion

29 L'urgence de réintroduire la création artistique dans les relations esthétiques, historiques et techniques de son temps, que Nono formule en 1957, marque le point d'origine d'une pensée musicale largement tournée vers la prise de conscience de l'expérience collective de la musique. Son engagement politique le mène d'abord à concevoir la composition musicale comme un manifeste chaque fois renouvelé en faveur de la revalorisation des classes sociales opprimées. En voulant signifier son adhésion aux idées révolutionnaires socialistes, le compositeur italien conçoit un modèle de représentation polyphonique du drame musical au sein duquel la collectivité agit avant tout comme moyen de subversion des structures musicales héritées selon lui d'un système idéologique bourgeois. La volonté de redonner voix aux classes ouvrières opprimées passe selon lui par l'invention de nouvelles structures d'expression, en adéquation avec les avant-gardes techniques. Le régime de communication qu'il entend ainsi créer entre l'œuvre et le public avec lequel il vise à « faire communauté » engendre *de facto* une dissonance. Celle-ci décline à tous les niveaux du geste compositionnel une idée de collectivité multiple au partage égal : au sein du livret parmi les nombreux fragments mis en relation, dans l'écriture musicale qui tend à son tour à liquider le développement et l'individuation des voix au profit d'un régime polyphonique ou collectif des voix, au sein de la construction dramaturgique par la superposition des médiums artistiques qui déploient chacun une expression propre du drame. L'œuvre engendre également une forme dont l'intelligibilité du message militant tend à conserver certains modes d'articulation univoque, certains artifices de représentation (même sous forme de vestiges) qui la maintiennent à l'écart de cette collectivité.

30 Néanmoins, à partir de *Fragmente-Stille, an Diotima*, il semble que Nono substitue à la violence sonore de la lutte une démarche esthétique non moins radicale, mais davantage orientée vers l'articulation

négative de son discours. Se réalisant ainsi dans le silence, l'œuvre *en absence* tend à résoudre l'écueil du régime de représentation militante d'*Intolleranza 1960* ou *La Fabbrica illuminata* en esquissant un modèle de structuration dans le silence, par la mise en résonance du multiple. Par ce dispositif, l'œuvre ne poursuit pas seulement la dynamique de mémoire collective des luttes qui surgit au croisement des époques et des sources philosophiques, littéraires, poétiques et musicales ; elle introduit également une disposition nouvelle de l'écoute, invitant à une expérience de l'exigence communautaire dont elle se fait la trace, toujours en absence. Avec son *Prometeo*, Nono déploie une conception singulière de l'œuvre musicale qui, dans le désœuvrement de son spectacle, apparaît comme un lieu de communication silencieuse, un moment suspendu, un lieu interstitiel au sein duquel l'œuvre expose l'auditeur aux résonances passées, présentes et futures de l'urgence de la lutte révolutionnaire autant qu'elle s'expose à l'auditeur, ne se réalisant que dans l'instant de son écoute *in situ*.

BIBLIOGRAPHY

Blanchot Maurice, 1983, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit.

Cacciari Massimo, 1987, « *Verso Prometeo*. Tragédie de l'écoute » dans *Luigi Nono* 1987, programme de la création française de *Prometeo*, Paris, Festival d'Automne.

Gohon Kevin, 2022, *Penser le discours musical électroacoustique. Trajectoire Boulez-Nono* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, DOI : https://doi.org/10.4000/books.pur.181762.

Liguori Guido, 2016, « Le concept de subalterne chez Gramsci », *Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [en ligne], vol. 128, n° 2, URL : http://journals.openedition.org/mefrim/3002 [consulté le 09/10/2023].

Mégevand Martin, 2020, « Le chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée » [en ligne], *Littérature*, vol. 187, n° 1, 62-80.

Nancy Jean-Luc, 1990, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits ».

Nono Luigi, 1993, « Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno », dans Luigi Nono, *Écrits*, Laurent Feneyrou (trad.), Paris, Christian Bourgois.

Nono Luigi, 2008a, « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui », dans Luigi Nono, *Écrits*, Laurent Feneyrou (trad.), Genève, Éditions Contrechamps p. 71-79.

Nono Luigi, 2008b, « L'expression musicale dans la société contemporaine », dans Luigi Nono, *Écrits*, Laurent Feneyrou (trad.), Genève, Éditions Contrechamps, p. 184-188.

Nono Luigi, 2008c, « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », dans Luigi Nono, *Écrits*, Laurent Feneyrou (trad.), Genève, Éditions Contrechamps, p. 139-153.

Nono Luigi, 2008d, « Lettera di Luigi Nono agli operai dell'Italsider di Genova-Cornigliano », *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, p. 630-633.

Nono Luigi, 2008e, « Le musicien à l'usine », dans Luigi Nono, *Écrits*, Laurent Feneyrou (trad.), Genève, Éditions Contrechamps, p. 237-240.

Nono Luigi, 2008f, « Questionnaire de Proust », dans Luigi Nono, *Écrits*, Laurent Feneyrou (trad.), Genève, Éditions Contrechamps, p. 569-573.

Ramazzotti Marinella, 2007, *Luigi Nono*, Palerme, L'Epos, coll. « Nuovi mondi sonori. Protagonisti della musica d'oggi ».

San Martin Fabien, 2012, « La question des lieux dans la musique de Luigi Nono. L'exemple de *La Fabbrica illuminata* », *Semaine des Arts*, 2012, Actes de la communication pour l'édition 2012 de la Semaine des Arts de l'Université Paris 8.

Sartre Jean-Paul, 1973, *Un théâtre de situations*, Michel Contat et Michel Rybalka (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

NOTES

1 Pour une analyse musicale complète, le lecteur pourra consulter Gohon (2022).

2 On retrouve au moins une version italienne, une version française et une version allemande, comportant toutes des petites variations dues aux exigences de la traduction par rapport à la musique.

3 Comme le résume Marinella Ramazzotti : « Le drame de l'individu coïncide avec le drame civil-collectif et se traduit sur le plan dramaturgique par le passage de situations individuelles aux situations collectives. » (Ramazzotti, 2007, 74). Nous traduisons sauf mention contraire.

4 Le rapport de Nono à Gramsci, dont il revendique un héritage dans sa vision du communisme, à l'instar de nombreux artistes italiens qui lui sont contemporains, apparaît complexe. Nono use en effet de cette référence tout au long de sa carrière (Nono, 2008f, 571), mais ses allusions au philo-

sophe sont toujours assez générales, lui qui reprend généralement à son compte la plupart des concepts dont il s'empare chez les auteurs avec qui il revendique un héritage.

5 L'œuvre a été conçue pour être diffusée à l'usine, à l'initiative des cercles culturels ouvriers, autant qu'en situation plus traditionnelle de concert.

6 Parmi ces perspectives, le travail de monodie élargie mis en œuvre dans *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966) ou le *Contrappunto dialettico alla mente* (1968) esquisse un infléchissement majeur dans la construction polyphonique de la musique, en renversant notamment la collectivisation des voix d'*Intolleranza 1960* en une synthèse contrapuntique de son écriture fragmentaire.

7 Les mots du texte sont en effet découpés et recomposés selon des principes contrapuntiques, mélodico-rythmiques et polyphoniques, jusqu'à se limiter à l'expression de phonèmes indistincts parfois.

8 Lors de la création à l'église San Lorenzo de Venise en 1984, ce lieu était augmenté d'une structure architecturale imaginée par Renzo Piano, dont la construction en arche supportait l'ensemble de l'effectif, du dispositif électronique et les auditeurs, accentuant la dimension immersive.

9 Réfléchissant sur la communauté littéraire, Blanchot estime en effet que la littérature peut se faire communauté négative, c'est-à-dire « communauté de ceux qui n'ont pas de communauté », à la suite de l'analyse établie par Georges Bataille. Voir Blanchot, 2015, 45.

AUTHOR

Kevin Gohon
Maître de conférences, Arts : pratiques et poétiques, Université Rennes 2

Photographies contre clichés

Nouvelles perceptions des communautés féminines dans l'œuvre d'Hortense Soichet

Mathilde Buliard

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.603

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français
Cet article s'intéresse aux protocoles inquisitoriaux et photographiques mis en place dans *Esperem ! Images d'un monde en soi* et *Hier, on est sorties faire des photos* d'Hortense Soichet, deux ouvrages issus de résidences effectuées par la photographe. Élaborées collectivement, ces deux créations font advenir de nouvelles communautés – construites par et pour l'œuvre – tout en proposant de nouvelles représentations de celles-ci.

English
This article focuses on the inquisitorial and photographic protocols used in *Esperem ! Images d'un monde en soi* and *Hier, on est sorties faire des photos* by Hortense Soichet, two works which are the result of the photographer's residencies. These two creations, which were developed collectively, create new communities — built by and for the artwork – while proposing new representations of them.

INDEX

Mots-clés
enquête photographique, intermédialité, hybridité, art en commun, éthique

Keywords
photographic investigation, intermediality, hybridity, participatory art, ethics

OUTLINE

Introduction
Mise en commun des compétences artistiques et disciplinaires : des enquêtes photolittéraires

À la croisée des arts et des sciences humaines et sociales
Une esthétique intermédiale : un dialogue renouvelé entre texte et image
Des œuvres produites en commun
En amont de la création : des résidences élaborées à plusieurs
Pendant la création : des pratiques partagées
Après la création : des restitutions communes
Des œuvres en commun : créer et représenter des communautés marginalisées
Devant et derrière l'objectif : photographies contre clichés
Des œuvres en commun : la communauté comme produit de l'enquête
Conclusion

TEXT

Introduction

1 Dans son introduction à l'ouvrage *La photographie document en action. Expériences et histoires*, Sandrine Ferret (2021) retrace l'historique des usages documentaires de la photographie, du début du XX^e^ siècle à nos jours. Chemin faisant, la chercheuse distingue ainsi les usages contemporains de la photographie document de deux héritages distincts, dont les photographes actuel·les prennent acte tout en s'en détachant. À rebours des pratiques documentaires initiées aux États-Unis au cours du XX^e^ siècle et des photographies de reportage qui cultivaient toutes deux le mythe d'un instant décisif, les photographes contemporain·es ne conçoivent plus l'acte photographique comme une opération instinctive, mais comme « le fruit d'une lente maturation et d'un échange avec les personnes [photographiées]. » (*ibid.*, 179). Faisant la part belle aux témoignages et donc au verbe, les œuvres ainsi créées contribuent à combler les manques d'une histoire passée ou présente en intégrant cette fois pleinement l'autre et sa parole. Le travail de la photographe Hortense Soichet, par son aspect collaboratif et intermédial ainsi que par son ancrage temporel, se rapproche à bien des égards du tournant des pratiques documentaires identifié par Ferret.

2 En effet, *Esperem ! Images d'un monde en soi*[1] et *Hier, on est sorties faire des photos*[2] sont deux ouvrages issus d'un travail participatif entre Soichet et des photographes amatrices. Ils impliquent un temps de résidence de l'artiste, dans le quartier gitan de l'Espérance aussi

nommé « Esperanza » pour le premier, dans une maison de quartier d'Ivry-sur-Seine pour le second. Initiant à la pratique photographique des participantes volontaires au cours d'un atelier régulier, Soichet met en place les conditions d'une création collective, restituée par des expositions et des ouvrages présentant conjointement des clichés amateurs et professionnels. Ces différentes créations entremêlent systématiquement images photographiques et textes dans des dispositifs intermédiaux. De natures variées, ces textes éclairent les phénomènes sociaux sur lesquels la photographe se penche, replacent sa démarche dans une perspective historique et esthétique plus large et donnent la parole aux sujets photographié·es par la retranscription d'entretiens. La méthode employée par Soichet fait ainsi écho au concept d'« art en commun » élaboré par Estelle Zhong Mengual qui délimite et caractérise par cette expression des pratiques artistiques reposant sur « un dispositif de participation qui permet de transformer la création d'une œuvre, pratique habituellement individuelle et réservée à un petit nombre, en un processus collectif. » (Zhong Mengual, 2018, 12). Produits en lien étroit avec des amatrices *a priori* exclues de la pratique photographique et fruits d'un processus long et collaboratif, les deux ouvrages de Soichet bouleversent nos conceptions traditionnelles de l'art, transformant l'œuvre en un projet aux contours flous et la création en une activité non plus intime mais sociale. Outre les dispositifs de création mis en place, il semble que le travail de la photographe gagne à être appréhendé par le prisme du commun. D'abord, parce qu'*Esperem* ! tout comme *Hier* proposent un processus de mise en commun des compétences artistiques et disciplinaires, se rapprochant à cet égard du « renouvellement des formes documentaires en photographie » (Méaux, 2019, 18). Soichet initie une véritable démarche d'enquête, inspirée des outils et méthodologies des sciences sociales, dans une volonté de métissage des pratiques qui se poursuit en aval de l'enquête par le choix de restitutions qui mêlent texte(s) et images. Ensuite, parce que les deux ouvrages participent à renouveler le regard porté sur une communauté – culturelle et linguistique dans le cas des Gitanes, reliée à une commune appartenance sociale dans le cas des femmes isolées de la maison de quartier d'Ivry-sur-Seine. En effet, l'action conjuguée du texte et de l'image fait advenir de nouvelles représentations de ces femmes d'ordinaire marginalisées et stéréotypées – notamment par la photographie. Au-delà de ces

productions communes, le processus qui s'inscrit dans le temps long d'une résidence engendre l'émergence d'une communauté, à la fois sujet et produit de l'enquête. En amont de la création se dessine donc une esthétique du commun qui prend forme dans des œuvres collectives tout en esquissant des communautés féminines qui renouvellent elles-mêmes l'imagerie qui leur est associée.

Mise en commun des compétences artistiques et disciplinaires : des enquêtes photolittéraires

3 Dès son apparition, la photographie s'est vue dotée d'une mission aussi ambitieuse que trompeuse : l'enregistrement effectif du réel qui serait possible en raison de la fidélité intrinsèque du médium à la réalité. Occultant les choix humains qui président à la représentation photographique, cette posture, dominante au XIX^e^ siècle, se trouve progressivement remise en question tout au long de l'histoire du médium. De simples scribes de la réalité, les photographes accèdent progressivement au statut de créateur·rices (Sontag, 2008 [1977], 128) dans une dynamique qui se poursuit jusqu'à l'époque contemporaine au travers des enquêtes photographiques. Danièle Méaux identifie en effet un récent renouvellement des formes documentaires en photographie, par la mise en place en amont des recherches de protocoles rigoureux et en aval des restitutions qui prolongent la posture de l'enquêteur·se, cette fois adoptée par le/la spectateur·rice (Méaux, 2019, 117). Mobilisant dans leur travail des disciplines et pratiques variées, les photographes participant de ce courant travaillent à une confusion des disciplines – entre arts et sciences humaines et sociales – et à une déspécification des champs – entre verbe et photographie. Les deux ouvrages de Soichet participent à bien des égards de ce renouvellement des formes documentaires (Méaux, 2021) et aspirent à une véritable collaboration, que cette mise en commun soit disciplinaire ou artistique.

À la croisée des arts et des sciences humaines et sociales

4 Comme le souligne Guillaume Le Gall, « [a]u sein d'une image, le dispositif qui l'a fait naître apparaît plus ou moins clairement au regard. Certaines images le dissimulent, d'autres, au contraire, le révèlent. » (Le Gall, 2015, 4). Les ouvrages photographiques de Soichet participent plutôt de la première tendance repérée par le chercheur, exhibant les étapes – de la résidence au choix des tirages en passant par leur réalisation – qui ont progressivement mené à la constitution des clichés. Cette approche du médium, qui consiste à choisir une méthode puis à la désigner, rapproche le travail de Soichet des enquêtes photographiques telles qu'elles ont été définies par Méaux. Celle-ci note qu'elles se caractérisent par l'« élection d'une procédure, en amont de son application [qui] apparente la pratique artistique à une expérience de type scientifique – dont la méthode concertée conditionnerait les résultats. » (Méaux, 2019, 37). Soichet mobilise dans sa pratique artistique l'entretien, la présence continue sur le terrain, la fouille d'archives, et les explorations urbaines, autant d'outils théorisés par les sciences humaines et sociales.

5 *Hier* et *Esperem* ! sont en effet les fruits de deux résidences de plusieurs mois chacune, résidences au cours desquelles la photographe organise des ateliers pratiques réguliers. Ce dispositif implique une présence longue et continue sur le terrain, ainsi qu'un processus d'immersion au cours duquel se noue un rapport de familiarité entre les participantes et Soichet qui souligne cette nécessaire proximité : « Seule une relation de confiance permet l'expérimentation. » (Soichet, 2022, 90). Tout comme un·e chercheur·se lors d'une enquête de terrain, la photographe doit ainsi veiller à trouver un équilibre précaire entre, d'une part, une posture qui nierait la différence de statut qui la sépare irrémédiablement des participantes et d'autre part, une position d'extériorité qui empêcherait une juste saisie de son terrain (Prigent, 2021, 14). Après une phase d'observation, se met en place l'action en elle-même, qui consiste concrètement en l'organisation de ces ateliers, mais aussi en des conversations informelles avec les photographes amatrices, pratique à rapprocher de l'entretien libre mené régulièrement aussi bien en ethnogra-

phie qu'en anthropologie ou en sociologie. La méthode employée par Soichet fait écho au concept d'enquête tel qu'il est défini par Steven Prigent : une entreprise guidée selon lui par deux pôles dominants entre lesquels il faut naviguer, à savoir l'interlocution et l'observation (*ibid.*, 11).

6 À cette double direction, maintenue dans *Esperem !* tout comme dans *Hier*, s'ajoute dans le second ouvrage la pratique de promenades urbaines photographiques, le projet évoluant d'une réalisation entre les murs à une exploration de l'espace urbain voisin. Cette réorientation thématique induit la mobilisation d'un dispositif proche de l'itinéraire photographique, méthode initiée et théorisée par le sociologue Jean-Yves Petiteau et qui « consiste à mener un entretien au cours d'un déplacement à pied dans l'espace urbain, la personne interviewée servant de guide au sociologue et au photographe. » (Cuny, Mohadjer et Soichet, 2022, n.p.). Du statut de surplomb, induit par sa position, la photographe, à la fois éclaireuse et éclairée, glisse donc vers un échange fondé sur la réciprocité.

7 Par la mobilisation d'outils élaborés à partir des sciences humaines et sociales s'esquisse une volonté méthodologique de décloisonnement disciplinaire, mais aussi une idée, cette fois davantage liée à l'éthique, qu'une communauté ne peut être saisie que par un faisceau de pratiques variées. Les restitutions de ce travail artistique ne gomment pas la diversité des pratiques et sources mobilisées, mais, bien au contraire, elles l'affichent en leur sein. Entre les images capturées s'insèrent des textes, instaurant un dialogue renouvelé entre écriture et photographie dans une esthétique intermédiale.

Une esthétique intermédiale : un dialogue renouvelé entre texte et image

8 Comme le souligne Méaux, le désir d'enquêter se développe souvent avec le verbe, texte et image collaborant alors au même objectif d'élucidation du réel (Méaux, 2019, 62). Dans ces travaux, le texte ne consiste pas en un discours auxiliaire, mais fait intégralement partie du dispositif, renouvelant le souhait de James Agee et de Walker Evans qui soulignaient dans *Let Us Now Praise Famous Men* (*Louons maintenant les grands hommes*) leur volonté de faire du texte et des images « des égaux mutuellement indépendants et qui entièrement

collaborent » (Agee et Evans, 2017 [1941], 11). Loin d'être accessoire ou subordonné à l'image, le texte dans les ouvrages de Soichet fait pleinement partie du dispositif et se décline sous des formes variées. Il peut dans un premier temps être de nature épistémologique : dans le cas des enquêtes menées sur le terrain, il ne s'agit alors pas seulement de pratiquer des procédures, mais aussi de les expliciter. *Hier* et *Esperem* ! comportent ainsi des retours réflexifs de la photographe qui décrit, analyse et décortique les pratiques qu'elle a mises en place au cours de ses résidences. Ces textes peuvent aussi être à teneur historique, recontextualisant les problématiques et thématiques spécifiques abordées dans les ouvrages. C'est notamment la vocation du texte de Jean-Pierre Piniès qui occupe les premières pages d'*Esperem* ! et qui retrace l'histoire du quartier de l'Espérance, depuis l'arrivée des premier·ères Gitan·es au XVIII^{e} siècle jusqu'à l'initiative de ces ateliers photographiques. Les textes peuvent ensuite consister en une retranscription des entretiens menés par la photographe avec les participantes. Qu'ils soient insérés dans un chapitre distinct du reste de l'ouvrage comme dans *Esperem* ! ou qu'ils soient mêlés aux comptes rendus de pratiques rédigés par Soichet dans *Hier*, ces extraits témoignent tout autant de l'intermédialité caractéristique des enquêtes photographiques que de leur attention renouvelée à la parole d'autrui, directement recueillie et reproduite au sein des ouvrages. Ces œuvres invitent en effet leurs lecteur·rices à ne plus considérer texte et image comme des entités disjointes, mais à les envisager comme deux médiums, unis organiquement dans la poursuite d'un objectif commun. C'est pourquoi on peut qualifier ces restitutions d'intermédiales, « [l]e préfixe *inter* vis[ant] à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première » (Méchoulan, 2003, 11). S'opère donc au sein de ces ouvrages, une synthèse entre deux éléments traditionnellement organisés de façon hiérarchique. Parmi la variété de vocables à notre disposition pour qualifier ces productions, c'est celui de « phototexte » qui nous semble le plus pertinent. Initialement envisagé comme une restriction du terme « iconotexte » – qui « désigne une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable » (Montandon, 1990, 5) – le concept de « phototexte » permet d'exprimer tout à la fois la complémentarité du rapport entre le texte

et l'image et d'insister sur l'utilisation spécifique du médium photographique (Foucher Zarmanian et Nachtergael, 2021, 11).

9 Les restitutions des résidences sont donc intrinsèquement et fondamentalement hétérogènes. À un réel complexe et à une expérience de l'enquête répondent des formes hybrides qui prolongent chez le/la lecteur·rice/spectateur·rice l'expérience menée sur le terrain par la photographe. Cette intermédialité acquiert d'autant plus de force que les personnes qui sont l'objet de ces enquêtes souffrent d'un double déficit représentationnel, à la fois visuel et discursif. Peu écoutées et peu exposées, ces femmes accèdent par la résidence, puis par l'ouvrage qui en est issu, à une représentation d'elles-mêmes ainsi qu'à un espace d'expression.

10 Ces deux œuvres-enquêtes relèvent donc d'une mise en commun des pratiques artistiques et disciplinaires. Des moyens employés pour saisir une altérité aux médiums mobilisés pour la restituer, l'hybridité est systématiquement de mise, induisant une conception complexe et multidimensionnelle des communautés appréhendées. Celles-ci ne sont pas préétablies en amont mais issues du protocole d'enquête dans un processus qui vérifie les propos de Méaux selon laquelle le réel « ne se tient pas en amont du processus de création, mais bien en aval de ce dernier : il en est le produit. » (Méaux, 2019, 12). Dans le cas spécifique des ouvrages de Soichet, ce sont ces communautés féminines qui sont à la fois le produit et le sujet de l'enquête. Pour qu'elles puissent émerger, des procédures de co-création [3] sont mises en place afin de créer, en même temps qu'une œuvre, une communauté soudée par des conditions d'existence communes, mais surtout par de semblables pratiques et expériences.

Des œuvres produites en commun

En amont de la création : des résidences élaborées à plusieurs

11 Levier des politiques culturelles contemporaines, la résidence d'artistes répond à un double objectif de « soutien à la création et de

démocratisation » (Rabot, 2018, 52). Dispositif d'accueil d'un·e artiste par une structure, la résidence est conçue comme un « espace-temps » (Jourdana, 2019, n.p.) dont les modalités en termes de durée, de contraintes et d'accompagnement varient. Reposant sur un principe d'échange entre la structure d'accueil et l'artiste accueilli, la résidence « recouvre des réalités variées, de la résidence de création – où l'artiste dispose d'un lieu où travailler sans contrepartie – à la résidence de médiation – où il s'engage à participer à l'animation du lieu qui l'accueille –, en passant par la résidence de recherche ou de commissariat d'exposition… » (Fauré, 2013, 11). L'histoire de ce dispositif est souvent analysée par le prisme des politiques de décentralisation, ses évolutions témoignant de la territorialisation progressive des politiques culturelles (Roussigné, 2018, n.p.). Si elles sont différentes dans leurs modalités, les deux résidences de Soichet témoignent de deux inflexions contemporaines majeures du dispositif : le fort ancrage territorial de la commande adressée au/à la photographe ; la conception de plus en plus prégnante de la résidence comme outil d'éducation populaire et donc de l'artiste comme médiateur·rice (Reverseau, 2020, n.p.).

12 *Hier* est issu d'une résidence de Soichet, réalisée dans le cadre des commandes photographiques du Collège international de photographie du Grand Paris (CIPGP). Comme l'explique son président, Michel Poivert, ce collège se présente tout à la fois comme un conservatoire des savoir-faire photographiques, un lieu d'expérimentation et un outil d'éducation artistique et culturelle (Poivert, 2020, n.p.). Dans ce cadre, plusieurs types de commandes sont passées à des photographes : les grandes commandes, les commandes de premier plan et les ateliers. Le projet de Soichet fait partie de la première catégorie, réservée à des artistes confirmé·es dont les projets sont sélectionnés deux ans en amont afin de permettre une création sur le temps long. En 2019, date du début du travail de Soichet, quatre commandes ont été passées et financées par les fonds de la direction régionale des affaires culturelles (DRAC) d'Île-de-France, par les collectionneurs Damien et Florence Bachelot et par la banque Neuflize OBC. Si elles ne sont pas explicitement directives, ces commandes comportent des attentes implicites, notamment un fort ancrage territorial autour d'Ivry-Port, quartier de la commune d'Ivry-sur-Seine dans lequel le CIPGP devait initialement s'implanter[4]. Dans le cadre de ce travail,

Soichet réalise une résidence dans la maison de quartier d'Ivry-Port satisfaisant ainsi deux des objectifs qui guident l'action du CIPGP : l'ancrage territorial et la collaboration avec les publics par le biais de l'atelier qu'elle met en place. Si elle doit s'inscrire obligatoirement dans le cadre des missions d'une part du CIPGP et d'autre part de la maison de quartier, la commande passée à Soichet reste très souple dans ses modalités de réalisation : dans *Hier*, la photographe note que son idée initiale – un atelier cantonné aux murs de la maison de quartier – évolue, au contact des participantes qui formulent leur sentiment d'exclusion de l'espace public, vers une exploration photographique de ses environs (Soichet, 2022, 91).

13 L'ouvrage *Esperem* ! s'inscrit, lui aussi, dans un projet plus vaste, intitulé « Mémoire gitane » initié par Éric Sinatora, directeur du Groupe de recherche et d'animation photographique (GRAPh). Association d'éducation populaire, ce groupe de recherche fait par ailleurs partie des membres fondateurs du réseau Diagonal, réseau qui réunit des structures de production et de diffusion de la photographie contemporaine et qui « s'attache au développement d'une éducation artistique et culturelle sur l'ensemble du territoire [5] ». Le GRAPh accompagne, soutient et diffuse la création contemporaine tout en ouvrant l'art aux publics dits éloignés de la culture. Dans ce cadre, il dispense des ateliers en milieu carcéral et hospitalier et mène depuis plus de vingt ans un travail avec la population gitane de Carcassonne, plus précisément dans la cité de l'Espérance, située dans le quartier de Berriac. En résidence avec le GRAPh entre décembre 2013 et avril 2015, Soichet accompagne des participantes à l'atelier afin de produire une œuvre sur la vie du quartier, son histoire et les modes de vie gitans. Là encore, la résidence de Soichet ainsi que le projet qu'elle porte à cette occasion doivent s'inscrire, d'une part dans les missions identifiées par le GRAPh et d'autre part dans l'esprit de l'atelier photographique « Mémoire gitane », pensé comme un outil d'éducation à l'image et comme un opérateur de lien social. Le format participatif proposé par Soichet répond ainsi aux attentes implicites des deux structures. Néanmoins, ce cadrage initial du travail n'empêche pas une co-construction de sa réalisation concrète, comme le souligne Sinatora : « Pour ce travail avec les femmes, je ne me suis jamais imposé dans le groupe en affirmant : voilà ce qu'il faut photographier ou ne pas photographier. » (Soichet *et al.*, 2016, 114).

14 Le travail d'élaboration situé en amont de la pratique est donc issu d'une réflexion collective entremêlant initiatives de professionnel·les et d'amateur·rices, d'individus et de structures. Ainsi, ni l'artiste ni l'institution d'accueil ne construisent de manière hégémonique et solitaire un programme ferme et définitif, mais des lignes directrices – qui fluctuent au gré des intentions et désirs de Soichet et des participantes – sont identifiées. À cet égard, la photographe souligne l'impossibilité de transplanter artificiellement un projet d'une structure à une autre, insistant par-là sur sa volonté de créer systématiquement un dispositif spécifiquement adapté au lieu. Si l'on reprend la typologie de Pablo Helguera, cette manière d'envisager la construction du projet en amont de sa réalisation elle-même, rapproche les pratiques de Soichet de la participation collaborative et l'éloigne de la participation créative, le critère de la co-construction du projet entre participant·es et artiste étant fondamental pour distinguer les deux (Helguera, 2011, 15). Cette dimension collaborative se répercute logiquement sur le processus créatif lui-même.

Pendant la création : des pratiques partagées

15 En effet, le projet se construit sur le temps long de la résidence, temporalité identifiée par Soichet comme un gage de liberté qui lui permet de « concevoir un travail sans précipitation, sans obligation de restitution contraignante. » (Soichet, 2022, 89). Ces nombreux mois de présence sur le terrain permettent, après une phase d'observation, la tenue d'un atelier qui se déroule en plusieurs étapes. L'initiation à la photographie constitue la clé de voûte des pratiques partagées dans un processus de mise en commun des compétences. Ce n'est pas tant la technicité ou la théorie que l'apprentissage des procédures basiques qui est placé au cœur de cette première étape, les séances suivantes progressant rapidement vers des expérimentations personnelles.

16 S'instaure ensuite un réseau de pratiques partagées, orientées par une semblable fréquentation des lieux et par une participation commune et régulière aux ateliers. Au-delà de la réalisation très concrète de gestes similaires, les participantes sont liées par une communauté de regards qui ricochent les uns sur les autres. Soichet

souligne en effet la dimension circulaire de la création, insistant sur les influences réciproques qui se nouent au cours des ateliers : « Nous étions souvent influencées par les pratiques des unes des autres, observant ce que chacune photographiait, mettant en place un dispositif de prises de vue à rebonds » (*ibid.*, 98). L'emploi de la première personne du pluriel rappelle la dimension essentiellement collective de la création, caractéristique qui permet à Poivert dans l'introduction d'*Hier* de faire de Soichet l'emblème d'une « écologie sociale de la photographie » (*ibid.*, 4), marquée par des productions collaboratives et par une remise en question de la notion d'auteur·rice comme garant·e unique de la création. La photographe rejette en effet toute position de surplomb, dans la phase d'élaboration comme de création. En témoigne le jeu spéculaire instauré dans les deux ouvrages : initialement sujet observant, Soichet devient elle-même sujet observé (des clichés représentant la photographe figurent ainsi aux pages 24 et 45 d'*Hier*).

17 Dans le sillage de travaux récents invitant à se placer « derrière l'image » (Bouillon et Meizel, 2022, 8), les ouvrages de Soichet battent en brèche une vision monolithique de la photographie. Ainsi appréhendé, le cliché n'est plus une réalisation instantanée et individuelle, mais le fruit d'une démarche laborieuse et collective. Dans ses deux ouvrages, la photographe détaille les différentes étapes de ce processus, de l'appropriation de l'outil à la mise en place d'une écriture photographique dans des restitutions variées, mais toujours placées sous le signe du commun.

Après la création : des restitutions communes

18 Dans leurs textes introductifs ou conclusifs, Soichet ainsi que les divers·es contributeur·rices dont elle s'entoure, détaillent toujours les différentes étapes de la constitution des ouvrages, notamment la mise en série, souvent oblitérée dans les discours alors qu'elle constitue pourtant un geste artistique essentiel dans l'élaboration d'une œuvre photographique (Cardi, 2021, 79). Le rapprochement et la sélection des clichés sont ainsi réalisés à plusieurs, ne faisant pas de la postproduction et des choix qu'elle implique, des activités auxi-

liaires ou des moyens pour la photographe de reprendre le contrôle sur la création.

19 Une fois choisis, les clichés font l'objet de restitutions, toujours imaginées collectivement. Les créations issues de la résidence dans la cité de l'Espérance comprennent ainsi plusieurs volets. D'abord, les clichés s'organisent en une exposition, avec un ancrage initialement local – à la Maison des Mémoires puis au premier festival de photographie sociale à Carcassonne. Cette exposition rayonne ensuite dans d'autres villes de France notamment à Paris au Pavillon Carré de Baudoin dans le XX^{e} arrondissement. Le projet aboutit enfin à une lecture-performance, mise en scène par Marie-Christine Azéma et représentée par exemple à l'École nationale supérieure d'architecture. Une nette volonté d'horizontalité marque les trois volets de l'œuvre, le caractère participatif du projet se lisant de la conception des images à la restitution de celles-ci. Dans cette dynamique, aucune distinction n'est opérée – ni dans le livre ni dans les expositions – entre les clichés réalisés par les participantes et ceux conçus par Soichet, comme le souligne Pierre Gaudin, directeur artistique de Créaphis et collaborateur du projet : « c'est justement la clé, c'est un peu le mystère du livre : les choses sont faites par les unes et par les autres, mais elles sont faites collectivement. Non seulement c'est la disparition de l'auteur, mais c'est une transmission latérale. » (Soichet *et al.*, 2016, 116). Le dispositif retenu dans *Hier* témoigne d'une logique différente : si aucune indication n'accompagne les photographies lorsqu'elles sont présentées dans un premier temps au centre de l'ouvrage, elles sont légendées et créditées du nom de la personne qui les a réalisées à la fin du livre. Cette adaptation du format d'un projet à l'autre témoigne encore une fois de la volonté de Soichet d'établir un dispositif propre à chacun des lieux, la photographe soulignant qu'à Ivry-sur-Seine « chaque participante a développé une écriture distincte, suffisamment identifiable pour qu'on décide de créditer chaque photographie. » (Soichet, 2022, 93). Les procédures mises en place en amont évoluent ainsi en fonction de lieux, mais aussi selon les pratiques développées par les participantes, nouveau gage de la spécificité du projet. Des lignes directrices régissent tout de même l'organisation des ouvrages qui présentent tous les deux les participantes non comme des contributrices au projet, mais bien comme des photographes à part entière. Que ce soit sur la quatrième de

couverture d'*Esperem* ! ou sur la page de garde d'*Hier*, leurs noms et prénoms se succèdent par ordre alphabétique, preuve d'une absence de hiérarchie entre l'artiste en résidence et les bénéficiaires de l'atelier.

20 Le projet est ainsi soutenu de bout en bout par un idéal d'horizontalité qui, selon Soichet, éloigne son travail des créations qui se réclament de l'art participatif et qui sont composées bien trop souvent de propositions pensées au préalable et auxquelles les participant·es ne font que prendre part. Pour caractériser ses intentions, la photographe utilise bien plus volontiers le terme de « co-création » (Poulin et Preston, 2019), concept à même de décrire une démarche « qui irait à l'encontre d'une position verticale de l'artiste » (Soichet, 2022, 94) et dans laquelle « les co-créateurs de l'œuvre sont des auteurs » (Poulin et Preston, 2019, 24). Co-créées, les œuvres appartiennent ainsi au groupe qui les a composées et livrent de nouvelles images d'une communauté nouvellement constituée.

Des œuvres en commun : créer et représenter des communautés marginalisées

21 En raison des fonctions authentificatrices et testimoniales prêtées depuis sa création au médium, celui-ci a été dès ses débuts conçu comme un outil permettant de dénoncer la misère sociale et d'y remédier (Ferret, 2021, 20). C'est cette volonté qui guide tous les clichés se réclamant de la photographie sociale, qui se développe notamment au début du XX^e^ siècle aux États-Unis autour des figures tutélaires de Lewis Hine, Walker Evans ou encore Dorothea Lange. Datée et critiquée, cette tradition sociale de la photographie se renouvelle en France à partir des années 1980, autour des expérimentations sur la « photographie négociée », développée notamment par Marc Pataut et Michel Séméniako (Gattinoni et Vigouroux, 2021, 13). Plus récemment, les nouvelles formes de photographie documentaire prennent elles aussi acte de cet héritage pour proposer de nouvelles modalités d'intervention sur le réel. Définie par l'intermédialité ainsi que par sa volonté de proposer, au-delà de la pure factualité, une représentation des contraintes collectives qui pèsent sur les indi-

vidus, cette nouvelle frange de la photographie sociale consiste en la « recherche d'un équilibre qui éveille l'empathie et la compassion pour amener le spectateur à, lui aussi, pénétrer la marge[6]. ». Par le sujet et les modalités de ses enquêtes, Soichet participe de ce renouveau des pratiques : elle cherche à modifier notre perception de communautés stigmatisées en bouleversant les démarches documentaires, faisant des participantes, non plus des objets d'observation, mais des co-créatrices des images élaborées.

Devant et derrière l'objectif : photographies contre clichés

22 Malgré les évidentes différences qui les séparent, les femmes de l'Espérance et celles fréquentant la maison de quartier d'Ivry-sur-Seine ont en commun d'être l'objet de nombreux stéréotypes. Stéréotypes genrés d'abord parce que leur statut de femme les éloigne régulièrement d'activités socioculturelles artistiques. Les deux groupes partagent en effet un certain nombre de caractéristiques – ils sont composés de femmes au faible niveau d'études – qui encouragent bien souvent les différentes structures intervenant à leurs côtés à leur proposer des ateliers qui les réduisent à ces deux attributs. La récurrence de ces formats engendre une forme de lassitude, sentiment notamment verbalisé lors des séances de travail, comme en témoignent ces propos rapportés par Sinatora : « ce n'est pas parce qu'on est des femmes gitanes qu'on ne doit faire que de la couture ou de l'alphabétisation ! » (Soichet *et al.*, 2016, 117). À cet égard, la démarche de proposer un atelier photographique dont les modalités sont discutées collectivement revêt donc intrinsèquement une dimension militante dans la volonté d'ouvrir les participantes à des pratiques qui leur paraissent interdites. À cette première dimension, s'ajoute dans le cas d'*Hier* un second aspect militant qui tient cette fois à la réorientation thématique opérée au cours de l'atelier. D'une réalisation entre les murs, le projet évolue en effet vers des marches urbaines et donc vers une réappropriation de l'espace public duquel les participantes sont ordinairement exclues dans un processus exprimé par l'une d'entre elles : « Nous qui vivons dans le quartier, on se rend compte à quel point il n'y a que des hommes, qu'il n'y a pas de femmes, les femmes, elles tracent et elles rentrent. »

(Soichet, 2022, 101). Ce constat implacable fait écho au rapport d'Irène Jonas *Et pourtant, elles photographient…Les parcours des femmes photographes* (Jonas, 2020), texte dans lequel la sociologue identifie un faisceau de facteurs éclairant les inégalités genrées criantes qui persistent dans le champ photographique. Dans cet ensemble, le rapport à l'espace public est régulièrement pointé : alors qu'il est un outil de travail pour de nombreux·ses photographes, il est perçu différemment selon le genre de la personne qui l'appréhende, les femmes devant composer avec le sexisme ambiant qui y règne. Photographique et urbain, l'atelier proposé par Soichet bat en brèche un certain nombre de stéréotypes assignés à l'identité et aux pratiques des participantes. Cette exclusion de l'espace public ressentie et formulée par les participantes à l'atelier d'Ivry-sur-Seine n'est pas sans écho avec la marginalisation sociospatiale subie par la communauté gitane, soumise depuis des siècles à un racisme à la fois local et institutionnel. En témoigne la marginalisation géographique dont souffrent les habitant·es du quartier : comme bon nombre des zones d'accueil (Acker, 2021, 85) des « gens du voyage », l'Espérance est à la fois tenue à l'écart du centre-ville et du reste des habitant·es de Berriac et située à proximité de diverses pollutions environnementales et industrielles (ici liées à la proximité avec une centrale électrique). Cet ensemble de facteurs fait de leur zone d'habitat un espace à la fois incommode et insalubre.

23 Dans cet ensemble de normes de genre qui gouvernent le regard porté sur ces femmes, les photographies occupent une large place, à la fois en tant que créatrices et vectrices de représentations négatives. En témoigne la récente exposition « Monde tsigane. La fabrique des images » (Paris, 2018) au musée de l'Histoire de l'immigration qui historicisait les clichés et tentait de les combattre. L'exposition mettait notamment en lumière le rôle central des images dans la construction de ces clichés. Un volet de l'exposition était ainsi centré spécifiquement sur les clichés qui entourent la femme gitane, perçue comme belle et menaçante. Corps sensuel, objet du désir masculin soumis à une sexualisation systématique, figure de la tentation : ces clichés nimbent la Gitane et viennent s'ajouter à ceux qui entourent déjà la communauté dans son ensemble. Munies d'un appareil photographique, les Gitanes se font modèles et artistes, reprenant les rênes d'une imagerie qui leur a longtemps été confisquée. Portraits de

femmes actuelles, photographies d'intérieurs modernes : elles fournissent des images loin des clichés de la Gitane sensuelle et anachronique dans laquelle elles ont été enfermées. *Esperem !* tout comme *Hier* donnent ainsi à voir une imagerie renouvelée de ces communautés féminines grâce à une vision kaléidoscopique faite d'une pluralité de regards sur de mêmes lieux.

24 Variées dans leurs modalités, les images véhiculant des stéréotypes qui entourent ces deux groupes de femmes ont en commun d'avoir été créées puis portées par des regards extérieurs. À rebours de ce regard étranger, Soichet élabore un protocole qui produit une expérience depuis, par et pour la marge. À la fois devant et derrière l'objectif, les participantes sont ainsi maîtresses de la représentation qu'elles véhiculent d'elles-mêmes.

Des œuvres en commun : la communauté comme produit de l'enquête

25 Dans son entreprise de définition de l'« art en commun », Zhong Mengual identifie trois facteurs de participation, caractéristiques de ce type de créations (Zhong Mengual, 2018, 52-56). Celles-ci doivent d'abord correspondre à une activité extériorisée, c'est-à-dire tournée vers les autres, avec l'ambition de créer non seulement une œuvre, mais aussi des effets concrets sur le réel. Ensuite, le processus de création doit être orienté par un idéal de co-production, et ce dans un sens très concret : l'artiste n'est plus alors considéré·e comme le/la seul·e dépositaire de sa production, mais a recours à la participation d'autres individus au cours de son processus de création artistique. C'est enfin la collaboration qui s'avère essentielle, orientation qui nécessite que l'artiste nourrisse des interactions ainsi qu'une relation incarnée avec les participant·es durant toutes les étapes de réalisation de son œuvre. L'art en commun s'apparente alors à une « mise en commun des savoir-faire et des expériences de chacun, qui permet de créer de nouveaux communs immatériels (symboles, savoirs, rituels, communautés), et matériels (biens ou espaces gérés de manière collective. » (*ibid.*, 11). Si ce concept s'applique originellement au sujet d'étude de Zhong Mengual – l'art britannique contemporain –, il semble pouvoir caractériser le travail collaboratif et collectif de Soichet, et ce d'autant plus que celle-ci se réfère explici-

tement à la chercheuse dans ses ouvrages (Soichet, 2022, 95). Dans le cas d'*Esperem !* et d'*Hier*, les communs sur lesquels débouchent les créations sont bel et bien immatériels : les résidences et les ateliers réguliers qu'elles occasionnent, ainsi que les créations photographiques qui en découlent, instaurent des communautés féminines qui n'existaient pas en amont. Soudées par des pratiques communes, par des réalisations collaboratives et par des ouvrages et expositions qui matérialisent concrètement le lien qui s'est inventé durant des mois, ces communautés proposent un regard endogène sur elles-mêmes, loin des clichés. Cette manière de procéder fait alors écho aux problématiques évoquées dans l'ouvrage *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre*, dont l'introduction retrace le processus historique de défiguration subi par l'ensemble des individus exclus de la marche sociale et dépossédés de leur représentation par la figure du « voyant riche » (Farge *et al.*, 2004, 16). Loin d'endosser cette posture, Soichet n'a pas la prétention de rendre visible ou audible ce qui d'ordinaire ne l'est pas, mais donne aux participantes les moyens de fournir des images et des discours à leur sujet. Renversant la perspective traditionnelle qui les considère comme des sans-visage ou des « sans-voix » (Ferron, Née et Oger, 2022, 7), elle ménage à ces femmes un espace d'expression – orale et artistique. De là découle la production de communs, à la fois matériels – par la réalisation de photographies et d'œuvres concrètes – et immatériels – par l'invention d'une communauté féminine. À l'instar des pratiques liées à l'art participatif dont elle apparaît comme l'héritière, la photographe présente son travail comme un créateur, ou du moins comme un activateur, de communauté(s). Si nous disposons d'outils pour analyser les réalisations matérielles issues des résidences (livres, expositions…) par le prisme du commun, l'appréciation du degré de réalité et d'effectivité de cette communauté est plus épineuse. D'abord, parce que les discours entourant ces ouvrages sont majoritairement pris en charge par des professionnel·les de la photographie (Soichet en tête) ou par des universitaires – élément qui fragilise déjà l'idéal d'horizontalité censé présider à la démarche. Ensuite, parce que la parole des participantes n'apparaît que par bribes – que ce soit dans les ouvrages ou dans les quelques interviews où elles ont l'occasion de s'exprimer. Pour mesurer la portée de ces communautés supposées, la conduite d'entretiens serait donc nécessaire – tâche à laquelle nous ne nous sommes pas (encore) astreint·es.

Conclusion

26 Soichet déploie donc dans le cadre de ses résidences des procédures reliées par une même exigence de collaboration, mais distinctes dans leur manière de saisir puis de représenter une altérité souvent stéréotypée. Cette variété des applications rappelle l'une des caractéristiques essentielles des phototextes d'enquête contemporains : comme le souligne Chloé Conant-Ouaked, leurs auteur·rices conçoivent avant tout leurs réalisations comme des expériences, au double sens du terme – ils/elles mettent à l'épreuve le réel grâce à des dispositifs et constituent des expériences à vivre (Conant-Ouaked, 2021, 90). De ces expériences surgissent des créations collectives qui battent en brèche un imaginaire daté et stéréotypé tout en renouvelant des pratiques artistiques qui fondent une communauté de regards partagés. Cette méthode remet en question notre conception traditionnelle de l'œuvre, comme objet clos, défini et individuel pour évoluer vers un projet collectif, aux contours flous et constitué de réalisations variées. Diverses par les supports mobilisés et par la reconfiguration permanente des éléments qui les composent, les restitutions imaginées par la photographe proposent une esthétique plurielle et kaléidoscopique. Ces manières de créer puis de restituer entrent ainsi en résonance avec les propos de Philippe Bazin. Le photographe formule en effet une série de recommandations pour élaborer une photographie documentaire critique : il invite, entre autres, à instaurer une nouvelle relation entre le texte et l'image, à repenser la question du témoignage, à mobiliser des méthodologies des sciences sociales et à privilégier une esthétique du discontinu qui « permet de renoncer à un aspect surplombant et sacré pour le spectateur. » (Bazin, 2017, 20). À la myriade de regards féminins ayant participé à la création doit donc s'ajouter l'œil du public, élevé à son tour au rang de co-producteur d'une œuvre en commun.

BIBLIOGRAPHY

Acker William, 2021, *Où sont les « gens du voyage » ? Inventaire critique des aires d'accueil*, Rennes, Éditions du commun.

Agee James et Evans Walker, 2017 [1941], *Louons maintenant les grands hommes. Alabama : trois familles de métayers en 1936*, Jean Queval (trad.), Paris, Plon, coll. « Terre humaine ».

Bazin Philippe, 2017, *Pour une photographie documentaire critique*, Grâne, Créaphis éditions.

Bouillon Marie-Ève et Meizel Laureline (dir.), 2022, « Derrière l'image », *Photographica*, nº 4, Paris, Éditions de la Sorbonne.

Cardi François, 2021, *Photographie et sciences sociales. Essai de sociologie visuelle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales ».

Conant-Ouaked Chloé, 2021, « Les petits arrangements de la réalité et de la fiction », dans Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mot*s, Caen, Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », p. 75-92.

Cuny Cécile, Soichet Hortense et Mohadjer Nathalie, 2022, « La méthode des itinéraires photographiques : une ethnographie visuelle des mondes ouvriers de la logistique » [en ligne], *EchoGéo*, nº 59, DOI : https://doi.org/10.4000/echogeo.22938.

Farge Arlette *et al.*, 2004, *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre*, Paris, Bayard.

Fauré Blandine, 2013, *Les résidences d'artistes : quand l'art interroge l'identité de la bibliothèque* [en ligne], mémoire d'étude de conservateur des bibliothèques, sous la direction d'Emmanuèle Payen, Villeurbanne, Enssib, URL : https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/60374-les-residences-d-artistes-quand-l-art-interroge-l-identite-de-la-bibliotheque.pdf [consulté le 05/10/2023].

Ferret Sandrine, 2021, *La photographie document en action. Expériences et histoires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Ferron Benjamin, Née Émilie et Oger Claire (dir.), 2022, *Donner la parole aux « sans-voix » ? Construction sociale et mise en discours d'un problème public*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Foucher Zarmanian Charlotte et Nachtergael Magali (dir.), 2021, *Le phototexte engagé : une culture visuelle du militantisme au* XX*e siècle*, Dijon, les Presses du réel.

Gattinoni Christian et Vigouroux Yannick, 2021, *Les fictions documentaires en photographie*, Paris, Nouvelles éditions Scala.

Helguera Pablo, 2011, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, J. Pinto.

Jonas Irène, 2020, *Et pourtant elles photographient*, étude commandée par le ministère de la Culture et le collectif La Part des femmes [en ligne] URL : https://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Fpoleartsvisuels-pdl.fr%2Fwp-content%2Fuploads%2F2020%2F07%2Frapport.pdf [consulté le 1/09/2022].

Jourdana Pascal, 2019, La résidence artistique, un concept accueillant : contexte et typologie, dans Claire Castan et Hélène Glaizes, Organiser des résidences artistiques et littéraires en bibliothèque, Villeurbanne, Presses de l'Enssib [en ligne], URL : http://books.openedition.org/pressesenssib/7161 [consulté le 2/05/2023].

Le Gall Guillaume (dir.), 2015, *Avant l'image, des dispositifs pour voir*, Paris, Le Bal/Textuel/Centre national des arts plastiques, coll. « Les Carnets du Bal ».

Méaux Danièle, 2019, *Enquêtes : nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes éditions.

Méaux Danièle, 2021, « V. Des œuvres-enquêtes », dans Georges Henry Laffont et Denis Martouzet (dir.), *Ces lieux qui nous affectent. Production de sens, enjeu de connaissance, dimension opératoire*, Paris, Hermann, coll. « Les colloques de Cerisy », p. 73-85.

Méchoulan Éric, 2003, « Intermédialités : le temps des illusions perdues » [en ligne], *Intermédialités*, nº 1, p. 9-27, URL : https://id.erudit.org/iderudit/1005442ar [consulté le 21/08/2023].

Montandon Alain, 1990, « Introduction », dans Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Clermont-Ferrand/Paris, Centre de recherche en communication didactique/Ophrys, p. 5-25.

Poivert Michel, 2020, « La Préfiguration du Collège international de photographie du grand Paris : projet et rapport d'étape » [en ligne], intervention lors du colloque « Photographier le Grand Paris » organisé par Raphaële Bertho, Sonia Keravel, Frédéric Pousin, Nathalie Roseau. URL : https://www.inventerlegrandparis.fr/link/?id=1074 [consulté le 10/11/2023].

Poulin Céline et Preston Marie (dir), en collaboration avec Stéphanie Airaud, 2019, *Co-création*, Paris/Brétigny-sur-Orge, Éditions Empire/CAC Brétigny.

Prigent Steven, 2021, *L'anthropologie comme conversation. La relation d'enquête au cœur de l'écriture*, Toulouse, Anacharsis, coll. « Essais ».

Rabot Cécile, 2018, « La littérature en dispositif de politique publique. Les résidences d'écrivains franciliennes entre création et territoires » [en ligne], *Culture & Musées*, vol. 31, p. 49-70, URL : http://journals.openedition.org/culturemusees/1622 [consulté le 06/10/2023].

Reverseau Anne, 2020, « Photographes en résidence : quels portraits de lieu ? » [en ligne], *Focales*, vol. 4, URL : http://journals.openedition.org/focales/733 [consulté le 06/10/2023].

Roussigné Mathilde, 2018, « L'écrivain en résidence : une ressource territoriale ? » [en ligne], *Téoros*, vol. 37, nº 1, URL : http://journals.openedition.org/teoros/3195 [consulté le 11/10/2023].

Soichet Hortense, Ardenne Paul, Fijalkow Yankel, 2011, *Intérieurs. Logements à la Goutte-d'Or*, Grâne, Créaphis éditions.

Soichet Hortense, *et al.*, 2016, *Esperem ! Images d'un monde en soi*, Grâne, Créaphis éditions.

Soichet Hortense, 2022, *Hier, on est sorties faire des photos*, Grâne, Créaphis éditions.

Sontag Susan, 2008 [1977], *Sur la photographie*, Philippe Blanchard (trad.), Paris, Christian Bourgois.

Zhong Mengual Estelle, 2018, *L'art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon, les Presses du réel, coll « Œuvres en société ».

NOTES

1 Désormais abrégé *Esperem* ! dans le corps du texte.

2 Désormais abrégé *Hier* dans le corps du texte.

3 Nous conservons ici le trait d'union pour « co-création » à l'instar de Céline Poulin et Marie Preston auxquelles nous nous référons (Poulin et Preston, 2019).

4 À la suite de différents retards dans le projet d'implantation à Ivry-Port, le CIPGP s'installera finalement, sur invitation de la commune de Bry-sur-Marne (94), dans la demeure de Louis Daguerre.

5 Extrait de la présentation du réseau sur le site dédié au réseau. URL : https://reseau-diagonal.com/le-reseau-diagonal#le-reseau-diagonal-entete [consulté le 05/10/2023].

6 Extrait du texte de présentation du premier festival de photographie sociale qui s'est tenu à Carcassonne en 2017. URL : https://www.graph-cmi.org/fictions-documentaires-1er-festival-de-la-photographie-sociale/ [consulté le 2/5/2023].

AUTHOR

Mathilde Buliard
Doctorante, Plurielles, Université Bordeaux Montaigne

La condition communautaire

Pour une organisation sociomusicale d'aujourd'hui

Damien Bonnec

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.611

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français
Dans les sociétés occidentales savantes, s'il est un modèle de communauté musicale, c'est bien celui de l'orchestre symphonique. Tel qu'il se développe à partir du XVIIIe siècle, l'orchestre symphonique s'offre comme un corps social à part entière. Au XIXe siècle, porté par l'audace républicaine, il est érigé comme exemple modèle de la « nation » : les musiciens y travaillent en commun pour la bonne exécution de l'œuvre. Toutefois, ce corps social musicien semble répondre à l'organisation même des signes de la partition. L'existence du chef d'orchestre peut d'ailleurs apparaître comme l'allégorie de cette manière centralisatrice de penser le collectif qui se joue déjà dans la mise en place des signes musicaux. Partant d'une analyse de la verticalité et de l'autorité, cette contribution vise à conscientiser les implicites d'une musique qui suit une organisation très disciplinée et tente de penser une autre manière, pour la musique, de susciter l'organisation d'une communauté. C'est à travers l'opposition entre une organisation verticale et horizontale que peut se penser un nouveau type de « vivre-ensemble ».

English
If there is one model of musical community in learned Western societies, it is the symphony orchestra. As it developed from the 18th century, the symphony orchestra became a social body in its own right. In the 19th century, spurred on by republican audacity, it even became an example for the nation: the musicians worked there together to ensure the proper performance of the work. However, this social body of musicians seems to respond to the organization of the signs in the score. In this respect, the existence of the conductor can be seen as an allegory of this centralizing way of thinking about the collective experience, which is already at play in the setting up of musical signs. Starting from an analysis of verticality and horizontal authority, this contribution aims to raise awareness of the implicit aspects of a music which is highly disciplined and which tries to design another way to organize the community. It is through the opposition between a vertical and horizontal organization that a new type of *vivre-ensemble* can be imagined.

INDEX

Mots-clés
musique, autorité, verticalité, horizontalité, communauté, écriture

Keywords
music, authority, verticality, horizontality, community, writing

OUTLINE

Introduction
Réalité disciplinaire du chef d'orchestre
Organisation de l'autorité musicale
Pouvoirs de l'écriture : de l'autorité énonciative à l'énoncé autoritaire
L'audibilité du pouvoir
Vers l'horizontal : des responsabilités partagées

TEXT

Introduction

1 Faire communauté a toujours été un enjeu important pour la musique. Aussi loin qu'il soit possible de remonter, la musique a volontiers impliqué une pluralité d'individus, qu'ils soient de simples auditeurs passifs ou qu'ils participent pleinement au jeu musical. L'art musical a très tôt servi à créer du lien entre les humains, à créer du commun. Du point de vue de la musique savante occidentale, la musique a progressivement vu l'organisation de musiciens en groupes, en ensembles puis en orchestres. Or, la majorité de ces communautés musiciennes trahit une organisation similaire, tributaire de ce qui est joué. L'orchestre symphonique est un cas d'école en la matière. C'est à travers lui que peuvent être posées les critiques d'un système communautaire qui – établi sur la recherche d'ordre et d'autorité, mais aussi d'efficacité – doit être nécessairement repensé à la lumière des pensées politiques et sociales contemporaines.

Réalité disciplinaire du chef d'orchestre

2 Modèle de communauté moderne, l'orchestre s'avère être un corps social fortement hiérarchisé ; hiérarchisé en son sein, du fait de l'importance accordée à tel ou tel instrument, à tel ou tel pupitre, comme le montre le sociologue Bernard Lehmann (2002, 41-79), mais aussi hiérarchisé par un principe de verticalité institutionnalisé. D'un point de vue politique, le philosophe Paul Ricœur a longuement pensé à la verticalité comme une représentation privilégiée de l'exercice du pouvoir. Elle en est même une modalité. Selon Ricœur, « l'autorité garde quelque chose de hiérarchique, de verticalement dissymétrique, entre ceux qui commandent et ceux qui obéissent » (Ricœur, 2022, 154). Dans toute relation verticale, les agents concernés n'ont pas la même capacité d'action ni le même pouvoir. Ce n'est pas une situation d'égal à égal. L'autorité, la légitimité, le pouvoir décisionnel et la responsabilité sont des caractéristiques attribuées aux supérieurs hiérarchiques qui chapeautent un tel pouvoir vertical. Or, au sein d'un orchestre symphonique, cette exigence de verticalité est portée par le chef d'orchestre. En effet, tous les musiciens lui obéissent. Coordonnant l'exécution, le chef d'orchestre commande : « il donne à voir le spectacle de l'autorité sur un collectif qui est métaphore du corps social en général » (Popelard, 2015). Fort d'une telle autorité, le chef d'orchestre a parfois même été associé à la figure du dirigeant politique : « Pendant l'exécution d'une pièce musicale, le chef d'orchestre [*Direktor*] est le représentant de la volonté générale, comme l'est un souverain dans son État » (Weber, 1807, 51). Le chef d'orchestre centralise, par ses décisions, la compréhension de l'œuvre qu'il interprète et imprime sa vision, son interprétation, à tous les autres musiciens de l'orchestre. Il a donc une fonction toute singulière dans l'ensemble : il est, en droit, le « supérieur hiérarchique » des autres musiciens[1].

3 Cette verticalité se fait jour dans la posture même des acteurs concernés : les musiciens sont assis, impassibles ; ils attendent les signes du chef placé en face de tous, debout, de manière à embrasser d'un regard la totalité du groupe. L'autorité de sa personne et de ses gestes est souvent soulignée par sa baguette[2] (qui n'est au fond

qu'une prolongation des bras, voire instrument d'apparat) et qui rappelle au militaire l'outil de l'officier, dérivé de l'épée, à la fois symbole du commandement et instrument du châtiment. Comme le commandant militaire, le chef d'orchestre tient son unité « à la baguette ». Lorsqu'on dit que les musiciens jouent « *sous* sa baguette », il s'agit d'une expression non seulement bien commune, mais qui file une nouvelle fois la verticalité à l'œuvre au sein de l'orchestre symphonique. À bien regarder cette baguette [3], l'on devine l'importance du premier temps, toujours battu de haut en bas, comme pour mieux signifier la hiérarchie, la prééminence du premier temps ou « temps fort » (manière aussi de redoubler la métaphore du bas et du haut). Plus largement, la main [4] péremptoire du chef d'orchestre qui s'abaisse est l'incarnation de ce pouvoir qui actualise dans son action un partage symbolique des tâches et des responsabilités. « Mener à la baguette », « obéir à la baguette », voici des expressions disciplinaires qui recouvrent toute leur vérité dans l'orchestre symphonique. Cette soumission, consentie mais néanmoins puissante, s'observe également dans la manière presque réflexe dont les musiciens obéissent au chef, une instantanéité qui dit quelque chose du degré de soumission du sujet musicien ; obéissant aveuglément aux indications du chef, l'individu se conforme à sa direction : il obéit au doigt, à la main et à l'œil.

Organisation de l'autorité musicale

4 Ainsi portée par la figure du chef d'orchestre, l'organisation de l'orchestre symphonique s'apparente, par sa verticalité, à un système pyramidal qui, selon Hannah Arendt, est l'organisation paradigmatique de l'autorité.

> Comme image du gouvernement autoritaire, je propose la figure de la pyramide, qui est bien connue dans la pensée politique traditionnelle. La pyramide est en effet une image particulièrement adéquate pour un édifice gouvernemental qui a au-dehors de lui-même la source de son autorité, mais où le siège du pouvoir se situe au sommet, d'où l'autorité et le pouvoir descendent vers la base de telle sorte que chacune des strates successives possède quelque autorité, mais moins que la strate supérieure, et où, précisément à

> cause de ce prudent processus de filtrage, toutes les couches du sommet à la base sont non seulement solidement intégrées dans le tout, mais sont entre elles dans le même rapport que des rayons convergents dont le foyer commun serait le sommet de la pyramide aussi bien que la source transcendante d'autorité au-dessus de lui (Arendt, 1972, 130).

5 Dans son texte, Arendt dépeint un édifice dont la source d'autorité se situerait « au dehors de lui-même » ; la philosophe parle ainsi d'un « foyer commun » qui régulerait la totalité de la pyramide, d'une « force extérieure » (*ibid.*, 129) qui aiguillerait tous les niveaux de l'organisation autoritaire – siège du pouvoir compris. Dès lors, en prenant bien en considération une telle force extérieure, comment comprendre la fonction du chef politique (ou, en l'occurrence, du chef d'orchestre) dans la mise en œuvre de cette autorité ? Au sein de la communauté symphonique, le chef d'orchestre apparaît comme le garant de la productivité musicale et le surveillant de sa bonne exécution. Il a une double fonction de gestion et de surveillance. Il est tout à la fois l'agent de maîtrise et le maton (manière de dire que le chef est aussi un exécutant : l'exécutant porte-voix d'une autorité transcendante). Or, si elle a son intérêt, cette double fonction incarnée ici par le chef d'orchestre est-elle pour autant nécessaire à la bonne effectivité de l'autorité ? Pour répondre à cette interrogation, il faut sans doute passer par un nouveau type d'organisation, dépeint successivement par Jeremy Bentham (1843, 60-64) puis Michel Foucault (2015, 474-511) : il s'agit du panoptique. C'est un dispositif carcéral qui, par sa centralisation originale, permet aux surveillants de voir sans être vus. La possibilité d'une observation discrète et continue crée une suspicion généralisée qui contribue à la bonne discipline des prisonniers. Par son agencement même, le panoptique permet l'absence de l'autorité centrale et extérieure, puisqu'elle est intériorisée et disséminée en toute partie du dispositif : les détenus se surveillent eux-mêmes. Autrement dit, chaque agent du dispositif intègre les règles et agit de telle manière qu'il les applique de lui-même, sans contrainte explicite. Dès lors, la présence des surveillants n'est pas nécessaire puisque, se pensant toujours contrôlés, les détenus modifient leur conduite, se soumettent à l'autorité. Le panoptisme a ainsi pour conséquence d'intérioriser l'autorité et gagne, ce faisant, en horizontalité : la responsabilité de la

surveillance est partagée et conduit à une intersubordination des agents impliqués.

6 Cette intersubordination s'observe aussi dans l'orchestre : la source de l'autorité étant extérieure à l'organisation disciplinaire, tous les musiciens ont la possibilité de juger de la bonne effectivité de ce qui est énoncé par l'autorité. Cela veut dire que si – par sa position hiérarchique – le chef d'orchestre est, dans les faits, le plus à même de juger de la bonne exécution de l'œuvre (il est le seul à posséder le conducteur !), chaque musicien est capable de mesurer l'écart entre son jeu et ce qui doit être joué [5]. Aussi, une telle visibilité est, en un sens, réciproque : le chef surveille la bonne conduite de ses interprètes-sujets tout comme ces derniers surveillent leur chef et se surveillent les uns les autres. Cette intersubordination excède d'ailleurs le cadre de l'orchestre symphonique. En musique de chambre, cette intersubordination est comme à nu : les musiciens s'écoutent en s'épiant, subordonnés par une autorité extrinsèque et virtuelle qui excède la présence d'un chef-maton. De cette manière, si la présence d'un chef d'orchestre est bien commode pour lancer le mouvement de l'œuvre, donner les départs, maîtriser certaines agogiques [6], elle n'est pas *nécessaire* en droit (notamment pour les petites formations du XVIII[e] siècle). La plupart du temps, les musiciens sont en capacité de jouer une œuvre symphonique seuls [7]. D'ailleurs, plusieurs tentatives d'orchestre sans chef [8] ont pu voir le jour, notamment dans l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS) : « Les musiciens sont disposés en un large cercle, de sorte à se voir facilement les uns les autres, au prix de tourner le dos au public. » (Gil-Marchex cité dans Buch, 2002, 1020)/ Mais supprimer la présence du chef d'orchestre revient-il à supprimer l'autoritarisme de la musique ? Si ces tentatives d'orchestre sans chef nuancent la verticalité à l'œuvre et permettent d'approcher une plus grande horizontalité des échanges, elles n'ébranlent jamais la source d'autorité qui, implicite et pesant de l'extérieur, maintien le jeu collectif dans une discipline plutôt rigide. Dès lors, comment comprendre cette autorité musicale ? Quelle est donc cette « force extérieure », coercitive, qui gouverne les rapports de la communauté musicienne ? Comment l'entrevoir pour possiblement la contourner, ou du moins réduire sa puissance d'action ?

7 Celui qui a déjà joué dans un orchestre sait qu'il y a une force propre à la foule, cette « âme collective » dont parlait Gustave Le Bon (2022, 51), qui subsume l'ensemble des musiciens et néanmoins les dirige. Cette force propre à la communauté, si elle existe, est pourtant elle-même dirigée par une autre force, par un autre type d'ordre : le texte musical, dont les signes trahissent, par leur agencement, une discipline et même une verticalité. Dans la tradition de la musique savante occidentale, il y a quelque chose, dans l'agencement même des partitions, qui permet aux musiciens de jouer ensemble, qui les coordonne au fil de la performance. L'organisation d'une musique est ainsi faite que tous les signes, mêmes les silences, sont mesurés, obéissent à une logique, à tel point que, en l'absence du chef, la puissance suggestive du texte demeure et avec elle son autorité (c'est pourquoi les musiciens peuvent jouer ensemble malgré l'absence du chef). Chacun peut alors jouer sa partie, indépendamment du reste. Pour ainsi dire, le jeu de l'un n'a aucune conséquence structurelle sur le jeu de l'autre. La musique mensuraliste est ainsi faite que, respectant le texte qui lui est donné à exécuter, un musicien peut jouer une partition sans rien connaître de ce qui est joué par le reste du collectif.

> Voici, dans une salle de concert, un ensemble d'exécutants qui forment un orchestre. Lorsque chacun d'eux joue sa partie, il a les yeux fixés sur une feuille de papier où sont reproduits des signes. Ces signes représentent des notes, leur hauteur, leur durée, les intervalles qui les séparent. Tout se passe comme si c'était là autant de signaux, placés en cet endroit pour avertir le musicien et lui indiquer ce qu'il doit faire. Ces signes ne sont pas des images de sons, qui reproduiraient les sons eux-mêmes. Entre ces traits et ces points qui frappent la vue, et des sons qui frappent l'oreille, il n'existe aucun rapport naturel. Ces traits et ces points ne représentent pas les sons, puisqu'il n'y a entre les uns et les autres aucune ressemblance, mais ils traduisent dans un langage conventionnel toute une série de commandements auxquels le musicien doit obéir, s'il veut reproduire les notes et leur suite avec les nuances et suivant le rythme qui convient (Halbwachs cité dans Popelard, 2015).

8 Gérard Leclerc met en perspective deux versants de l'autorité (Leclerc, 1996, 7) : un versant énonciatif et un versant institutionnel. En somme, pour Leclerc, l'autorité est l'articulation d'un principe d'autorité (qui se fait jour par un énoncé) et d'un appareil dépositaire

de cette même autorité (c'est le sens de la pyramide d'Arendt ou du panoptique de Foucault). À son niveau, l'organisation de l'orchestre symphonique rend compte d'une telle articulation : la partition fait office d'autorité énonciative quand le chef d'orchestre figure l'autorité institutionnelle, personnifiant l'appareil qui permet l'exercice de l'autorité, lui qui est dépositaire de l'autorité. De ce point de vue, le chef d'orchestre incarne le texte : il est son allégorie vivante. En tant que représentant de l'autorité énonciative, il est le garant d'une certaine orthodoxie musicale, qu'il contrôle et fait respecter. Avec Leclerc, il est possible de comprendre cette orthodoxie comme la « conjonction entre l'autorité institutionnelle et l'autorité énonciative » (*ibid.*, 112).

Pouvoirs de l'écriture : de l'autorité énonciative à l'énoncé autoritaire

9 Les liens entre les énoncés et leur capacité à faire autorité ont beaucoup évolué au cours des siècles. Depuis le troisième siècle avant notre ère, la puissance performative du discours, mise en évidence par John L. Austin (Austin, 1991 [1962]), a été volontiers redoublée par les signes. L'écriture était alors le médium de l'autorité, le moyen par lequel le pouvoir se communiquait, se faisait savoir. En effet, la parole divine ou politique fut, dans un premier temps, dictée au peuple qui en prenait acte (Goody, 2018, 37) ; le mot « dictateur » est d'ailleurs issu étymologiquement du mot « dictée ». Très tôt donc, l'écriture dut accompagner l'énonciation performative. Dès lors, le texte se présentait comme le versant matériel du légitime. Toutefois, à mesure que l'usage de l'écrit s'est intensifié, l'écriture est non seulement devenue une propriété du pouvoir, mais un fait d'autorité sur lequel le droit put se fonder. Comme le précise l'anthropologue Jack Goody (*ibid.*, 190), « [l]e lien entre le droit et la société se formalise avec l'avènement de l'écriture ». Ainsi que l'expose ce dernier : la loi, c'est l'écriture (alors qu'une règle orale, suivie par convenance ou tradition, est une coutume). Or ce recours à l'écriture a peu à peu conféré une autonomie signifiante au texte. En effet, « la présence du texte d'une parole, par opposition à son expression orale, ménage un

rôle partiellement indépendant à l'idéologie, en lui donnant un certain degré d'autonomie structurelle » (*ibid.*, 62). Au départ simple trace d'autorité, l'écriture est devenue progressivement une autorité indépendante. D'un régime où l'autorité est le privilège d'un individu qui énonce, l'on passe à un régime où l'énoncé est une autorité en tant que telle. L'autorité du prince – qui passait par l'énoncé – s'est peu à peu confondue avec ledit énoncé, faisant de celui-ci une autorité en tant que telle. Pleinement autonome dans les sociétés modernes, l'écriture garantit alors la permanence de l'autorité. Elle permet de dépasser les contingences temporelles et d'inscrire le pouvoir sur un temps long, voire éternel. Avec la loi du sang, l'écriture confère ainsi au monarque une autorité qui traverse les générations – c'est ainsi que le prince se soumet aux écritures, prête serment sur des textes religieux ou politiques définis comme intemporels, et c'est ce serment porté sur les écritures qui contribue à instituer l'autorité temporelle du prince.

10 Cette autonomisation de l'écriture conduit à penser une évolution dans la capacité qu'a un texte à faire autorité. Pour le dire autrement, au cours de l'histoire, l'autorité énonciative cède la place à un énoncé autoritaire. Si l'*autorité énonciative*, « c'est le pouvoir symbolique dont dispose un *énonciateur* » (Leclerc, 1996, 7-8), l'énoncé autoritaire renvoie plutôt à une structure abstraite (l'énoncé) qui fait acte d'autorité par sa seule condition, évacuant le sujet énonciateur en faveur d'une immanence des signes, telle qu'elle s'appréhende depuis la fin du XIXe siècle par l'anonymisation structurale. Certes, dès lors qu'il est écrit, tout énoncé acquiert une dimension autoritaire, conférée par sa fixité, par son antécédence également [9]. En cela, toute écriture tend à être, en tant que source, une autorité canonique [10]. De ce point de vue, en musique, toute partition pourrait s'entendre comme un énoncé autoritaire : face au sujet-interprète, pose Esteban Buch en lisant Maurice Halbwachs, « c'est la partition comme objet qui est dans la position du commandement, voire du commandeur. » (Popelard, 2015).

11 Toutefois, la spécificité de l'énoncé autoritaire est concevable d'une façon plus précise et plus radicale. Par « énoncé autoritaire », il faut davantage entendre un type d'énoncé qui mettrait en jeu une hiérarchie dans son organisation interne : il y aurait un ordre possible, offert à l'entendement, dans la manière dont les signes sont hiérar-

chisés entre eux. Comme le pose Ricoeur, il s'agirait d'une « dimension symbolique de l'ordre » (Ricœur, 2022, 139), spécifique à tel ou tel énoncé.

> Être capable d'entrer dans un ordre symbolique c'est être capable d'entrer dans un ordre de la reconnaissance, de s'inscrire à l'intérieur d'un nous qui distribue et met en partage les traits d'autorité de l'ordre symbolique (Ricœur, 2022, 146).

12 Fort de ce constat, il faut à présent approfondir ce que peut être un énoncé autoritaire. En effet, certains types d'écriture sont plus organisés (et donc plus autoritaires) que d'autres. Il existe des degrés dans l'élaboration d'une hiérarchie à même les signes. Pour revenir à la musique, en quoi la partition peut-elle être qualifiée d'énoncé autoritaire ? La notation dite mensuraliste (à savoir la notation du rythme et du mètre qui s'est déployée depuis le Moyen Âge en Occident) est sans aucun doute la pierre de touche de cet autoritarisme sémiotique. C'est en ce sens que la partition s'offre au musicien comme un énoncé autoritaire.

L'audibilité du pouvoir

13 Dans son ouvrage *Surveiller et punir*, Foucault (2015 [1975]) conçoit le contrôle comme une affaire de visibilité, de regard[11] : la surveillance se fait avant tout par la vue. Or cette modalité visuelle n'est peut-être pas la plus adaptée aux questions musicales. Si la vue a bien sa vérité (le musicien d'orchestre est sans cesse invité à regarder le chef), la musique requiert une investigation proprement sonore des modalités de pouvoir et de contrôle. Existerait-il donc une modalité auditive de la surveillance ? Pour répondre à cette question, il faut sans doute revenir aux origines de la baguette du chef d'orchestre. L'une de ses origines établies est le « bâton de direction » qui, précisément, était un instrument permettant de faire entendre la battue pour la signifier aux autres musiciens. Devenue peu à peu inaudible, aujourd'hui pure chorégraphie aérienne, la battue du chef tient donc ses prémices dans la répétition cadencée d'une même pulsation. Précisément, le principe autoritaire et ce par quoi le contrôle de la musique peut avoir lieu tiennent tous deux de cet ordre tapé, de cette pulsation. En effet, le bon contrôle de la musique nécessite son isochronie. Réglée,

la pulsation est la manifestation d'un ordre univoque, hégémonique, d'une uniformisation du temps également, quantifiable par tous. Du point de vue de la partition, les barres de mesures ne sont que l'inscription de l'énonciation autoritaire qu'est la répétition d'une pulsation. Elles instaurent un quadrillage qui participe de la constitution d'un espace-temps normatif et subordonnant. Précisément, Foucault a bien mis en évidence l'aspect temporel de tout projet disciplinaire : « est "naturel" dans notre société l'usage du temps pour mesurer les échanges » (*ibid.*, 421). Pour organiser et contrôler une société, il s'agit bien souvent d'« ajuster le corps à des impératifs temporels. » (*ibid.*, 422). La pulsation, qui est une condition du jeu collectif et que les interprètes suivent avec application, contribue à cela :« L'exactitude et l'application sont, avec la régularité, les vertus fondamentales du temps disciplinaire. » (*ibid.*, 421). Au sein du type d'ordre symbolique qu'est toute musique mesurée, le *tactus*[12] est un principe organisateur essentiel : c'est en le subdivisant, en le multipliant, en combinant l'un ou l'autre de ses dérivés numériques, que se formalisent les rythmes musicaux. La musique participerait ainsi de ces « nouvelles techniques de pouvoir, et, plus précisément, d'une nouvelle manière de gérer le temps et de le rendre utile, par découpe segmentaire, par sériation, par synthèse et totalisation. » (*ibid.*, 433-434).

14 Aussi, toute autorité est en quête de conformation – l'autorité portée par la pulsation ne déroge pas à ce principe. Une telle conformation peut être appréhendée de deux façons. D'abord, l'on parle de conformation d'un principe envers lui-même : c'est la conformation comme pérennité, comme maintien (comme on parle de maintien de l'ordre). Se conformer à soi, c'est établir un souci d'identité, c'est établir temporellement (c'est-à-dire dans la succession même du temps) la permanence, la fixité de la loi qui fait que l'isochronie s'offre, dans son déploiement, comme la reproduction d'une même structure de domination. Aussi, la règle, une fois posée, en tant qu'*a priori* à l'édifice sémiotique (architecture de signes), peut dès lors se prévoir, de sorte que l'autorité se lie bien souvent à un déterminisme, source de compulsion et de fatalité. D'autre part, un second type de conformation a lieu lorsque, s'offrant comme un pouvoir normatif intérieur au texte, la pulsation s'impose aux figures musicales. En tant que clef

de l'ordre symbolique, la pulsation agit en effet comme le supérieur hiérarchique de ces mêmes figures.

15 Outre ce principe d'isochronie, il est un second principe qui engage plus encore l'organisation du collectif. Ce nouveau principe, c'est celui de la synchronie. En effet, le mètre permet de quantifier l'écart, voire la démesure de l'élan rythmique en des jeux d'alignements plus ou moins explicites. La barre de mesure est le signe de ce type d'alignement. Verticale, elle relie les espaces, les voies musicales portées par chaque individualité musicale. La pulsation, lorsqu'elle est partagée par un ensemble de musiciens (ce qui est bien souvent le cas), s'affirme comme une condition unitaire du jeu collectif. Occurrence après occurrence, elle trace les contours d'un temps unique, communément partagé ; la loi est la même pour tous. Ce temps commun, objectif et synchronique, mis en évidence par Henri Bergson (Bergson, 1889), fait de quantités et de mesures, est celui qui domine la production musicale depuis des siècles. Bien entendu, cette exigence de synchronicité dépend d'une contrainte d'ordre harmonique. En effet, si les définitions et les qualités des consonances ont pu évoluer au cours des siècles, l'harmonie a toujours supposé une simultanéité de ses parties : c'est-à-dire, leur conjonction (l'étymologie grecque du mot « harmonie » renvoie à une « union »). En effet, l'approche harmonique du phénomène musical induit un rapport au temps, *via* la simultanéité de ce qui est présenté, le souci de consonance requérant de penser la coexistence des fréquences impliquées. Autrement dit, c'est la verticalité harmonique induite par le déploiement du spectre sonore qui a appelé, en retour, une approche synchronique du temps musical. Faut-il rappeler que, outre les techniques de bourdon, les premières polyphonies telles que l'organum ont d'abord été homorythmiques ? Dans son *Traité historique d'analyse harmonique*, Jacques Chailley (Chailley, 1976) voit l'évolution de la musique occidentale comme la conquête progressive d'une verticalité harmonique, une dimension qui atteindrait son apogée avec l'écriture des basses continues caractéristiques de l'époque baroque. Initiée par l'*Ars nova*, la notation métrique n'a fait que s'adosser à cette évolution harmonique, jusqu'à demeurer encore aujourd'hui un *a priori* coercitif tenace : une manière d'approcher l'organisation du collectif. Ce type de verticalité, rendu visible par les barres de mesure, normalise l'écriture rythmique de telle manière

qu'il signe la prévalence hiérarchique du temps fort sur le temps faible et opère une distinction, sinon un assujettissement de certains signes de la partition envers d'autres. Du point de vue de l'écriture musicale, la verticalité à l'œuvre est donc moins affaire de surplomb (avec sa bipartition entre haut et bas) que d'alignement, alignement qui est l'une des marques de la discipline. La ligne discrimine alors un dehors et un dedans tout en permettant un contrôle simultané de chacune des parties.

Vers l'horizontal : des responsabilités partagées

16 Depuis l'absolutisme du XVIII^e siècle qui, historiquement, apparaît comme l'apogée d'une telle verticalité, les sociétés modernes traversent une *crise de l'autorité*[13]. Elles doivent faire face à une critique des pouvoirs centralisateurs, verticaux et autoritaires. Loin d'être exclues de ces problématiques, les organisations musicales s'avèrent tout à fait concernées par ces révolutions politiques et sociales, elles qui, encore aujourd'hui, sont trop redevables d'une telle verticalité. Ce type vertical d'ordre symbolique est loin d'être une abstraction. Comme toute idéologie en acte, elle a des conséquences concrètes sur le travail des interprètes, sur l'efficacité de sa mise en œuvre (l'œuvre mensuraliste est montée en moins de temps, puisqu'on ne tergiverse pas : le signe est prescriptif) et la rentabilité des répétitions (« Le temps, c'est de l'argent, » comme le dit l'adage).

> Toute la vulnérabilité qui fait contrepoint au sens de la responsabilité se laisse en effet résumer dans la difficulté qu'il y a pour chacun à inscrire son action et son comportement dans un ordre symbolique et dans l'impossibilité dans laquelle sont nombre de nos contemporains, principalement ceux que le système sociopolitique exclut, à comprendre le sens et la nécessité de cette inscription (Ricœur, 2022, 142).

17 Dans le même temps, cet ordre symbolique de type vertical norme[14] l'existence des individus, entrave les dispositions subjectives. En effet, la relation d'obéissance quasi réflexe entre le chef d'orchestre et le reste des musiciens met en suspens la subjectivité de ces derniers : les musiciens délèguent une grande part de leur responsabilité musi-

cale au chef. En ce sens, ce type d'organisation collective (légitimée et rendue possible par des partitions tirées au cordeau) instaure des espaces symboliques de désubjectivation : chaque musicien se dessaisit d'une partie de ses décisions interprétatives et de sa subjectivité musicale. L'écriture mensuraliste devient alors facteur d'aliénation, le sujet étant démis d'une part de sa responsabilité individuelle.

18 Afin de repenser une organisation communautaire qui conscientise et prend acte d'une nécessaire critique de l'autorité, il faut reconsidérer le régime de cette autorité. Car comme le montre Arendt (1972), la verticalité politique se nourrit d'une force extérieure qui en légitime et instruit l'effectivité. Pour repenser l'organisation verticale de la société, il faut donc s'attaquer aux racines de l'autorité, il faut remonter à sa source, autrement dit à l'organisation de la musique elle-même. En d'autres termes, pour que d'autres manières de penser la communauté soient possibles, il faut reconcevoir les conditions qui permettent de rendre effectif le commun – les mécanismes d'autorité et de pouvoir qui leur sont associés. Il faut que ces conditions soient réinterrogées et refondées. Il s'agit dès lors de défaire l'autorité symbolique propre à l'écriture mensuraliste pour permettre un autre ordre communautaire. Pour y arriver, il y a bien sûr la possibilité d'un abandon de l'écriture : si l'écriture, c'est l'autorité, une manière de se défaire de l'autorité serait de se défaire de l'écriture. Dans cet horizon, le recours à l'improvisation est une solution possible qui fut incitée par l'expansion du jazz et des musiques populaires. Mais il n'est point question d'écriture ici… Il faudrait davantage parler d'un relâchement de l'écriture et de son autorité.

19 Cette déprise partielle de l'écriture (bien souvent tue) traverse plusieurs formes d'écriture du XX^{e} siècle. Une première façon de déjouer l'autorité impérative de l'uniformité du mètre a été, depuis Igor Stravinsky, de changer d'indications de mesures aussi souvent que nécessaire. Une autre façon a été de déjouer la prévisibilité de la structure, de l'abstraire de toute succession temporelle. Ce fut tout l'enjeu de ces écritures mobiles, flexibles, de ces « œuvres ouvertes[15] » comme l'a thématisé Umberto Eco qui firent florès dans les années 1960 (Eco, 1979). Si ces œuvres ouvertes s'attachaient avant tout à rendre interchangeables les sous-structures de la partition, perpétuant à leur manière toute une tradition formaliste, d'autres musiciens dits « spectraux », nourris par une approche

phénoménologique, ont tenu à éclairer une telle ouverture d'un point de vue proprement sonore. Le son, ouvert et à l'écoute de son devenir, engendra la *forme processus* (à noter que, avant cela, le temps lisse boulézien consistait déjà à permettre la mise en suspens de l'écriture par le phénomène résonnant, mettant en jeu une écriture suspendue aux lèvres du son). De leurs propres aveux, les compositeurs de telles œuvres ouvertes voyaient leur responsabilité artistique partagée avec les interprètes, eux qui, en dernière instance, choisissaient la manière dont l'œuvre s'organisait en plein concert. Mais qu'elle soit rendue possible par un éclatement structurel ou par une indépendance donnée au son, l'ouverture de l'œuvre n'a pas su éviter le péril d'une indétermination parfois très grande au sein de ses agencements. L'interprète gagnait en responsabilité, quand l'écriture elle-même perdait en cohésion interne. Dès lors, comment conférer une plus grande responsabilité créatrice aux interprètes tout en ménageant une puissance structurelle à la composition musicale ? Comment l'écriture peut-elle permettre de replacer la question de l'humain et de la communauté au centre de sa condition sans renier sa fixité ?

20 Prenant toujours appui sur Ricœur et sur sa distinction entre « un axe vertical de subordination » et « un axe horizontal de coordination » (Ricœur, 2019, 115), il s'agirait donc d'amener l'écriture musicale à favoriser un plus grand partage des responsabilités et une plus grande horizontalité des échanges. Il s'agirait aussi de faire en sorte que la communauté ne soit pas la somme aveugle de contributions individuelles, alors régies par un système centralisateur, mais qu'elle devienne, d'un point de vue structurel, la condition même d'une interprétation musicale. Pour ce faire, il s'agirait alors de nuancer, voire de contrecarrer la fonction normalisatrice de l'écriture musicale, de dépasser ce mode coercitif de cohésion, non par indétermination mais par excès de détermination : par surdétermination. Certes, une telle surdétermination a déjà pu être mise en œuvre par les musiciens associés au courant de la Nouvelle complexité[16]. La complexité de l'écriture permet en effet de donner à l'interprétation une valeur particulière : le musicien est conduit à rendre sa performance plus actuelle que jamais. Une dose sentie de complexité redonne donc une responsabilité au sujet musicien. Mais force est de constater que les œuvres issues de la Nouvelle complexité ne

s'avèrent être que la radicalisation de l'arborescence[17] propre au système mensuraliste. Il manque à ces œuvres une approche véritablement rhizomatique : un principe de décentrement essentiel à l'horizontalité recherchée. L'utilisation de rythmes irrationnels, plus encore lorsqu'ils sont fragmentés, l'imbrication de rythmes en dehors de toute exigence pulsative et hiérarchique sont des moyens qui permettent au texte de s'affranchir d'une pareille arborescence. Cette double méthode d'écriture rythmique, qui se déploie hors des impératifs mensuralistes traditionnels, permet de préserver au sein du système sémiotique une part suffisante d'irrationalité et de mystère qui le rend, de fait, imprévisible. Ce type de surdétermination implique, en retour, des zones de non-dits : l'irrationalité du signe coexiste alors avec une irrationalité de l'absence. Complexes, les signes se mettent eux-mêmes en danger ; le texte se vulnérabilise et, par son mystère, remet en question l'intangibilité et l'indubitabilité du signe. Ces zones parcimonieuses de complexité permettent au musicien de retrouver un sens à son action. La puissance impérative du texte s'efface ici et là au profit d'une subjectivité aux aguets. Pour ainsi dire, l'irrationalité du signe place l'architecture du texte dans une instabilité transitoire qui, par ses failles, permet l'intrusion du sujet libre. À la subordination verticale, ce type d'écriture fait de rythmes imbriqués les uns aux autres offre un modèle de coopération qui va dans le sens d'une horizontalité du vivre-ensemble. Cette horizontalité s'observe dans la façon dont chaque interprète se fait chef, à tour de rôle, donnant telle impulsion à un autre musicien, provoquant telle conséquence sur un autre. Porter cette responsabilité partagée dans la manière dont la structure musicale se déploie, c'est dès lors porter, dans l'écriture même de la musique, l'efficience et la conséquentialité du jeu d'autrui. C'est faire que la musique soit toujours une réponse, dont la modalité ne soit pas donnée *a priori*, et restreindre la structure du texte musical à la hauteur de cet enjeu. Par ces moyens, la partition cesse d'être un énoncé autoritaire, elle évacue toute verticalité centralisée. Ou plutôt : la verticalité n'est plus centralisée, elle n'est plus une modalité impérative venue du dehors, mais le fait de micropouvoirs, la trace d'une rencontre et d'un échange, une main tendue qui n'a qu'un seul usage de reconnexion et de lien. C'est la tâche que je poursuis en tant que compositeur.

BIBLIOGRAPHY

Arendt Hannah, 1972, « Qu'est-ce que l'autorité ? », *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Patrick Lévy (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

Austin John L., 1991 [1962], *Quand dire, c'est faire*, Gille Lane (trad.), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais ».

Bentham Jeremy, 1843, *The Works of Jeremy Bentham*, vol. 4, John Bowring (dir.), Édimbourg, William Tait.

Bergson Henri, 1889, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Félix Alcan.

Buch Esteban, 2002, « Le chef d'orchestre : pratiques de l'autorité et métaphores politiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 57, nº 4, p. 1001-1028.

Chailley Jacques, 1976, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Alphonse Leduc.

Eco Umberto, 1979, *L'œuvre ouverte*, Chantal Roux de Bézieux (trad.), Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais ».

Foucault Michel, 2015 [1975], *Surveiller et punir*, dans *Œuvres 2*, Frédéric Gros (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Goody Jack, 2018 [1986], *La logique de l'écriture. L'écrit et l'organisation de la société*, Anne-Marie Roussel (trad.), Malakoff, Armand Colin.

Le Bon Gustave, 2022 [1895], *Psychologie des foules*, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques ».

Leclerc Gérard, 1996, *Histoire de l'autorité. L'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui ».

Leclerc Gérard, 2006, *Le regard et le pouvoir*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui ».

Lehmann Bernard, 2002, *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui ».

Popelard Johan, 2015, « La fabrique de l'harmonie. Le chef d'orchestre et l'imaginaire du pouvoir. Entretien avec Esteban Buch et Éric Michaud » [en ligne], *Transposition. Musique et sciences sociales*, nº 5, DOI : https://doi.org/10.4000/transposition.1362

Ravet Hyacinthe, 2015, *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*, Paris, Vrin, coll. « Musicologies ».

Ricœur Paul, 2005, « L'autorité du texte et le lien communautaire », *Esprit*, nº 313, p. 185-188.

Ricoeur Paul, 2019, « Le pouvoir politique. Fin du théologico-politique ? », *Esprit*, nº 9, p. 111-129.

Ricœur Paul, 2022, *Le Juste*, 2, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais ».

Weber Gottfried, 1807, « Praktische Bemerkungen », *Allgemeine musikalische Zeitung*, vol. 9, nº 51, p. 51-52.

NOTES

1 Il ne faudrait pas oublier, d'un point de vue sociologique, la force de résistance des musiciens envers l'autorité du chef. L'importance des syndicats de musiciens d'orchestre est fondamentale (Ravet, 2015).

2 Les origines de la baguette du chef d'orchestre sont plurielles (l'archet du premier violon en est une possible ; historiquement, le « bâton de direction » de Lully en est une autre).

3 La baguette peut être vue comme un instrument au même titre que les autres instruments musicaux de l'orchestre, mais c'est l'instrument du pouvoir, de l'autorité.

4 En effet, depuis les années 1970, de nombreux chefs dirigent sans baguette (Pierre Boulez, Pierre Stoll ou plus récemment Yannick Nézet-Séguin) ; mais la baguette n'est que le prolongement de l'autorité figurée par la main.

5 Il faut préciser ici que cela concerne avant tout le régime des musiques modales et tonales. Les œuvres atonales rendent problématique cet aspect.

6 L'agogique renvoie à ces légères variations de rythme dans l'interprétation musicale, et s'oppose ainsi à une exécution trop mécanique.

7 Dire cela, c'est bien sûr occulter toute la part interprétative du chef d'orchestre : c'est omettre sa singularité et restreindre sa fonction à ces seules conditions techniques d'exécution. À ce sujet, le romantisme a pu distinguer le simple « batteur de mesure » du génial chef d'orchestre. « La singularité du chef moderne tenait à sa capacité à s'affranchir de ce carcan, avant même qu'on ne parle de rationalisation ou de machinisme. » (Popelard, 2015).

8 Outre le Persimfans, évoqué ci-après, on notera l'existence de l'ensemble contemporain Les Dissonances, mené par son premier violon David Grimal.

9 « [L'autorité du chef d'orchestre] procède d'un texte, d'une instance, qui précède le moment même de l'exécution » précise Esteban Buch (Popelard,

2015) ; à noter que l'antécédence est l'un des trois traits de l'autorité selon Ricœur (2022, 140).

10 Lire Ricœur (2005).

11 Lire, en contrepoint, Leclerc (2006).

12 Pulsation de base servant d'unité rythmique à une œuvre musicale.

13 C'est le constat d'Arendt (1972, 121) et de Leclerc (1996, 139-178).

14 « En somme, l'art de punir, dans le régime du pouvoir disciplinaire, ne vise ni l'expiation, ni même exactement la répression. Il met en œuvre cinq opérations bien distinctes : référer les actes, les performances, les conduites singulières à un ensemble qui est à la fois champ de comparaison, espace de différenciation et principe d'une règle à suivre. Différencier les individus les uns par rapport aux autres et en fonction de cette règle d'ensemble – qu'on la fasse fonctionner comme seuil minimal, comme moyenne à respecter ou comme optimum dont il faut s'approcher. Mesurer en termes quantitatifs et hiérarchiser en termes de valeur les capacités, le niveau, la "nature" des individus. Faire jouer, à travers cette mesure "valorisante", la contrainte d'une conformité à réaliser. Enfin tracer la limite qui définira la différence par rapport à toutes les différences, la frontière extérieure de l'anormal (la "classe honteuse" de l'École militaire). La pénalité perpétuelle qui traverse tous les points, et contrôle tous les instants des institutions disciplinaires compare, différencie, hiérarchise, homogénéise, exclut. En un mot elle *normalise*. » (Foucault, 2015, 461-462).

15 Référence ici faite aux œuvres de Boulez (*Troisième sonate*, *Éclat*), de Karlheinz Stockhausen (*Klavierstücke* XI, *Zyklus*) ou d'André Boucourechliev (cycle des *Archipels*) qui laissent aux interprètes le soin de décider de la trajectoire formelle de l'œuvre.

16 La Nouvelle complexité naît en Angleterre et englobe une production d'œuvres chargées de signes, notamment composées par Brian Ferneyhough.

17 En effet, la manière dont Ferneyhough pense ses partitions reste sur le schéma d'une subdivision des valeurs musicales (arbres rythmiques), retraduisant la hiérarchie intérieure de la pulsation.

AUTHOR

Damien Bonnec
Enseignant contractuel, Caphi (UR 7463), Nantes Université

Faire communauté en ligne

Le français cadien contemporain sur Facebook

Olivier Glain and Laura Gabrielle Goudet

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.557

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français
Dans cet article, nous proposons d'examiner la façon dont le français cadien est utilisé sur un groupe Facebook par des locuteurs aux niveaux divers afin de négocier, discuter et délimiter leur appartenance à la communauté cadienne. En quoi le français devient-il le point de convergence des problématiques identitaires des membres d'un groupe de français cadiens en ligne ? Notre corpus est le groupe Facebook « Cajun French Virtual Table Française ». L'un des buts de ce groupe est de préserver la langue et la culture françaises qui font historiquement partie intégrante du sud de la Louisiane. Il apparaît toutefois que les représentations, voire l'imaginaire des utilisateurs du groupe, façonnent l'expression de cette langue-culture.

English
In this paper, we propose to examine how Cajun French is used in a Facebook group by speakers of various levels of competence to negotiate, discuss and delimit the way they relate to the Cajun community. How does French become the focal point of their community's identity for the group members? Our corpus is the Facebook group "Cajun French Virtual Table Française". One of the aims of this group is to preserve the French language and culture that are historically an integral part of South Louisiana. However, it seems that the representations – and even the linguistic imaginary of the group members – determine the way this language and this culture are defined.

INDEX

Mots-clés
Cadiens, communauté, français louisianais, internet, lexique cadien, négociation linguistique, représentations linguistiques, idéologies linguistiques

Keywords
Cajuns, community, Louisiana French, internet, Cajun vocabulary, linguistic negotiation, linguistic representations, linguistic ideologies

OUTLINE

Introduction
1. Le groupe Facebook « Cajun French Virtual Table Française »
2. Le français en Louisiane : éléments de contexte
3. Le français louisianais : brève description
4. Communautés en ligne et communautés imaginées
5. Présence de militants reconnus
6. Création d'une communauté linguistique, iconicité lexicale et négociation du sens
Conclusion

TEXT

Introduction

1 Le sud de la Louisiane, parfois appelé Acadiana ou pays cadien, se caractérise par une forte présence historique de la langue française. Si l'anglais y est aujourd'hui devenu très largement majoritaire, voire presque exclusif, le français reste tout de même considéré par de nombreux Cadiens comme la langue authentique de ce territoire (Dajko, 2020 ; Glain, 2021). Après avoir présenté le groupe Facebook qui nous a servi de corpus, nous proposerons une contextualisation de l'utilisation du français en Louisiane par l'intermédiaire d'un bref historique de la situation linguistique louisianaise et d'une description des principaux traits distinctifs de la variété de français qui y est employée. Nous expliquerons ensuite comment la communauté en ligne permet aux membres du groupe Facebook d'exprimer, parfois par le truchement de l'anglais, leur amour d'une langue française en partie héritée et en partie imaginée. Les discours non normés qui se tiennent sur les réseaux sociaux de type Facebook sont tout à fait propices à l'étude dialectale, notamment car les discussions entre pairs court-circuitent le paradoxe de l'observateur[1] (Labov, 1972). De plus, la conservation des échanges, caractéristique

courante des écrits sur internet, permet d'accéder à ceux-ci sans entrave. Nous nous concentrerons enfin sur la façon dont l'appartenance à la communauté cadienne s'exprime en ligne par l'intermédiaire de militants reconnus de la francophonie en Louisiane, mais aussi par des membres beaucoup plus anonymes du groupe Facebook. Nous verrons qu'il y a souvent un écart important entre les descriptions linguistiques objectives de la variété louisianaise et la façon dont celle-ci est présentée au sein de la communauté virtuelle qui nous intéresse. Le territoire cadien et l'identité cadienne se trouvent virtuellement reconstruits au travers des perceptions des participants au groupe et par la manière dont ces perceptions sont exprimées. Le virtuel façonne ainsi le réel et l'appartenance à la communauté virtuelle renforce la connivence entre les membres de celle-ci (Goudet, 2016). Si certains termes cadiens iconiques semblent faire consensus au sein de la communauté, d'autres sont sujets à controverse et les échanges sont souvent synonymes de négociation linguistique. Nous verrons que l'appartenance à la communauté se manifeste également en opposition avec d'autres groupes.

1. Le groupe Facebook « Cajun French Virtual Table Française »

2 La page Facebook « Cajun French Virtual Table Française » a été créée en 2014 et compte aujourd'hui plus de 58 000 utilisateurs. Son but est de permettre à ses membres de converser en français cadien ou de parler de cette variété, sans prérequis particulier pour rejoindre le groupe hormis le partage linguistique. Il suffit en effet de faire une demande en expliquant ses motivations et le fondateur du groupe décide alors de l'opportunité d'accepter un nouveau membre. La page Facebook est modérée par une équipe de sept personnes qui publient régulièrement. Six d'entre elles sont présentes depuis la création du groupe, ce qui pourrait suggérer qu'elles se connaissaient antérieurement. Il n'est pas possible d'étudier leur profil en détail car les informations ne sont pas disponibles sur Facebook. Certains d'entre eux, les locuteurs les plus à l'aise avec le français, utilisent aussi cette langue pour enregistrer de brèves capsules pour permettre aux autres d'apprendre chaque jour de nouveaux mots ou pour partager des éléments de leur quotidien. Ainsi, plusieurs utilisatrices réalisent

une éphéméride journalière ou partagent un mot qui leur plaît, voire souhaitent simplement aux autres de passer une bonne journée en français et en anglais, à l'écrit [2] ou en vidéo [3]. Cette activité sédimente les rapports sociaux et éducatifs des utilisateurs par l'intermédiaire de ces messages phatiques, qui ont toujours également vocation à enseigner des mots (Radovanovic et Regnedda, 2012). Le titre hybride anglais/français du groupe est assez révélateur des échanges qui s'y tiennent. En moyenne, 65 % des publications quotidiennes du groupe sont rédigées en anglais. Néanmoins, la moitié des publications originales (c'est-à-dire des publications qui sont rédigées pour ce groupe Facebook et qui ne sont pas simplement partagées sur cette page à partir d'une autre page) concernent la langue française, même si elles sont majoritairement rédigées en anglais [4]. D'ailleurs, les règles stipulent explicitement que l'anglais peut être la langue vectrice tant que les questions portent sur les variétés de français parlées en Louisiane.

3 Pour les participants au groupe Facebook, la langue qui leur est chère constitue, telle qu'ils la perçoivent, un marqueur de l'authenticité de leur communauté. Bien qu'utilisé activement à l'intérieur de la communauté, et notamment au sein du groupe « Cajun French Virtual Table Française », l'anglais se voit paradoxalement conférer un statut exogène, comme cela est également le cas pour le français de France. Notre étude participe de ce que l'on pourrait qualifier de linguistique, ou dialectologie, perceptuelle. Cette discipline a pour objet d'étude les « non-linguistes » et leur perception de la variation linguistique (Cramer, 2016, 9). Christophe Coupé (2022, 168-169) en fait la synthèse suivante, la définissant comme

> une discipline fondée sur la subjectivité des locuteurs. Elle met en son centre non seulement la production langagière, mais aussi la façon avec laquelle les locuteurs réagissent face à cette production ainsi que la façon dont ils parlent de la langue (Cramer, 2016, 9). La capacité des locuteurs à produire des commentaires métalinguistiques sur la langue se retrouve ainsi au cœur de la dialectologie perceptuelle (Paveau, 2008, 9). […] La dialectologie perceptuelle mise donc essentiellement sur l'inclusion des non-linguistes dans son cheminement réflexif et se propose d'analyser les caractéristiques définitoires des variétés par le prisme de la vision des locuteurs.

4 Nous verrons dans notre analyse des publications du groupe que l'idéologie et les perceptions des utilisateurs peuvent avoir tendance à influencer la réalité de la présence et de l'utilisation du français en Louisiane, éléments dont nous allons à présent rappeler les contextes historique et géographique.

2. Le français en Louisiane : éléments de contexte

5 Le français est parlé dans le sud de la Louisiane depuis plus de 300 ans en raison de vagues successives d'immigration de francophones. La dénomination utilisée par les linguistes pour décrire cette variété est *français (régional) louisianais* (*Louisiana French* ou *Louisiana regional French* en anglais). Les non-linguistes et les militants parlent plus volontiers de *français cadien* ou de *français cajun* (*Cajun French*), terme qui est davantage porteur de connotations identitaires et affectives et dont la dimension est donc plus subjective. Le terme *Cajun* ou *cadien* vient du mot français *acadien*, qui a été abrégé en *cadien* par troncation du début du mot (aphérèse). Selon Luc Baronian[5], professeur de linguistique à l'Université du Québec à Chicoutimi, il semblerait que l'aphérèse soit attestée très anciennement, dès la première période coloniale acadienne. On retrouve en effet des cartes géographiques qui indiquent la Cadie au lieu de l'Acadie. Le mot se prononce [kadʒɛ̃] en français de Louisiane, à la suite d'un processus de palatalisation du yod[6] (cf. [kadjɛ̃] en français standard). L'orthographe et la prononciation du mot ont ensuite été anglicisées et sont devenues respectivement <cajun> et / 'keɪdʒən / en anglais. En français de France, on utilise plutôt le terme *cajun*, mais celui-ci est considéré comme un anglicisme par les francophones de Louisiane, qui lui préfèrent *cadien*. En conséquence, nous utilisons *cadien* dans cet article.

6 Les premiers immigrés francophones étaient originaires d'Alsace, du Québec et de Saint-Domingue (après la révolte de Toussaint Louverture et la proclamation de la république d'Haïti dans ce dernier cas). Par la suite, d'autres locuteurs du français sont venus d'Île-de-France, de Bretagne, de Normandie, de Picardie, de Champagne, du Poitou, de Bourgogne et d'Aunis (région historique française qui correspondait à une partie du territoire aujourd'hui constitué par le départe-

ment de Charente-Maritime) (Brasseaux, 1987 ; Dajko, 2020). D'autres Français vinrent ensuite avec des esclaves qui, originaires d'une douzaine de pays africains, étaient locuteurs d'une cinquantaine de langues (Dajko, 2019, 70). De ce contact linguistique est né le créole louisianais. Si une grande partie de son lexique recoupe celui du français louisianais, des différences majeures dans sa structure grammaticale en font une langue souvent perçue comme autonome, même si l'on peut considérer qu'il existe en réalité « un continuum de variation dont les deux pôles opposés sont formés par le français de référence et le créole louisianais » (Valdman et Rottet, 2006, 61). La communauté francophone s'est ensuite trouvée renforcée par l'arrivée de plus de 3 000 Acadiens (c. 1755-1763) : ayant refusé de prêter allégeance à la Couronne britannique à la suite de la victoire britannique sur la France en 1713, ils ont été expulsés des territoires devenus britanniques de la Nouvelle-Écosse et du Nouveau-Brunswick actuels au cours de ce qui est généralement appelé le Grand Dérangement. Ces nouveaux venus parlaient très majoritairement un français de la région de Poitou-Saintonge (Dajko, 2019, 77). Au XIX^e^ siècle, les immigrants de la vague suivante étaient quant à eux issus de milieux plus aisés et mieux éduqués. Ils appartenaient aux hautes strates de la société et travaillaient dans les plantations, n'ayant ainsi que peu de contacts avec les communautés francophones précédemment installées. Leur variété, connue sous le nom de *Plantation Society French* (Picone, 2015) était plutôt similaire à la variété standard de français de France de l'époque. Après la guerre de Sécession et en raison de l'appauvrissement général du Sud, les barrières entre ces différentes communautés se sont peu à peu effacées (Bernard, 2008, 42), ce qui a conduit à un grand nombre de mariages mixtes et à une culture plus unifiée, synonyme de rapprochement des pratiques linguistiques. Ce véritable *melting-pot* linguistique a entraîné un certain nivellement, c'est-à-dire une réduction des variations entre les différents groupes francophones, donnant ainsi naissance à ce que l'on qualifie aujourd'hui de *communauté cadienne* et de *français (régional) louisianais*.

7 Certaines idées erronées au sujet du français louisianais sont assez répandues (Dajko, 2020). Par exemple, cette variété est fréquemment considérée comme une relique du français du XVII^e^ siècle. Si elle a gardé quelques usages aujourd'hui disparus en français de France, elle

a bien évidemment évolué depuis quatre siècles. Pour certains, le français louisianais serait une « langue mixte » français/anglais. L'anglais a forcément influencé le français louisianais compte tenu des réalités géographiques et sociolinguistiques dans lesquelles ses locuteurs ont toujours évolué. Le français louisianais a donc emprunté un certain nombre de mots à l'anglais américain et ses locuteurs font souvent preuve d'alternance codique, en utilisant notamment des interjections ou des marqueurs de discours anglais (il n'est ainsi pas rare d'entendre un locuteur du français louisianais couper une phrase avec *you know* ou utiliser *Oh my God*). Pour autant, il s'agit incontestablement d'une variété de français à part entière. Cet argument se défend notamment en raison de l'absence de difficulté pour les locutrices et locuteurs du français de France à converser avec celles et ceux qui parlent le français louisianais. En effet, l'idée selon laquelle le français louisianais serait incompréhensible des locuteurs de variétés européennes est également erronée. À ce sujet, Barry J. Ancelet (1988, 347) explique que le français louisianais ne diffère pas plus du français standard que d'autres variations régionales de la langue française chez des locuteurs d'origine sociale et culturelle comparable. Enfin, le français louisianais est souvent considéré à tort comme le descendant direct d'une seule variété : celle des Acadiens. Les appellations *français cadien* et *Cajun French* contribuent à véhiculer cette fausse idée. Il s'agit là de l'une des raisons pour lesquelles les linguistes préfèrent généralement utiliser les dénominations *français (régional) louisianais* et *Louisiana (regional) French*. L'utilisation d'étiquettes spécifiques par les locuteurs est d'ailleurs assez subjective car elle correspond souvent à la manière dont ils s'identifient ethniquement (Klingler, 2003). En effet, les gens ont tendance à appeler leur langue *français cadien* (*Cajun French*), *créole louisianais* (*Louisiana Creole*) ou encore *français indien* (*Indian French*) en fonction du groupe ethnique auquel ils s'identifient (Dajko, 2020), et ce, indépendamment de facteurs structurels qui désigneraient objectivement une variété ou l'autre. La façon de nommer la variété ou les variétés est importante, car la francophonie louisianaise semble parfois divisée en raison d'enjeux identitaires conflictuels, notamment en raison de l'identification ethnonymique de certains autour des noms *Créole* ou *Cadien* (ex. Anderson III, 2019 ; Broussard, 2021 ; Dunn, 2021). C'est la raison pour laquelle nous utilisons respectivement les termes *français louisianais*

pour décrire de façon objective le français qui est historiquement parlé dans le sud de la Louisiane et *français cadien* pour désigner la variété qui est parlée ou qui intéresse les membres du groupe Facebook, ainsi qu'ils la désignent eux-mêmes.

8 Le contact avec les anglophones n'a pas été sans poser de difficultés aux locuteurs francophones du sud de la Louisiane. En effet, ces derniers étaient majoritairement devenus pauvres après la période de la Reconstruction du Sud (1865-1877). De plus, leur manque d'instruction leur a valu un certain mépris de la part de leurs voisins anglophones, qui les ont alors considérés comme paresseux, ignorants et illettrés (Hebert, 2000). L'une des principales raisons de ce stigmate était que la vaste majorité d'entre eux ne parlaient pas l'anglais ou parlaient un anglais jugé médiocre. À partir de 1921, l'anglais est devenu la seule langue d'enseignement et le français a progressivement cessé d'être transmis aux nouvelles générations. La seconde guerre mondiale a accéléré la disparition temporaire de la culture et de la langue de la communauté francophone.

9 Les choses ont changé avec la renaissance culturelle des années 1960 et un nouvel intérêt pour la culture cadienne, lui conférant ainsi un certain capital social (Bourdieu, 1979, 1982). Certains « ambassadeurs » culturels ont alors acquis une notoriété bien au-delà du sud de la Louisiane, tant au niveau national qu'international, en particulier dans les domaines très populaires de la culture cadienne que constituent la gastronomie (ex. Paul Prudhomme) et la musique (ex. Dewey Balfa, Zachary Richard). Ce nouveau sentiment de fierté et ce renouveau culturel ont eu un impact réel mais limité sur la situation linguistique. En 1968, l'État de Louisiane a créé le Conseil pour le développement du français en Louisiane (CODOFIL), dont le but est d'encourager le développement, l'utilisation et la préservation de la langue française en Louisiane à des fins culturelles, économiques et touristiques. Dans un premier temps, le CODOFIL a fait le choix d'un modèle de type français standard comme cible pour l'enseignement, sorte de terrain d'entente pour les nombreux enseignants ayant été recrutés en France, en Belgique et au Québec. Par conséquent, les normes linguistiques qui ont été véhiculées en classe étaient bien souvent extérieures à la communauté cadienne (Dubois et Melançon, 1997, 94). Cette politique linguistique a été perçue par de nombreux Cadiens comme élitiste et a été source de ressentiment durable, en

dépit d'une adaptation plus tardive de la part du CODOFIL au contexte sociolinguistique local. Ce point de vue négatif est d'ailleurs largement relayé par les utilisateurs du groupe Facebook étudié (partie 4 de l'article). En 1971, l'État de Louisiane a officiellement reconnu que vingt-deux de ses paroisses[7] possédaient une forte composante culturelle de type « acadien-français » et a fait de Heart of Acadiana le nom officiel de la région. En anglais, celui-ci est souvent abrégé en Acadiana. En français, on parle d'Acadiana ou d'Acadiane, ou encore de territoire ou de pays cajun/cadien. Certains médias tels que Télé-Louisiane, Radio Louisiane ou KRVS Radio Acadie ont au moins une partie de leurs programmes en français. Il existe trente-deux programmes scolaires d'immersion, ce qui implique qu'un minimum de 50 % des enseignements sont dispensés en français aux élèves qui en font partie (Baran, 2023). En plus du CODOFIL, un certain nombre d'associations œuvrent à la promotion de la langue française en Louisiane (ex. la Fédération des jeunes francophones de la Louisiane, la fondation Nous). Malgré ces efforts, la maîtrise du français n'a cessé de baisser dans le sud de la Louisiane. Aujourd'hui, 250 000 personnes revendiquent un héritage francophone, même si toutes ne parlent pas le français.

3. Le français louisianais : brève description

10 La vaste majorité du lexique du français louisianais est similaire à celle du français de France ou d'autres variétés. Il existe des variations d'une région à l'autre, mais la plupart des spécificités sont communes à l'ensemble de l'Acadiana. Il existe plusieurs conventions orthographiques pour transcrire le français louisianais ; nous utilisons ici celle qui est retenue dans Valdman *et al.* (2010). Voici quelques exemples, avec leur équivalent en français de France : *asteur* (« maintenant »), *reçoir* ou *recevoir* (« recevoir »), *espérer* (« attendre »), *un char* (« une voiture »), *une piastre* (« un dollar »), *un cocodrie* (« un alligator »), *des jardinages* (« des légumes »), *barrer* (« fermer à clé »), *une chevrette* (« une crevette »), *quoi faire* ou *cofaire* (« pourquoi »). Il existe également des expressions typiques telles que *laisser les bons temps rouler* (« profiter de la vie », « profiter des bons moments »), *lâche pas la patate* (« n'abandonne pas ») ou *il pleut*

des clous (« il pleut des cordes »). Les anglicismes suivants sont fréquents : *un truck* (« un camion »), *un ride* [raɪd] (« le fait d'emmener quelqu'un en voiture »), *driver* [draɪve] (« conduire »), *définitivement* (« complètement », cf. *definitely*), *aussi loin que je connais* (« pour autant que je sache », cf. *as far as I know*).

11 Sur le plan de la grammaire, le français louisianais possède quelques particularités, notamment dans le domaine des pronoms personnels. Ainsi, le vouvoiement y est rare, le tutoiement constituant plutôt la norme, y compris avec les inconnus ou les supérieurs hiérarchiques. Le pronom sujet *elle* se prononce souvent [al] et s'écrit *alle*. À la troisième personne du singulier, *ça* remplace systématiquement le pronom impersonnel *il* : *ça faut aller à l'école asteur* (« il faut aller à l'école maintenant »). Lorsqu'ils sont au pluriel, les pronoms personnels sont souvent suivis du mot *autres*, comme au Québec : *nous-autres*, *vous-autres*, *eux-autres*. À la troisième personne du pluriel, le pronom féminin (*elles*) n'est pas utilisé, le pronom masculin *ils* étant utilisé de manière indifférenciée. *Ça* suivi d'un verbe conjugué à la troisième personne du singulier remplace souvent *ils* quand les référents ont déjà été mentionnés précédemment (ex. « Ça parlait en anglais, et si ça voulait pas les enfants connaît quoi c'était après dire, ça parlait en français » ; *ibid.*, 95). Dans certaines régions, on note toutefois l'utilisation d'un pronom personnel sujet féminin *eusses*, qui complète le masculin *eux*. Les articles contractés ne sont pas utilisés en français louisianais. Ainsi, *du*, *des*, *au* et *aux* sont respectivement *de le*, *de les*, *à le* et *à les* (ex. *les problèmes de les Cadiens*).

12 Le français louisianais possède un présent que l'on pourrait qualifier de progressif et qui a une valeur imperfective. Il se forme avec *être après* suivi d'un infinitif (ex. *Je suis après manger*). Il correspond souvent à l'usage du présent en *be* + *-ing* anglais, comme lorsque l'on veut évoquer un événement en train de se dérouler, par exemple. Il est intéressant de voir qu'il existe un aspect qui se construit avec *be after* + *-ing* dans certaines variétés d'anglais (et notamment en anglais irlandais) et qui constitue une traduction presque littérale de *être après* suivi d'un infinitif, preuve des multiples contacts entre les deux langues au cours de l'histoire de celles-ci[8]. Cette périphrase aspectuelle existe en français régional de l'Ouest, notamment en Touraine. Compte tenu de l'origine des migrants vers l'Amérique aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, il ne serait pas étonnant qu'il y ait un lien avec la

tournure utilisée en français louisianais. Pour les verbes du premier groupe, il existe une variante morphologique en *-ont* pour la troisième personne du pluriel (*ils mangent* ou *ils mangeont*). À la première personne du singulier au futur, on emploie une terminaison en *-as*, plutôt qu'en *-ai* (ex. *je mangeras*).

13 Sur le plan de la phonologie, le /r/ cadien est souvent réalisé sous la forme de la battue alvéolaire voisée [ɾ] (comme dans *pero* en espagnol ou en italien) sur la totalité du territoire de l'Acadiana. D'après Nathalie Dajko (2019, 81), cette uniformité est assez récente puisque la prononciation du phonème /r/ pouvait être celle d'un [ʁ] uvulaire auparavant, comme en français de France. Indépendamment de la façon dont il est effectivement réalisé, le /r/ a tendance à s'affaiblir en position finale et après une voyelle, au point de se trouver parfois entièrement élidé. Albert Valdman *et al.* (2010, xxxix) expliquent que le plus souvent, cependant, une trace du /r/ demeure et se manifeste par l'allongement de la voyelle précédente (ex. *frère* [fɾæɾ] ou [fɾæː]). Autre spécificité consonantique (Dajko, 2019, 78), le /h/ est généralement prononcé dans les mots d'origine germanique (ex. *honte*), sous la forme d'une consonne fricative glottale sourde. Les consonnes [z] et [ʒ], [s] et [ʃ] alternent fréquemment sur le plan phonétique. Ainsi, *chez* peut être homophone de *c'est*. Dajko (*ibid.*, 81) donne les exemples suivants, rencontrés dans la région de Terrebonne-Lafourche : *c'était* et *signer* avec [ʃ] à l'initiale ; *juste* avec [z] et *choisir* avec [s] dans cette même position initiale, ou encore *États-Unis* avec un [ʒ] de liaison.

14 Le français louisianais se caractérise aussi par une réduction très fréquente des agrégats consonantiques (Lyche, 1996 ; Valdman *et al.*, 2010, xxxiv). Celle-ci est plus systématique lorsque [l] et [r] se trouvent après une autre consonne (ex. *table* [tab] ; *quatre* [kat]), sauf en cas de liaison, si le mot suivant commence par une voyelle (ex. *quatre ans* [katrɑ̃] ou [katrɔ̃]). La réduction peut également affecter d'autres consonnes (ex. *masque* [mas] ; *insecte* [ɛ̃sɛk]).

15 En ce qui concerne les voyelles, le français louisianais se caractérise par une fréquente neutralisation phonologique des nasales /ɛ̃/ et / œ̃/. Des mots comme *brin* et *brun* sont donc homophones, comme cela est désormais le cas dans un nombre important de variétés. Par ailleurs, les nasales /ɔ̃/ et /ɑ̃/ sont également neutralisées, ce qui

aboutit à une nouvelle homophonie pour des items lexicaux tels que *on* et *en*. La séquence orthographique <oi> alterne entre les prononciations [wɑ] et [wɛ] (ex. *boîte* [bwɑt, bwɛt] ; *droite* [dɾwɑt, dɾwɛt]). Historiquement, [wɛ] était une prononciation de prestige en France, jusqu'à ce qu'elle se trouve remplacée par /wɑ/ (Dajko, 2019, 83).

16 La variété louisianaise est également connue pour sa forte nasalisation (Lyche, 1996 ; Valdman *et al.*, 2010) : les voyelles se trouvant devant une consonne nasale sont nasalisées. D'après Valdman *et al.* (Valdman *et al.*, 2010, xxxviii), ce phénomène concerne principalement les voyelles /a/, /e/, /ɛ/, /œ/, /o/, /ɔ/ (ex. *chêne* [ʃɛ̃n], *pomme* [pɔ̃m], *femme* [fɑ̃m] ou [fɔ̃m]). Ces voyelles étaient autrefois nasalisées en français de France. Elles ont été progressivement dénasalisées à partir du XVI^e^ siècle. Le français louisianais a donc gardé une forme de nasalisation, comme l'ont fait plusieurs variétés régionales du français, en particulier dans le Sud-Ouest.

17 La voyelle /ɛ/, quant à elle, est fréquemment abaissée lorsqu'elle se trouve devant /r/ (Valdman *et al.*, 2010, xxxviii). La réalisation la plus fréquente est souvent proche de [æ] (cf. anglais *cat*), mais certains locuteurs ont une voyelle encore plus ouverte, de type [a] (ex. *frère* [frær] ou [frar] ; *personne* [pærsɔ̃n] ou [parsɔ̃n] ; *cher* [ʃær] ou [ʃar], un terme fréquent qui sert à la fois de terme d'affection et de marqueur de discours en français louisianais). Dans une moindre mesure, l'abaissement de /ɛ/ se produit également devant /l/. Le cas le plus typique est la prononciation du pronom sujet de troisième personne *elle*, fréquemment prononcé [æl] ou [al].

18 Parmi les phénomènes de chaîne parlée qui caractérisent le français louisianais, on peut noter la palatalisation de /k/ en [ʧ] et de /g/ en [ʤ] devant des voyelles antérieures dans quelques mots (ex. *qui* [ʧi] ; *cœur* [ʤ], de même que l'affrication de /t/ en [ts] et de /d/ en [dz] dans les régions où l'immigration du Québec et l'influence des prononciations québécoises ont été historiquement fortes (Dajko, 2019, 83). Ainsi, *du* peut s'y prononcer [dzu] et *petit* [pətsi].

19 La description linguistique que nous venons de proposer se veut objective et dénuée de toute forme d'affect et de tout prescriptivisme. Elle correspond en cela en une description d'un type de français louisianais suprarégional. Elle contraste parfois fortement avec le contenu des publications que l'on trouve sur le groupe Facebook

« Cajun French Virtual Table Française ». En effet, le type de préservation linguistique qui y est présenté se manifeste par des publications qui relèvent fréquemment d'une perception subjective des membres du groupe, en lien avec leurs sentiments, voire leurs idéologies. C'est précisément dans cet écart entre situation réelle et situation parfois imaginée que se crée la communauté en ligne, celle-ci utilisant le français cadien ou en faisant un sujet de discussion. Cette communauté se réunit spontanément autour de l'amour de ses membres pour le français cadien. Cette affection s'exprime particulièrement à travers des termes qui permettent de symboliser les relations complexes entretenues avec le français cadien, qu'il soit vu par ses locuteurs ou par les anglophones. Pour distinguer les nomenclatures linguistes des utilisations diverses des membres du groupe Facebook, nous utiliserons « français cadien » pour désigner leur sociolecte, ainsi qu'ils l'appellent entre eux.

4. Communautés en ligne et communautés imaginées

20 La préservation de variétés minoritaires et de sociolectes est une problématique importante (O'Rourke *et al.*, 2015 ; Baxter, 2021) dans les contextes contemporains, et on sait que l'identité linguistique est construite dans les pratiques communicationnelles (Biró, 2019). L'utilisation de langues minoritaires passe parfois par des groupes bilingues, voire polyglottes, et elle peut être la raison d'être de certaines communautés en ligne (Goudet, 2018) à l'instar d'autres pages Facebook qui promeuvent l'utilisation du scots [9], voire des groupes d'apprentissage mutuel entre locuteurs de la darija marocaine et du français par exemple [10]. Le reflet des pratiques linguistiques hors ligne est perceptible dans ces communautés, et les littératies numériques (comme savoir utiliser chaque plate-forme et les codes à employer pour s'intégrer) s'adjoignent aux identités personnelles exprimées en ligne (Lee, 2017). L'absence de jugement par une autorité supérieure (à part les équipes de modération) entraîne une prise de parole plus libre, qui met en scène des échanges très horizontaux entre utilisateurs de communautés qui se réunissent uniquement par leur appréciation du français cadien. La nature collaborative du réseau donne de la place à tous : si l'on prend l'exemple de vidéos

mises en ligne par une utilisatrice chevronnée du français cadien [11], le réseau de membres actifs s'organise autour d'elle. Souvent, un autre membre du groupe écrit le script de la vidéo (il ne s'agit pas toujours de la même personne) et cela aide à la compréhension. Les réactions (ajouter un *like*, un cœur, ou écrire « merci ») participent à l'engagement interpersonnel sur les publications et incitent à en republier certaines par la suite, créant un cercle vertueux où ces messages alternent avec des messages de demandes linguistiques.

21 Dans le contexte du sud de la Louisiane, la préservation linguistique passe non seulement par une pratique hors ligne, notamment avec l'organisation de cafés cadiens, qui vise à préserver les spécificités du français cadien (Pérez Ramos, 2012) hors des réseaux officiels d'éducation, mais aussi par des sites et plates-formes de conservation en ligne. Ainsi, l'université de Louisiane possède une page [12] qui fournit des listes de vocabulaire pour le français louisianais ; le site Learn French Louisiana [13] regroupe des ressources diverses comme des *podcasts*, extraits d'émissions ou glossaires thématiques, parfois écrits par des passionnés et renvoyant à d'autres sites, mais ces ressources restent fondées sur la réception et non pas la production linguistique. En revanche, des communautés comme celle de Reddit [14] ou Facebook mettent en exergue le fait de partager et de se rencontrer pour pratiquer et apprendre le français cadien. La page Facebook « Cajun French Virtual Table Française » est le lieu le plus important de ces échanges en ligne. Les membres du groupe peuvent habiter à divers endroits, mais fonder dans ce lieu virtuel une communauté imaginaire (Glain, 2021) où les échanges sont informels, et où l'entraide linguistique est de mise (voir *poo"yie*, partie 5 de l'article). La majorité des demandes porte spécifiquement sur ce que les membres du groupe qualifient de *Cajun French*. La formulation d'une publication typique, souvent en anglais, est la suivante : « *How do you say* X *in Cajun French?* [15] » Un autre type de publication consiste à demander aux membres du groupe d'identifier un mot ou une expression à partir du souvenir auditif du contributeur. Ces requêtes sont formulées à l'aide d'une graphie de type phonétique qui s'appuie sur les correspondances graphie-phonie de la langue anglaise. Cela peut s'expliquer par le fait que le français cadien est à l'origine une variété principalement parlée (ce qui explique aussi sa fragilité actuelle en termes de transmission) et donc uniquement

transmise à l'oral. L'une des publications les plus commentées portait par exemple sur le sens de *poo"yie* (qui désignait le terme « pouilleux »).

22 Cette communauté imaginaire est teintée d'oralismes qui rappellent aux utilisateurs leur enfance, ou ce qu'ils ont entendu par le passé. Ainsi, sur une discussion à propos du verbe *piler* (« battre », « piétiner »), plusieurs utilisatrices commentent « *I would hear that growing up they would tell the boys to stop piler out in the mud with their cleats*[16] » et « *I would hear grownups say something like. "I'm gonna pee- lay your behind if you don't stop running in the house!"*[17] », ainsi que « *I grew up in Baton Rouge and my family said it all the time*[18] ». Les souvenirs s'expriment aussi en lien avec la musique, souvent utilisée avec les publications du groupe Facebook. Historiquement, la musique est un élément constitutif à part entière de l'identité cadienne (Dormon, 1983). Elle fédère la communauté cadienne depuis ses origines, comme peuvent le faire la religion catholique et la nourriture cadienne (Dubois et Melançon, 1997, 65). La place de la nostalgie est importante quand il s'agit de la préservation de langues minoritaires, notamment en chanson (Spanu, 2015), ce que l'on trouve fréquemment dans ces messages communautaires.

23 Contrairement à d'autres communautés de pratique en ligne comme celles décrites par Étienne Wenger-Trayner et Beverly Wenger-Trayner, notamment dans le monde du travail, il ne s'agit pas de seulement « partager un intérêt ou une passion pour quelque chose que l'on fait et que l'on apprend à faire mieux en interagissant régulièrement » (Wenger-Trayner et Wenger-Trayner, 2015), car certains membres sont des locuteurs confirmés du français cadien. La langue devient l'occasion d'évoquer les conditions dans lesquelles on la parle, les échanges remplissant ainsi une fonction métalinguistique (Jakobson, 1960). Cela ne fait pas des membres de meilleurs pratiquants, mais leur donne la possibilité de partager leurs souvenirs, ce qui permet au français cadien de jouer un rôle plus personnel, voire intime. Les questionnements concernant la langue elle-même et la place du métalinguistique sont en partie à imputer à la situation particulière du cadien, mais aussi à la différence entre néo-locuteurs, définis par James Costa comme « ceux qui ont appris la langue hors du milieu familial » (Costa, 2010, 227) et locuteurs natifs. Des espaces hétérogènes sont ainsi créés, où les deux types de populations, locu-

teurs d'origine et néo-locuteurs, se rencontrent et partagent (Baxter, 2021). Parmi les utilisateurs du groupe qui sont locuteurs d'origine, et non néo-locuteurs, on trouve par exemple Joseph Dunn, ancien directeur du CODOFIL (partie 4 de l'article) ou David Cheramie, poète francophone de Louisiane. La plupart des utilisateurs sont en revanche néo-locuteurs.

24 Certains membres du groupe ont toutefois un statut particulier en raison d'une certaine forme de notoriété dans le sud de la Louisiane, et parce qu'ils sont publiquement reconnus comme actifs dans le domaine de la préservation linguistique.

5. Présence de militants reconnus

25 Le groupe Facebook est fréquenté par des militants et/ou des acteurs de la francophonie en Louisiane, qui sont clairement identifiables comme tels par les autres membres. Tel est le cas de Joseph Dunn, ancien directeur du CODOFIL. Toutefois, quelques utilisateurs du groupe expriment une certaine animosité à l'encontre des propos de celui qu'ils perçoivent comme représentant une institution accusée d'avoir promu une variété de français standard en lieu et place du français cadien. Dans un fil de discussion datant d'avril 2023, Joseph Dunn explique en substance que l'apport d'autres francophones est nécessaire à la préservation de la langue française car le nombre de locuteurs du français cadien n'est pas suffisant pour maintenir la francophonie en Louisiane[19]. Néanmoins, cette proposition est en grande partie rejetée par les membres du groupe en raison de l'argument de la non-authenticité précédemment mentionné, les autres variétés de français ne leur apparaissant pas conformes à l'identité linguistique cadienne.

26 L'exemple de Jourdan Thibodeaux, qui est assez connu dans le sud de la Louisiane en tant que musicien et défenseur du français, est radicalement différent. Jourdan Thibodeaux fait partie de ces Cadiens qui ont fait connaître le français louisianais et l'ont promu auprès des locuteurs francophones d'autres variétés en participant à des émissions internationales, par exemple sur France 24[20]. Dans la mesure où cet artiste promeut la culture cadienne à travers la pratique de sa musique et de sa variété de français, il ne paraît pas s'attirer les foudres des utilisateurs, n'étant pas assimilé aux élites intellectuelles

qu'ils semblent associer au CODOFIL. Le logo de la page d'accueil du groupe « Cajun French Virtual table Française » a d'ailleurs longtemps été accompagné de l'une de ses citations : « Tu vis ta culture ou tu tues ta culture. Il n'y a pas de milieu ». En 2023, sa popularité a encore augmenté avec la sortie de la chanson et du clip « La prière », de Jourdan Thibodeaux et les Rôdailleurs, véritable hymne à la culture et à la langue cadiennes [21]. Les commentaires sur le groupe Facebook « Cajun French Virtual Table Française » sont unanimes et sont pour la plupart écrits en français, chose assez rare pour être soulignée (ex. « Il est un grand défendeur de la langue et la culture Cajun » ; « merci pour votre travail dans la préservation de la culture louisianaise ! » ; « Magnifique chanteur, magnifique chanson qui parle directement au cœur [22] »). Son militantisme est ainsi perçu comme authentique et congruent avec la communauté cadienne, contrairement à la logique du CODOFIL, perçue comme porteuse de normes extérieures à la communauté (Dubois et Melançon, 1997, 84 ; Hebert, 2000).

27 En 2023, Jourdan Thibodeaux met en ligne des vidéos de façon régulière. Il y raconte notamment des blagues de Boudreaux et Thibodeaux. Ces histoires, typiques du sud de la Louisiane et localement très connues, mettent en scène deux Cadiens éponymes, Boudreaux et Thibodeaux étant des noms très courants en Acadiana. Elles s'appuient sur des stéréotypes concernant les Cadiens en tant que groupe socioethnique et se moquent d'eux, les dépeignant comme stupides (Davies, 1982, 1987). Si l'on compare avec la manière dont les blagues sur les Belges peuvent être faites en France, on constate toutefois une différence importante. En effet, les blagues de Boudreaux et Thibodeaux sont très populaires au sein de la communauté cadienne et sont principalement racontées par des Cadiens, qui semblent ainsi apprécier l'opportunité d'une autodérision collective. Le fait de raconter de telles blagues peut donc être assimilé à un signe d'appartenance à la communauté. L'intérêt de ces blagues réside peut-être plus dans la façon dont les récits sont interprétés que dans le contenu. Elles sont généralement racontées en anglais, avec des traits linguistiques de l'anglais cadien qui se trouvent stéréotypés et exagérés (Carmichael, 2013).

28 En tant que défenseur du français en Louisiane, Jourdan Thibodeaux détourne cette tradition en les racontant en français. Cependant, il se

démarque de sa manière habituelle de parler le français cadien en utilisant un style emphatique, des schémas intonatifs très expressifs et en jouant clairement un rôle, maintenant fréquemment une forme de suspens jusqu'à la chute de l'histoire. Ce faisant, il s'inscrit dans une forme de performance du français cadien, ce qui va de pair avec la posture énonciative particulière qu'il adopte. Comme l'acte même de narration de ces blagues fait partie intégrante de la culture cadienne, on peut soutenir que la posture adoptée par Jourdan Thibodeaux sert donc à faire communauté. Ce faisant, il rétablit l'usage du français comme une partie constituante de la culture cadienne pour une activité intrinsèquement liée à cette communauté. La majorité des commentaires que font les utilisateurs du groupe sur ces publications sont en français, ce qui constitue une exception notable à l'activité du groupe « Cajun French Virtual Table Française » et semble prouver le succès de la démarche du musicien. Celui-ci juge toutefois indispensable de sous-titrer ses vidéos en anglais, probablement pour s'assurer d'une meilleure compréhension de l'ensemble de la communauté. Ses publications s'intitulent d'ailleurs « Louisiana French du jour », preuve que la dualité français/anglais caractérise presque toujours l'expression linguistique en Acadiana, ainsi que l'attestent la plupart des autres publications du groupe Facebook étudié, qui sont soit bilingues, soit exclusivement en anglais (exemples en partie 5 de l'article). Le paradoxe de cette auto-mise en scène et du style utilisé est que Jourdan Thibodeaux vise un modèle prototypique qui est censé représenter quelque chose d'authentiquement cadien. S'il peut paraître contradictoire de recréer une identité authentique en jouant un rôle, il convient de garder à l'esprit que les psychologues considèrent que l'identité est sujette à variation et qu'elle ne se manifeste pas tant à partir d'un modèle fixe qu'en fonction du contexte (Stockwell, 2011, 16). La performance de Jourdan Thibodeaux constitue donc ce que Robert Le Page et Andrée Tabouret-Keller (1985) appellent un « acte d'identité [23] ».

6. Création d'une communauté linguistique, iconicité lexicale et négociation du sens

29 Outre la logique d'une identité commune, la construction de la communauté en ligne se fait également par une forme de rejet de ceux qui sont extérieurs à la communauté cadienne. Ce sont en premier lieu les Américains exclusivement anglophones, souvent désignés péjorativement par l'étiquette *Anglos*, qui servent à renforcer la cohésion interne du groupe, y compris en raison d'actes d'appropriation culturelle et linguistique. Les pratiques langagières des autres francophones, et particulièrement des Français, sont également suspectes dans la mesure où elles sont perçues comme exonormatives, n'étant pas fidèles à une identité cadienne authentique. La situation du français cadien le place dans un entre-deux précaire. En effet, il est à la fois différent de l'anglais, parlé par ses locuteurs et différent du français standard de France ou du Québec. Il est également peu homogène, même dans les pratiques de ses locuteurs. C'est la raison pour laquelle certains répondent sèchement à des membres du groupe. Un exemple de ce type d'attitude apparaît dans un message émanant d'un locuteur du français de France qui publie une illustration amusante assortie de commentaires en français, à laquelle un utilisateur répond[24] « *See us Cajuns don't say it like that*[25] ».

30 L'expression permet de voir la façon dont les membres forment un bloc plutôt homogène, fait de connivences et d'oppositions aux autres. « *Us Cajuns* » montre la création d'une communauté linguistique, qui se reconnaît implicitement par ses membres locuteurs et affiliés et qui n'a pas besoin de se nommer. Il s'agit d'une attitude linguistique (et rhétorique) fréquente, qui consiste à passer du *nous* implicite (« *we* ») que l'appartenance au groupe induit, et d'une appartenance « intragroupe », à une attitude plus générale, dite « intergroupe », pour pouvoir opposer le *nous* au *eux* (Turner et Reynolds, 2010 dans Huguet Cabot *et al.*, 2021, 1922). On trouve quelque 100 occurrences de l'expression dans les messages du groupe, ce qui est particulièrement révélateur dans ce contexte où

l'on doit expliquer les questions identitaires et la différence avec d'autres formes de français.

31 La collaboration fondée sur des points communs entre francophones se produit dans un deuxième temps grâce à l'utilisateur français qui utilise *cousin* pour signifier le lien communautaire grâce à la langue commune, nonobstant ses variations locales. On trouve d'autres occurrences sur le groupe, uniquement pour signifier une parenté avec les francophones du Canada (et plus rarement, de France), à l'exclusion des anglophones.

32 Il existe néanmoins des éléments linguistiques sensibles. Ainsi, le terme *coonass*, un ethnonyme qui désigne les Cadiens, fait partie des mots pour lesquels des précautions s'imposent si l'on veut publier à son sujet. Valdman *et al.* (Valdman *et al.*,2010, 156) notent qu'il s'agit d'un surnom injurieux pour les Cadiens. Facebook a bloqué l'utilisation du terme (ou plutôt, l'a mis sur la liste des termes surveillés, qui peuvent être censurés dans les messages). C'est d'ailleurs un problème commun à d'autres médias, comme la radio, où la chanson « Registered Coonass » pose problème (Soileau, 2012). Cela est dû au stigmate associé au terme, dont les acceptions vont de la revendication identitaire à l'insulte utilisée par les anglophones (Gonzalez, 2013 ; Wiley, 2002). Les modérateurs ont décidé de supprimer les fils de discussion sur le terme lui-même et ont des arguments à apporter aux membres qui se positionnent pour et contre le mot [26]. Ce terme était auparavant utilisé sur le site Facebook dans plusieurs types de discussions. Il pouvait être relié à *cajun* et montrer la façon dont les imaginaires anglophones (des non-Cadiens) perçoivent les Cadiens et le français cadien. Il existe un phénomène d'appropriation de traits stéréotypiques par des anglophones, qui caricaturent les Cadiens (parmi les messages que l'on peut trouver sur *coonass*), comme on peut le voir dans le témoignage suivant :

> *A friend (who is not Cajun) sent an invitation for a « Fay Dodo » (her spelling). The message was full of word like « dis » and « dat », « ova dere », and many others- I remember my grandfather had somewhat of an accent speaking English and his sisters preferred speaking French, but when they spoke English it was clear that it was a second language for them. They were proud of their Acadian heritage and French*

> *language. And he hated it when people made fun of his accented English or called him « coonass »* [27].

33 Ce qui est partagé ici, c'est la déception et la colère d'être assimilé à un stéréotype ethnique, sentiments cependant nuancés par les commentaires qui affirment que l'on utilise *dis*, *dat* ou *ova dere* [28] en Floride également. D'autres s'insurgent contre l'orthographe des mots : « *We have enough illiterate Cajuns... we don't need illiterate Anglos diluting the language, too* [29]». Encore une fois, les messages hiérarchisent les discours. Les fautes seraient ainsi plus acceptables si elles viennent de locuteurs de français cadien, et les erreurs seraient presque plus inacceptables parce qu'elles caricaturent tout en étant inexactes. D'autres utilisateurs mettent en garde contre l'utilisation du terme *coonass* sur le groupe Facebook. Plus étonnant, beaucoup de messages montrent de l'indifférence vis-à-vis du mot, parce qu'il a été trop utilisé pour constituer encore une injure. Au contraire, le stigmate est retourné en une marque de fierté : « I *think a good trait of our cajun heritage is that we can laugh at ourselves* [30] ». Au contraire, d'autres sont las, mais indifférents : « *I heard this so much growing up I'm not offended by this* [31]». Ce message est similaire à tant d'autres, où les négociations sur les rapports au sein de la communauté cadienne (et entre les locuteurs de français cadien) les opposent aux « Anglos », avec le stigmate du terme *coonass*. Il est à la fois référentiel pour les non-Cadiens, et injurieux pour eux, car ils le reçoivent souvent comme une injure interpellative (Larguèche, 2009).

34 L'historien louisianais Shane Bernard s'est intéressé à différentes hypothèses portant sur l'origine de *coonass*. D'après James Domengeaux, le premier président du CODOFIL, l'utilisation de ce terme remonterait à la seconde guerre mondiale, lorsque des Français auraient commencé à l'utiliser pour se moquer des soldats cadiens présents sur le sol français au moment de la Libération, probablement parce qu'ils considéraient la variété de français utilisée par les Cadiens comme inférieure (Bernard, 2003, 90). Ancelet s'inscrit en faux contre cette hypothèse. Selon lui, l'utilisation du terme est antérieure à la seconde guerre mondiale et pourrait se justifier par le fait que les Cadiens mangent occasionnellement des ratons laveurs (*raccoons*). Il penche toutefois plutôt pour l'hypothèse d'une origine doublement raciste : le terme *coonass* (littéralement « cul de

raton laveur ») placerait les Cadiens tout en bas de l'échelle sociale, avec un statut inférieur à celui des Afro-américains, péjorativement qualifiés de *raccoons* (*ibid.*, 92). Dans tous les cas, Bernard (*ibid.*) parvient à prouver que le terme existait avant l'arrivée des soldats cadiens en France. En effet, la première utilisation documentée du terme remonte à avril 1943, avec la photographie d'un avion de transport militaire surnommé le *Cajun Coonass*.

35 Même si ce terme est interdit dans le groupe Facebook, d'autres sont le sujet de débats entre les utilisateurs. Cette négociation linguistique, que l'on trouve dans la plupart des échanges, peut provenir des auteurs des messages qui demandent des conseils ou qui s'interrogent quant à la correction d'un mot, voire à l'utilisation d'une expression. Ainsi, pour une liste d'équivalents de *shut up* (« tais-toi »), un utilisateur évalue et conseille la formulation à utiliser : « Bouche ta gueule, however, is less polite [...] Tais-toi would be the best term [32] ».

36 La négociation est également centrale pour un mot comme *lagniappe* (« un petit plus donné dans un magasin à un client »), utilisé en en français louisianais et en anglais cadien. D'après Wikipédia [33], le terme *lagniappe* serait dérivé de l'expression espagnole d'Amérique du Sud *la yapa* ou *ñapa* (qui fait référence à un article supplémentaire gratuit, généralement très bon marché). Dans le mot cadien, l'article défini *la* a fusionné avec le nom. Le terme remonte au mot quechua *yapay* (« augmenter », « ajouter »). La question posée dans la publication d'origine était la suivante : « *How do you use "Lagniappe" in a sentence? I understand the meaning, but not quite how to use it* [34]. »

37 Les réponses fournies par les membres du groupe sont très diverses, mais elles ont un rapport avec le sens attesté ou sont proches du sens, comme ces trois exemples : « Donnez toujours un petit lagniappe quand quelqu'un vous achète quelque chose. » ; « *She is so nice. She is beautiful and likes me. The fact that she can cook is just lagniappe* [35]. » ; « *just like this. Any time something is above and beyond what's expected. Similar: "I fixed your gumbo and I put some potato salad on the side for a little lagniappe."* [36] » Ces réponses mettent le mot en contexte, ce qui permet de lui donner un sens dynamique (Huseynova, 2019). Chacun y va de son ajout, qui ne fait

que réaffirmer le sens de ce mot, dans des contextes du quotidien (séduire, cuisiner, acheter des objets dans un magasin).

38 D'autres utilisations dans le groupe Facebook peuvent montrer un sens différent, voire pas de sens du tout ; comme si le fait qu'il s'agissait de français cadien était suffisant. Utiliser la langue montre ainsi son pouvoir évocateur, comme si toutes les expressions cadiennes étaient équivalentes et ne voulaient donc plus dire grand-chose. Par exemple, dans les discussions sur ce qu'est le français cadien, on peut lire « *Or often we say lagniappe the good times roll oh yes*[37] » ou « *Instead of saying "aye yeee!" real Cajuns say "lagniappe!"*[38] ». Ici, comme le fil traite de ce qu'est le français cadien, il n'est pas étonnant de voir l'adjectif *real* (« authentique »), employé dans le sens de ce qui fait communauté, et non dans une opposition binaire de « vrai·e·s Cadien·nes » et de membres faux ou non authentiques du groupe. L'utilisation de termes comme *lagniappe* dénote l'appartenance à la communauté cadienne en tant que communauté de pratique. Les communautés de pratique sont des formes de collectivités qui naissent en réponse à des préoccupations communes et dont les membres développent des pratiques communes, y compris des pratiques langagières (Eckert, 1989). La dénomination en tant que locuteurs « vrais » ou « authentiques » cantonne toutefois le problème de l'appartenance à l'intragroupe, comme vu plus haut. C'est une question également soulevée par le fait qu'il y ait des néo-locuteurs, ce qui repousse les frontières qui délimiteraient les « vrais » et les « faux » (O'Rourke *et al*., 2015). Dans le cas de *lagniappe*, l'indexicalité du terme le rend incontournable lors de la création de listes de mots de français cadien : il permet immédiatement d'identifier la variété linguistique à laquelle on le rattache (Johnstone *et al*, 2006). Il revient également dans plusieurs fils (quatre-vingt-cinq fils entre avril 2022 et mars 2023), surtout lors de questions sur les mots les plus propres au français cadien ou lorsque les utilisateurs recherchent un nom (par exemple pour donner un nom à un animal de compagnie). De la même façon, *Lagniappe* est le nom d'un magazine régional consacré au sud-ouest de la Louisiane[39].

39 Un autre type de négociation a lieu pour le terme *poo"yie* (« pouilleux »), retranscrit ainsi dans le premier message d'un fil de discussion. Nous reproduisons ci-dessous une partie de la conversa-

tion afin de montrer spatialement l'échange et la façon dont les commentaires construisent le sens du mot.

> *Publication d'origine* [40]

> *Does anybody know the origins or the etymology of « poo"yie »?*
> *It is a common phrase in the Cajun language, however it doesn't appear in anyway formal. Just a slang or figure of speech* [41].
> *Commentaire 2*
> *Don't know the origin, but it says it all. Lol. My favorite saying!* [42]
> *Commentaire 3*
> *Sometimes that is what I feel when I get up in the morning. It's going to be a poo-yie day* [43].
> *Commentaire 4*
> *You might be on to something. Tr. "Lousy"* [44]
> *Commentaire 6*
> *Pouilleux?Like « Je ne voudrais pas qu'elle sorte avec ce pouilleux » (in the DLF).* [45]
> *Commentaire 9*
> *because pouilleux means infested with lice. Pou-yaille is an exclamation of surprise, pleasure or disgust.*
> *Could pou-yaille have come from pouilleaux I guess it is possible.* [46]
> *Commentaire 10*
> *Yes pouilleux means infected with lice in standard French (français international). But it is in the DLF in another meaning (gave an example).Also used in Québec in that same meaning.You could also be right with pou-yaille;it is also in the DLF(ma bible). Merci.* [47]
> *Commentaire 13*
> *Pe-yon means stink or stinky You wrinkle your nose,exclaim peyou of the smell or pe-yon of the persons odor or character.* [48]
> *Commentaire 14*
> *like the scent of a skunk, une 'bete puyante' ?* [49]
> *Commentaire 15*
> *I have always heard it referring to a behind. « Go wash your pe-yon, it stinks »* [50]
> *Commentaire 16*
> *well said, I think we got that word down How do I say behind ,tail (cheau ?)sorta like chew but not.* [51]
> *Commentaire 17*
> *« Tue pues » is a French insult. Not very common today.* [52]

40 La négociation passe par des propositions d'extension métaphorique en passant par *pouilleux*, *puer* ainsi que par l'association à des parties du corps comme « le derrière » et « la queue ». Seul le sens négatif est mis en avant pour parler de ce qui est dégoûtant ou proposer une utilisation en tant qu'interjection. Le sens passe également par des traductions exactes (si *poo yie* est le mot *pouilleux*, alors *lousy* est un vrai ami morphologique, *louse* signifiant *pou*), des contextualisations (« *a poo-yie day* ») et les sentiments mis en avant par ce que ce mot implique, ce qui glisse rapidement vers le sens négatif des parties du corps « sales » comme le derrière (puant), l'odeur « puyante » ou « tue [sic] pues », avant de passer à d'autres mots proches comme le montre le commentaire 16. Les associations sont donc faites en contexte d'utilisation du mot, en synonymes et en proches lexicaux, ainsi que par association émotionnelle, ce qui permet à divers membres qui ont des aptitudes en français cadien, comme en français en général, de participer (y compris par l'utilisation du dictionnaire). Le flou de cette discussion vient également du fait que les graphies sont des adaptations grapho-phonémiques de ce que les locuteurs disent. On devine en effet /puːji~pujø/ dans la graphie <poo yie>, en raison des graphie-phonie de la langue anglaise.

41 Dans tous ces exemples, on peut constater que les échanges s'appuient bien souvent sur ce que l'on pourrait qualifier de *représentations linguistiques*, terme dont la définition proposée par Cécile Petitjean semble parfaitement correspondre à la communauté cadienne :

> Un ensemble de connaissances non scientifiques, socialement élaborées et partagées [...] permettant au(x) locuteur(s) d'élaborer une construction commune de la réalité linguistique, c'est-à-dire de la ou des langues de la communauté ou de la ou des langues des communautés exogènes, et de gérer leurs activités langagières au sein de cette interprétation commune de la réalité linguistique. (Petitjean, 2008, 33)

42 Plutôt que *représentations*, les anglophones utilisent souvent le terme *idéologies linguistiques*. D'après Paul Kroskrity (1999), les idéologies linguistiques reflètent les intérêts de collectivités et de groupes particuliers ; elles sont considérées comme naturelles et sont par conséquent rarement contestées. De plus, elles jouent le rôle de

médiateurs entre les structures sociales et les façons de parler. Ces éléments coïncident avec la perception linguistique de la communauté étudiée. D'après Kathryn Campbell-Kibler (2009, 136), les marqueurs linguistiques peuvent être des ressources permettant au locuteur de construire son identité par rapport à une idéologie linguistique partagée avec d'autres. Dès lors, il ne semble pas déraisonnable d'affirmer que les utilisateurs du groupe Facebook forment une véritable communauté idéologique.

Conclusion

43 Dans cet article, nous avons rappelé le contexte du développement et de l'évolution du français en Louisiane, puis nous nous sommes concentrés sur la façon dont les utilisateurs du groupe Facebook « Cajun French Virtual Table Française » créent une communauté en ligne autour de leur utilisation et de leurs représentations du français cadien. Dans les échanges entre membres du groupe, l'important n'est pas tant de répondre aux questions posées que de participer pour partager avec les autres sa culture et ses connaissances. Le français paraît souvent distant et fantasmé et les digressions ne manquent pas. Cependant, les associations intimes et émotionnelles permettent toujours de faire communauté, y compris en utilisant l'anglais. C'est probablement la raison du succès des petites vidéos proposées par *the Southern Cajun French woman* [53], dans lesquelles la protagoniste donne, chaque jour ou presque, une phrase en français cadien et sa traduction en anglais.

44 Nous avons en partie opposé les descriptions objectives du français louisianais aux représentations subjectives des membres du groupe Facebook. Si l'expression du français cadien et les commentaires métalinguistiques paraissent souvent arbitraires aux linguistes que nous sommes, elles n'en dénotent pas moins une forme de réalité communautaire qui relève de ce que l'on pourrait qualifier de linguistique perceptuelle. Les réseaux sociaux de type Facebook sont de très bons lieux pour étudier la linguistique perceptuelle, car ils permettent de conserver la trace des débats autour de l'acception d'un mot, non seulement parmi les locuteurs de français cadien, mais aussi entre francophones dans le sens plus large, tout en laissant plus de latitude à l'observation d'autres pratiques de terrain, puisque les

membres échangent librement sans se sentir brimés par une autorité quelconque. Les questions historiques sont palpables dans la façon dont le français cadien censure les mots les plus problématiques, comme *coonass*. Les mots les plus représentatifs comme *lagniappe*, ou les expressions comme *lâche pas la patate* sont utilisés comme des outils de reconnaissance rapides. Le fait même de lancer des hypothèses pour coconstruire le sens d'expressions entre locuteurs crée la communauté, entre membres aux connaissances diverses et complémentaires.

45 Le discours des utilisateurs du groupe est situé, s'inscrivant dans l'autodéfense contre l'anglais et le français de France. Toutefois, notre propre discours est certainement également situé. En tant que tandem francophone de France, nos points de vue linguistiques sont probablement un peu biaisés, même si notre connaissance du français nous place dans la position de comprendre les locuteurs d'autres variétés du français, et notamment les locuteurs du français cadien.

BIBLIOGRAPHY

Ancelet Barry J., 1988, « A Perspective on Teaching the "Problem Language" in Louisiana », *French Review*, vol. 61, n° 3, p. 345-356.

Anderson III Bennett Boyd, 2019, « Arrête de m'appeler "cadien". On est plus que ça » [en ligne], *Le Bourdon de la Lousiane*, URL : https://www.lebourdondelalouisiane.com/post/arr%C3%AAte-de-m-appeler-cadien-on-est-plus-que-%C3%A7a [consulté le 23/09/2023].

Baran Jacques, 2023, « Vision d'ensemble des acteurs de la Francophonie en Louisiane et présentation des principales initiatives menées pour faire vivre la Francophonie louisianaise », communication donnée dans le cadre des Rencontres internationales de la francophonie de Lyon, le 20 mars 2023.

Baxter Robert Neal, 2021, « Réflexions sur la dichotomie entre néolocuteurs et locuteurs natifs/traditionnels dans le cadre de la revitalisation des langues minoritaires : vers un nouveau discours inclusif » [en ligne], *Lengas*, n° 89, DOI : https://doi.org/10.4000/lengas.5140 [consulté le 10/02/2022].

Bernard Shane, 2003, *The Cajuns: Americanization of a People*, Jackson, University Press of Mississippi.

Bernard Shane, 2008, *Cajuns and Their Acadian Ancestors*, Jackson, University Press of Mississippi.

Biro Eniko, 2019, « Linguistic Identities in the Digital Space », *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, vol. 11, nº 2, p. 37-53.

Bourdieu Pierre, 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Bourdieu Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.

Brasseaux Carl, 1987, *The Founding of New Acadia*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.

Broussard Earlène, 2021, « Lettre ouverte au Bourdon » [en ligne], *Le Bourdon de la Louisiane*, URL : https://www.lebourdondelalouisiane.com/post/lettre-ouverte-au-bourdon [consulté le 23/09/2023].

Campbell-Kibler Kathryn, 2009, « The Nature of Sociolinguistic Perception », *Language Variation and Change*, vol. 21, nº 1, p. 135-156.

Carmichael Katie, 2013, « The Performance of Cajun English in Boudreaux and Thibodeaux Jokes », *American Speech*, vol. 88, nº 4, p. 377-412.

Costa James, 2010, « Des derniers locuteurs aux néo-locuteurs : revitalisation linguistique en Europe », *Faits de langues*, vol. 35-36, nº 1, p. 205-223.

Coupé Christophe, 2022, *Étude sociophonologique et acoustique de l'anglais dublinois contemporain*, thèse de doctorat en linguistique anglaise sous la direction de Manuel Jobert, université Jean-Moulin Lyon 3.

Cramer Jennifer, 2016, « Perceptual Dialectology » [en ligne], *Oxford Handbook Topics in Linguistics*, DOI : https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199935345.013.60 [consulté le 28/24/2023].

Dajko Nathalie, 2019, « History and Variation in Louisiana French », dans Nathalie Dajko et Shana Walton (dir.), *Language in Louisiana. Community and Culture*, Jackson, University Press of Mississippi, p. 75-89.

Dajko Nathalie, 2020, *French on Shifting Ground. Cultural and Coastal Erosion in South Louisiana*, Jackson, University Press of Mississippi.

Davies Christie, 1982, « Ethnic Jokes, Moral Values and Social Boundaries », *The British Journal of Sociology*, vol. 33, nº 3, p. 383-403.

Davies Christie, 1987, « Language, Identity, and Ethnic Jokes about Stupidity », *International Journal of the Sociology of Language*, nº 65, p. 39-52.

Dormon James, 1983, *The People Called Cajuns: An Introduction to an Ethnohistory*, Lafayette, Center for Louisiana Studies/University of Southwestern Louisiana.

Dubois Sylvie et Melançon Megan, 1997, « Cajun is dead. Long live Cajun: Shifting from a Linguistic to a Cultural Community », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 1, nº 1, p. 63-93.

Dunn Joseph, 2021, « À l'attention du Rédacteur en chef du Bourdon » [en ligne], *Le Bourdon de la Lousiane*, URL : https://www.lebourdondelalouisiane.com/post/%C3%A0-l-attention-du-r%C3%A9dacteur-en-chef-du-bourdon [consulté le 23/09/2023].

Eckert Penelope, 1989, *Jocks and Burnouts: Social Categories and Identity in the High School*, New York, Teachers College Press.

Glain Olivier, 2021, « The Cajun Renaissance and Cajun English. The Social, the Linguistic, the Imaginar » [en ligne], *Anglophonia*, nº 32, DOI : https://doi.org/10.4000/anglophonia.4049 [consulté le 28/24/2023].

Gonzalez Marc, 2013, « Anthropologie des pratiques langagières en Louisiane francophone : enjeux identitaires des processus redénominatifs de l'ethnonyme des Cadjins », *Francophonies d'Amérique*, nº 36, p. 41-70.

Goudet, Laura, 2016, « "Tu sais que tu viens de [Ville] quand…" : Communauté urbaine en ligne », *Rua*, vol. 22, numéro spécial, p. 280-301.

Goudet Laura, 2018, « Internet Representations of Dialectal English », *Corela. Cognition, représentation, langage*, hors-série nº 24 [en ligne], DOI : https://doi.org/10.4000/corela.5157 [consulté le 29/04/2023].

Hebert Julie, 2000, « Identifying Cajun Identity: Cajun Assimilation and the Revitalization of Cajun Culture » [en ligne], *The Student Historical Journal*, URL : http://cas.loyno.edu/history/student-historical-journal-1999-2000 [consulté le 29/04/2023].

Huguet Cabot, Pere-Luis, Abadi David, Fischer Agneta et Shutova Ekaterina, 2021, « Us vs. Them: A Dataset of Populist Attitudes, News Bias and Emotions » [en ligne], dans Paola Merlo, Jorg Tiedemann et Reut Tsarfaty (dir.), *Proceedings of the 16th Conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics: Main Volume*, Kerrville, Association for Computational Linguistics, p. 1921-1945, DOI : https://www.aclweb.org/anthology/2021.eacl-main.165 [consulté le 29/04/2023].

Huseynova Elmira Abdulla, 2019, « Word, Meaning and Context », *Scientific Reports of Bukhara State University*, vol. 3, nº 1, p. 132-136.

Jakobson Roman, 1960, « Closing statements: Linguistics and Poetics », dans Thomas A. Sebeok (dir.), *Style in language*, New York, John Wiley & Sons, p. 350-377.

Johnstone Barbara, Andrus Jennifer et Danielson Andrew E., 2006, « Mobility, Indexicality, and the Enregisterment of "Pittsburghese" » [en ligne], *Journal of English Linguistics*, vol. 34, nº 2, p. 77-104, URL : https://doi.org/10.1177/0075424206290692.

Klingler Thomas, 2003, « Language Labels and Language use among Cajuns and Creoles in Louisiana », *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics*, vol. 9, nº 2, p. 77-90.

Kroskrity Paul (dir.), 1999, *Regimes of Language: Ideologies, Polities, and Identities*, Santa Fe, School of Advanced Research Press.

Labov William, 1972, *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.

Larguèche Evelyne, 2009, *Espèce de… ! Les lois de l'effet injure*. Chambéry, Université de Savoie.

Lee Carmen, 2017, *Multilingualism Online*, New York, Routledge.

Le Page Robert et Tabouret-Keller Andrée, 1985, *Acts of Identity: Creole-based Approaches to Language and Ethnicity*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lyche Chantal, 1996, « Genèse et traits caractéristiques du français cadien : un aperçu phonologique », *Revue romane*, vol. 31, nº 1, p. 29-49.

O'Rourke Bernadette, Pujolar Joan et Ramallo Fernando, 2015, « New Speakers of Minority Languages: the Challenging Opportunity – Foreword », *International Journal of the Sociology of Language*, nº 231, p. 1-20.

Paveau Marie-Anne, 2008, « Le parler des classes dominantes, objet linguistiquement incorrect ? Dialectologie perceptive et linguistique populaire », *Éla. Études de linguistique appliquée*, nº 150, p. 137-156.

Pérez Ramos Raùl, 2012, « Cajun Vernacular English. A Study over a Reborn Dialect », *Fòrum de Recerca*, nº 17, p. 623-632.

Petitjean Cécile, 2008, « Représentations linguistiques et accents régionaux du français », *Journal of Language Contact*, vol. 1, nº 2, p. 29-51.

Picone Michael, 2015, « French Dialects of Louisiana: A Revised Typology », dans Michael Picone et Catherine Evans Davies (dir.), *New Perspectives on Language Variety in the South: Historical and Contemporary Approaches*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, p. 267-287.

Radovanovic Danica et Ragnedda Massimo, 2012, « Small Talk in the Digital Age: Making Sense of Phatic Posts » dans Matthew Rowe, Milan Stankovic et Aba-Sah Dadzie (dir.), *Proceedings of the 2nd Workshop on Making Sense of Microposts: Big Things Come in Small Packages*, p. 10-13.

Soileau, Mike, 2012, « Jamie Bergeron weighs in on controversy caused by 'Registered Coonass' song » [en ligne], *Cajun Radio*, URL : https://cajunradio.com/jamie-bergerons-song-registered-coonass-causes-controversy-audio [consulté le 29/04/2023].

Spanu Michael, 2015, « Alternative Globalization in Southern France: Minority Language as a Creative Tool in Occitan Popular Music » [en ligne], dans Dietrich Helms et Thomas Phleps (dir.), *Speaking in Tongues: Pop Lokal Global*, Bielefeld, Transcript Verlag, URL : https://www.semanticscholar.org/paper/Alternative-Globalization-in-Southern-France%3A-as-a-Spanu/e248fd5e4be477f5a2a28b358d334c114d24e4ec [consulté le 29/04/2023].

Stockwell Peter, 2011, « Accomodating Identity in Cognitive Sociolinguistics », dans Francis Manzano (dir.), *Unité et diversité de la linguistique*, Lyon, université Jean-Moulin Lyon 3, p. 13-33.

Turner John C. et Reynolds Katherine J., 2010, « The Story of Social Identity », dans Tom Postmes et Nyla Branscombe (dir.), *Rediscovering Social Identity: Key Readings*, New York, Psychology Press, p. 13-32.

Valdman Albert et Rottet Kevin J., 2006, « Vers un dictionnaire du français de Louisiane », *Études Francophones*, vol. 21, nº 1-2, p. 60-78.

Valdman Albert, Rottet Kevin J., Ancelet Barry J., Guidry Richard, Klingler Thomas, Lafleur Amanda, Lindner Tamara, Picone Michael, Ryon Dominique (dir), 2010, *Dictionary of Louisiana French. As Spoken in Cajun, Creole, and American Indian Communities*, Jackson, University Press of Mississippi.

Wenger-Trayner Etienne et Wenger-Trayner Beverly, 2015, *Introduction to Communities of Practice: a Brief Overview of the Concept and its Uses*, [en ligne] URL : https://www.wenger-trayner.com/introduction-to-communities-of-practice [consulté le 29/04/2023].

Wiley Eric, 2002, « Wilderness Theatre: Environmental Tourism and Cajun Swamp Tours », *TDR. The Drama Review*, vol. 46, nº 3, p. 118-131.

NOTES

1 Le paradoxe de l'observateur fait référence à la difficulté que peut éprouver l'enquêteur à obtenir des échantillons de discours naturel dans la mesure où sa seule présence peut dissuader les informateurs de parler de façon authentique et spontanée.

2 URL : https://www.facebook.com/groups/cajunfrench/permalink/6686810771356255 [consulté le 25/09/2023]

3 URL : https://www.facebook.com/reel/196429639865222 [consulté le 25/09/2023]

4 Ces chiffres ont été obtenus à partir d'un recensement des publications d'octobre et de novembre 2020.

5 Merci à l'un des évaluateurs de cet article pour cette communication personnelle.

6 La palatalisation du yod désigne communément le processus par lequel [tj], [dj], [sj] ou [zj] deviennent respectivement [tʃ], [dʒ], [ʃ] et [ʒ]. Cette appellation est peu utilisée en linguistique française mais elle est fréquente pour parler de l'anglais et des variétés de français d'Amérique.

7 Division administrative spécifique à la Louisiane, qui correspond à un comté dans les autres États.

8 *Be after* + *-ing* s'utilise toutefois pour désigner ce que l'on vient tout juste de faire ou ce que l'on est sur le point de faire ; cette utilisation est donc similaire syntaxiquement, mais pas aspectuellement.

9 URL : https://www.facebook.com/groups/126242628908/ [consulté le 25/09/2023].

10 URL : https://www.facebook.com/groups/236589833688548 [consulté le 25/09/2023].

11 URL : https://www.facebook.com/groups/cajunfrench/permalink/6633501763353823 [consulté le 25/09/2023].

12 URL : https://www.lsu.edu/hss/french/undergraduate_program/cajun_french/cajun_french_by_themes.php [consulté le 23/03/2023].

13 URL : https://www.louisianafrench.org [consulté le 23/03/2023].

14 URL : https://www.reddit.com/r/CajunFrench/comments/nz1kq3/resources_for_learning [consulté le 23/03/2023].

15 Nous traduisons : « Comment dire X en français cadien ? »

16 Nous traduisons : « J'entendais ça dans ma jeunesse quand on disait aux garçons d'arrêter de *piler* [« piétiner »] dans la boue avec leurs chaussures à crampons ».

17 Nous traduisons : « J'entendais les adultes dire quelque chose comme "Je vais te *piler* le derrière si tu n'arrêtes pas de courir partout dans la maison !" »

18 Nous traduisons : « J'ai grandi à Baton Rouge et ma famille le disait tout le temps ! », URL : https://www.facebook.com/groups/cajun-french/permalink/6065728506797821 [consulté le 20/04/2023].

19 URL : https://www.facebook.com/groups/cajunfrench/permalink/6116362345067770 [consulté le 28/04/2023].

20 URL : https://www.youtube.com/watch?v=ijL31NmPiKw [consulté le 28/04/2023].

21 URL : https://www.youtube.com/watch?v=-3AQ5BYrXXE [consulté le 28/04/2023].

22 URL : https://www.facebook.com/groups/cajunfrench/permalink/6152424874794850 [consulté le 23/04/2023].

23 L'activité de Jourdan Thibodeaux est très similaire à ce que font les jeunes chanteurs acadiens qui chantent en chiac, notamment. Depuis Zachary Richard, de forts liens musicaux entre l'Acadie et la Louisiane existent parmi les artistes francophones.

24 URL : https://www.facebook.com/groups/cajunfrench/permalink/5333120153391997 [consulté le 28/04/2023].

25 Nous traduisons : « Nous, les Cadiens, on ne dit pas ça comme ça, tu vois ».

26 URL du message d'avertissement : https://www.facebook.com/legacy/notes/982238038480252 [consulté le 15/04/2023].

27 Nous traduisons : « Un ami (qui n'est pas Cadien) a envoyé une invitation pour un "Fay Dodo" (son orthographe). Le message était plein de mot [sic] comme "*dis*" et "*dat*" [*that*], "*ova dere*" [*over there*] et autres. Je me rappelle que mon grand-père avait un petit accent quand il parlait anglais et que ses sœurs préféraient parler français. […] Ils étaient fiers de leur héritage acadien et de la langue française. Et il détestait quand les gens se moquaient de son accent en anglais ou l'appelaient "coonass". » URL : https://www.facebook.com/groups/658399044197488/search?q=coonass [consulté le 28/04/2023].

28 Les graphies <dis> (« *this* »), <dat> (« that ») et <ova dere> (« *over there* ») sont destinées à rendre compte de la prononciation de l'anglais cadien, qui se caractérise notamment par la prononciation de la graphie <th> (correspondant aux phonèmes /θ/ et /ð/) par [t] et [d]).

29 Nous traduisons : « Nous avons suffisamment de Cadiens analphabètes… nous n'avons pas besoin d'Anglos analphabètes pour diluer aussi la langue. »

30 Nous traduisons : « Je pense que l'un des points forts de notre héritage cadien est que nous savons pratiquer l'autodérision. »

31 Nous traduisons : « J'ai tellement entendu ça en grandissant que ça ne me vexe pas. »

32 Nous traduisons : « *Bouche ta gueule*, cependant, est moins poli […] *Tais-toi* serait la meilleure traduction. », URL : https://www.facebook.com/groups/cajunfrench/permalink/5344614538909225 [consulté le 28/04/2023].

33 URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Lagniappe [consulté le 26/04/2023].

34 Nous traduisons : « Comment utilisez-vous “lagniappe” dans une phrase ? Je comprends le sens, mais pas vraiment son utilisation. » URL : https://www.facebook.com/groups/cajunfrench/permalink/5520396197997724 [consulté le 24/04/2023].

35 Nous traduisons : « Elle est vraiment chouette. Elle est belle et elle m’aime. Le fait qu’elle sache cuisiner, c’est juste lagniappe. » (du bonus).

36 Nous traduisons : « Comme ça. Dès que quelque chose va au-delà de nos attentes. Par exemple : “j’ai arrangé ton gumbo et j’ai mis un peu de salade de patate en accompagnement pour un peu de lagniappe” ».

37 Nous traduisons : « Ou parfois, on dit lagniappe les bons temps rouler oh yeah ! »

38 Nous traduisons : « Au lieu de dire “oh yeah !”, les vrais Cajuns disent “lagniappe” ! »

39 URL : https://bestofswla.com [consulté le 28/04/2023].

40 Fil de discussion reproduit en partie ici ; les erreurs typographiques et orthographiques ont été respectées et les noms ont été remplacés par l’ordre des commentaires dans le fil, URL : https://www.facebook.com/groups/cajunfrench/permalink/5538510036186340 [consulté le 23/04/2023].

41 Nous traduisons : « Est-ce que quelqu’un connaît les origines ou l’étymologie de “*poo"yie*” ? Est-ce une expression courante de la langue cadienne, cependant, elle n’est pas du tout formelle. C’est juste de l’argot ou une figure de style. »

42 Nous traduisons : « Je connais pas l’origine mais ça veut tout dire. LOL. Mon expression préférée. »

43 Nous traduisons : « C’est parfois ce que je ressens en me levant le matin. Ça va être une journée *poo-yie*. »

44 Nous traduisons : « Tu es peut-être sur la bonne voie. Traduction : *pourri*. »

45 Nous traduisons : « Pouilleux ? Comme dans : “Je ne voudrais pas qu’elle sorte avec ce pouilleux” (exemple tiré du *Dictionary of Louisiana French* : DLF). »

46 Nous traduisons : « Parce que *pouilleux* veut dire *infesté de poux*. *Pou-yaille* est une exclamation de surprise, de plaisir ou de dégoût. Est-ce que *pou-yaille* pourrait venir de *pouilleaux* ? Je suppose que c’est possible. »

47 Nous traduisons : « Oui, *pouilleux* veut dire *infesté de poux* en français standard (français international). Mais on le trouve dans le DLF avec un autre sens (j'ai donné un exemple). Il est également utilisé au Québec dans ce même sens. Il se pourrait que tu aies aussi raison pour *pou-yaille* ; qui se trouve également dans le DLF (ma bible). Merci. »

48 Nous traduisons : « *Pe-yon* veut dire *puer* ou puant. Tu plisses le nez, tu cries *peyou* à cause de l'odeur ou *pe-yon* à cause de l'odeur ou du caractère des gens. »

49 Nous traduisons : « Comme l'odeur d'une moufette. Une bête puante. »

50 Nous traduisons : « Je l'ai toujours entendu en référence à un derrière. "Va te laver le pe-yon, il pue". »

51 Nous traduisons : « Bien dit, je pense que nous avons compris ce mot. Comment je dis *derrière*, *queue* ? *Cheau*, un peu comme *chew* mais pas exactement. »

52 Nous traduisons : « *Tu pues* est une insulte en français. Pas très courante aujourd'hui. »

53 https://www.facebook.com/100009071830913/videos/545342124347169?idorvanity=658399044197488 [consulté le 28/04/2023].

AUTHORS

Olivier Glain
Professeur des universités en linguistique anglaise, ECLLA, Université Jean Monnet de Saint-Étienne

Laura Gabrielle Goudet
Maîtresse de conférences en linguistique anglaise, Université de Rouen, ERIAC (UR 4705) et Institut universitaire de France

L'urbain, la ville et la langue

Perceptions et représentations de l'anglais dublinois contemporain

Christophe Coupé

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.648

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français
Cette étude propose d'interroger la division nord/sud à Dublin dans une optique urbaine et linguistique afin de tenter de saisir de quelle manière les Dublinois se représentent la variation linguistique à l'œuvre dans leur ville et comment l'urbain – en tant que tissu social – influence leurs perceptions linguistiques.

English
This study interrogates the north/south divide in Dublin through an urban and linguistic perspective in an attempt to understand how Dubliners make sense of the linguistic variation at work in their city and how the urban setting – understood as the social fabric of the city – influences their linguistic perceptions.

INDEX

Mots-clés
urbain, identité, perceptions, représentations, dialectologie perceptuelle, linguistique de corpus, prosodie sémantique

Keywords
urban, identity, perceptions, representations, perceptual dialectology, corpus linguistics, semantic prosody

OUTLINE

Introduction
1. La division nord/sud : entre géographie et imaginaire
   1.1. La Liffey, un marqueur géographique incontournable

1.2. L'urbain et l'imaginaire
2. Perceptions et représentations de l'anglais dublinois : approche perceptuelle
2.1. Corpus et méthode
2.2. Approche quantitative : mots clés, fréquences et blocs lexicalisés
2.3. Mots clés en contexte et prosodie sémantique
3. Discussion : vers un changement des perceptions linguistico-urbaines ?
Conclusion

TEXT

Introduction

1 À Dublin, il est courant d'entendre parler du *northside* et du *southside*. L'espace y constitue un ancrage identitaire fort et conditionne la perception que l'on a de la ville et de ses habitants. Depuis des siècles, la topographie dublinoise nourrit l'imaginaire collectif (Knell, 2010) et, plus précisément, une identité dublinoise scindée en deux parties : nord et sud. Dans cet imaginaire, le nord représente les classes populaires au parler dit « authentique » tandis que le sud est associé aux classes aisées au parler parfois qualifié de « snob » (*posh*) et/ou de « faux ».

2 Si cette division nord/sud fait partie intégrante de l'identité dublinoise, il convient de noter que cette dernière se trouve remise en question par le dynamisme économique actuel de la capitale irlandaise et la réorganisation de son paysage socio-urbain.

3 Ce travail s'intéresse à l'urbain, que nous distinguons de la ville à proprement parler. S'il s'agit de deux termes souvent utilisés de manière interchangeable, nous concevons l'urbain comme l'entité abstraite, le tissu social de la ville qui, elle, constitue l'entité spatiale, physique (Lefebvre *et al.*, 2010, 103). En cela, la ville et l'urbain se superposent et constituent les deux faces d'une même pièce, indissociables. L'urbain est une expérience de la ville qui se crée par le biais d'images mentales, de perceptions et de représentations de la ville. Toute expérience urbaine de la ville est unique et personnelle.

4 Dans le cadre du présent travail, nous étudierons les liens entre l'urbain et les perceptions linguistiques des habitants. Pour ce faire,

nous proposons d'observer de plus près la communauté dublinoise par le prisme de la langue, et plus particulièrement des perceptions et des représentations qui portent directement sur l'anglais dublinois ou, devrions-nous dire, sur *les* anglais dublinois. Afin de mieux comprendre ce que nous entendons par « communauté dublinoise », nous proposons premièrement de situer Dublin d'un point de vue historique et géographique avant d'aborder l'emblématique division nord/sud, notamment du point de vue de l'imaginaire collectif. Nous présenterons ensuite l'enquête perceptuelle sur laquelle sont fondées nos analyses et détaillerons les choix méthodologiques opérés, ainsi que les outils utilisés pour le traitement des données. L'enquête perceptuelle avait deux objectifs, à savoir mettre au jour des variétés d'anglais dublinois perçues par les Dublinois sur l'aire géographique de la ville et comprendre les connotations (positives, neutres ou négatives) associées à ces variétés. Il a été demandé aux enquêtés de décrire les variétés repérées. Les commentaires qu'ils ont fournis ont été compilés en un corpus qui nous sert de base d'analyse pour cette étude. Nous aborderons les résultats sous deux formes : quantitative et qualitative. Tout d'abord, nous présenterons les fréquences absolues et relatives des termes les plus utilisés pour décrire les variétés d'anglais repérées par les enquêtés, puis nous observerons quelques-uns de ces termes, en contexte, afin d'analyser les connotations qui y sont associées. Nous terminerons par une discussion des résultats.

1. La division nord/sud : entre géographie et imaginaire

1.1. La Liffey, un marqueur géographique incontournable

5 La ville portuaire de Dublin a cette particularité d'être scindée en deux parties, au nord et au sud, par la Liffey, fleuve emblématique qui prend sa source dans les montagnes de Wicklow au sud-ouest de la ville et qui se jette à l'est dans la mer d'Irlande. C'est autour de ce fleuve que s'est bâtie Dublin au rythme des conquêtes successives qui ont écrit son histoire. Les premières traces de l'établissement d'une communauté dublinoise remontent à 250 ans avant J.-C. au sud de la

Liffey (McCormack, 2000, 1). Deux communautés gaéliques s'établirent dans cette zone et portaient les noms de Áth Cliath (le nom gaélique de Dublin) et Dubh Linn (anglicisé en Dublin).

Carte 1 : Dublin divisée au nord et au sud par la Liffey (au milieu de l'image) [1]

© Google

6 À Dublin, il est commun d'entendre parler du *northside* et du *southside*, notamment lorsqu'il est question de faire référence aux habitants du nord et du sud. Le fleuve a cristallisé au fil des siècles une division aussi bien géographique que socioéconomique et linguistique. Le nord de la ville est généralement associé aux classes populaires tandis que le sud de la ville est synonyme de prospérité. Aujourd'hui, la rive sud de la Liffey, et plus particulièrement la partie sud-est, abrite certains des lieux considérés comme les plus incontournables et emblématiques de la ville. On y trouve, entre autres, les locaux de l'ancienne Bank of Ireland, la première université à avoir été fondée à Dublin, Trinity College Dublin (qui abrite le célèbre *Livre de Kells*), University College Dublin, les locaux de la National Gallery of Ireland, ceux de la télévision nationale, RTÉ (Raidió Teilifís Éireann)

et, plus récemment, le siège social de Google. Ces lieux confèrent à la rive sud une sorte de prestige symbolique et renforcent inévitablement la perception d'un sud prospère et attractif que l'on oppose à un nord plus populaire. Aussi surprenant que cela puisse paraître, le sud de la ville n'a pas toujours été aussi prospère :

> Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la plupart des rues, places et grandes maisons les plus chics de la ville ont été bâties au nord du fleuve. C'est sur la rive sud que l'on trouvait le parlement, les cathédrales, le château, l'université et le parc de St. Stephen's Green, tandis que la ville se dissolvait en villages satellites au fur et à mesure qu'elle s'étendait vers le sud en direction de Wicklow. Lorsque Swift était doyen de Saint-Patrick, certains des habitants les plus pauvres de la ville résidaient dans le quartier des Liberties, aux abords de la cathédrale. Traditionnellement, un *dub* était une personne née dans le quartier des Liberties, à portée du son des cloches de Saint-Patrick. Cependant, dans le dernier quart du XVIIIe siècle, les riches et les personnes influentes ont commencé à s'installer sur la rive sud, près de Merrion Square et de St. Stephen's Green. Tout au long du XIXe siècle, la classe moyenne s'est implantée au sud de la ville dans des villages tels que Rathmines et Ranelagh, et dans les localités en bord de mer, de Sandymount au sud jusqu'à Bray. Ces localités ont progressivement été intégrées à la banlieue de la ville. Certaines des grandes maisons sur la rive nord se sont transformées en immeubles insalubres et, au fil du temps, la « rive nord » est presque devenue synonyme de classe ouvrière, tandis que la « rive sud » semblait devenir de plus en plus riche (Kilfeather, 2005, 21)[2].

7 La Liffey est ainsi un marqueur incontournable de la ville et sert de point de repère géographique et mental à ses habitants ; elle a toujours joué un rôle important dans l'histoire de Dublin (McCormack, 2000, 1). Le fleuve constitue plus qu'une simple démarcation géographique ; il symbolise un mythe, celui d'un Dublin scindé en deux identités distinctes, voire opposées. De telles perceptions trouvent une résonance dans la fiction qui, s'inspirant des perceptions et représentations de la ville, perpétue cette vision binaire de la ville.

1.2. L'urbain et l'imaginaire

8 La Liffey divise autant qu'elle unit les deux rives, aussi bien d'un point de vue géographique qu'imaginaire. On retrouve dans la littérature quelques exemples emblématiques de cette division. Chez Joyce, la Liffey – nommée « Anna Liffey » à deux reprises – est un personnage à part entière dans *Ulysses* (1922) :

> Les cygnes d'Anna Liffey descendent quelquefois jusqu'ici pour lisser leurs plumes (135) [3].

> Elle évoquait à son souvenir les jours sans nuages de leur heureuse enfance, tous deux sur les bords d'Anna Liffey alors qu'ils se livraient aux récréations innocentes du jeune âge, et voilà qu'oublieux de l'heure impitoyable, ils se mirent à rire de tout cœur, et que tous les spectateurs, y compris le pasteur vénérable, firent chorus (279) [4].

9 Pour Delea (1985, 30), le fleuve symbolise la division socioéconomique de Dublin opposant un nord populaire à un sud prospère :

> Le fleuve sert de frontière physique à la ville qui, à l'exception des nombreux ponts situés le long des quais, sépare complètement les parties nord et sud de la ville. Grâce à cette division physique claire de Dublin qu'il représente, le fleuve Liffey se pose comme une démarcation topographique, symbole de la dichotomie sociale nette de la ville. La rive nord abrite généralement une classe sociale et économique inférieure à celle de la rive sud. Joyce situe ses personnages et attire l'attention sur certains détails en conséquence. Les personnes et les lieux situés sur la rive nord de la Liffey sont relativement différents de ceux que l'on trouve dans les quartiers sud. Un contraste évident entre les différentes sections de Dublin se dessine au gré des observations de Bloom lorsqu'il traverse Dublin dans le cortège funèbre [5].

10 Joyce s'inspire des perceptions et représentations de son époque et, ce faisant, renforce par la fiction la perception d'une division nord/sud.

11 Un autre exemple d'une œuvre littéraire s'inspirant de cette division est la trilogie de Roddy Doyle, *The Barrytown Trilogy*, qui prend pour

toile de fond la localité de Barrytown qu'il situe au nord de la ville. Ce lieu symbolise les marginalisés de la société dublinoise et, par métonymie, Barrytown renvoie à ce nord géographique socioéconomiquement populaire et, plus largement, à cette perception binaire articulée autour de la Liffey. De plus, chez Doyle, Barrytown représente également un nord linguistique par l'encodage de ce qui serait un accent du nord de Dublin empreint d'irlandité (Boichard, 2018) – à l'image de la graphie *anny* renvoyant à la prononciation [æni] de *any* – que l'on opposerait à un accent du sud de Dublin. Ce faisant, l'auteur renforce les perceptions et représentations d'un imaginaire linguistique construit autour de la division socioéconomique elle-même construite autour de la division géographique.

12 Dans le même ordre d'idées, on retrouve un sud linguistique dans la série de livres *Ross O'Carroll-Kelly*, écrits par Paul Howard, qui encode cette fois la vision d'un accent du sud de Dublin et renforce les perceptions d'un antagonisme nord/sud évident [6] dans les extraits suivants :

> *We pork in the Stephen's Green Shopping Centre and Sorcha links my orm as we walk down Grafton Street and steers me into BT2. The place – I can't believe it, roysh – it's full of skobies. It's the sales that attract them, JP always says, like flies to a rotting dog. We're talking major skobefest here and these two birds – REAL howiyas – they stort giving Sorcha filthies. So I'm just there, 'Sorry, do you two have a problem, aport from the obvious?' and one of them gives it, 'Fookin poshie bastard,' and I go, 'Fock off back to your own side of the city,' and I turn around to Sorcha and I'm there, 'Pram Springs on tour.' She's like 'What do you expect? They're offering, like, seventy percent off some of these clothes. It's bound to attract those sorts of people, ' and I'm there, 'I know. It's like TK Maxx. Every focking skanger in Dublin is wearing Ralphs since they opened.' (Howard, 2016, 58).*

> *I'm there, 'What are you doing here anyway? There's no birds with leggings and hoopy earrings in here,' and Oisinn gives it, 'Yeah, stick to your own side of the city. You never see me out in Tomango's trying to cop off with AJHs on Mickey Tuesday,' which is basically a lie, roysh, but I don't pull him up on it. This Damien tool, roysh, he looks at Oisinn and he goes, 'I'm here because I'm gonna royid your sister,' and I*

> *go, 'Well the joke's on you than because Oisinn's sister's a total hound,' and Oisinn nods (86).*

> *So I'm not really paying any attention to where we're going, roysh, but the next thing I look up and realise we're on DNS, as in De Nort Soyid, and I'm there, 'Have you lost your focking mind?' […] So anyway, roysh, we eventually pull up in this council housing estate and it's like hell on Earth, roysh, we're talking boarded-up houses, horses eating the grass in people's gardens and fat women in leggings sitting on walls and smoking* [7] (91).

13 Amador-Moreno (2012, 24) note à propos des œuvres de Paul Howard :

> [Les livres] font la satire d'une vision stéréotypée d'une rive sud prospère, par opposition à la rive nord, plus urbaine et moins prestigieuse. […] La division nord-sud représentée dans les œuvres repose sur la différenciation linguistique, analysée par Hickey (2005), entre les locuteurs généralement issus de zones au prestige social important et ceux qui « s'identifient le plus fortement à la vie traditionnelle et conservatrice de Dublin, dont l'accent populaire fait partie intégrante » [8].

14 Ces quelques exemples nous apprennent que la division nord/sud est profondément ancrée dans l'imaginaire dublinois. Un cycle perceptuel s'est progressivement installé ; la réalité nourrit la fiction qui, à son tour, nourrit la réalité, au point d'élever cette division au rang de mythe urbain :

> Dublin est imprégnée de mythologies urbaines qui s'appuient sur la division topographique de la ville par la Liffey. L'« image publique » de Dublin – pour reprendre la terminologie de Lynch – est celle d'une dualité : la ville est divisée, physiquement et mythiquement, en *northside* et *southside*, chaque région étant chargée d'implications socioéconomiques. Les mythes urbains dominants définissent le « *northside* » comme étant principalement composé de classes ouvrières, connotant l'« authenticité » pour les habitants du Nord, mais également perçu par les habitants du Sud comme étant délabré et défavorisé. À l'inverse, le « *southside* » représente le côté aisé et plus « désirable » de la Liffey, mais, filtré par le regard de l'archétype

> de l'habitant du Nord, il apparaît prétentieux et faux (Knell, 2010, 216-217)[9].

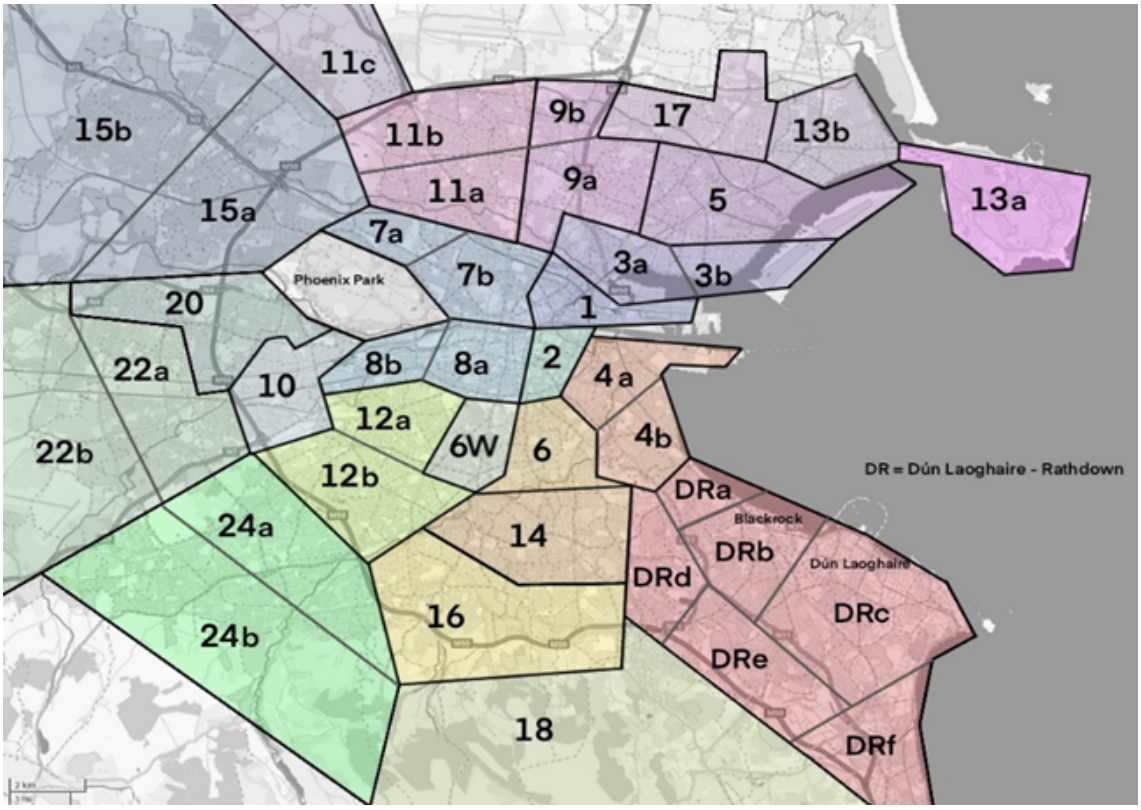
15 Ce mythe est né des expériences individuelles et collectives de la ville. Ces expériences, *in situ* ou *ex situ*, influencent profondément la cartographie urbaine. D'après Lynch (1960), les perceptions sont façonnées par les multiples expériences de la ville nous permettant de dessiner nos propres cartes cognitives urbaines. Ces cartes reconstituent une topographie éminemment subjective, car jamais holistique : chaque expérience de la ville est personnelle, unique, mais également collective. C'est précisément la topographie cognitive dublinoise qui entretient la vision d'un nord et d'un sud linguistiques. Aussi, ce travail propose d'interroger les perceptions et représentations que les Dublinois ont de l'anglais dublinois. Il conviendra de tenter de répondre aux questions suivantes : la perception d'un nord et d'un sud linguistiques est-elle toujours pertinente pour les Dublinois ? Existe-t-il deux communautés linguistiques dublinoises, une au nord et une au sud ?

2. Perceptions et représentations de l'anglais dublinois : approche perceptuelle

2.1. Corpus et méthode

16 Précisons tout d'abord que l'enquête présentée dans cette partie a été menée en ligne, en 2020, en raison de la pandémie. Il nous a donc fallu adapter le format de l'enquête perceptuelle traditionnelle, qui est habituellement menée sur le terrain, et notamment la tâche de dessin sur fond de carte qui constitue une technique récurrente en dialectologie perceptuelle (Preston, 1999). Cette tâche implique l'annotation d'une carte papier, ce que nous ne pouvions faire au sein d'un questionnaire en ligne. Nous avons donc proposé aux enquêtés la carte ci-dessous, qui a été constituée à l'aide d'une carte vierge et d'un schéma des zones administratives superposé sur cette dernière :

Figure 1 : Délimitation des zones administratives de Dublin [10]



© OpenStreetMap

17 Les zones administratives ont ensuite été sous-divisées [11] de manière concentrique en prenant en compte la taille, les principaux axes de transport et la densité de population de chaque quartier. Les enquêtés devaient regrouper les zones dans lesquelles, d'après eux, les habitants parlent de la même façon en prenant la liste suivante (proposée par le chercheur) pour exemple :

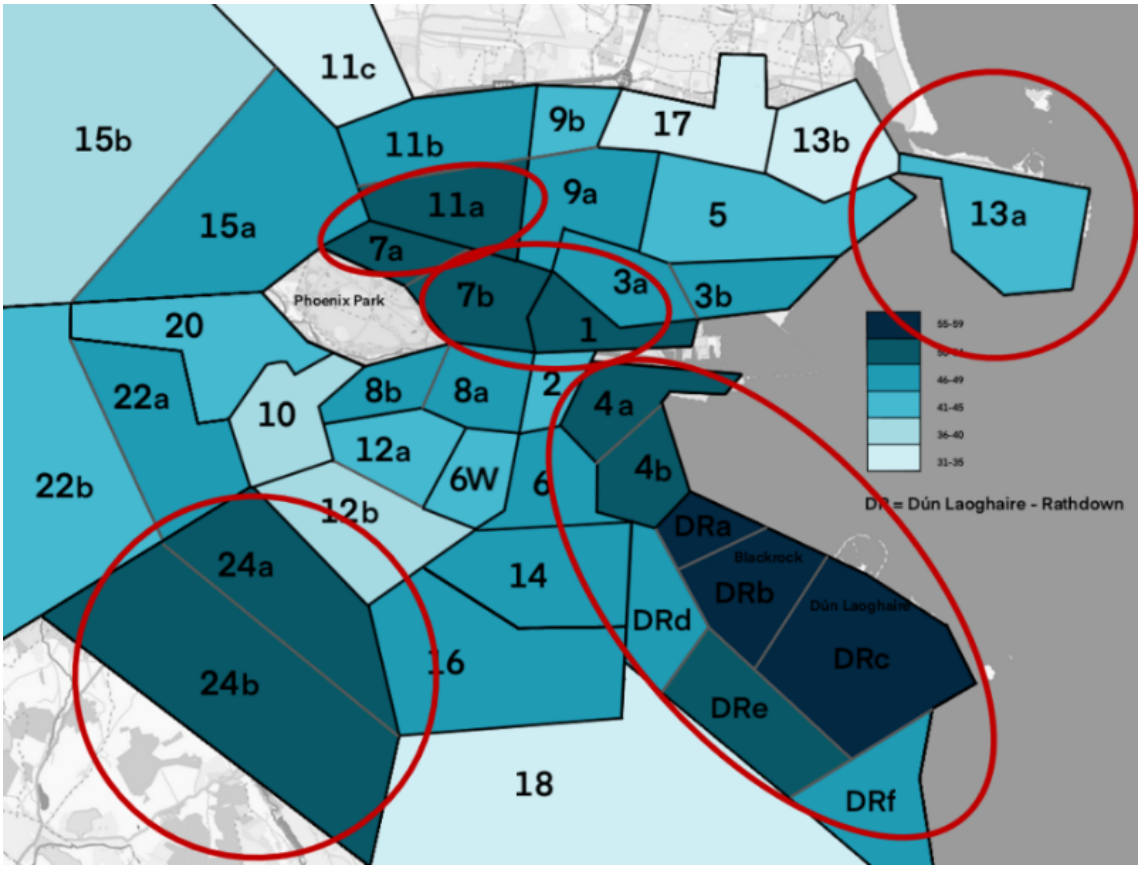
- Groupe A = 1, 24b, 3a et 8
- Groupe B = 18, 7, 20, 5, 11a et 11b
- Groupe C = 16, 12a, 12b et 24a
- Groupe D = DRa, DRb, 10 et 22a
- Groupe E =…

18 Ainsi, dans l'exemple ci-dessus, cinq groupements de zones ont été constitués, ce qui signifie que l'enquêté considère que les habitants du groupe A ne parlent pas la même variété d'anglais dublinois que celles des autres groupes, etc. Chaque groupe repéré par les enquêtés a été considéré comme une variété potentielle d'anglais

dublinois. Les enquêtés devaient ensuite décrire le parler des locuteurs identifiés dans chaque groupement. Pour chaque enquêté, les groupements et les commentaires associés ont été classés dans un tableur afin de faciliter leur traitement ultérieur.

19 Cette enquête perceptuelle en ligne nous a permis de mettre au jour cinq zones (voir figure 2) où les habitants parleraient une variété d'anglais dublinois distincte. Ces cinq zones ont émergé après le recoupement des repérages des enquêtés. Ces cinq zones sont celles qui ont été le plus fréquemment désignées par les enquêtés. Chacune d'entre elles a été renommée selon son emplacement géographique en suivant la découpe administrative de la ville[12] : centre-ville, nord-est, sud-est, nord-ouest et sud-ouest. La seconde tâche demandait aux enquêtés de commenter les variétés repérées sur la carte[13]. Les commentaires formulés par les enquêtés sur les variétés parlées dans chacune de ces zones ont été collectés et classés dans un document au format .txt pour pouvoir être utilisés avec les outils de la linguistique outillée.

Figure 2 : Zones les plus fréquemment repérées par les enquêtés [14]



© OpenStreetMap

20 Cette enquête regroupe les réponses de 73 enquêtés dublinois (35 femmes et 38 hommes) recrutés sur des réseaux et plates-formes en ligne tels que Facebook et Reddit. La femme la plus jeune déclare avoir 17 ans et la plus âgée 57 ans, tandis que l'homme le plus jeune déclare avoir 18 ans et le plus âgé 58 ans. L'âge moyen est de 32 ans. Les enquêtés sont nés à Dublin pour la plupart. Quelques-uns sont nés dans le reste de l'Irlande et résident à Dublin depuis au moins deux ans. D'un point de vue socioéconomique, il y a une surreprésentation de la classe moyenne et moyenne supérieure chez les enquêtés. Parmi eux, six sont des étudiants (nous ne savons pas s'ils occupent un emploi ni ne connaissons la situation socioéconomique de leurs parents) et quatre sont actuellement sans emploi (nous ne connaissons pas la nature de leur dernier emploi le cas échéant). Les autres enquêtés occupent pour la très grande majorité (59 enquêtés, soit 81 % des enquêtés) un emploi leur conférant un certain prestige social : scientifique, avocat, ingénieur, technicien informatique, comptable, hôtelier, enseignant, statisticien, chef cuisinier, administrateur de bureau ou encore agent immobilier. Enfin, trois enquêtés travaillent dans la vente et un travaille dans un centre d'appel. Parmi les 73 enquêtés, dix ont un niveau d'étude équivalent au baccalauréat, 28 ont une licence, 29 ont un master et quatre ont un doctorat. Seuls deux enquêtés ont un niveau inférieur au baccalauréat. La surreprésentation d'enquêtés diplômés et titulaires d'emplois au haut prestige social ne permet pas d'effectuer des observations fiables basées sur la classe sociale des enquêtés.

21 Le corpus de commentaires métalinguistiques sur les cinq variétés repérées – c'est-à-dire les commentaires formulés sur la façon de parler des locuteurs – regroupe un total de 3 016 mots. Sa taille relativement restreinte s'explique par le recours à la juxtaposition d'unités lexicales qui est plus fréquent que le recours à des énoncés complets. La juxtaposition est sans doute due au questionnaire de l'enquête.

22 Un outil communément exploité en linguistique de corpus, Sketch Engine, a été utilisé dans le but de fournir une vision plus objective du corpus comme le soulignent Jenssen *et al.* (2014) :

> L'avantage de l'utilisation de mots clés statistiques est qu'ils éliminent les préjugés de l'analyste lorsqu'il s'agit d'identifier des thèmes significatifs et intéressants, car ils sont générés par des mesures purement informatiques (Seale *et al.*, 2006). Ainsi, les mots clés présentent à l'analyste des éléments qu'une analyse qualitative thématique conventionnelle pourrait masquer [15].

23 Une analyse de mots clés permet une première entrée dans le corpus et permet de mettre au jour les thématiques du corpus. Tous les éléments considérés comme du bruit, c'est-à-dire les items grammaticaux et lexicaux tels que « *and* », « *very* », « *area* », etc. qui ne donnaient aucune information sur la caractérisation des variétés repérées, ont été retirés de la liste des fréquences afin de ne faire apparaître que les termes pertinents donnant une indication sur les perceptions de la variété observée.

24 Les résultats pour chacune des cinq variétés seront présentés sous la forme de fréquences absolues– définies comme le nombre total d'occurrences pour un item dans un corpus (Sketch Engine) – ainsi que sous la forme de fréquences relatives. L'établissement de fréquences relatives consiste en une normalisation des données du corpus principal au millionième. Les fréquences relatives sont le résultat de calculs statistiques dont le résultat est une estimation de la fréquence d'apparition de mots clés si ces derniers se trouvaient dans un corpus plus conséquent et donc statistiquement plus représentatif. Le corpus de référence retenu pour cette étude est le English Web 2020 (enTenTen2020) qui regroupe près de 36 milliards de mots collectés sur internet entre 2019 et 2021[16]. Notre corpus principal ayant été collecté sur le web, il nous a semblé qu'utiliser un corpus de référence issu du web constituait l'option la plus cohérente au regard du support et de la date de la constitution du corpus.

25 Cette étude vise à tirer parti de l'intérêt qu'il y a à combiner des analyses quantitatives et qualitatives (McCarthy et Handford, 2004, 172). Ainsi, nous aurons recours à l'analyse de collocations, dont l'intérêt, dans la continuité d'une analyse de mots clés, est souligné par Brookes et Harvey (2016, 221-222) :

> Dans les études de discours assistées par corpus, la génération de mots clés est généralement suivie d'une analyse de collocation […]

> car l'examen de mots clés isolés ne contribue guère à une compréhension situationnelle de l'utilisation de la langue[17].

26 La perspective adoptée ici combine lexicométrie et textométrie[18] dans la mesure où il est question d'analyser des unités lexicales, leur fréquence et leur distribution ainsi que leur cooccurrence avec d'autres unités environnantes ; il est également question de s'intéresser plus globalement à des structures dépassant les unités lexicales et d'observer en contexte l'organisation du discours pour en dégager le positionnement axiologique des locuteurs par le recours, notamment, à la prosodie sémantique, c'est-à-dire la coloration prise par le nœud (le lemme observé) au regard des collocats environnants :

> La notion de prosodie sémantique (ou sens pragmatique) signifie qu'un mot ou une phrase donnés peuvent apparaître plus fréquemment dans le contexte d'autres mots ou phrases à l'axiologie principalement positive ou négative [...]. Par conséquent, un mot donné est contaminé par l'axiologie positive ou, plus souvent, négative du contexte, et cet effet de contamination peut être exploité par les locuteurs afin de fournir une évaluation implicite (Channel, 2000)[19].

27 La prosodie sémantique permet de dépasser le sens dictionnairique des termes employés pour s'intéresser à la construction du sens et des attitudes en contexte. Par exemple, la notion de prosodie sémantique permet d'analyser, entre autres, la connotation prise par le nœud syntaxique (l'item lexical observé) ; ainsi, si le nœud se situe dans un contexte à connotation négative, il aura des chances d'être lui aussi connoté négativement.

28 Le recours à la textométrie pourrait être considéré comme superflu, voire peu utile, dans le cadre d'un petit corpus. Pincemin (2020, 26) relève d'ailleurs :

> À petite échelle (pour l'étude d'un sonnet par exemple), l'approche n'est pas impossible, mais son apport sera faible sinon nul, pour compléter la lecture experte d'un chercheur qui aura pu mémoriser complètement le texte. C'est lorsque le corpus embrasse un volume de textes tel que la mémorisation humaine devient plus synthétique qu'analytique, que la complémentarité devient intéressante. Toutefois, le principe même de la méthode consiste à connaître son

> corpus pour pouvoir interpréter les résultats obtenus, puisque le corpus est l'univers de référence que l'on se donne pour effectuer et qualifier les observations. Si la composition ou les frontières du corpus sont mal définies, les décomptes effectués ne peuvent pas être interprétés, car ils sont relatifs, mais on ignore par rapport à quoi […].

29 Nous considérons plutôt le recours à la textométrie comme un moyen de porter un regard autre sur un corpus (Pincemin, 2020, 26). Il s'agit ici de dépasser le simple décompte de mots clés pour nous intéresser au contexte large de leur apparition.

2.2. Approche quantitative : mots clés, fréquences et blocs lexicalisés

30 Nous proposons de présenter premièrement les fréquences absolues des mots clés les plus utilisés pour décrire les variétés repérées par les enquêtés dans le tableau 1 ci-dessous :

Tableau 1 : Fréquences absolues des mots utilisés pour décrire les variétés repérées par les enquêtés

Centre-Ville		Nord-Ouest		Sud-Ouest		Nord-Est		Sud-Est	
Mot	Fréq.	Mot	Fréq.	Mot	Fréq.	Mot	Fréq.	Mot	Fréq.
working-class	14	*working-class*	13	*working-class*	6	*posh*	10	*posh*	27
inner-city	13	*inner-city*	13	*strong*	5	*wealthy*	4	*inner-city*	9
strong	7	*strong*	8	*Irish*	5	*south*	3	*strong*	5
rough	4	*harsh*	7	*soft*	3	*neutral*	3	*upper-class*	5
north	4	*nasal*	5	*harsh*	3	*suburban*	2	*more*	4
harsh	4	*north*	5	*north*	2	*american*	2	*american*	4
other	3	*typical*	4	*suburban*	2	*clear*	2	*neutral*	4
old	3	*hard*	4	*common*	2	*upper-class*	2	*correct*	4
more	3	*rough*	3	*similar*	2	*little*	2	*clear*	4
nasal	3	*suburban*	2	*south*	2	*middle-class*	1	*wealthy*	4

31 Un premier constat est le recours fréquent à des termes tels que « *working-class* » (« classe ouvrière »), « *strong* » (« fort » dans le sens d'un « fort accent »), « *harsh* » (« sévère », « dur », « rugueux ») ou encore « *rough* » (« rugueux ») pour caractériser les variétés parlées au centre-ville, au nord-ouest et au sud-ouest. À l'inverse, on remarque l'utilisation de termes tels que « *posh* » (« snob »), « *upper-class* » (« classe supérieure »), « *middle-class* » (« classe moyenne »), « *neutral* » (« neutre ») ou encore « *wealthy* » (« riche », « aisé ») pour décrire les variétés au nord-est et au sud-est. Plus généralement, il semblerait que les descriptions des variétés du centre-ville et de l'ouest soient connotées négativement tandis que celles à l'est paraissent connotées positivement par rapport à l'échelle sociale. Il est intéressant de noter que les descriptions métalinguistiques des enquêtés font ressortir une perception est/ouest inattendue. Dans le tableau 1, nous avons surligné le terme le plus fréquemment utilisé pour décrire chacune des cinq variétés. Au regard de la division nord/sud, on aurait pu s'attendre à voir des descriptions semblables pour le nord-ouest/nord-est et le sud-ouest/sud-ouest, mais il n'en est rien. La division est/ouest qui ressort de ces résultats semble surtout être de nature socioéconomique dans la mesure où les Dublinois à l'ouest sont qualifiés de « *working-class* » tandis que ceux à l'est sont perçus comme « *posh* », « *wealthy* » ou encore « *upper-class* ». On constate à l'est l'utilisation de l'adjectif « *American* », qui peut sembler inattendu. Cela pourrait s'expliquer par des réalisations allophoniques[20] similaires en anglais dublinois et anglais américain, par exemple l'utilisation de la battue alvéolaire voisée [ɾ] pour /t/ à l'intervocalique (dans *better*, par exemple). Celle-ci est attestée chez les Dublinois, notamment issus de la jeune génération (Coupé, 2022 ; Hickey, 2005 ; Lonergan, 2013). Il en va de même pour la présence de la variante rétroflexe [ɻ], souvent considérée comme une réalisation typiquement américaine de /r/. Il est donc possible que ces similarités puissent être prises comme point de comparaison entre l'anglais dublinois et l'anglais américain et expliquer que certains enquêtés utilisent l'adjectif « *American* » pour qualifier les variétés à l'est. Cette première analyse semblerait montrer un changement des perceptions des communautés linguistiques dublinoises.

Figure 3 : Fréquences relatives des termes les plus utilisés pour décrire la variété parlée au centre-ville

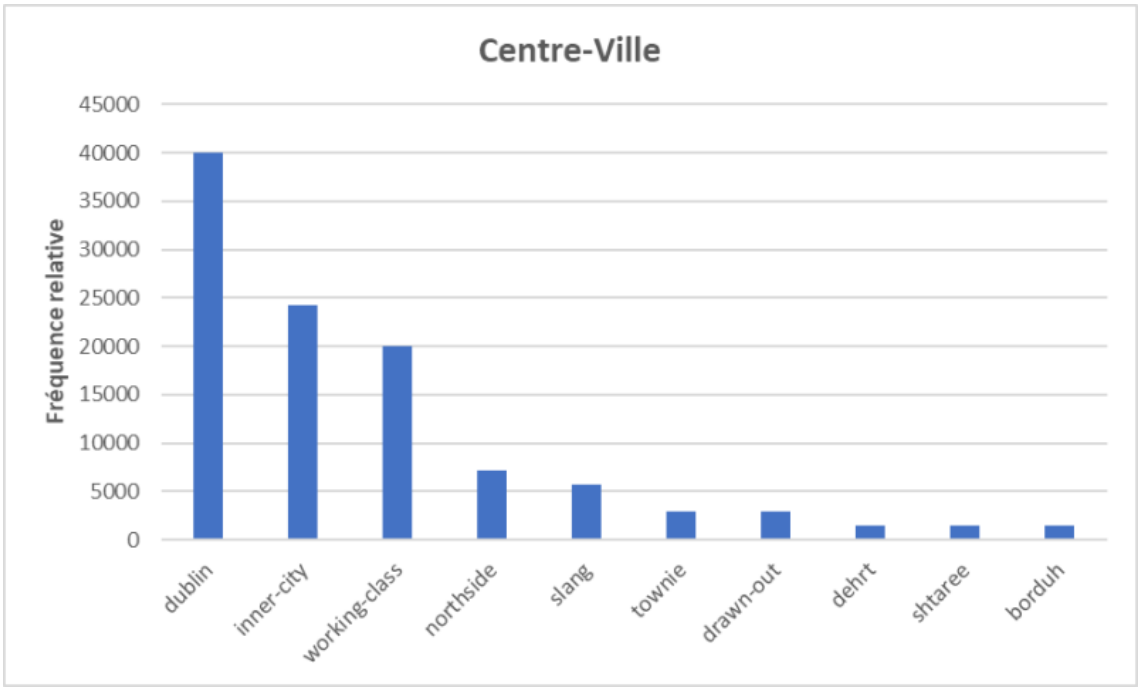


Figure 4 : Fréquences relatives des termes les plus utilisés pour décrire la variété parlée au nord-ouest

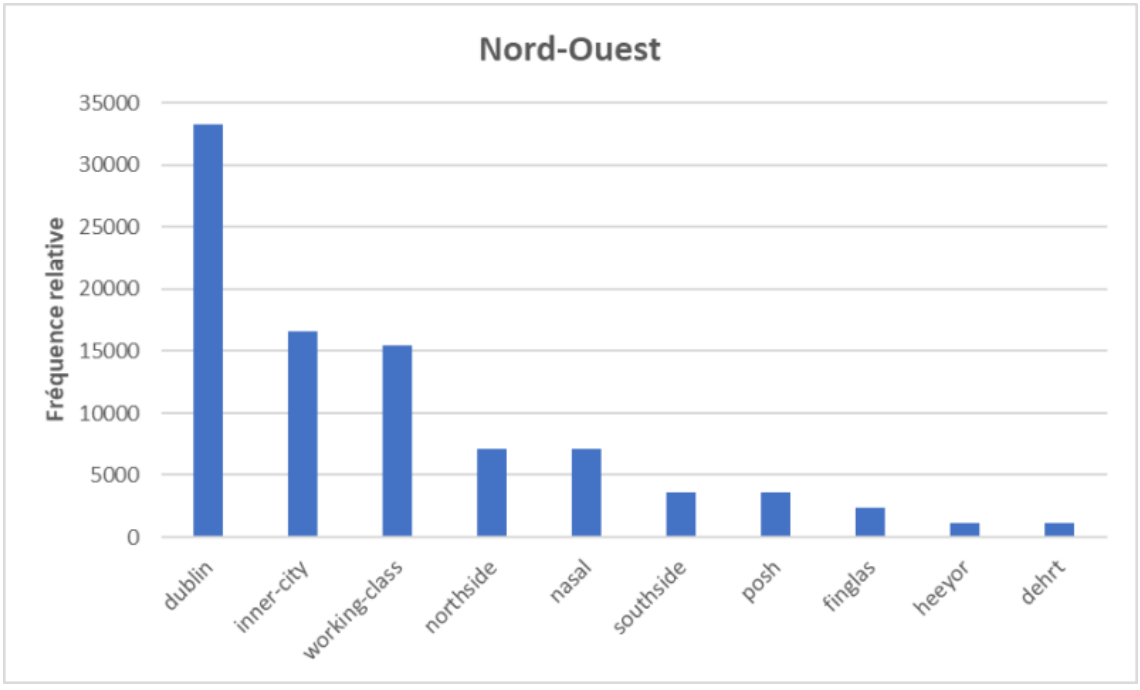


Figure 5 : Fréquences relatives des termes les plus utilisés pour décrire la variété parlée au sud-ouest

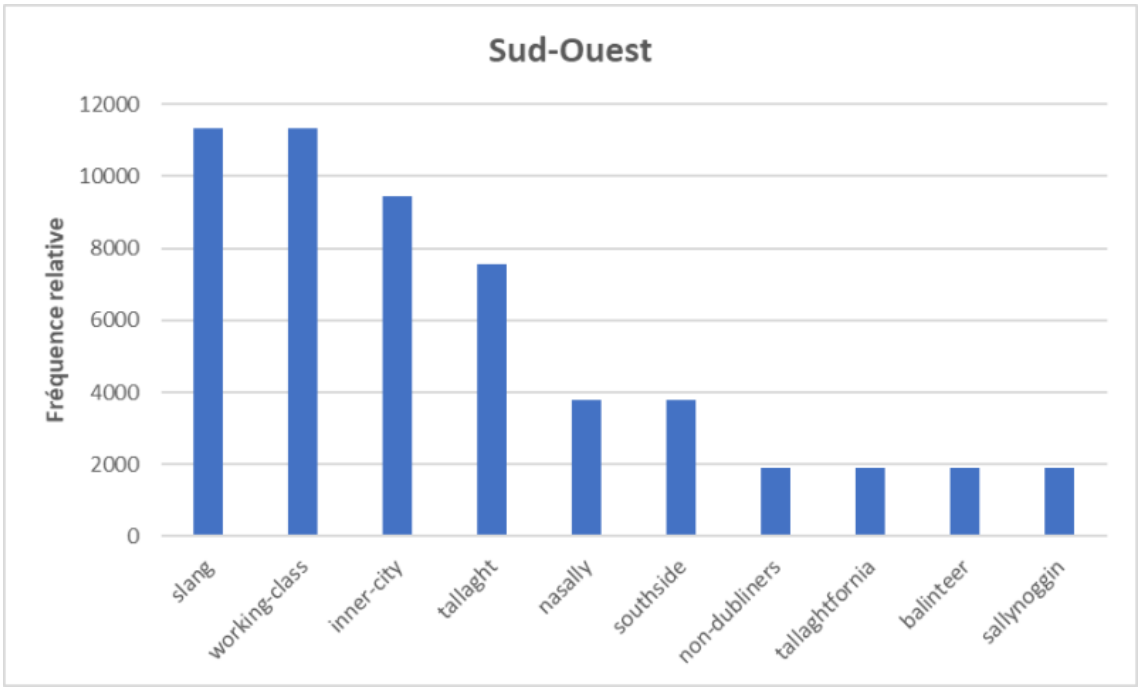


Figure 6 : Fréquences relatives des termes les plus utilisés pour décrire la variété parlée au nord-est

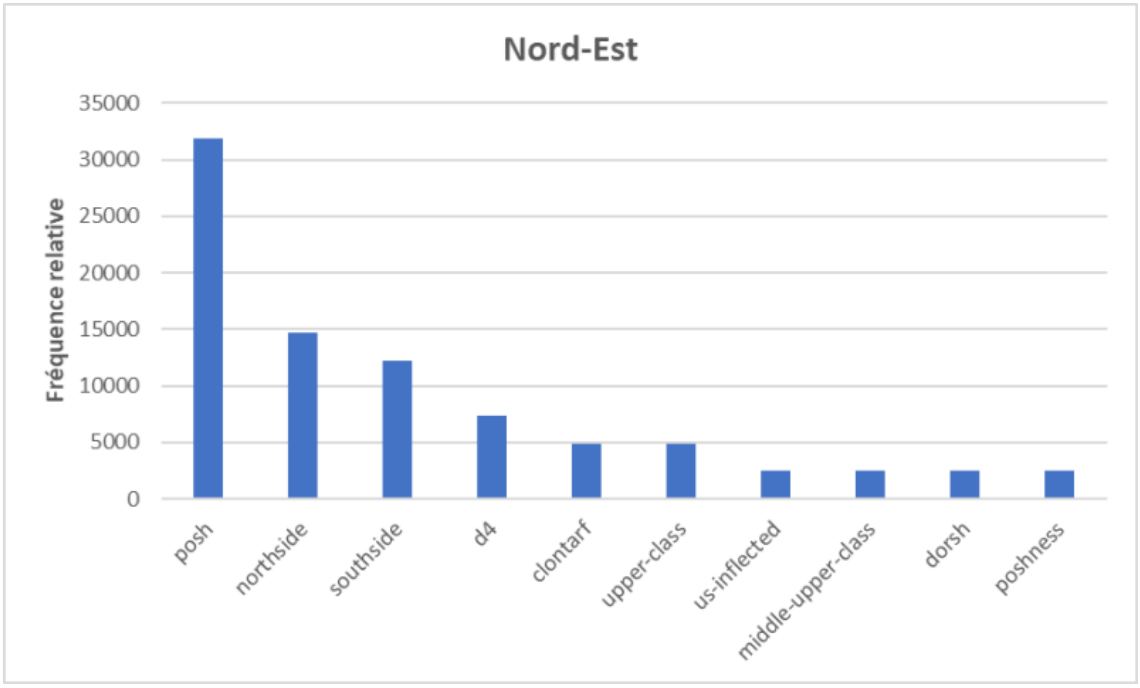
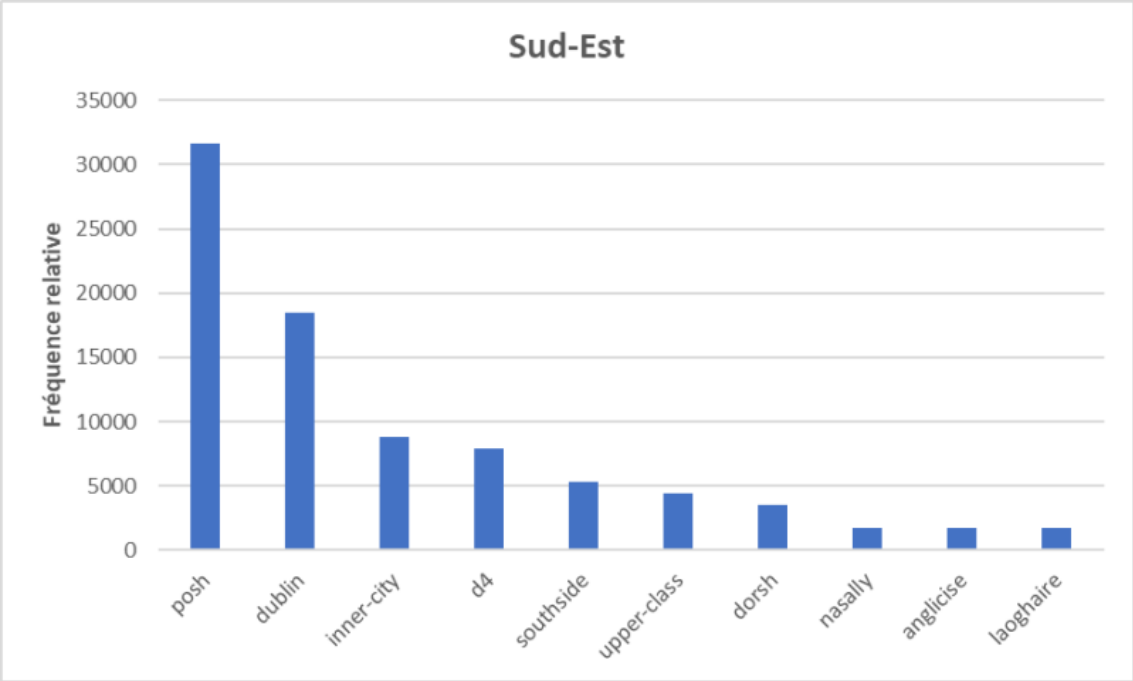


Figure 7 : Fréquences relatives des termes les plus utilisés pour décrire la variété parlée au sud-est



32 On remarque l'utilisation de « *Dublin* » pour presque toutes les variétés, ce qui n'est guère surprenant dans la mesure où le questionnaire porte sur l'anglais dublinois. Si l'on regarde à présent les fréquences relatives des termes les plus utilisés pour décrire les variétés repérées, on remarque des tendances semblables. Les variétés au centre-ville (figure 3), sud-ouest (figure 5) et nord-ouest (figure 4) sont qualifiées de « *working-class* » (« classe ouvrière ») et de « *slang* » (« argot »). L'utilisation de « *slang* » dénote une perception relativement négative de ces variétés. On remarque au sud-ouest la mention de certains quartiers tels que Balinteer ou Sallynoggin, que l'on peut retrouver dans l'exemple suivant tiré du corpus :

(A) *More associated with the Northside although it can also be found in several southside areas such as Ballybrack, Sallynoggin, Balinteer etc.*

Davantage associés à la rive nord, bien qu'on la trouve également dans plusieurs zones de la rive sud telles que Ballybrack, Sallynoggin, Balinteer, etc.

33 Le quartier Tallaght est mentionné au sud-ouest et constitue un marqueur géographique important pour les enquêtés. Il s'agit d'un quartier souvent considéré comme malfamé. Cela pourrait expliquer

l'axiologie négative des adjectifs utilisés pour qualifier la variété au sud-ouest. Dans le même ordre d'idées, Finglas est un quartier au nord-ouest connu pour les mêmes raisons (surtout la partie ouest qui est socioéconomiquement plus défavorisée que la partie est). On remarque certains termes utilisés pour faire référence à une prononciation particulière comme, par exemple, au centre-ville avec « *dehrt* », « *shtaree* », « *borduh* » (pour « *DART* », « *story* » et « *bird* » respectivement). Ces termes apparaissent dans les exemples suivants :

(B) *Wha instead of what, dar instead of dart, deh instead of the, bry-an instead of Brian,* ***shtaree*** *instead of story, me instead of my,* ***borduh*** *instead of bird. Slang includes "meehin" for kissing*

(C) *Extremely working-class - seem to speak through their teeth, eg "herald" is pronounced "heddild", "dart" is pronounced "****dehrt****"*[a]

a. Les exemples (B) et (C) font état de prononciations encodées par des moyens graphiques ; ils ne sont pas vraiment traduisibles en français.

34 Dans le cas de « *shtaree* », la graphie <sh> renvoie à la palatalisation de [s] devant [t] qui devient [ʃ][21], tandis que <a> utilisé à la place de <o> renvoie sans doute à la prononciation antériorisée [a:] de NORTH dans la variété que Hickey (2007) nomme « locale » pour désigner l'anglais dublinois vernaculaire. Il l'oppose à la variété dublinoise « non locale » parlée par les locuteurs qui ne s'identifient pas au vernaculaire dublinois et qui, par conséquent, ont un accent irlandais reconnaissable mais qui ne contient pas les traits caractéristiques de la variété locale (Hickey, 2016, 19-20). La graphie <o> pour <i> dans « *borduh* » semble faire référence à la réalisation postérieure [ʊ:] de la voyelle de NURSE, dans la variété dublinoise locale (vernaculaire). Pour ce qui est de « *dehrt* », il nous est plus difficile de comprendre l'utilisation de la graphie <e> pour <a>. Il est probable que <e> ait été utilisé pour renvoyer à la prononciation davantage antérieure de START réalisée [a:] dans la variété locale contrairement à la réalisation postérieure [ɑ:] dans la variété non locale.

35 Au nord-est (figure 6) et au sud-est (figure 7), on relève l'utilisation de « *posh* » (« snob »), « *D4*[22] » ou encore « *upper-class* » (« classe supérieure »). L'analyse des fréquences relatives confirme notre première observation quant à un changement de perceptions où la division nord/sud serait remplacée pour une division est/ouest. Les

fréquences relatives indiquent elles aussi que la différence serait principalement socioéconomique (« *working-class* », « classe ouvrière » *vs* « *upper-class* », « classe supérieure »).

36 On retrouve les termes « *north(side)* » et « *south(side)* » qui sont utilisés pour décrire les variétés repérées par les enquêtés dans la tâche de dessin sur fond de carte, ce qui montre l'importance accordée à la division géographique nord/sud. Ces deux termes sont utilisés pour le nord-est, ce qui est intéressant dans la mesure où cela semble traduire une ambiguïté dans la perception de cette variété qui est associée aussi bien au nord qu'au sud de la ville.

37 Plus généralement, les résultats présentés ici montrent une ambiguïté des perceptions des Dublinois qui s'attachent à qualifier explicitement les variétés repérées de « *north(side)* » et « *south(side)* », tandis que l'analyse de la distribution des termes les plus fréquents (fréquences relatives) montre que plusieurs termes identiques sont utilisés pour décrire les variétés à l'ouest et au centre-ville (« *working-class* », « *slang* ») et les variétés à l'est (« *posh* », « *upper-class* »). De fait, il existe une perception implicite d'une division linguistique est/ouest, ce qui constitue un résultat intéressant par rapport à l'étude récente de Lucek et Garnett (2020) dont les résultats ne mettent pas en évidence un tel changement de perception. Nous proposons à présent de nous pencher sur le corpus d'un point de vue qualitatif afin de comprendre comment ces mots clés interagissent avec d'autres lexèmes au sein du discours.

2.3. Mots clés en contexte et prosodie sémantique

38 Pour aller plus loin dans l'exploration des perceptions et représentations des enquêtés, nous proposons d'analyser en détail certains mots clés en contexte. Nous avons sélectionné l'adjectif « *posh* [23] » pour les variétés au nord-est et au sud-est et « *inner-city* [24] » et « *working-class* » (« classe ouvrière [25] » pour les variétés au centre-ville, sud-ouest et nord-ouest. Il s'agit des mots clés les plus saillants du corpus. Chaque mot clé est illustré en contexte, à l'aide de la fonction KWIC (*key word in context*) de la plate-forme Sketch Engine, et mis en gras. Chaque mot clé est affiché dans un contexte discursif large, avec 18 mots à droite et 18 mots à gauche, ce qui explique que

certains débuts ou fins d'extraits soient coupés. Nous les avons volontairement laissés tels qu'ils apparaissaient sur la plate-forme Sketch Engine. Les éléments surlignés en rouge renvoient à des connotations jugées négatives tandis que ceux surlignés en vert renvoient à des connotations en apparence positives. Les éléments surlignés en bleu renvoient à des attitudes plutôt neutres. Les exemples apparaissent tels qu'ils ont été écrits par les enquêtés.

39 Lorsque l'on s'intéresse à l'environnement discursif de « *working-class* » au centre-ville, on remarque une tendance à son utilisation en contexte négatif avec des adjectifs tels que « *rough* » (« rugueux »), « *strong* » (« fort »), « *hard* » (« dur ») ou « *harsh* » (« sévère », « dur », « rugueux »). L'utilisation de « *unpleasant* » (« déplaisant ») (6) entre en résonance avec les adjectifs cités précédemment dans la mesure où les descriptions de la variété du centre-ville font état d'une variété peu agréable à l'oreille pour la plupart des enquêtés. L'adjectif « *incorrect* » (6) place la variété du centre-ville en opposition à une norme linguistique qui serait correcte et plus appropriée, ce que « *poor grammar* » (« grammaire erronée ») (8) semble confirmer. Un exemple intéressant est « *extremely working-class* » (« extrêmement populaire ») (7) qui, au regard du contexte discursif négatif dans lequel il apparaît, peut être interprété négativement. Dans ce contexte discursif négatif, l'utilisation de l'adverbe intensifieur « *extremely* » dénote un excès de la notion « *working-class* ». On relève néanmoins quelques commentaires positifs : « *pleasantness* » (« caractère agréable », « amabilité ») (1), « *lovely* » (« charmant », « joli ») (1) et « *smart* » (« intelligent ») (5). Si la variété du centre-ville est largement connotée négativement, elle est néanmoins associée à une certaine authenticité – c'est-à-dire une identité typiquement dublinoise – appréciée de certains enquêtés : « *authentic* » (« authentique ») (1), « *Traditional Dublin* » (« le Dublin traditionnel ») (2). Dans l'exemple (2), l'utilisation de « *swear words* » (« gros mots », « jurons ») pourrait être vue comme plutôt neutre, mais comme pour « *extremely working-class* », l'utilisation du nom « *overuse* » (« usage excessif ») vient ici renforcer l'idée d'un excès (d'utilisation de mots grossiers) et apporte une coloration négative au syntagme.

(1) *a pleasantness to it, it doesn't have the same nasal sound as group B Northside typical Dublin accent rough, strong, **working-class** Irish Rough! rough, strong, working-class Irish Lovely authentic Dublin accent Rough, hard, dragged out Townie'*

caractère agréable, n'a pas la même sonorité nasale que le groupe B au nord de la ville, accent typique de Dublin rugueux, fort, irlandais de la classe ouvrière Rugueux ! rugueux, fort, irlandais, de la classe ouvrière agréable authentique accent dublinois accent rugueux, dur, traînant citadin

(2) *Rough! rough, strong, working-class Irish Lovely authentic Dublin accent Rough, hard, dragged out Townie' accent – **working-class** Dublin Traditional Dublin Harsh Dub Accent Very strong Inner-city Dublin accent. Overuse of swear words. North*

Rugueux ! rugueux, fort, irlandais, de la classe ouvrière agréable authentique accent dublinois accent rugueux, dur, traînant citadin – classe ouvrière dublinoise Accent dublinois traditionnel fort Accent Très fort accent du centre-ville de Dublin. Utilisation excessive de gros mots. Nord

(3) *Dublin accent. Overuse of swear words. North inner-city area, accent would be more harsh Harsh Dublin accent **Working-class**, Northside Working-class accents when Dublin natives. Not as posh as me Rough, inner-city/disadvantaged areas. Mix*

Accent dublinois traditionnel fort Accent Très fort accent du centre-ville de Dublin. Utilisation excessive de gros mots. Dans le nord du centre-ville, l'accent serait plus fort Accent fort de Dublin Accents de la classe ouvrière, du nord de la ville Accents de la classe ouvrière quand on est natif de Dublin. Pas aussi snob que le mien Fort, centre-ville/quartiers défavorisés. Mélange

(4) *Working-class accents when Dublin natives. Not as posh as me Rough, inner-city/disadvantaged areas. Mix of **working-class** and middle-class Posh, an accent made fun of if you're from a "common" area Northside Strong flat Dublin accent*

Accents de la classe ouvrière quand on est natif de Dublin. Pas aussi snob que le mien Fort, centre-ville/quartiers défavorisés. Mélange d'accents de la classe ouvrière et de la classe moyenne Posh, un accent dont on se moque si vous venez d'un quartier « commun » Nord de la ville Fort accent plat de Dublin

(5) *from a "common" area Northside Strong flat Dublin accent Inner-city accent, a bit slurred/rough but smart Inner-city **working-class** accent working-class, classical Dublin accent as seen in films like The Commitments Generally described as a*

d'un quartier « commun » Nord de la ville Fort accent plat de Dublin Accent du centre-ville, mangent un peu leurs mots/un peu rugueux mais intelligent Accent de la classe ouvrière du centre-ville Accent classique de la classe ouvrière de Dublin, tel qu'on le voit dans des films comme The Commitments Généralement décrit comme un accent du centre-ville.

(6) *accent Inner-city. Harsh sounding. Hard glottal stops and often drawn-out vowel sounds. North Dublin. More **working-class** families. Similar to west Dublin Strong Dublin city accent, unpleasant, incorrect working-class – more 'typical*

accent du centre-ville. Sonorité dure. Dur coups de glotte et voyelles souvent étirées. Nord de Dublin. Plus de familles de la classe ouvrière. Similaire à l'ouest de Dublin Fort accent de la ville de Dublin, désagréable, incorrect classe ouvrière – plus « typique ».

(7) *slightly nasal and drawn-out vowels Inner-city strong Dublin accent, don't pronounce t's Sharp and quick. Extremely **working-class** – seem to speak through their teeth, eg "herald" is pronounced "heddild", "dart" is pronounced "dehrt" Lower-class*

légèrement nasal et voyelles étirées Fort accent dublinois du centre-ville, ne prononce pas les « t » Vif et rapide. Extrêmement ouvrier – semble parler avec les dents, par exemple « herald » se prononce « heddild », « dart » se prononce « dehrt » Classe inférieure

(8) *“dart” is pronounced “dehrt” Lower-class Older Dublin type of accent North Dublin City Harsh, Sharp, Coarse* ***Working-class*** *, poor grammar, lots of slang Drawn out high nasal vowel sounds, Ds rather than THs. The “Inner-city” accent I suppose,*

« dart » se prononce « dehrt » Classe inférieure Type d’accent dublinois plus ancien Nord de Dublin Dur, prononcé, grossier Classe ouvrière, grammaire médiocre, beaucoup d’argot L’accent du « centre-ville », je suppose,

40 La tendance est la même pour « *inner-city* » qui apparaît dans des contextes à connotation négative. On remarque là aussi l’utilisation fréquente d’adjectifs tels que « *strong* », « *harsh* », « *hard* », « *rough* » ou encore « *drawn-out* ».

(9) *in these areas, strong Dublin accent, slang used a lot, Hard to understand at times. Classic “Dublin” accent North* ***inner-city****, north Dublin, north west Dublin This is North accept Dublin. It is working-class accent. I think all the accents are*

dans ces quartiers, fort accent dublinois, argot très utilisé, parfois difficile à comprendre. Accent « dublinois » classique Nord du centre-ville, nord de Dublin, nord-ouest de Dublin C’est un accent du nord de Dublin. C’est l’accent de la classe ouvrière. Je pense que tous les accents sont

(10) *Rough, hard, dragged out Townie’ accent – working-class Dublin Traditional Dublin Harsh Dub Accent Very strong* ***Inner-city*** *Dublin accent. Overuse of swear words. North inner-city area, accent would be more harsh Harsh Dublin accent*

Fort, dur, traînant Accent « citadin » – classe ouvrière Dublin Traditionnel Accent « Dub » dur Accent Très prononcé du centre-ville de Dublin. Utilisation excessive de gros mots. Dans le nord de la ville, l’accent serait plus fort.

(11) *Harsh Dublin accent Working-class, Northside Working-class accents when Dublin natives. Not as posh as me Rough,* ***inner-city*** */disadvantaged areas. Mix of working-class and middle-class Posh, an accent made fun of if you’re from a “common” area*

Accent marqué de Dublin Classe ouvrière, Nord de la ville Accents de la classe ouvrière quand on est natif de Dublin. Pas aussi snob que moi Fort, centre-ville / quartiers défavorisés. Mélange de classe ouvrière et de classe moyenne Snob, un accent dont on se moque si l’on vient d’un quartier « commun ».

(12) *of if you’re from a “common” area Northside Strong flat Dublin accent Inner-city accent, a bit slurred/rough but smart* ***Inner-city*** *working-class accent working-class, classical Dublin accent as seen in films like The Commitments Generally*

si l’on vient d’un quartier « commun » Nord de la ville Fort accent plat de Dublin Accent du centre-ville, mangent un peu leurs mots/un peu rugueux mais intelligent Accent de la classe ouvrière du centre-ville Accent classique de la classe ouvrière de Dublin tel qu’on le voit dans des films comme The Commitments En général

(13) *I love to hear an old inner-city Dublin accent. Worst of all. Barely English. Finglas/Cabra/Blanchardstown accent* ***Inner-city****. Harsh sounding. Hard glottal stops and often drawn-out vowel sounds. North Dublin. More working-class families.*

J’adore entendre un vieil accent dublinois du centre-ville. Le pire de tous. À peine anglais. Accent de Finglas/Cabra/Blanchardstown Accent du centre-ville. Sonorité dure. Dur coups de glotte et voyelles souvent étirées. Nord de Dublin. Plus de familles de la classe ouvrière.

(14) *city accent, unpleasant, incorrect working-class – more “typical Dubliner” slightly nasal and drawn-out vowels* ***Inner-city*** *strong Dublin accent, don’t pronounce t’s Sharp and quick. Extremely working-class – seem to speak through their*

Accent de la ville, désagréable, incorrect. Classe ouvrière – plus « typique dublinois » légèrement nasal et voyelles étirées. Extrêmement ouvrier – semble parler à travers

(15) *Sharp, Coarse Working-class, poor grammar, lots of slang Drawn out high nasal vowel sounds, Ds rather than THs. The "**Inner-city**" accent I suppose, but it's probably tied more to class than location. Inner-city accent Heaviest of the accents,*

Prononcé, grossier Classe ouvrière, grammaire médiocre, beaucoup d'argot. L'accent des quartiers défavorisés, je suppose, mais il est probablement plus lié à la classe sociale qu'à l'endroit où l'on se trouve. Accent du centre-ville Le plus lourd des accents,

(16) *north inner-city Quite guttural and nasally. Don't open mouth more than they have to when speaking. Inner-city **Inner-city** accent. Very strong and can be hard to listen to. Pronounce things very uniquely and no poosh pronunciations.*

nord du centre-ville Assez guttural et nasillard. Ils n'ouvrent pas la bouche plus que nécessaire lorsqu'ils parlent. Accent du centre-ville Accent du centre-ville. Très fort et peut être difficile à écouter. Prononce les choses de manière très unique et sans prononciation snob.

41 La variété du centre-ville est conceptualisée discursivement par un enquêté comme un « poids [26] » comme le montre l'exemple « *Heaviest of the accents* » (15). Cet exemple est particulièrement intéressant et montre que l'appréciation d'une variété serait corrélée au « poids » qu'elle représente : plus elle est lourde, moins elle est appréciée [27].

42 Au sud-ouest, la tendance est relativement semblable et les adjectifs utilisés sont essentiellement les mêmes. On relève toutefois l'utilisation de « *awful* » (24), « *aggressive* » (18) ou encore « *scumbags* » (24) qui viennent renforcer la connotation de « *working-class* » et « *inner-city* », tandis que « *authentic* » (19 et 20) renforce implicitement le caractère typiquement dublinois que d'autres variétés n'auraient pas.

(17) *south west Dublin A variation of group B but much softer and easier to understand Similar to group C but a lot of **working-class** families, and non-Dubliners Harsh accent, very "rural", hard to understand. You can tell it is more of a "street"*

sud-ouest de Dublin Variante du groupe B, mais beaucoup plus douce et plus facile à comprendre Similaire au groupe C, mais avec beaucoup de familles de la classe ouvrière et de non-Dublinois. Accent marqué, très « rural » On peut dire qu'il s'agit plutôt d'une « rue ».

(18) *inner-city/disadvantaged areas. Flat accent, some strong distinctively Dublin sounds West Dublin a bit aggressive **Working-class** suburban accent southside working-class to middle-class, more slang, wider variety, more classically Irish*

centre-ville/zones défavorisées. Accent plat, quelques sons distinctifs de Dublin Ouest Dublin un peu agressif Accent de banlieue de la classe ouvrière Sud de la classe ouvrière à la classe moyenne, plus d'argot, plus de variété, plus classiquement irlandais

(19) *on affluence Tallaghtfornia West Dublin. Like my own. Softer version of north Dublin More general Irish accent **Working-class** – also strong country elements Lower-class South Dublin City more common, I view it as authentic Dublin though. save a*

riche Tallaghtfornia Dublin Ouest. Comme le mien. Version plus douce du nord de Dublin Accent irlandais plus général Classe ouvrière – aussi de fortes caractéristiques rurales Classe inférieure Sud de Dublin plus courant, je le considère néanmoins comme une variété dublinoise authentique.

(20) *more common, I view it as authentic Dublin though. save a few phrases/common grammatical errors Harsh, Jovial, Drawl* ***Working-class****, poor grammar, lots of slang Pronounce THs as Ds, cut off the end of some words, but not overly nasal Dublin accent but*

plus courant, je le considère néanmoins comme une variété dublinoise authentique. quelques phrases/fautes de grammaire courantes Prononcé, Jovial, Traînant Classe ouvrière, mauvaise grammaire, beaucoup d'argot Prononcent les TH comme des D, coupent la fin de certains mots, mais pas trop nasal Accent Dublinois mais

43 On constate néanmoins que « *working-class* » et « *inner-city* » n'apparaissent pas dans des contextes discursifs aussi négatifs qu'au centre-ville. On peut voir par exemple « *easier to understand* » (« plus facile à comprendre ») (17), « *usually well educated* » (« cultivé », « instruit ») (21) ou encore « *pretty clear and inoffensive to the ear* » (« assez clair et inoffensif à l'oreille ») (23). Le discours est ici plus nuancé que pour le centre-ville.

(21) *these areas so there is a mix of accents. Usually well educated, but not as posh/American as the previous group, South* ***inner-city****, south west Dublin A variation of group B but much softer and easier to understand Similar to group C but a lot of*

ces quartiers, il y a donc un mélange d'accents. Généralement bien éduqués, mais pas aussi snob/américains que le groupe précédent, sud du centre-ville, sud-ouest de Dublin Une variante du groupe B mais beaucoup plus doux et plus facile à comprendre Similaire au groupe C mais avec beaucoup

(22) *Dublin accent Not poosh but not unrefined either. A kind of average Irish accent. Americanised, upper-class Rough,* ***inner-city****/disadvantaged areas. Flat accent, some strong distinctively Dublin sounds West Dublin a bit aggressive*

Accent de Dublin Pas snob mais pas non plus sans raffinement. Une sorte d'accent irlandais moyen. Américanisé, classe supérieure Rugueux, centre-ville/quartiers défavorisés. Accent plat, quelques sons distinctifs de Dublin Ouest de Dublin un peu agressif

(23) *Irish suburban accent is pretty clear and inoffensive to the ear Horrible accent. Mainly soft to harsh versions of "****inner-city*** *Dub" usually depending on affluence Tallaghtfornia West Dublin. Like my own. Softer version of north Dublin More*

L'accent irlandais des banlieues assez clair et inoffensif pour l'oreille Accent affreux. Principalement des versions douces à marquées de l'accent « Dub » du centre-ville dépendant généralement du niveau de vie Tallaghtfornia West Dublin. Comme le mien. Version plus douce du nord de Dublin

(24) *is "yiz" which is sure instead of "yous" Rough Tallaght accent, always associate it with "scumbags" Awful Light* ***inner-city****/north Dublin accent (lighter version of Group F). Says borst instead of burst Stronger than group B with regards to*

« yiz » au lieu de « yous » Accent rugueux de Tallaght, toujours associé aux « scumbags » Affreux accent léger du centre-ville/nord de Dublin (version plus légère que celle du groupe F). Dit « borst » au lieu de « burst » Plus prononcé que le groupe B en ce qui concerne

44 Enfin, au nord-ouest, les observations que l'on peut faire sont sensiblement les mêmes que pour le centre-ville et le sud-ouest en ce qui concerne l'utilisation d'adjectifs à connotation négative.

(25) *accent Harsh accent, very "rural", hard to understand. You can tell it is more of a "street" accent. rough, strong,* ***working-class*** *Irish Lovely authentic Dublin accent Common Rough, hard, dragged out Traditional Dublin Harsh Dub Accent Rough and*

accent Accent fort, très « rural », difficile à comprendre. On peut dire qu'il s'agit plutôt d'un accent « de la rue ». rugueux, fort, irlandais de la classe ouvrière Joli accent authentique de Dublin Commun Fort, dur, traînant Traditionnel Dublin Accent Dub fort et rugueux.

(26) *accent Round Nasal Junkie/disadvantaged person accent. Probably had a hard childhood. Harsh, unrefined accent.* ***Working-class****, Northside Working-class accents when Dublin natives. Not as posh as me Mix of working-class and middle-class "Town"*

accent Rond Nasal Junkie/accent de personne défavorisée. A probablement eu une enfance difficile. Accent dur, peu raffiné. Classe ouvrière, Nord de la ville Accents de la classe ouvrière quand on est natif de Dublin. Pas aussi snob que moi Mélange de classe ouvrière et de classe moyenne « Ville »

(27) *, unrefined accent.* ***Working-class****, Northside Working-class accents when Dublin natives. Not as posh as me Mix of* ***working-class*** *and middle-class "Town" accent Inner-city accent, a bit slurred/rough but smart North Dublin, a bit rough Inner-city*

peu raffiné. Classe ouvrière, Nord de la ville Accents de la classe ouvrière quand on est natif de Dublin. Pas aussi snob que moi Mélange d'accent de la classe ouvrière et de la classe moyenne « Ville » Accent du centre-ville, mangent un peu leurs mots/un peu rugueux mais intelligent Nord de Dublin, un peu rugueux Centre-Ville

(28) *North Dublin. More working-class families. Similar to west Dublin Strong Dublin city accent, unpleasant, incorrect* ***working-class*** *– more "typical Dubliner" slightly nasal and drawn-out vowels more nasal, more working-class – "ah heeyor" Sharp and*

Nord de Dublin. Plus de familles de la classe ouvrière. Similaire à l'ouest de Dublin Fort accent de la ville de Dublin, désagréable, incorrect classe ouvrière – plus « Dublinois typique » légèrement nasal et voyelles étirées plus nasal, plus classe ouvrière – « ah heeyor » Prononcé et

(29) *unpleasant, incorrect working-class – more "typical Dubliner" slightly nasal and drawn-out vowels more nasal, more* ***working-class*** *– "ah heeyor" Sharp and quick. Extremely working-class – seem to speak through their teeth, eg "herald" is pronounced*

désagréable, incorrect, classe ouvrière – plus « Dublinois typique » légèrement nasal et voyelles étirées plus nasal, plus classe ouvrière – « ah heeyor » Prononcé et rapide. Extrêmement classe populaire – semblent parler avec les dents, par exemple « herald » se prononce

45 On relève dans ce corpus une prosodie sémantique essentiellement négative autour des mots clés « *working-class* » et « *inner-city* » et, une fois de plus, la caractérisation de la variété du nord-ouest comme typiquement dublinoise comme le montre l'utilisation de « *authentic* » (25), « *Traditional Dublin* » (25), « *more "typical" Dublin* » (28) ou encore « *Classic "Dublin" accent* » (30).

(30) *in these areas, strong Dublin accent, slang used a lot, Hard to understand at times. Classic "Dublin" accent North* ***inner-city****, north Dublin, north west Dublin Classic north Dublin accent, very hard and harsh sounding, can be very difficult to*

dans ces zones, fort accent dublinois, argot très utilisé, parfois difficile à comprendre. Accent « dublinois » classique Nord du centre-ville, nord de Dublin, nord-ouest de Dublin Accent « dublinois » classique, très dur et fort, peut être très difficile à comprendre.

(31) *Dublin accent Common Rough, hard, dragged out Traditional Dublin Harsh Dub Accent Rough and grating Very strong* ***Inner-city*** *Dublin accent. Overuse of swear words. Very similar to Group B. Quite lazy. North inner-city area, accent would be more*

Accent de Dublin Commun Rugueux, dur, traînant Traditionnel Dublin Accent Dub Dur Rugueux et grinçant Très fort Accent du centre-ville de Dublin. Utilisation excessive de gros mots. Très similaire au groupe B. Assez paresseux. Dans le nord du centre-ville, l'accent serait plus

(32) *and grating Very strong Inner-city Dublin accent. Overuse of swear words. Very similar to Group B. Quite lazy. North* ***inner-city*** *area, accent would be more harsh Accents in these areas would be more harsh, some words aren't pronounced correctly*

et grinçant Très fort Accent du centre-ville de Dublin. Utilisation excessive de gros mots. Très similaire au groupe B. Assez paresseux. Dans le nord du centre-ville, l'accent serait plus dur Les accents dans ces quartiers seraient plus durs, certains mots ne sont pas prononcés correctement.

(33) *Working-class accents when Dublin natives. Not as posh as me Mix of working-class and middle-class "Town" accent* ***Inner-city*** *accent, a bit slurred/rough but smart North Dublin, a bit rough Inner-city working-class accent Suburban*

Accents de la classe ouvrière chez les natifs de Dublin. Pas aussi snob que moi Mélange d'accent de la classe ouvrière et de la classe moyenne Accent du centre-ville, mangent un peu leurs mots/un peu rugueux mais intelligent Accent du nord de Dublin, un peu rugueux Accent de la classe ouvrière du centre-ville Banlieue

(34) *, Balinteer etc. Clear North inner-city accent North suburban – less strong than inner I love to hear and old* ***inner-city*** *Dublin accent. Worst of all. Barely English. Mainly soft to harsh versions of "inner-city Dub" usually depending on*

, Balinteer etc. Accent clair du centre-ville Nord Banlieue Nord – moins fort que l'accent du centre-ville J'aime entendre le vieil accent du centre-ville de Dublin. Le pire de tous. À peine anglais. Principalement des versions douces à marquées de l'accent « Dub » du centre-ville, dépend généralement du

(35) *errors Harsh, Sharp, Coarse Drawl, Upbeat, Vibrant Drawn out high nasal vowel sounds, Ds rather than THs. The "***Inner-city***" accent I suppose, but it's probably tied more to class than location. Inner-city accent Heaviest of the accents,*

erreurs Dur, tranchant, grossier, entraînant, vivant, qui dure. voyelles nasales aiguës, prononcent des D plutôt que des TH L'accent du « centre-ville », je suppose, mais il est probablement plus lié à la classe sociale qu'au lieu de vie. Accent du centre-ville Le plus lourd des accents,

(36) *unpleasant. Associated with lower-class people & violence Awful The neutral accent of wealthy people i.e. not an* ***inner-city*** *accent but not the accent associated with Southside except for some odd southside pronunciations "bor instead of bar"*

désagréable. Associé aux gens de la classe inférieure et à la violence Affreux L'accent neutre des gens riches, c'est-à-dire pas l'accent du centre-ville mais pas non plus l'accent associé au Sud de la ville, à l'exception de quelques prononciations bizarres du sud de la ville comme « bor » au lieu de « bar ».

(37) *Quite middleclass areas. Quite guttural and nasally. Don't open mouth more than they have to when speaking. Northside Inner-city accent. Very strong and can be hard to listen to. Pronounce things very uniquely and no posh pronunciations. Similar to*

Quartiers plutôt bourgeois. Assez guttural et nasal. N'ouvrent pas la bouche plus que nécessaire lorsqu'ils parlent. Accent du nord Accent du centre-ville. Très fort et peut être difficile à écouter. Prononcent les choses de manière très unique et pas de prononciation snob. Similaire à

46 Les analyses en contexte des connotations associées aux mots clés « *working-class* » et « *inner-city* » pour les variétés du centre-ville, sud-ouest et nord-ouest montrent une tendance générale à l'insertion de ces mots clés en contexte discursif à connotation négative, ce qui a pour conséquence de « colorer » ou « contaminer » les mots clés étudiés – à savoir ici les mots les plus fréquemment utilisés dans notre corpus. Ces derniers n'ont rien de négatif en dehors de tout contexte, mais c'est précisément leur observation dans leur habitat discursif qui nous permet de comprendre comment les enquêtés conceptualisent les variétés linguistiques qu'ils décrivent. Autre point notable : ces variétés sont associées à un certain degré d'authenticité et seraient plus représentatives d'un « vrai parler dublinois ».

47 Passons à présent à l'analyse du mot clé « *posh* » utilisé dans les variétés au sud-est et au nord-est. Le mot clé « *posh* » est sémantiquement connoté négativement. Cette connotation négative se retrouve renforcée ici dans les descriptions de la variété au sud-est. On constate l'utilisation d'adjectifs et de syntagmes révélateurs de la vision qu'ont les enquêtés de cette variété qu'ils considèrent comme fausse, inauthentique, désagréable et prétentieuse : « *often put on and faked* » (« mis en scène et surjoué ») (41), « *can sometimes be described as pretentious* » (« peut parfois être décrit comme *prétentieux* ») (41), « *posh and grating* » (« snob et désagréable ») (41), « *"posh" south city D4 posh want to be posh* » (47). Cependant, on remarque une ambiguïté dans les descriptions dans la mesure où l'on trouve également de nombreux éléments positifs qui viennent s'ajouter en contraste. L'exemple « *posh but in a very annoying way* » (« snob mais d'une façon particulièrement agaçante ») (43) montre que, par la présence du marqueur adversatif « *but* », l'adjectif « *posh* » peut être perçu comme positif, mais pas dans ce cas-là. D'après cet exemple, il existerait différents « degrés de snobisme », ce que sous-entend également l'exemple « *soft posh very clear to understand but can be quite annoying to listen to depending on how it's used* » (46). On relève

également le parallèle établi avec l'anglais britannique, « *posh but in a very annoying way. Sounds similar to an upper-class London accent* » (43), qui n'est toutefois pas considéré comme positif, car qualifié de « *veryannoying* ». Ce parallèle avec l'anglais britannique n'est toutefois pas accompagné de marqueurs linguistiques nous permettant de comprendre les caractéristiques associées à ce parler « *posh* ».

48 Les descriptions positives insistent sur le caractère correct et compréhensible de la variété : « *clear* » (« clair ») (38), « *well spoken* » (« qui s'exprime bien ») (38), « *correct use of grammar* » (« usage grammatical correct ») (38), « *well-educated* » (« cultivé », « instruit ») (38), « *clear to understand* » (« clair ; facile à comprendre » (46).

(38) *Fast, a lot of slang, harsh sounds Clear,* ***posh*** *Well spoken, correct use of grammar, American-influenced, usually well-educated. This is South Dublin accent. Posh*

Rapide, beaucoup d'argot, sons durs Clair, snob S'expriment bien, utilisation correcte de la grammaire, influence américaine, généralement bien éduqués. Il s'agit de l'accent du sud de Dublin. Les

(39) *posh Well spoken, correct use of grammar, American-influenced, usually well-educated. This is South Dublin accent.* ***Posh*** *people speak with this accent, as everyone says. It is more neutral, not that hard to understand. South inner-city,*

snob S'expriment bien, utilisation correcte de la grammaire, influence américaine, généralement bien éduqués. Il s'agit de l'accent du sud de Dublin. Les gens snobs parlent avec cet accent, comme tout le monde le dit. Il est plus neutre, pas si difficile à comprendre. Sud du centre-ville,

(40) *rounded" than Group A's accent. Easy to understand classic Irish Correct educated Well-spoken even British sounding* ***Posh*** *proper, pronunciation Dun Laoghaire "West Brit" accent Ross O'Carroll Kelly, UCD Often put on and faked, used to*

plus « arrondi » que l'accent du groupe A. Facile à comprendre Irlandais classique Correct éduqué S'expriment bien, sonnent même britannique Snob approprié, prononciation de Dun Laoghaire « West Brit » Ross O'Carroll Kelly, UCD Souvent mis en scène et surjoué, utilisé pour

(41) *Kelly, UCD Often put on and faked, used to distinguish from other areas and look down on people who don't sound similar* ***Posh*** *and grating Generally more affluent and "well spoken". Can sometimes be described as pretentious. Very similar to*

Kelly, UCD Souvent mis en scène et surjoué, utilisé pour se distinguer des autres zones de la ville et pour mépriser les personnes qui ne parlent pas de la même manière Accent snob et grinçant Généralement parlé par les personnes plus aisées et « s'expriment bien ». Peut parfois être décrit comme prétentieux. Très proche de

(42) *and "well spoken". Can sometimes be described as pretentious. Very similar to Group D. Accents in this area tend to be "***posh***" Highly anglicised accent, very posh Stereotypical Dublin accent Similar to mine but a bit more neutral Highly*

et « s'expriment bien ». Peut parfois être décrit comme prétentieux. Très similaire au groupe D. Les accents dans cette zone ont tendance à être « snobs » Accent très anglicisé, très snob Accent stéréotypé de Dublin Semblable au mien mais un peu plus neutre, très

(43) *accent, very posh Stereotypical Dublin accent Similar to mine but a bit more neutral Highly anglicised accent, very posh* ***Posh*** *but in a very annoying way. Sounds similar to an upper-class London accent. Dorsh accent – posher than me Posh,*

accent, très snob accent stéréotypé de Dublin Similaire au mien mais un peu plus neutre accent très anglicisé, très snob snob snob mais d'une manière très agaçante. Ressemble à un accent londonien de la classe supérieure. Accent Dorsh – plus snob que moi Snob,

(44) *accent, very posh Posh but in a very annoying way. Sounds similar to an upper-class London accent. Dorsh accent –* ***posher*** *than me Posh, wealthier areas Posh, an accent made fun of if you're from a "common" area Posh, slight- British, American*

accent, très snob snob mais d'une manière très agaçante. Ressemble à un accent londonien de classe supérieure. Accent Dorsh – plus snob que moi Snob, zones plus riches Snob, un accent dont on se moque si vous venez d'une zone « commune » Snob, légèrement britannique, américain

(45) *very posh Posh but in a very annoying way. Sounds similar to an upper-class London accent. Dorsh accent – posher than me* ***Posh*** *wealthier areas Posh, an accent made fun of if you're from a "common" area Posh, slight- British, American, drawl*

très snob Snob, mais d'une manière très ennuyeuse. Ressemble à un accent londonien de la classe supérieure. Accent Dorsh – plus snob que moi Snob, zones plus riches Snob, un accent dont on se moque si vous venez d'une zone « ordinaire » Snob, légèrement britannique, américain, traînant

(46) *variety of places so it is difficult to understand if there is a "local" accent anymore Posh, middle-upper-class, soft* ***Posh*** *very clear to understand but can be quite annoying to listen to depending on how it's used (the Dart train is pronounced*

variété d'endroits, il est donc difficile de savoir s'il existe encore un accent « local » Snob, classe moyenne supérieure, doux Snob très facile à comprendre mais peut être assez agaçant à écouter selon la façon dont il est parlé (le train Dart se prononce « Dart »)

(47) *accent became obnoxious quickly Mainly soft to harsh versions of "inner-city Dub" usually depending on affluence* ***"Posh"*** *south city D4 posh want to be posh, but not as posh as D4 posh a notch down from Group C D4 accent. Posh people accent. Very*

l'accent est rapidement devenu affreux Principalement des versions douces à marquées du « Dub du centre-ville », généralement en fonction du niveau de vie « Snob » du sud de la ville D4 snob veulent être snob, mais pas aussi snob que D4 snob un cran en dessous de l'accent du groupe C D4. Accent des gens snobs. Très

49 Les descriptions des enquêtés laissent apparaître une certaine ambiguïté dans la perception qu'ils ont de la variété au sud-est. On pourrait s'attendre à la même chose pour la variété au nord-est dans la mesure où le mot clé « *posh* » est fréquemment utilisé pour qualifier cette variété.

(48) *Clear,* ***posh*** *Well spoken, neutral accent, correct use of grammar, uses some Dublin phrases, slightly American-influenced,*

Clair, snob S'expriment bien, accent neutre, utilisation correcte de la grammaire, utilise quelques expressions dublinoises, légèrement influencé par l'anglais américain,

(49) *Same as mine American (ised), upper-class Dorsh accent – posher than me Posh, wealthier areas Comes across as* ***Posh*** *but more rural than South side accents North Dublin, a bit rough Old working/middle-class northside accent Suburban*

Identique au mien Accent américain(isé), classe supérieure Dorsh – plus snob que moi Snob, zones plus riches Semble Snob mais plus rural que les accents du sud de la ville, Nord de Dublin, un peu marqué Vieil accent de la classe ouvrière/moyenne du nord de la ville Banlieue

(50) *side accents North Dublin, a bit rough Old working/middle-class northside accent Suburban working-class northside* ***Posh*** *middle-upper-class, soft Neutral accent – a mix between the southside poshness and the northside "tough" accent –*

accents du nord de Dublin, un peu fort Vieil accent de la classe ouvrière/moyenne du nord de la ville Banlieue classe ouvrière du nord de la ville Snob Classe moyenne supérieure, doux Accent neutre – un mélange entre le snobisme du sud et l'accent « dur » du nord de la ville –

(51) *poshness and the northside "tough" accent - very easy to understand. The "D4" accent become obnoxious quickly D4 or* ***posh*** *upper-class Dublin accent similar to the south Dublin accent but different somehow. Again wealthier,*

snobisme du sud et l'accent « dur » du nord de la ville – très facile à comprendre. L'accent « D4 » est rapidement devenu affreux. L'accent D4 ou snob de la classe supérieure de Dublin ressemble à l'accent du sud de Dublin, mais différent d'une certaine manière. Encore plus riche,

(52) *similar to the south Dublin accent but different somehow. Again wealthier, stereotypical of 'the "tarf" Clontarf.* ***Posh*** *north Dublin, very proper with a few colloquialisms Posh – the accent one would traditionally hear on Irish tv*

similaire à l'accent du sud de Dublin mais différent d'une certaine manière. Encore plus riche, stéréotype du « tarf » de Clontarf. Snob du nord de Dublin, très correct avec quelques expressions familières Snob – l'accent que l'on entend traditionnellement à la télévision irlandaise

(53) *a few colloquialisms Posh – the accent one would traditionally hear on Irish tv Upper-Middle-class Posh North Dublin* ***posh*** *US-inflected Drawl, Upbeat, Vibrant Dublin accent but well spoken Mild Dublin Accent A weird variant of the accent,*

quelques expressions familières Snob – l'accent que l'on entend traditionnellement à la télévision irlandaise Classe moyenne supérieure Snob Snob du nord de Dublin Sonorités Américaines Traînant, Enjoué, Vivant Accent de Dublin mais s'expriment bien Accent Dublinois Doux Une variante étrange de l'accent,

(54) *would use but sound nothing like the rest of Dublin. Often mistaken for being from counties just north of Dublin.* ***Posh*** *but a little strong Northside accent, general Posh The neutral accent of wealthy people i.e. not an inner-city accent.*

utiliserait mais ne sonne pas comme ce qu'on entend dans le reste de Dublin. Souvent confondu avec ce qu'on peut entendre dans les comtés situés juste au nord de Dublin. Snob mais un peu fort Accent du nord de la ville, Snob courant L'accent neutre des personnes aisées, c'est-à-dire pas un accent du centre-ville

50 Toutefois, les descriptions de la variété au nord-est sont généralement neutres ou ont une axiologie positive. L'adjectif « *posh* » est associé à des appréciations positives telles que « *clear* » (48), « *well spoken* » (48), « *correct use*

of grammar » (48), « *very easy to understand* » (51), « *very proper* » (« très convenable ») (52), « *upbeat* » (« enjoué ») (53), « *vibrant* » (« vif », « animé ») (53). La variété du nord-est, bien que décrite comme « *posh* », semble être perçue comme un juste milieu sans connotation : « *Comes across as Posh but more rural than South side accents* » (49), « *soft Neutral accent – a mix between the southside poshness and the northside "tough" accent* » (50), « *general Posh* » (54), « *The neutral accent of wealthy people* » (54).

51 Les analyses présentées ici confirment les analyses quantitatives effectuées précédemment qui mettaient en avant une perception négative des variétés à l'ouest et au centre-ville. Les résultats à l'est sont plus nuancés. Si les variétés au nord-est et au sud-est sont toutes deux décrites comme « *posh* », on constate que l'adjectif est empreint d'une connotation négative ou positive au sud-est, tandis qu'au nord-est, la perception des enquêtés est davantage neutre ou positive.

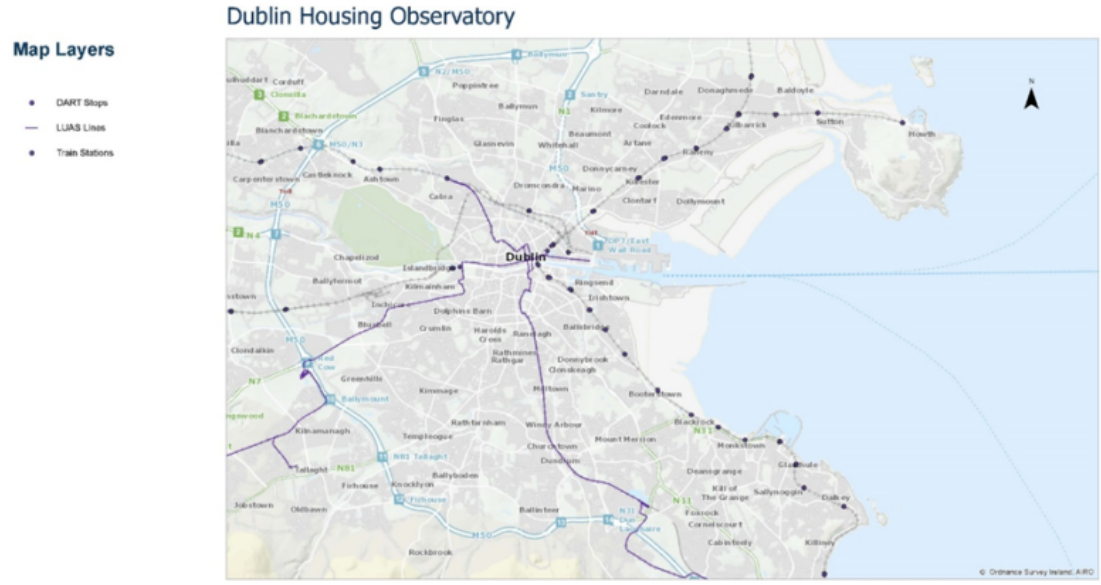
52 Les analyses quantitatives et qualitatives présentées ici témoignent d'une identité urbaine complexe et multiple qui dépasse la simple division nord/sud et traduit un changement de perceptions. Les différences est/ouest qui se dégagent de nos résultats pourraient trouver une explication dans les changements qu'a connus Dublin au cours des dernières décennies.

3. Discussion : vers un changement des perceptions linguistico-urbaines ?

53 À la lumière des résultats que nous venons de présenter, une question principale se pose : comment expliquer ce changement de perceptions ? Nous avançons l'hypothèse que ce changement serait dû à la restructuration de l'espace socio-urbain dublinois dont les origines sont à trouver dans les années 1990 durant lesquelles le *Celtic Tiger*, période de prospérité socioéconomique sans précédent en Irlande, a permis à Dublin d'entamer une politique de revitalisation urbaine et ainsi gagner en attractivité (Kitchen, 2002, 156). Cela s'est

traduit notamment par la modernisation et la dynamisation du réseau de transports urbains. Le développement du DART (*Dublin area rapid transit*), l'équivalent du RER parisien, et du tram Luas (qui est le mot irlandais pour « vitesse »), s'est essentiellement fait à l'est de la ville, le long de la côte, comme le montre la carte 2 ci-dessous :

Carte 2 : Les grands axes de transport urbain de Dublin [28]



© Tailte Éireann, AIRO

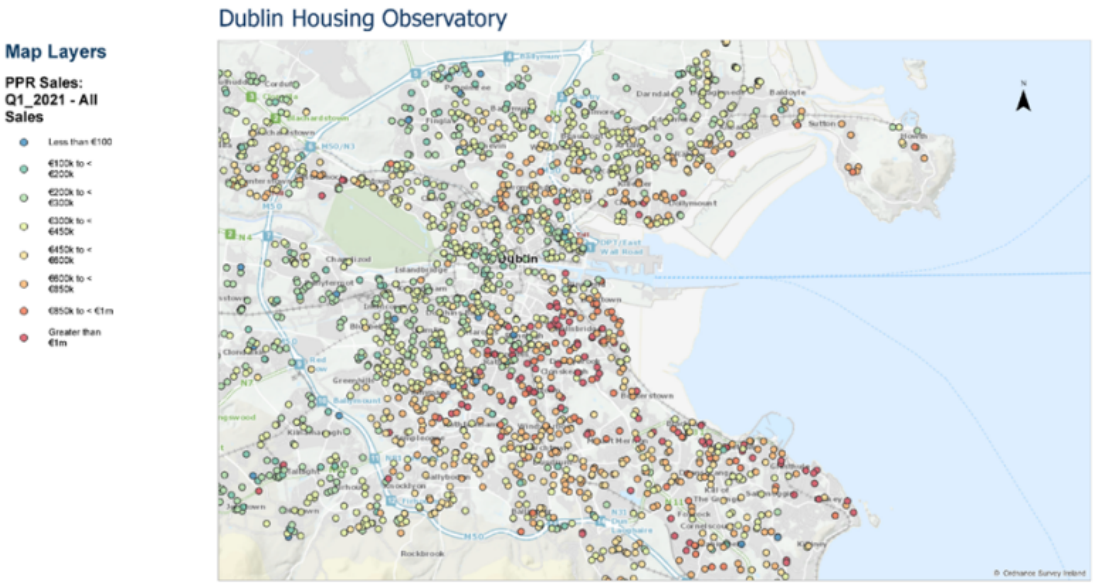
54 Ce développement a eu pour conséquence directe un accroissement de la mobilité des habitants à l'est, mais les logements situés à proximité des principales lignes de transport ont vu leur attractivité augmenter, et donc leur prix considérablement augmenter (Mayor *et al.*, 2012). La carte 3 ci-dessous indique les prix de l'immobilier selon la proximité des logements avec les lignes du DART et du Luas.

Carte 3 : Prix des logements en fonction de leur proximité des lignes DART et Luas [29]

© Daft.ie

55 On constate que les prix les plus élevés se situent sur la côte à l'est. La carte 4 montre cette fois les prix de l'immobilier sur l'ensemble de la ville.

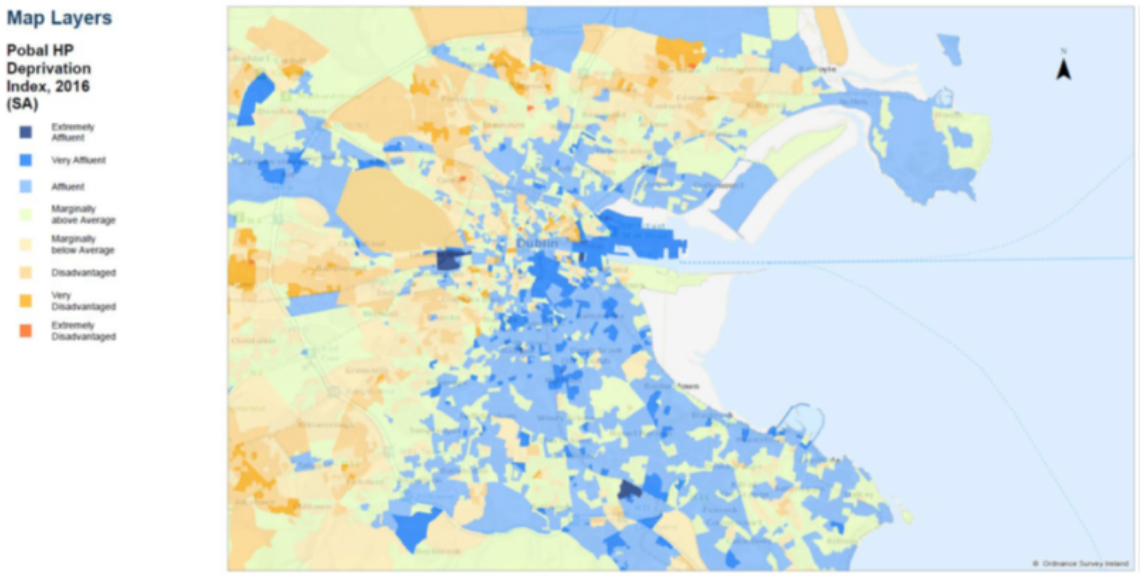
Carte 4 : Prix de l'immobilier dublinois en 2021 [30]



© Tailte Éireann, AIRO

56 Les données de la carte 4 confirment nos observations. On peut voir que les prix les plus élevés (les couleurs les plus chaudes sur la carte) se situent bel et bien le long des axes de transport. Le sud-est étant le mieux desservi, c'est aussi la zone où les prix sont les plus élevés. On constate néanmoins que les prix au nord-est de la ville, le long de la ligne du DART, font également partie des plus élevés. Comme nous l'indiquions précédemment, le nord-est connaît depuis quelques décennies une gentrification progressive, ce que confirme la carte 5 ci-dessous :

Carte 5 : Répartition socioéconomique des Dublinois, d'après les données de recensement 2016 [31]



© Tailte Éireann, AIRO

57 D'après les données présentées ici, il nous semble difficilement tenable d'affirmer aujourd'hui qu'il existe une division socioéconomique nord/sud. On remarque surtout un changement d'axe vers une différence marquée entre l'est, surtout la côte, et l'ouest de la ville. Knell (2010, 217) note également que les revenus les plus élevés sont géographiquement concentrés autour du centre-ville et de la côte, répartis également entre le nord et le sud de Dublin. Aussi, il apparaît probable que la gentrification progressive du nord-est de la ville, le long de la côte, soit à l'origine du changement des perceptions des Dublinois. Nous avons noté que les descriptions au nord-est n'étaient

pas aussi négatives qu'au sud-est, ce qui pourrait s'expliquer par l'émergence relativement récente des classes moyennes au nord-est de la ville tandis que plusieurs générations de classes moyennes se sont succédé au sud-est. En outre, le sud-est est souvent associé au district Dublin 4 dont la variété du même nom, comme nous l'avons vu, a fait l'objet de vives critiques et n'est pas considérée comme un modèle linguistique vers lequel les Dublinois doivent tendre. Cela expliquerait l'ambiguïté des commentaires positifs/négatifs utilisés pour décrire la variété au sud-est.

Conclusion

58 Cette étude s'est intéressée à la communauté dublinoise dans une perspective urbaine et perceptuelle. L'objectif était d'interroger les liens entre l'urbain – le tissu social de la ville – et le linguistique par le prisme des perceptions de locuteurs sondés lors d'une enquête perceptuelle en ligne, et de montrer qu'urbain et langue sont intimement liés.

59 Nous avons tout d'abord abordé la division nord/sud, représentée par la Liffey, et nous l'avons qualifiée de mythique tant elle est indissociable de l'imaginaire urbain dublinois et conditionne les perceptions des habitants. Le sud de la ville est perçu comme synonyme de prospérité tandis que le nord est associé aux classes populaires. D'un point de vue linguistique, la Liffey constituerait une démarcation entre le *northside Dublin English* et le *southside Dublin English*.

60 Nous avons ensuite interrogé les perceptions des Dublinois au regard de cette division nord/sud, tout d'abord d'un point de vue quantitatif, puis qualitatif. Nos résultats montrent, aux premiers abords, que les enquêtés ont fréquemment recours aux adjectifs « *north* » et « *south* » pour décrire les variétés repérées, laissant ainsi penser que la division nord/sud est encore très présente dans leur topographie cognitive. Toutefois, nous avons découvert que les enquêtés ont recours à des adjectifs tels que « *working-class* », « *inner-city* » et « *slang* » pour décrire les variétés à l'ouest (nord-ouest et sud-ouest) et au centre-ville tandis qu'ils utilisent des adjectifs tels que « *posh* » et « *upper-class* » pour décrire les variétés à l'est (sud-est et nord-est). Partant de ce premier constat, nous avons avancé qu'une division est/ouest implicite se dessine dans les descriptions des enquêtés qui, s'ils

continuent ouvertement de parler de nord et de sud, perçoivent implicitement une division est/ouest. Nous avons ensuite analysé plus précisément les contextes discursifs dans lesquels apparaissent certains mots clés tels que « *working-class* » et « *inner-city* » à l'ouest et au centre-ville, et « *posh* » à l'est. Les analyses qualitatives confirment les analyses quantitatives et montrent une tendance chez les enquêtés à utiliser les adjectifs « *working-class* » et « *inner-city* » dans des contextes discursifs à connotation négative. Les variétés à l'ouest et au centre-ville sont aussi décrites comme authentiques. Les résultats à l'est montrent une tendance inattendue : si les variétés au nord-est et au sud-est sont qualifiées de « *posh* », les contextes discursifs dans lesquels cet adjectif est utilisé diffèrent. En effet, « *posh* » apparaît dans des contextes discursifs plutôt neutres, voire positifs, au nord-est alors qu'il apparaît dans des contextes relativement négatifs au sud-est.

61 Pour tenter de comprendre le changement vers des perceptions est/ouest, nous avons regardé de plus près la restructuration socioéconomique de Dublin et avons postulé que les changements qu'a connus Dublin au cours des dernières décennies sont à l'origine des modifications des perceptions des enquêtés et, par extrapolation, des Dublinois. Plus globalement, nos résultats montrent qu'il semble y avoir, chez les enquêtés, une corrélation entre changements urbains et changement des perceptions.

62 Parmi les limites de ce travail, il convient tout d'abord de garder à l'esprit que les résultats présentés dans ce travail proviennent de 73 enquêtés, ce qui constitue un petit échantillon de la population dublinoise totale. De plus, le format numérique de l'enquête a demandé des ajustements dans l'élaboration des tâches présentées aux enquêtés, et plus particulièrement une adaptation de la tâche de dessin sur fond de carte. Le format du questionnaire ne nous a en effet pas permis de proposer aux enquêtés la possibilité d'annoter directement la carte soumise à leur attention, et nous avons dû proposer à la place aux enquêtés de lister des quartiers et sous-quartiers. En outre, le format numérique a rendu difficile l'accès à un public âgé de 60 ans et plus, dans la mesure où l'enquêté le plus âgé a 58 ans. De plus, ce format rend impossible la diffusion du questionnaire auprès d'un public qui n'a pas accès aux outils numériques et qui se retrouve de fait exclu de cette enquête. Enfin, une autre limite

de cette étude est la surreprésentation d'enquêtés des classes moyennes et moyennes supérieures qui ne permet pas d'effectuer des observations fiables basées sur la classe sociale des enquêtés.

63 Malgré ces limites, ce travail nous a permis de montrer tout l'intérêt qu'il y a à croiser considérations urbaines et linguistiques afin de tenter de comprendre comment les citadins appréhendent la variation linguistique à l'œuvre dans leur ville et comment l'urbain influence leurs perceptions linguistiques.

BIBLIOGRAPHY

Amador-Moreno Carolina, 2012, « A Corpus-Based Approach to Contemporary Irish Writing: Ross O'Carroll-Kelly's Use of *Like* as a Discourse Marker », *International Journal of English Studies*, vol. 12, n° 2, p. 9-38.

Boichard Léa, 2018, *La poétique du parler populaire dans l'œuvre barrytownienne de Roddy Doyle. Étude stylistique de l'oralité et de l'irlandité*, thèse de doctorat en langue, littérature et civilisation du monde anglophone sous la direction de Manuel Jobert, université Jean-Moulin Lyon 3.

Brookes Gavin et Harvey Kevin, 2016, « Examining the Discourse of Mental Illness in a Corpus of Online Advice-Seeking Messages », dans Lucy Pickering, Eric Friginal et Shelley Staples (dir.), *Talking at Work: Corpus-based Explorations of Workplace Discourse*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 209-234.

Channel Joanna, 2000, « Corpus Based Analysis of Evaluative Lexis », dans Susan Hunston et Geoffrey Thompson (dir.), *Evaluation in Text: Authorial Stance and the Construction of Discourse*, Oxford, Oxford University Press, p. 38-55.

Coupé Christophe, 2022, *Étude sociophonologique et acoustique de l'anglais dublinois contemporain*, thèse de doctorat en linguistique anglaise sous la direction de Manuel Jobert, université Jean-Moulin Lyon 3.

Delea Mary, 1985, *James Joyce's Use of Topography in Ulysses*, mémoire sous la direction de Dr. Boggs, Richmond (Virginie), The University of Richmond.

Kilfeather Siobhán, 2005, *Dublin: A Cultural History*, Oxford, Oxford University Press.

Kitchen Peter, 2002, « Identifying Dimensions of Urban Social Change in Dublin-1986 to 1996 », *Irish Geography*, vol. 35, n°°2, p. 156-174.

Knell Jenny, 2010, « North and South of the River: Demythologizing Dublin in Contemporary Irish Film », *Éire-Ireland*, vol. 45, n°°1-2, p. 213-241.

Kövescses Zoltan, 2002, *Metaphor: A Practical Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

Hickey Raymond, 2005, *Dublin English: Evolution and Change*, Amsterdam, John Benjamins Publishing.

Hickey Raymond, 2007, *Irish English: History and Present-Day Forms*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hickey Raymond, 2016, *Sociolinguistics in Ireland*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Jenssen Brian P., Gray Nicola J., Harvey Kevin *et al.*, 2014, « Language and Love: Generation Y Comes of Age Online », Sage Open, vol. 4, nº 1.

Joyce James, 1965, *Ulysses*, Auguste Morel, Valery Larbaud et Stuart Gilbert (trad.), Paris, Le Livre de Poche.

Joyce James, 2010 [1922], *Ulysses*, Ware, Wordsworth Classics.

Lefebvre Henry, 2010, *Writings on Cities*, Eleonore Kofman et Elizabeth Lebas (trad.), Oxford, Wiley-Blackwell.

Lonergan John, 2013, *An Acoustic and Perceptual Study of Dublin English Phonology*, thèse de doctorat sous la direction de Máire Ní Chiosáin et Bettina Migge, University College Dublin.

Lucek Stephen et Garnett Victoria, 2020, « Perceptions of Linguistic Identity Among Irish English Speakers », dans Raymond Hickey et Carolina Amador-Moreno (dir.), *Irish Identities: Sociolinguistic Perspectives*, Berlin, De Gruyter, p. 145-178.

Lynch Kevin, 1960, *The Image of the City*, Cambridge, MIT Press.

Mayor Karen, Lyons Seán, Duffy David et Tol Richard, 2012, « A Hedonic Analysis of the Value of Rail Transport in the Greater Dublin Area », *Journal of Transport Economics and Policy*, vol. 46, nº 2, p. 239-261.

McCarthy Michael et Handford Michael, 2004, « “Invisible to Us” : A Preliminary Corpus-Based Study of Spoken Business English », dans Ulla Connor et Thomas Upton (dir.), *Discourse in the Professions: Perspectives from corpus linguistics*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, p. 167-202.

McCormack John, 2000, *A Story of Dublin: The People and Events that Shaped the City*, Dublin, Mentor Books.

Oxford English Dictionary, consulté à l’adresse https://www.oed.com/.

Pincemin Bénédicte, 2020, « La textométrie en question », *Le Français moderne. Revue de linguistique française*, vol. 88, nº 1, p. 26-43.

Preston Denis R., 2005, « Dialects Across Internal Frontiers: Some Cognitive Boundaries », dans Markku Filppula, Juhani Klemola, Marjatta Palander *et al.* (dir.), *Dialects Across Borders*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, p. 121-155.

Sketch Engine [en ligne], URL : https://www.sketchengine.eu/.

NOTES

1 https://www.google.com/maps

2 Nous traduisons : *Until the late eighteenth century many of the city's most fashionable streets, squares and great houses were erected north of the river. The south side was the home of the parliament, the cathedrals, the castle, the university and the park at St. Stephen's Green, while the city dissolved into satellite villages as it moved south towards Wicklow. When Swift was Dean of St. Patrick's some of the city's poorest inhabitants lived in the Liberties around the cathedral. Traditionally a Dub was someone born in the Liberties, within the sound of St. Patrick's bells. In the last quarter of the eighteenth century however, the rich and powerful began to relocate to the south side, around Merrion Square and St. Stephen's Green. Through the nineteenth century there were more middle-class developments in southern villages like Rathmines and Ranelagh and in the seaside settlements, from Sandymount south to Bray, which gradually became part of the city's suburbs. Some of the big houses on the north side degenerated into tenements, and over time "northside" became almost synonymous with working-class, while "southside" seemed to become more and more affluent.*

3 Traduction d'Auguste Morel (1965) : *Swans from Anna Liffey swim down here sometimes to preen themselves.*

4 Traduction d'Auguste Morel (1965) : *She brought back to his recollection the happy days of blissful childhood together on the banks of Anna Liffey when they had indulged in the innocent pastimes of the young and, oblivious of the dreadful present, they both laughed heartily, all the spectators, including the venerable pastor, joining in the general merriment.*

5 Nous traduisons : *The river serves as a physical divider of the city which, except for the numerous bridges along the quays, completely separates the northern and southern sides of town from one another. Though this clear physical division of Dublin, the river Liffey provides a topographical demarcation which serves as a reference point for the sharp social dichotomy of the city. The north side of the river is generally composed of a lower social, economic class, of people than the south side. Joyce places his characters and calls attention accordingly. The people and places found on the northern side of the Liffey are quite different from those found in the southern districts.* A

clear contrast between the distinct sections of Dublin becomes evident through Bloom's observations as he passes through Dublin in the funeral cortege.

6 Il s'agit de propos rapportés par le personnage principal éponyme, Ross O'Carroll-Kelly, qui vit au sud-est de la ville.

7 Ces extraits s'appuyant sur l'encodage d'un accent spécifique par des moyens graphiques, ils ne sont pas vraiment traduisibles en français, la forme ne l'étant absolument pas.

8 Nous traduisons : *[The books] satirize the stereotypical culture of prosperous South-side Dublin as opposed to the more urban and less prestigious North-side Dublin. […] The north-south divide that is represented in the novels is based on the linguistic differentiation, analysed by Hickey (2005), between speakers generally coming from areas of high social prestige and those who "show strongest identification with traditional conservative Dublin life of which the popular accent is very much a part"*

9 Nous traduisons : *Dublin is steeped in urban mythologies that trade upon the topographical division of the city by the Liffey. Dublin's "public image"—to invoke Lynch's terminology—is that of duality: the city is divided, physically and mythically, into Northside and Southside, each region laden with socioeconomic implications. Prevailing city myths delineate the "Northside" as being predominantly working class in character, connoting "authenticity" for native Northsiders, but alternatively perceived by Southsiders as derelict and disadvantaged. By contrast, the "Southside" figures as the affluent and more "desirable" side of the Liffey, but, filtered through the gaze of the archetypal Northsider, appears pretentious and false.*

10 Fond de carte disponible sur https://www.openstreetmap.org/relation/282800#map=11/53.3399/-6.0682. Les couleurs ont été proposées aux enquêtés pour leur permettre de mieux distinguer les divisions administratives.

11 Cette division en quartiers et sous-quartiers avait pour objectif de permettre aux enquêtés de grouper des zones non adjacentes et de pouvoir cibler des zones géographiques plus petites.

12 Il a été décidé de suivre le découpage administratif mis en place par la ville de Dublin. Pour plus d'information, voir https://www.dublincity.ie/council/council-explained/your-area/dublin-city-council-boundary-map

13 Une troisième tâche demandait aux enquêtés de noter les variétés repérées en fonction des critères *correctness* et *pleasantness* (voir Coupé, 2022).

14 Les fréquences de la zone 13a ne sont pas aussi élevées que pour les autres zones. Nous avons néanmoins décidé de nous pencher sur cette zone au nord-est dans la mesure où les commentaires métalinguistiques fournis par les enquêtés comparent à plusieurs reprises cette zone au nord-est à celle au sud-est.

15 Nous traduisons : *The advantage of using statistical keywords is that they remove the a priori biases of the analyst from the identification of themes of significance and interest as they are generated by purely computational measures (Seale et al., 2006). Thus, keywords present the analyst with evidence that a conventional thematic qualitative analysis might obscure from view.*

16 Pour plus d'informations sur la description du corpus, se référer à https://www.sketchengine.eu/ententen-english-corpus/.

17 Nous traduisons : *In corpus-aided discourse studies, the generation of keywords is typically followed by a collocation analysis [...] since examining keywords in isolation contributes little to a situational understanding of language use.*

18 Pour plus d'informations sur la lexicométrie et la textométrie, voir Pincemin (2020, 26) : « Appelée d'abord *lexicométrie* (dans les années 80), s'agissant de mesures basées sur des décomptes de mots, la discipline a vu son nom évoluer en *textométrie* ou *logométrie* au début des années 2000, de façon à mieux rendre compte de sa capacité à considérer non seulement le lexique (le décompte et la répartition des mots au sein des textes d'un corpus) mais aussi d'autres paliers de description linguistique et textuelle (la morphosyntaxe, les structures textuelles, etc.). L'approche se caractérise principalement par l'articulation de traitements quantitatifs, simples décomptes de fréquences ou modèles statistiques adaptés, et de traitements qualitatifs, avec différents outils de navigation pour la lecture méthodique des contextes d'emploi, dite « retour au texte ». Les fonctionnalités centrales sont le calcul de concordances (pour une consultation systématique des contextes d'un motif linguistique et la mise en évidence de régularités de constructions), le calcul de spécificités (pour évaluer les variations quantitatives d'emploi entre les différentes sous-parties d'un corpus), et l'analyse factorielle des correspondances (pour obtenir une visualisation globale et synthétique des principales dimensions de contraste qui structurent le corpus) ».

19 Nous traduisons : *The notion of semantic prosody (or pragmatic meaning) is that a given word or phrase may occur most frequently in the context of other words or phrases which are predominantly positive or negative in their evaluative orientation [...]. As a result, the given word takes on an association with the positive or, more usually, the negative, and this association can be exploited by speakers to express evaluative meaning covertly.*

20 Les allophones sont les réalisations des phonèmes.

21 Il s'agirait d'une forme vernaculaire d'anglais irlandais (Hickey, 2007, 306).

22 D4 est l'abréviation de *Dublin* 4, un quartier de Dublin où sont apparues certaines variantes linguistiques qui ont très vite été associées à un certain snobisme. Par extension, *D4* ou *Dublin* 4 est utilisé pour renvoyer aux locuteurs de cette variété : "*Dublin 4*" *was used early in the 1980s as a label for those people who regarded themselves as trendy, modern, sophisticated and who rejected older confining views of Irishness* (Hickey, 2005, 47). Ces variantes sont aujourd'hui largement stigmatisées et ne constituent pas un modèle linguistique auquel aspirent la plupart des Dublinois. Le terme *dorsh* présent dans les commentaires des variétés au nord-est et au sud-est est un encodage de la prononciation du terme *DART* (l'équivalent du RER) par les locuteurs du *D4*.

23 Le *Oxford English Dictionary* (OED) définit *posh* ainsi : « *Smart, stylish, splendid; luxurious. Also (chiefly British): typical of or belonging to the upper class; (affecting to be) superior or genteel;* "*snooty*", *pretentious* ». Une connotation négative se retrouve dans les termes « *snooty* » et « *pretentious* » que l'on pourrait traduire tous deux par « prétentieux ».

24 Défini dans le *OED* ainsi : Le quartier central d'une ville, notamment considéré comme ayant des problèmes particuliers de surpopulation, de pauvreté (nous traduisons).

25 Défini dans le *OED* ainsi : Catégorie sociale composée de personnes rémunérées pour un travail manuel ou un travail industriel non qualifié ou semi-qualifié, et de leur famille ; est généralement considéré comme la classe la plus basse en termes de niveau économique et de statut social (nous traduisons).

26 Nous entendons « conceptualisation » au sens cognitif. L'enquêté a ici recours à une métaphore conceptuelle (Kövescses, 2002, 4).

27 Il s'agit là d'une métaphore conceptuelle (WEIGHT IS A BURDEN) relativement fréquente où le domaine source, le poids, est conceptualisé comme un

fardeau : http://araw.mede.uic.edu/~alansz/metaphor/METAPHORLIST.pdf.

28 Carte disponible à l'adresse suivante : https://airomaps.geohive.ie/dho/.

29 Schéma disponible à cette adresse : https://www.blog.daft.ie/post/renters-pay-on-average-12-more-to-live-close-to-the-dart-luas.

30 Carte disponible à l'adresse suivante : https://airomaps.geohive.ie/dho/.

31 Carte disponible à l'adresse suivante : https://airomaps.geohive.ie/dho/.

AUTHOR

Christophe Coupé
Cergy Paris Université – CYU
Maître de conférences en linguistique anglaise, UR Lexiques, Textes, Discours, Dictionnaires

La place des Terreaux

Un espace public en interaction permanente avec les communautés urbaines qu'il génère

Patrick Bourgne, Christian Drevet and Marie Heyd

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.621

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français
L'article offre une série de questionnements autour des visages que peuvent prendre les communautés urbaines en s'appuyant sur une approche pluridisciplinaire. Ces différentes communautés sont ensuite analysées à partir d'un cas particulier, celui du double aménagement de la place des Terreaux à Lyon opéré en 1994 et en 2019. Le texte revient sur la notion de communautés et de communautés urbaines, décrit un contexte – celui de la place de Terreaux – avant d'analyser différentes formes de groupes urbains et leurs fondements.

English
Based on a multidisciplinary approach, the article raises a series of questions about the faces that urban communities can take on. These different communities are then analyzed on the basis of a specific study case, that of the double redevelopment of Place des Terreaux in Lyon in 1994 and 2019. The text returns to the notion of communities and urban communities, describes a context - the Place des Terreaux - before analyzing different forms of urban groups and their foundations.

INDEX

Mots-clés
espace public, communautés urbaines, vernaculaire, controverse, écosystème, place publique

Keywords
public space, urban communities, vernacular, controversy, ecosystem, public square

OUTLINE

Introduction
1. Réflexion autour de la notion de communautés urbaines
2. La place des Terreaux : narration génétique
3. L'espace public face à la communauté urbaine vernaculaire : le cas des habitants de la Croix-Rousse face au premier aménagement de la place
4. Les communautés urbaines sur la place, analyse des relations entre l'espace et les groupes d'usagers
5. Les conflits entre des communautés urbaines, le cas particulier de l'art public
Conclusion

TEXT

Introduction

1 La notion de communauté, qui se trouve au cœur de ce numéro de *Voix contemporaine*, est une notion polémique et ambiguë. Elle pose problème au modèle républicain français qui se méfie des corps intermédiaires entre l'individu et l'État. Elle n'est pas circonscrite et attachée à une échelle, épousant à la fois le microscopique et le macroscopique. Dans le contexte actuel d'une perte de puissance des valeurs universalistes des Lumières, pensées jusqu'alors comme capables d'assurer la cohésion des composantes de nos sociétés contemporaines, la communauté avec ses contours flous devient particulièrement féconde pour réfléchir à ce qui peut « faire masse » dans le contexte urbain d'aujourd'hui. Cet écrit prend racine dans ce terreau fertile. Il fait le constat d'un affaiblissement des formes d'unités régulatrices qui « partent du haut » en constituant un idéal à concrétiser. L'article offrira une série de questionnements autour des visages que peuvent prendre les communautés et plus particulièrement celles que l'on retrouve dans l'espace urbain l'espace urbain. Pour ce faire, il s'appuiera sur une analyse ontologique des communautés urbaines fondée sur leurs caractéristiques propres et sur leurs diversités. Partant, le double aménagement de la place des Terreaux à

Lyon opéré en 1994 et en 2019 servira de prétexte à une analyse des formes plurielles de communautés qu'il a mises en relief.

2 La place publique en tant qu'agora offre un lieu propice à la formation des groupes. Elle constitue une forme d'incarnation de l'espace public politique. Transformée en œuvre d'art public, ce qui est le cas de la place des Terreaux avec l'intervention de Daniel Buren et de l'architecte Christian Drevet au cours des deux transformations (en 1994 et en 2019), cette place concourt à la formation de communautés spécifiques générées par des controverses. Prétexte à une commande publique, celle de la municipalité, elle montre en filigrane la présence de communautés vernaculaires, issues des quartiers et qui sont concernées par les motivations des acteurs politiques régaliens de la Ville.

3 Le texte sera structuré autour de cinq parties. La première reviendra sur les difficultés rencontrées pour appréhender la notion de communauté et de communautés urbaines. À partir des approches écologiques des écosystèmes et des communautés, elle proposera cinq formes de communautés urbaines que la place des Terreaux met en relief : les habitants du quartier, les usagers de la place, les personnes qui y travaillent, les personnes qui travaillent sur d'autres lieux mais qui l'utilisent dans un cadre professionnel et les membres d'une communauté virtuelle issue d'une controverse. La deuxième partie se focalisera sur le lieu spécifique qui justifie l'existence de ces groupes : la place des Terreaux avec ses deux aménagements successifs en 1994 et en 2019. La troisième partie portera sur la question des communautés vernaculaires – celle des habitants du quartier de la Croix-Rousse – dont l'existence est ravivée par des dispositifs de mise en commun qui tirent leurs énergies d'une perception du caractère allogène des projets d'aménagements urbains les concernant. La quatrième partie reviendra sur l'émergence de communautés visibles sur la place des Terreaux : notamment les usagers et les travailleurs. La cinquième et dernière partie se focalisera sur les communautés invisibles générées par les controverses dans l'espace public et plus particulièrement sur celles qu'ont générées les deux métamorphoses de la place lyonnaise.

4 Cet écrit basé sur ces éléments contextuels précis permettra l'émergence de réflexions qui concernent d'autres lieux. Il prendra appui :

- sur une étude ethnographique réalisée en 1994 (au moment de l'inauguration du 1er aménagement de la place des Terreaux) par Christophe Pornon, publiée sous la forme d'un ouvrage (Pornon, 1996) ;
- sur une étude sociologique réalisée pour le deuxième aménagement de la place par le cabinet BazarUrbain (BazarUrbain, 2016) ;
- sur un certain nombre d'articles de presse publiés avant, pendant et après les aménagements.

5 La méthodologie utilisée consiste à utiliser des faits attestés par des études ou des publications médiatiques pour servir de base à des réflexions étayées par des références théoriques pluridisciplinaires, et ce afin de gagner en généralisation.

1. Réflexion autour de la notion de communautés urbaines

6 L'étude des communautés locales n'est pas une discipline nouvelle. S'il fallait lui donner un point de départ, nous pourrions citer les travaux de Robert et Helen Lynd dans les années 1920 ou ceux de l'école de Chicago. Ces études évolueront dans les années 60 pour s'intéresser entre autres aux unités résidentielles, mettant en évidence l'existence de véritables communautés dans les quartiers des anciens noyaux urbains (Lewis, 1952, 1963 ; Young et Wilmott, 1967 ; Coing, 1966). Néanmoins, de nombreux chercheurs s'appliqueront à montrer les limites de ces approches, en mettant l'accent notamment sur leurs déterminismes, se posant plus largement la question du rôle que joue le cadre , au sens d'environnement, dans la construction de la communauté en tant qu'objet d'étude, ou en évacuant par avance le problème de l'unité pertinente d'analyse, en présupposant que toute collectivité sur un territoire forme un groupe (*Tiévant*, 1983).

7 Au sens étymologique, le terme « communauté » vient du latin *communis* lui-même issu de l'assemblage de *cum* (avec, ensemble) et de *munus* (charges partagées, obligations mutuelles). Ce sens premier explique peut-être le fait que l'existence des communautés ne dépend pas de la volonté de leurs membres, ce qui les distingue des associations ou de la société (Jacquier 2011). Dans un article publié en 2011 dans « Vie sociale », Claude Jacquier définit la communauté en considérant qu'elle est :

> constituée tout à la fois de lieux (place en anglais,la sphère environnementale) où habitent et/ou travaillent des gens (*people*, la sphère sociale), une notion qui doit absolument intégrer la dimension du genre et des institutions (sphères économique et politique) censées avoir un rôle régulateur des rapports entre les gens et entre les gens et les lieux (Jacquier, 2011, 39).

8 Ainsi, ce sont trois dimensions qui caractérisent toute communauté et toute communauté urbaine : une dimension géographique ou territoriale, une dimension sociale et une dimension institutionnelle.

9 Toutefois, si l'on accepte ces trois fondements, une première difficulté apparaît. En effet, au cours des dernières décennies, de nouvelles formes de communautés ont émergé. Elles existent à travers l'espace sans être liées à un lieu déterminé et comprennent un ensemble d'individus possédant des intérêts communs. Ces communautés peuvent maintenir leurs liens grâce à des technologies de communication améliorées telles que l'internet et les téléphones mobiles. Si le lieu caractérise naturellement les communautés urbaines, il n'est pas inséparable de la communauté en général. A *contrario*, cette dernière semble indissociable de la notion de groupe humain. En psychologie sociale, un groupe est défini comme un ensemble d'individus dans lequel les membres ont entre eux des relations réciproques. Les multiples travaux publiés depuis les années 1960 ont montré que ces échanges pouvaient être stimulés par une compétition inter-groupe (Sherif, 1966), par la connaissance d'une information transmise à tous les membres du groupe (Rabbie et Horwitz, 1969) ou simplement une simple catégorisation entre le « nous » et « eux » (Turner, Brown et Tafjel, 1979).

10 Toutefois, cette primauté donnée à la dimension sociale est-elle suffisante pour caractériser la totalité des communautés urbaines dans toute leur diversité ? Pour nous, la réponse est clairement négative. Pour reprendre les termes de Jacquier « Une communauté-territoire est […] une sorte d'écosystème construit et organisé » (Jacquier, 2011, 46). L'approche écologique des espèces nous paraît beaucoup plus adaptée à la pluralité des formes de communautés urbaines. Même si ce sont des « non-humains » qui constituent les groupes étudiés par les biologistes, le nombre de travaux et le recul

permis par l'existence de travaux relativement anciens garantissent leur pertinence et la généralisation de ces études.

11 Il existe une grande diversité de « communautés écologiques » et d'écosystèmes. Cette diversité peut être analysée sous quatre angles :

- l'identification des frontières de la communauté,
- l'identification des unités écologiques (communautés, écosystème),
- le degré de relation interne au sein de la communauté,
- le statut ontologique de la communauté.

12 Il existe selon Kurt Jax (2006, 241) deux grandes approches afin de délimiter les frontières des communautés et des écosystèmes. L'approche topographique, qui identifie les frontières des unités écologiques aux démarcations physiques saillantes aux yeux des chercheurs, s'oppose à une approche par processus qui identifie les frontières des communautés et des écosystèmes selon la force des interactions causales entre les composantes du système à l'étude. Toujours selon Jax (*ibid.*, 240), deux candidats sont en lice pour identifier les unités écologiques. L'approche statistique identifie une unité écologique selon l'occurrence répétée de certains éléments alors que l'approche fonctionnelle appréhende les unités écologiques selon les interactions unissant les parties de ces dernières.

13 En suivant Jay Odenbaugh (2007), trois niveaux d'intégration des unités écologiques existent et peuvent être nommés en utilisant le nom d'un biologiste influent ayant défendu les idées expliquant les processus de regroupement. Les conceptions individualistes des communautés associent ces dernières à des agrégats. Ainsi, Henry A. Gleason (1939) définit la communauté comme un ensemble d'espèces localisé à un endroit géographique x au moment t. Dans une approche différente, la conception intermédiaire prônée par Georges E. Hutchison (1948) considère les communautés comme des « tous » en affirmant qu'elles sont constituées par des groupes d'espèces au minimum faiblement intégrées causalement entre elles et non avec d'autres entre les moments t^1 et t^2. Enfin, les conceptions macroscopiques des communautés, considérées comme des superorganismes par Frederic E. Clements (1916), les voient comme des groupes d'espèces fortement intégrées causalement entre elles et non avec d'autres entre les moments t^1 et t^2. Conjointement, il existe deux statuts ontologiques de la communauté. Pour Jax (2006, 243-

245), la conception épistémique suggère que les communautés et les écosystèmes sont des abstractions créées par les observateurs afin de permettre de remplir certaines fonctions spécifiques. La conception ontologique (remise en question par un grand nombre de chercheurs aujourd'hui) considère, quant à elle que les communautés et les écosystèmes sont des entités réelles existant objectivement dans le monde. Ces critères qui s'appliquent sans grandes difficultés aux communautés de personnes dans un milieu urbain soulignent, par leur diversité et leur nombre, la pluralité des formes que peuvent revêtir les communautés urbaines.

14 Sur la place des Terreaux, cinq groupes peuvent prétendre au statut de communautés urbaines :

- les habitants du quartier de la Croix-Rousse mentionnés par Pornon (partie 3 de l'article),
- les usagers de la place mentionnés par Pornon et l'étude de BazarUrbain (partie 4 de l'article),
- les personnes qui travaillent sur la place, mentionnées par Pornon et l'étude de BazarUrbain (partie 4 de l'article),
- les livreurs se servant de la place comme *hub* mentionnés par l'étude de BazarUrbain (partie 4 de l'article),
- les communautés générées par des controverses (partie 5 de l'article).

15 Ces cinq catégories de communautés urbaines pourraient être caractérisées à partir des critères de frontière, d'identification, de degré de relation interne et de statut ontologique.

	Critère de frontière	Critère d'identification	Degré de relation interne	Statut ontologique
Les habitants d'un quartier de la Croix-Rousse	Topographique	Statistique	Faible/Moyen	Épistémique
Les usagers de l'espace public	Topographique	Statistique	Faible	Épistémique
Les personnes qui travaillent sur un lieu donné	Topographique	Statistique	Faible	Épistémique

Les personnes qui travaillent sur plusieurs lieux	Topographique	Statistique	Faible/Moyen	Épistémique
Les membres d'une communauté virtuelle issue d'une controverse	Processus	Fonctionnel	Faible	Épistémique

16 Quatre groupes sur cinq sont délimités par des critères topographiques (démarcations physiques saillantes). Seule la communauté virtuelle voit ses frontières déterminées par la force des interactions entre ses parties constituantes. Dans une logique similaire, les quatre groupes cités plus haut sont identifiés en fonction de critères statistiques liés à la densité des constituants sur un espace donné, les communautés virtuelles ne pouvant pas se fonder sur ce critère. Conjointement, sur les cinq groupes, deux d'entre eux (habitants du quartier de la Croix-Rousse et les livreurs qui se donnent rendez-vous sur la place) se caractérisent par un degré de relation interne faible à moyen. Pour ces derniers, il pourrait être envisagé de mesurer le sentiment d'appartenance. Les trois autres groupes, de par leur faible degré de relation interne, ne peuvent faire l'objet d'une telle mesure. Il paraît relativement évident qu'aucune des cinq communautés ne puisse bénéficier d'un statut ontologique.

17 Les développements qui suivent vont permettre de mieux connaître l'environnement physique qui justifie leur existence (partie 2) et leurs capacités à se mettre en évidence (partie 3 à 5).

2. La place des Terreaux : narration génétique

18 Le modèle du camp militaire romain et de la ville romaine, entre *cardo* et *decumanus*[1] est tracé sur le plateau de la colline de Fourvière en 43 avant J.-C. Née d'un pouvoir exogène au territoire sans communauté spécifique, la ville de Lyon est un peu orpheline de naissance du couple habituel formé par la société et la communauté. Après la période romaine et gallo-romaine, les mêmes atouts militaires de communication initiaux vont toutefois lui permettre de devenir un carrefour commercial et bancaire de première importance. Dans cet essor, la ville et son centre de gravité, descendent dans un premier temps de la colline de Fourvière, pour s'installer sur les quais étroits de la Saône, haut lieu des échanges commerciaux alors principale-

ment fluviaux. Une fois les quais saturés, en mal d'espace, l'urbanisation déborde sur l'archipel que forme la confluence du Rhône et de la Saône. Au XVIIe siècle la ville de Lyon décide d'y installer son centre régalien avec la construction de l'hôtel de ville et de l'abbaye de Saint-Pierre-les-Nonnains de Lyon, aujourd'hui appelée palais Saint-Pierre. Entre ces deux constructions de grande qualité apparaît la place des Terreaux vers 1625. L'ensemble, bâtiments et place, occupe l'espace libéré par les premiers remparts de la ville et leur glacis défensif après leur démolition. Définie en creux, la place ne se fonde que sur le dessin néoclassique d'une composition dont l'esthétique universelle et savante célèbre les pouvoirs royaux et religieux. Le Second Empire viendra ensuite restructurer à la manière haussmannienne tout le quartier de la presqu'île en axes de perspectives [2] et modénatures de façade. Il complétera également l'embellissement de la place en fermant un troisième côté avec un immeuble célébrant cette fois la bourgeoisie.

19 La place des Terreaux est le lieu du pouvoir municipal. Elle est aussi un espace de promenade, de manifestation, de contestation, de plaisir culturel et artistique ou de divertissement qui stimule le cosmopolitisme. Elle constitue, en même temps, l'un des carrefours majeurs de circulation de la ville et cela est une contrainte très forte pour la suite.

20 Les années 60 et le « tout voiture » vont rogner son tapis de jeu, démoder ses commerces et ses cafés, ternir sa mise aristocratique d'antan, en bref, la rendre moins attractive et ouvrir la perspective d'un changement nécessaire. La municipalité de Michel Noir, ambitionnant pour le « Grand Lyon » une ouverture et une aura plus large que celle de la discrète ville laborieuse et bourgeoise dont il avait pris la tête, scella le changement nécessaire sous la forme d'un concours national qui aboutit à un réaménagement complet en 1994 avec pour maîtres d'œuvre Buren et Drevet.

21 Le premier aménagement se traduit en résumé et en synthèse par :

- une diminution de l'espace dédié à la circulation automobile sur la place,
- une volonté manifeste de refuser les spécialisations spatiales et les affordances qui leur correspondent,
- le souhait d'homogénéiser l'espace à l'aide d'une grille carrée, rayée de bandes de Buren qui recouvre l'ensemble de la place,

- un déplacement de 45° dans le sens horaire de la fontaine Bartholdi se retrouvant, par là même, dans le sens d'écoulement du Rhône et de la Saône et dans la perspective axiale du musée des Beaux-Arts,
- la création de soixante-neuf jets d'eau répartis au centre des carreaux de la grille devant la fontaine Bartholdi,
- la mise en place d'une rangée de « piliers » (Buren), également rayés qui émergent aux intersections de la grille entre la fontaine Bartholdi et la face nord de la place,
- la mise en place de deux rangées de « cubes » (Buren) rayés aussi qui délimitent au nord et au sud l'espace central dédié aux micro-fontaines.

Figure 1 : Place des Terreaux, aménagement 1994

© Erick Saillet

22 En 1994, la place se dévoile au regard d'un seul coup, tout entière, depuis ses quatre angles. Cette perméabilité visuelle et physique, due au déplacement de la fontaine Bartholdi et à la fluidité des bandes de Buren, déclôture l'espace classique initial et engage le piéton à parcourir et faire partie de cet environnement par de multiples itiné-

raires qu'il peut percevoir à l'avance. L'ambiance claire et lumineuse contraste fortement avec celle des rues y donnant accès. L'ambiance sonore des jets d'eau et des éclats de voix résonne de deux tons au-dessus. L'impression dominante est celle du vide dont la grille au sol faite de bandes de Buren étire les dimensions, un peu moins en été avec le volume fragile et vibrant des toiles des terrasses. Un vide potentiel, « zen », dirait-on, qui appelle des présences, des échanges, des rencontres, des actions, des souvenirs, des manifestations communes. Comme l'écrit Pornon : « c'est ça, elle nous appelle, la place veut nos pas, elle veut être foulée, arpentée, habitée. Trop de vide, il faut des gens pour donner du sens à cet endroit » (Pornon, 1996, 24). Cette première disposition met l'étranger sur un pied d'égalité avec l'habitué en lui donnant l'impression de déjà connaître le lieu et de pouvoir s'y déplacer sans réfléchir, avec son corps, dans un premier attachement, une première appartenance. Dans cet univers vidé de son immobilité et de sa sédentarité ancienne, c'est la perception du mouvement qui domine, mouvement des passants, mouvement des véhicules, mouvement des jets, mouvement brownien [3] de la ville, mouvement de la vie, mouvement de la liberté : « Il y a toujours quelqu'un qui marche, même la nuit, toujours une vie qui passe » (*ibid.*, 36).

23 L'utilisation très intense de la place des Terreaux par tous les flux qui l'ont traversée pendant vingt-cinq ans n'a pas été sans produire une forte usure des éléments établissant sa qualité. Les soixante-neuf micro-fontaines ne fonctionnaient plus, un certain nombre de bandes de Buren avaient disparu et le passage moyen de trois bus à la minute avait eu raison du revêtement de sol. La municipalité décida de procéder à un nouveau réaménagement qui s'ouvrit au public en 2019. Parallèlement, les temps ont changé au niveau des pratiques et des usages de l'espace public de la société contemporaine en mutation. Les techniques notamment en matière de voirie, d'éclairage, de fontainerie ont, elles aussi, évolué rendant aujourd'hui obsolète ce qui était à l'époque jugé « à la pointe » et qui a engendré désordres et dysfonctionnements. Le programme élaboré par le maître d'ouvrage pour cette réfection s'appuyant sur l'étude sociologique et l'enquête de BazarUrbain précitée a permis la mise à jour de la place confiée aux mêmes concepteurs. Cette réfection ne constitue pas une répétition à l'identique du projet de 1994 et elle n'est pas non plus un projet

complètement nouveau. Elle constitue ce que l'écrivain et philosophe danois Søren Kierkegaard nommait une « reprise » (Kierkegaard, 2008 [1843]).

24 Le deuxième aménagement peut se résumer de la façon suivante :

- l'espace formé par les soixante-neuf micro-fontaines autour de la fontaine Bartholdi est transformé en une ligne de quinze jets qui parcourent la place d'est en ouest,
- un accroissement de l'ampleur des jets,
- une délimitation nette et sécuritaire entre l'espace dédié aux véhicules et celui dédié aux piétons par la mise en place de bornes rondes de part et d'autre de la voie de circulation,
- une modification de l'emplacement des terrasses sur la place.

25 Quelles différences dans l'aspect visuel ? Couvrant l'espace central, les soixante-neuf fontaines initiales sont devenues une ligne de quinze jets en 2019, plus hauts, plus performants et dans l'axe de la place. Les nouveaux jets, variant entre 0 et 2 mètres, sont plus que jamais l'attraction principale et sont toujours aussi magiques pour les enfants. Les terrasses des cafés ont reculé par rapport à la fontaine Bartholdi, laissant son approche libre sur toute sa circonférence. La voie de circulation des véhicules et bus cherchait à se dissimuler dans le plateau piéton de 1994, elle occasionna ainsi, sous le trafic lourd, problèmes techniques et dégradations. Elle apparaît donc aujourd'hui coupant franchement ce plateau, bordée de bornes de pierres rondes protégeant les piétons et opposant sans fard ses formes courbes à la géométrie droite de la grille formée par les bandes de Buren. Leur dessin formant auparavant une grille complète, abstraite et conceptuelle, apparaît aujourd'hui comme un tissage dont les fils venant des quatre points cardinaux se croisent et forment une grille uniquement dans l'espace central. Une morphogénèse en train de se faire plutôt qu'une morphologie achevée et imposée, une écriture moins abstraite mais plus sensible, moins parfaite mais plus ouverte.

Figure 2 : Place des Terreaux, aménagement 2019

© Christian Drevet

3. L'espace public face à la communauté urbaine vernaculaire : le cas des habitants de la Croix-Rousse face au premier aménagement de la place

Derrière les remparts et les fossés dont la place des Terreaux a récupéré l'espace, s'élève doucement, au nord, la colline de la Croix-Rousse. Au début du XIX^e^ siècle, la colline devient « la ville libre de la Croix-Rousse », la suite d'une urbanisation aussi dense que brève

tout entière vouée à une activité unique : le tissage de la soie. Les « canuts », ouvriers et artisans de la soie, fondent alors une communauté forte intégrant un mode de vie de type phalanstère : solidarité, vie associative intense, expériences mutualistes, revendications, révoltes, jalonnent leur courte histoire donnant naissance à un esprit utopiste et frondeur qui va, cependant, perdurer.

27 À partir de 1860, l'activité de la soie décline très rapidement en même temps que le monde des canuts. L'infrastructure du quartier, avec les immeubles, les traboules, les rues-escaliers, les cours intérieures, mais aussi la convivialité, l'âme et la légende d'un quartier si simple et si intelligent, restent intactes et prêtes à accueillir de nouvelles communautés pour se construire ou se reconstruire. Dans les années 1950 et 1960, la Croix-Rousse devient un quartier de Lyon et une terre d'immigration d'abord italienne, puis espagnole et enfin maghrébine. Même vieillissant, l'habitat-atelier des canuts, « la fabrique », très flexible et disponible, permet à ces immigrés d'installer leurs usages autant que leurs pratiques sociales, en particulier avec la généralisation de l'auto-construction en réhabilitation de l'existant.

28 Dans les années 1970 et 1980, alors que l'immigration étrangère s'atténue, c'est au tour d'une jeunesse en rupture avec les codes de la société bourgeoise de venir profiter de la permissivité croix-roussienne. Ce sont pour la plupart des jeunes créatifs dans les domaines de l'expression, de l'art, de la peinture, de la musique rock, du théâtre, du design, de l'architecture, de la radio. Tous sont là pour créer un monde *off*, une alternative échappant aux systèmes de reconnaissance habituels. Encore une fois, la flexibilité et le mythe croix-roussien leur permettent de retrouver l'esprit du phalanstère avec des « apparts » partagés et des ateliers communs.

29 Le premier conseil des prud'hommes, les premières expériences mutualistes, les premières boutiques coopératives peuvent être placés à l'actif de la cité des canuts. L'innovation sociale et communautaire perdure, toujours à l'avant-garde, au XX^{e} siècle dans le « quartier des pentes » avec les squats, les restaurants autogérés, les crèches parentales, ou encore les collectifs militants. Au XXI^{e} siècle, malgré le succès immobilier du quartier et la gentrification en plein essor, le quartier reste vivant avec des initiatives intéressantes

comme celles des commerces équitables ou des crieurs publics. De chaque couche de colonisation – canuts, immigrations italiennes, espagnoles, maghrébines, ouvriers des grandes usines lyonnaises, jeunes créatifs, étudiants, squatteurs, écologistes, bourgeois bohèmes – demeure une partie de ses représentants ou de leurs descendants conservant coutumes et usages dopés à la mode croix-roussienne. Il est désormais possible de vivre concomitamment de nombreuses manières différentes à la Croix-Rousse dans un pluralisme sans égal au sein de l'agglomération lyonnaise. Après le phalanstère canut, c'est là, sans doute, la nouvelle grande innovation sociale du quartier. C'est ce qu'avait prophétisé Domenico Pucciarelli : « Nous ne sommes pas face à un modèle social de pensée unique, mais face à un pluralisme de valeurs où l'individu désenchanté va trouver des réponses multiples et diverses à ses désirs de vivre un quotidien différent » (Pucciarelli, 1996, 240).

30 Jadis, la place des Terreaux était le lieu des contestations et des revendications collectives même si les ouvriers de « la colline qui travaille » pouvaient « sortir à Lyon » occasionnellement. Lors des derniers événements qui ont accompagné les difficiles péripéties de la réforme des retraites menée par le gouvernement d'Élisabeth Borne en 2023, l'humeur contestataire et révolutionnaire des communautés croix-roussiennes était encore bien active. Leurs actions de désordre public révélaient et réveillaient l'ubiquité spatiale génétique entre le quartier de la Croix-Rousse et la place des Terreaux. Les très violentes échauffourées sur la place et les importantes déprédations sur l'hôtel de ville en attestent assurément.

31 Aujourd'hui, la place des Terreaux n'est pas l'espace public du quotidien et de l'échange de la Croix-Rousse, même si ses habitants actuels « sortent à Lyon » plus souvent que leurs aînés, les canuts. Le laboratoire social croix-roussien avait en effet inventé une alternative à l'agora unique et centrale. L'espace public croix-roussien, celui de la fabrication des communs [4] et de la socialisation, était donc pluriel et labyrinthique, sans début ni fin le long des parcours, des traboules, des cours, des escaliers, mais aussi des cafés. Cet espace public, malgré ses antagonismes et ses dynamiques pluriels, contribue néanmoins à forger l'identité d'une communauté ancrée au sein d'un quartier. Communauté qui possède des frontières nettes, délimitées selon des critères topographiques avec des normes d'identification d'ordre

statistique, basés sur la densité des éléments dans une zone donnée. Son degré de relation interne, capable ici de faire naître un sentiment d'appartenance, apparaît comme non négligeable. Conjointement, les habitants du quartier de la Croix-Rousse voient leur cohésion renforcée lorsqu'ils se trouvent en compétition avec un groupe rival, comme l'indiquent les travaux précurseurs de Muzafer Sherif (Sherif, 1966).

32 Historiquement, comme indiqué précédemment, la Croix-Rousse en tant que quartier entretient une relation ambiguë avec la ville de Lyon, et ce, même si cette dernière constitue le tout de cette partie adossée à la colline. De fait, l'aménagement de 1994 a été perçu sous cet angle. Pour sa réalisation, il a fallu déconstruire une unité imaginaire entre la place des Terreaux et la Croix-Rousse, sans la détruire pour autant et sans perdre la force du commun culturel et patrimonial admis par tous. Toutefois, le projet reste perçu comme celui de la mairie et il peut s'apparenter à une volonté de reprendre en main la vie du quartier. Dès lors, la réaction première au réaménagement des Terreaux ne surprend pas. Elle est négative. Si elle ne concerne pas l'ensemble des habitants du quartier, elle a été jugée suffisamment importante pour attirer l'attention de Pornon dans son travail ethnographique. Le jour de l'inauguration du premier projet réalisé en 1994, un collectif d'artistes de la Croix-Rousse distribua des cartons d'invitation pour une inauguration bis contestataire signée « Voilà » dont nous reproduisons ci-dessous le texte :

> Inauguration officielle d'« une » place des Terreaux le mardi 20 décembre à 17h, qui n'est peut-être pas celle que vous attendiez.
>
> Nous aimerions tant que ce moment d'une pose puise être celui d'une pause,
>
> vous inviter à venir vous asseoir pour discuter, mais il y aurait trop d'espace entre nous,

> vous inviter à déambuler, mais le parcours est tracé d'avance, au carré entre les fontaines, vous inviter à venir vous reposer dans un peu de verdure, mais les troncs ici ne portent ni branches ni feuilles.
>
> Par contre, nous vous déconseillons de venir avec vos enfants, qui risquent de tomber à l'eau ou de donner rendez-vous à un ami aveugle qui aurait du mal à trouver son chemin.
>
> A tous ceux qui se retrouveront dans cet hommage sans plaies ni bosses à la place publique, à l'agora lieu d'échanges et de rencontres.
>
> Inauguration « virtuelle » de la place des Terreaux ce Mardi 20 décembre à 17 heures.
>
> Voilà
>
> P.S.- Petit jeu écologique : pour me jeter, trouvez une poubelle sur la place…

33 Ce tract interpelle sur l'absence sur la nouvelle place des éléments génériques habituels de la convivialité publique : la verdure, l'ombre et les bancs. Il démontre également l'existence d'une lecture de la grille de Buren comme un « parcours tracé d'avance » et comme un dispositif de prise de contrôle allant par là à l'opposé de l'intention de l'artiste français. Cette contre-inauguration met l'accent sur un élément intéressant : la capacité de certaines communautés urbaines à augmenter leur degré de cohésion interne par la production de récits mythiques.

4. Les communautés urbaines sur la place, analyse des relations entre l'espace et les groupes d'usagers

34 Si l'on s'intéresse aux composantes de la place qui peuvent justifier l'existence de groupes ou de communautés, rien n'est neutre, rien n'est un compromis dans l'aménagement de la place, un peu à l'image des bandes de Buren qui sont distinctement ou noires ou blanches. Les dualités portent principalement sur les ambiances de la place et non sur les formes matérielles construites. Il s'agit, par exemple, de la présence ou non de bancs, d'arbres, de micro-fontaines, d'un éclairage nocturne diaphane ou contrasté, ce débat contradictoire, souvent relayé par la presse, et qui dure depuis plus de vingt ans, accroît fortement le degré d'engagement et d'appartenance porté à la place par ceux qui la pratiquent.

35 Ce long processus dans lequel les usages, les pratiques, les appartenances, les attachements, les expériences de socialisation se succèdent, se superposent et s'entremêlent, relève d'une colonisation sans fin. La place réconcilie sa contradiction originelle entre un dessin académique statique et fermé pour installer le pouvoir et une réalité urbaine de carrefour permanent d'itinéraires entre Rhône et Saône, Croix-Rousse et presqu'île, instable et ouvert : « C'est une place de passage donc. Pas une place de vie, enfin si, justement, c'est une ville-voyageurs » (BazarUrbain, 2016, 49). Habiter, exister en étant de passage, voici l'ontologie nomade promise et que le monde contemporain ne fait qu'accélérer. C'est à elle que songe Pornon en écrivant : « une appropriation exclusive n'est pas concevable aux Terreaux » (Pornon, 1996, 44). À pied, en trottinette, en deux-roues, en voiture, en bus, nombre d'entre nous habitons et vivons désormais le mouvement et la mobilité comme condition humaine. De ce fait, nous nous familiarisons avec des attachements de plus en plus variés dans le temps et dont les limites spatiales finissent par se déterritorialiser. Ce en quoi les nouveaux standards de traitement de l'espace public, où qu'ils se trouvent, nous aident d'ailleurs. Nos sentiments d'appartenance communautaire deviennent désormais multiples et

même éphémères. Les limites entre les différents types de communautés urbaines se brouillent alors un peu, entre celles relevant de frontières topographiques et celles de processus, ou même celles unitaires et celles fragmentées.

36 Pornon a dissocié plusieurs ensembles de personnes fréquentant la place. Il évoque tout d'abord « les immobiles » (*ibid.*, 31) répartis entre la « margelle de Bartholdi » (*ibid.*, 32), l'ensemble des « cubes » (*ibid.*, 33) faisant office de bancs au même titre que les terrasses de café. En second lieu, il distingue « les mobiles » (*ibid.*, 37) qui partagent tous la caractéristique commune de se servir de la place comme lieu de déplacement sans stationnement. À côté de cette dichotomie, Pornon s'intéresse aux enfants avec leur rapport particulier à l'eau et aux micro-fontaines. Il repère enfin des usagers dont la particularité est d'exercer une activité professionnelle sur la place (les travailleurs) ou de fréquenter le lieu à la tombée du jour (les noctambules).

37 Entre mobiles et immobiles, la place s'installe et se désinstalle en permanence. On s'assoit sur la place sans bancs spécifiques pour cet usage, on s'assoit sur la margelle Bartholdi, sur les escaliers monumentaux de l'hôtel de ville et du musée des Beaux-Arts. On s'assoit aussi sur les cubes de Buren ou les cylindres qui délimitent les différentes topologies. On s'y assoit, on s'y appuie, on y grimpe dessus, à un ou à deux, côte à côte ou dos à dos. L'ergonomie, la norme ne sont plus de mise. On expérimente la contingence disponible avec son corps, chacun à sa façon, presque comme dans la nature pour s'asseoir sur un rocher ou un tronc d'arbre ou, même, une simple topographie. Cette forme d'affordance naturelle et ouverte engage la relation interactive entre l'individu, le groupe et son milieu et chaque dispositif occasionne ainsi la création de communs.

38 Près de vingt-cinq ans plus tard, l'étude réalisée par le cabinet de sociologues BazarUrbain avant le deuxième aménagement de la place des Terreaux met en évidence des groupes d'usagers dont certains épousent les contours esquissés par Pornon. Le travail réalisé montre que le lieu peut être appréhendé de façon très différente, concourant à chaque fois à la formation de plusieurs groupes d'usagers. Considéré comme élément d'un trajet, les Terreaux accueillent des piétons et des deux-roues (vélos et scooters) en mouvement. Perçue comme lieu de rendez-vous, la place lyonnaise justifie la présence de

personnes « stationnaires », qu'elles soient assises ou debouts, de deux-roues stationnés et de livreurs utilisant une affordance géographique pour justifier une forme d'appropriation afin de créer un espace d'attente avec des facilités pour relier les différents quartiers de la ville. Appréhendée comme lieu de convivialité, la place des Terreaux concourt au développement de noctambules qui la fréquentent. Enfin, en tant que lieu de travail, elle permet le développement d'un groupe de travailleurs, employés par les bars et restaurants, le musée et la mairie.

39 Cinq ensembles d'usagers repérés en 1995 et en 2018 méritent d'être examinés sous l'angle communautaire :

- les individus stationnaires, essentiellement assis,
- les livreurs,
- les noctambules,
- les travailleurs dont le lieu d'activité se situe sur la place,
- les enfants (repérés uniquement en 1995).

40 Tous ces groupes disposent d'une frontière topographique et d'un critère d'identification fonctionnel pour le groupe des travailleurs de la place et des livreurs, statistique pour les autres (c'est la densité du groupe qui sert de critère d'identification). Le degré de relation interne est faible (la communauté est un agrégat de personnes) pour les travailleurs de la place, les individus stationnaires, les noctambules et les enfants. Pour la communauté des livreurs, celle-ci peut s'apparenter à un tout avec un minimum d'interactions entre ses membres. Le statut de toutes ces communautés est épistémique, en effet aucune ne peut revendiquer une existence réelle au sens ontologique. La communauté des livreurs, de son côté, a institué la place des Terreaux comme espace de travail (comme *hub*), facilitant les déplacements sur l'ensemble de la ville. Ici, la topographie et la géographie légitiment cette institutionnalisation. Du côté des noctambules, ce sont à la fois les bars, leurs terrasses, et le fait qu'un groupe ait jeté son dévolu sur la place ou une partie, qui contribuent à lier ensemble les différentes composantes de cette communauté. La place des Terreaux est désormais plus festive que politique, comme le fait remarquer un Lyonnais interrogé par BazarUrbain « L'ambiance est festive. Il y a souvent des animations. Il y a la fête des Lumières, la fête pour les Syriens, le carnaval. C'est la place de toutes les fêtes, de

toutes les animations culturelles » (BazarUrbain, 2016, 47). Elle est devenue la salle des fêtes à ciel ouvert de la ville où sont par exemple reportés sur écran géant les matchs de football importants. Les travailleurs trouvent naturellement dans leurs activités professionnelles localisées sur la place des Terreaux un dispositif pour créer du commun. La position géographique de la mairie, du musée des Beaux-Arts et des commerces disposés autour des Terreaux sert d'appui à cette communauté. Les enfants trouvent dans leur fascination pour les jets d'eau un moyen de se retrouver entre eux pour jouer. Pour les adultes qui les accompagnent et beaucoup d'autres, le jeu détend le quant-à-soi et la réserve lyonnaise pour augmenter la familiarité avec le lieu nobiliaire ouvrant, bien sûr, à des contacts et à des échanges plus faciles et plus fréquents. Parmi ces communautés, seules deux d'entre elles, les livreurs et les travailleurs, sont pérennes. Pour les trois autres, leurs contours sont flous, évanescents et leurs existences éphémères. Les Terreaux, comme nombre de places publiques, contribuent à l'émergence de communautés sans cesse changeantes.

41 Régulièrement, des frictions et des conflits potentiels apparaissent entre elles, comme le souligne l'étude sociologique réalisée pour le deuxième aménagement avant 2019. Sur la place des Terreaux, trois conflits potentiels peuvent être mis à jour :

- celui des livreurs face aux personnes qui travaillent sur la place,
- celui des livreurs face aux personnes stationnaires sur la place,
- celui des noctambules face aux personnes qui travaillent sur la place.

42 Un autre conflit concerne potentiellement les personnes qui traversent face aux personnes qui stationnent. Ces frictions reflètent une partie des tensions inhérentes à la vie en société avec ses forces antagonistes.

43 Une première opposition met face à face les individus qui perçoivent l'espace public comme un espace sans propriétaire qu'il est possible de s'approprier et ceux qui le perçoivent comme non appropriable. Une deuxième opposition écarte les individus qui utilisent l'espace public dans le cadre de leur activité professionnelle de ceux qui l'utilisent hors activité professionnelle. Une troisième opposition divise les personnes qui utilisent l'espace public comme un lieu de

festivités de celles qui le perçoivent comme un lieu de détente et de calme.

44 La place publique en général, et la place des Terreaux en particulier, cristallise une fraction des problèmes de cohabitation entre les multiples composantes sans cesse mouvantes de nos sociétés. La capacité de la place lyonnaise à favoriser les appropriations multiples renforce ce constat.

45 Les conflits potentiels entre les livreurs qui s'approprient les Terreaux pour en faire un point central – QG – autour duquel s'organisent toutes leurs activités et les personnes qui travaillent sur la place reflètent en même temps la première et la deuxième opposition. Ils peuvent naître d'une incompréhension quant à la légitimité de privatiser un espace public. Notons sur ce point que les terrasses des cafés au milieu des années 1990 se sont également approprié l'espace public, et ce sans provoquer de conflits. La différence se situe vraisemblablement dans le fait que l'appropriation spatiale des livreurs ne serait pas réalisable pour d'autres. Les conséquences de l'appropriation concernent dans un cas l'installation de tables, dans l'autre la présence de deux-roues. Les conflits potentiels peuvent s'expliquer également par un usage de la place comme lieu de passage, donc hors activité professionnelle, et un usage de la place comme lieu de stationnement dans le cadre d'une activité professionnelle. Les conflits entre les livreurs et les personnes qui stationnent sur la place s'expliquent par une conséquence de l'appropriation : la diminution de l'espace disponible pour les autres. Ils peuvent concerner en partie les frictions entre les mobiles et les livreurs.

46 Les heurts entre les noctambules et les autres groupes d'usagers, notamment les personnes qui travaillent sur la place se justifient par des phénomènes d'appropriation et par les conséquences liées au fait d'appréhender l'espace public comme lieu de festivités. Le rapport rédigé par BazarUrbain insiste beaucoup sur ces tensions qui concernent également les personnes qui habitent sur la place. Elles illustrent l'écart infranchissable entre les communautés qui sont actives la nuit et celles qui le sont le jour.

47 L'ensemble des éléments précédents montre l'importance du processus d'appropriation comme élément explicatif des conflits entre les communautés sur l'espace public. La visée universaliste du

projet républicain rendait inappropriable la chose publique (*respublica*). Dans son *Contrat social*, Jean-Jacques Rousseau (Rousseau, 1964 [1762], 361) a beaucoup insisté sur ce caractère indivisible de cette chose publique, reflet de la volonté générale : « Chacun de nous met en commun sa personne et toute sa puissance sous la suprême direction de la volonté générale ; et nous recevons en corps chaque membre comme partie indivisible du tout ». Ce contrat ne semble plus adapté au moment historique que nous traversons. Dès lors, la volonté particulière dicte une forme d'appropriation d'un espace matériel ou immatériel. Ainsi, les communautés concernées par ces appropriations peuvent éprouver des difficultés à cohabiter. Ce qui a été observé sur la place des Terreaux reflète ce phénomène, et ce même si les communautés mises à jour ne partagent pas grand-chose avec le « communautarisme ». Il illustre, à petite échelle, les multiples formations et reformations de groupes dans un espace lisse c'est-à-dire un espace dont la caractéristique première consiste à n'offrir aucune prise solide à l'édification de communautés pérennes.

5. Les conflits entre des communautés urbaines, le cas particulier de l'art public

48 Les communautés urbaines ne tiennent pas toutes à l'existence d'un quartier historique (partie 3) et à un usage de la place (partie 4). Certaines communautés se forment à l'occasion de controverses médiatiques qui, à ce titre, concernent l'espace public vu comme lieu intangible de discussions et de débats politiques. Ces controverses sont le produit des réactions de la part de groupes socialement situés qui manifestent une sensibilité cristallisant des tensions sociales autour de sujets collectivement désignés comme problématiques [5]. Dans le cadre des controverses médiatiques, « chaque camp dessine un *ethos*, c'est-à-dire une communauté de valeurs et de moralité à travers des modes de présentation de soi et des prises de position dans le discours » (Quemener, 2018). Ces controverses peuvent aussi s'associer de manière significative à la question des espaces publics et de leurs qualités (compris ici sous l'angle d'espaces matériels dont l'accès est public).

49 Les débats engendrés par les œuvres d'art dans l'espace public sont extrêmement diversifiés et peuvent susciter des mobilisations variées (moqueries, indignation, polémiques, vandalisation [6]…). Concernant Buren, on se souvient des nombreuses critiques suscitées lors de l'installation de ses colonnes dans la cour d'honneur du Palais-Royal à Paris [7]. L'affaire des colonnes dont « l'aspect inédit ou "moderne" de l'ensemble paraît incohérent avec l'aspect classique de l'architecture en laquelle il s'insère » (Heinich, 1995, 531), cristallise un certain nombre d'éléments clés pour comprendre les controverses qui se mettront en place autour de l'art public dans la modernité [8] et qui vont de pair avec l'autonomisation de la figure de l'artiste [9]. Cette mutation portera à confusion et explique les réceptions clivées de l'art public, scindant le public en communautés (les experts et le grand public notamment).

50 L'histoire et les polémiques suscitées par l'aménagement de la place sont emblématiques de cette réception fragmentée. La controverse autour des neuf clichés – cartes postales commercialisées de la place des Terreaux sans l'accord et sans avoir crédités au verso l'aménagement de Buren et Drevet constitue un bon exemple. S'opposant à l'exploitation commerciale de cartes postales – donc de photographies – représentant un site en invoquant un droit d'auteur ou un droit de propriété sur le site, les artistes Buren et Drevet, ont assigné en justice en 1996 quatre éditeurs de cartes postales. S'appuyant sur le Code de la propriété intellectuelle, les artistes leur reprochaient d'avoir reproduit et commercialisé, sans leur accord, neuf cartes postales montrant la place aménagée et sans les créditer au verso des cartes. D'après Drevet, cette volonté d'interdire la photographie d'une œuvre relevant des droits d'auteur a été interprétée par les Lyonnais comme une confiscation de la place par l'artiste. L'architecte explique en effet que les habitants de la Croix-Rousse auraient affirmé : « on nous vole la place [10] ». Tout en mettant en lumière les fondements d'un art en dialogue avec l'espace public [11], les controverses autour des clichés commercialisés de la place reflètent la crise de l'art moderne [12] et notamment le statut des œuvres qu'il produit.

51 D'autres désaccords éclateront autour des Terreaux. En 2007, outré par l'état de la place, Buren dénonce un « vandalisme d'État ». Il en fera de même avec ses célèbres colonnes rayées du Palais-Royal, à Paris, imposant au ministère de la Culture de les rénover ou de les

détruire. En 2019, un nouveau débat agite les opinions publiques lyonnaises regroupées en communautés. Place minérale où le soleil tape sans retenue, l'espace des Terreaux est désigné comme invivable lors des épisodes de canicule. Lorsque certains citoyens demandent la végétalisation de la place, on leur répond que c'est impossible pour des raisons de droit et de respect de l'œuvre. Pour Bruno Charles (conseiller d'arrondissement Europe Écologie Les Verts), cet argument ne tiendrait pas juridiquement. L'élu a écrit une tribune libre militant pour l'arrivée des arbres place des Terreaux. Ces controverses successives posent aussi la question de la lecture de l'œuvre, empêchant le décentrement créatif opéré par l'installation « monadique » (Lyotard, 2012, 38) de Buren sur la place d'être compris par le grand public.

52 Les désaccords autour des œuvres de la place des Terreaux illustrent le nouveau rapport à l'espace urbain qui se met en place. À une époque où les psychopathologies ne résultent pas d'une accumulation de facteurs de risques et de protection, mais plutôt d'une interaction continuelle et dynamique entre l'individu et ses environnements, les communautés urbaines sont sensibles à l'espace, facteur de bien-être psychologique, origine d'un sentiment d'être un tout unifié.

53 De leur côté, les représentations en matière d'art dans l'espace public changent et se transforment. On tente de leur faire jouer un rôle dans le processus de construction de la communauté. Les agences publiques se tournent vers des approches participatives qui augmentent l'implication et rendent l'art public plus représentatif des communautés dans lesquelles il se trouve. Comme l'explique Jan Brennan dans « Public Art and the Art of Public Participation », les artistes sont invités à créer des œuvres qui répondent à la culture, à l'histoire et aux habitants d'une région spécifique, plutôt que de proposer des œuvres qui pourraient être installées dans n'importe quel quartier (Brennan, 2019).

54 La communauté dans ce contexte ne peut pas être perçue comme une structure statique mais un jeu d'équilibre instable, en évolution permanente. À côté de transformations locales il existe des moments où la communauté entre dans de nouvelles configurations. Elle n'émet pas non plus de discours homogène : il y a des positionne-

ments dominants et dominés, des positionnements centraux et d'autres périphériques.

55 Aujourd'hui, de nouvelles communautés se forment et témoignent d'une sensibilité renouvelée à la dimension matérielle de l'espace public. Celles-ci optent pour des comportements, un éthos, impliquant une prise de position. Elles fabriquent du sens de manière variée. Ainsi, les médias sociaux comme Instagram peuvent jouer un rôle dans la modification de la manière dont les citoyens perçoivent leur ville comme un espace, une localité et une entité relationnelle (Gatti et Procentese, 2021). En témoignent aussi les luttes emblématiques nées ces dernières années autour d'espaces publics opposant des communautés activistes à des praticiens de l'espace public[13]. La communauté dans ce contexte ne peut pas être perçue comme une structure statique, mais un jeu d'équilibre instable, en évolution permanente. Si elle est virtuelle, son existence est tout entière déterminée par l'existence de points de désaccord au sein de la société. Dès lors ses frontières ne peuvent être tracées de façon topographique, mais uniquement en fonction de la force des interactions au sein des groupes en confrontation.

Conclusion

56 Ce texte inclut cinq parties relativement indépendantes qui s'intéressent avant tout à la diversité des communautés urbaines (partie 1), à un cadre précis – celui de la place de Terreaux – permettant de les générer ou des accueillir (partie 2) et à leurs logiques propres dans leur milieu (parties 3, 4 et 5).

57 La notion de communauté ne peut pas être appréhendée sous un angle monolithique. L'espace public, par sa dimension à la fois physique et immatérielle, produit et accueille une grande diversité de groupes. Si la Grèce antique confondait les deux perceptions de l'espace public, avec une agora constituée d'un lieu physique (une place) permettant à toutes les choses communes à la cité de faire l'objet d'une discussion publique (Cissé, 2013), aujourd'hui les espaces publics et matériels ne peuvent générer les mêmes communautés que l'espace public immatériel, car ils constituent des générateurs des débats et des controverses. Conjointement, au sein d'un espace comme celui de la place des Terreaux, certains groupes, certaines

communautés au « sens faible » sont associés à des relations internes peu intenses en recomposition permanente. D'autres s'apparentent à des communautés plus fortes et plus pérennes.

58 Ce qui a été observé ici nous semble pouvoir être appliqué à l'ensemble des communautés urbaines avec des modes d'existence qui doivent peu ou prou à la nature d'un espace public matériel. Dans le même temps, ce texte a mis l'accent sur des conflits potentiels entre groupes. La place lyonnaise devient prétexte à réflexion sur les multiples tensions qui traversent notre société.

59 Face à l'affaiblissement d'une macro-unité régulatrice capable de lier les différentes composantes d'une nation ou d'une civilisation, émergent des micro-unités dont le pouvoir « agglutinant » est plus limité. Ce sont ces dispositifs qui permettent aux communautés de perdurer ou de se créer. Ils trouvent leurs forces dans l'épaisseur historique d'un territoire, dans une compréhension commune de l'art et dans l'attention conjointe à une composante des espaces publics pour leur donner un sens commun. L'interférence entre les différents types de micro-unités communautaires – par exemple, celles vernaculaires de la Croix-Rousse et celles culturelles et artistiques ou encore, celles de la vie de tous les jours, usant chacune aussi bien de la coprésence physique que des médias de communication, radio, journaux, internet – compense la perte des forces unifiantes artificielles et forcloses pour un plan de complexité et de pluralité des niveaux de réalité plus naturels et ouverts. Cette interaction connecte l'objet place architecturale du passé à l'entrelacs mésologique du milieu et paysage actuel connectant d'une autre façon micro et macro, intelligible et sensible, temps linéaire et temps aléatoire.

60 Si ce texte n'est pas rentré dans les détails de ces dispositifs, il appelle de futurs travaux sur ce(s) sujet(s). Il a néanmoins permis de comprendre la diversité des morcellements possibles autour d'une situation concrète : celle d'un espace public majeur dans une communauté urbaine.

BIBLIOGRAPHY

Baudrillard Jean, 1972, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris,

Gallimard, coll. « Les Essais ».

BazarUrbain, 2016, Étude des usages et perceptions de la place des Terreaux.

Brennan Jan, 2019, « Public Art and the Art of Public Participation », *National Civic Review*, vol. 108, nº 3, p. 34-44.

Capizzo Luke et Madden Stephanie, 2022, « Organizing community: Activist public relations as place-making » [en ligne], *Public Relations Review*, vol. 48, nº 5, DOI : https://doi.org/10.1016/j.pubrev.2022.102260.

Cascaro David, 1998, « Les "colonnes de Buren", une crise politico-artistique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 59, nº 3, p. 120-128.

Cissé Blondin, 2013, « L'espace public politique ou le lieu de la construction déconstructive », *Cahiers Sens Public*, vol. 15-16, nº 1-2, p. 69-83.

Clements Frederic E., 1916, *Plant Succession: An Analysis of the Development of Vegetation*, Washington, Carnegie Institution of Washington.

Coing Henri, 1966, *Rénovation urbaine et changement social. L'îlot nº 4 (Paris 13e)*, Paris, Les Éditions ouvrières, coll. « L'Évolution de la vie sociale ».

Di Masso Andrés, 2012, « Grounding Citizenship: Toward a Political Psychology of Public Space », *Political Psychology*, vol. 33, nº 1, p. 123-143.

Gatti Flora et Procentese Fortuna, 2021, « Experiencing urban spaces and social meanings through social Media: Unravelling the relationships between Instagram city-related use, Sense of Place, and Sense of community » [en ligne], *Journal of Environmental Psychology*, vol. 78, DOI : https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2021.101691.

Gleason Henry A., 1939, « The Individualistic Concept of the Plant Association », *The American Midland Naturalist*, vol. 21, nº 1, p. 92-110.

Heinich Nathalie, 1995, « Les colonnes de Buren au Palais-Royal : ethnographie d'une affaire », *Ethnologie française*, vol. 25, nº 4, p. 525-541.

Hutchinson Georges Evelyn, 1948, « Circular causal systems in ecology », *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 50, p. 221-246.

Jacquier Claude, 2011, « Qu'est-ce qu'une communauté ? En quoi cette notion peut-elle être utile aujourd'hui ? », *Vie sociale*, vol. 2, nº 2, p. 33-48.

Jax Kurt, 2006, « Ecological Units: Definitions and Application », *The Quarterly Review of Biology*, vol. 81, nº 3, p. 237-258.

Kierkegaard Søren, 2008 [1843], *La Reprise*, Nelly Viallaneix (trad.), Paris, Flammarion.

Lewis Oscar, 1952 « Urbanisation without Breakdown: A Case Study », *The Scientific Monthly*, vol. 75, nº 1, p. 31-41.

Lewis Oscar, 1963, *Les Enfants de Sanchez. Autobiographie d'une famille mexicaine*, Céline Zins (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier ».

Lyotard Jean-François, 2012, *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, Herman Parret (dir.), Antony Hudek, Vlad Ionescu et Peter W. Milne (trad.), Leuven, *Leuven* University Press, coll. « Écrits sur l'art contemporain et les artistes ».

Odenbaugh Jay, 2007, « Seeing the Forest *and* the Trees: Realism about Communities and Ecosystems », *Philosophy of Science*, vol. 74, nº 5, p. 628-641.

Pornon Christophe, 1996, *Colonisation d'une place vide. Les Terreaux*, Lyon, Aléas/ENTPE, coll. « Pour mémoire ».

Pucciarelli Domenico, 1996, *Le rêve au quotidien. De la ruche ouvrière à la ruche alternative. Les expériences collectives de la Croix-Rousse, 1975-1995,* Lyon, Atelier de création libertaire.

Quemener Nelly, 2018, « "*Vous voulez réagir ?*". *L'étude des controverses médiatiques au prisme des intensités affectives* » [en ligne], *Questions de communication*, vol. 33, nº 1, p. 23-41, DOI : https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.12088.

Rabbie Jacob M. et Horwitz Murray, 1969, « Arousal of ingroup-outgroup bias by a chance win or loss », *Journal of Personality and Social Psychology, vol. 13, nº 3, p. 269–277.*

Rousseau Jean-Jacques, 1964 [1762], *Du Contrat social*, *Œuvres Complètes*, 3, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Sherif Muzafer, 1966, *The Psychology of Social Norms, New York*, Harper & Row.

Tiévant *Sophie*, 1983, « Les *études* de "*communauté*" et la ville : *héritage* et problèmes », *Sociologie du travail*, nº 2, p. 243-256, DOI : https://doi.org/10.3406/sotra.1983.1932

Turner *John C.*, Brown Rupert, Tafjel Henri, 1979, « Social comparison and group interest in ingroup favouritism », *European Journal of Social Psychology*, vol. 9, nº 2, p. 187-204.

Uzel Jean-Philippe, 1998, « *Qu'est-ce qui est* "*public*" dans l'"art *public*" ? », *ETC*, nº 42, p. 40-42.

Wunenberger Jean-Jacques, 2017, « La crise de l'art contemporain : de l'inesthétique à une nouvelle éthique ? » [en ligne], *L'Agora*, URL : http://agora.qc.ca/documents/la_crise_de_lart_contemporain_de_linesthetique_a_une_nouvelle_ethique [consulté le 27/8/2023].

Young Michael et Willmott Peter, 1967, *Family and kinship in the East London*, Londres, Penguin Books.

NOTES

1 Le *cardo* était l'axe de communication nord-sud, le *decumanus* découpait la ville dans le sens est-ouest.

2 Le style haussmannien réorganisait la ville sur de grands axes de perspective et en s'appuyant sur la modénature homogène et richement décorée des façades le long de ces axes.

3 Analogie aux mouvements aléatoires et intenses de particules flottant dans un liquide.

4 Les communs sont des ressources partagées et maintenues collectivement par une communauté.

5 Comme l'écrit Nelly Quemener : « On peut noter à ce titre que, dans la lignée des *talk-shows* et autres émissions de plateau marquées par le mélange des genres et le "trouble dans l'énonciation", nombre de journaux d'information incluent des séquences au sein desquelles des personnalités de tout bord sont invitées à "réagir" ou sont interpellées sur des sujets d'actualité. Entre ces arènes et au sein de chacune d'elles, se joue une conception différenciée de la surface de la controverse et des groupes, des milieux et des domaines qu'elle est censée concerner et affecter » (Quemener, 2018).

6 C'est le cas par exemple de la sculpture « Tree » (arbre) de l'artiste américain Paul McCarthy, installée temporairement en octobre 2014 place Vendôme à Paris dans le cadre de la programmation « Hors les murs » de la Foire internationale d'art contemporain (Fiac).

7 On renverra ici essentiellement à deux articles : Cascaro (1998), et Heinich (1995).

8 Cette œuvre fit l'objet d'un tollé dont l'ampleur fut nationale. Buren obtint après maintes tribulations la réalisation de son œuvre, en s'appuyant sur la jurisprudence de l'affaire Dubuffet, qui quelques années auparavant avait imposé le droit moral de l'artiste à l'achèvement de son œuvre (Heinich, 1995).

9 Alors que l'artiste, à partir de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, se présente désormais comme le porteur de ce « haut degré de conscience critique », il devient simultanément la cible de critiques. Les interventions artistiques dans l'espace public annoncent une hausse exponentielle de l'art,

un accroissement de ses champs d'application, un emploi toujours plus étendu du mot et une définition de plus en plus englobante. Jean Baudrillard attribue ce phénomène à la contamination du code et du signe à tous les aspects de l'environnement (Baudrillard, 1972, 252). En s'étendant à tous les aspects du cadre de vie, l'art cherche à intervenir dans le mode de vie, le style de vie et l'interaction avec les autres individus. De là, découlera le rapprochement entre l'art et une visée totalitaire.

10 Ainsi paraîtra dans *Le Progrès*, un article signé Sophie Majou en 2001 intitulé « Buren n'est pas propriétaire de la place des Terreaux ! ».

11 La résultante du travail conjoint de Buren et de Drevet se matérialise par un espace dont la vocation première est d'être partagé par un public, ce qui lui confère un statut d'art public. L'installation intégrée à la place renvoie assez bien à la définition de l'art public que donne Jean-Philippe Uzel dans son article « Qu'est ce qui est "public" dans l'art "public" ? » (Uzel, 1998, 40-42.»). Sans se limiter à de l'art sorti de l'enceinte muséale, fondue dans un environnement urbain, ou implanté dans un lieu fréquenté par le public, l'art public doit être pris dans « son acception politique, c'est-à-dire comme un espace civique, un espace de discussion et de délibération où se décide le destin de la collectivité » (*ibid.*).

12 L'art moderne mène à un basculement de l'art classique. Avec l'art moderne « l'expérience esthétique de réceptivité, libérée des canons et des styles, se déprend des langages culturels normatifs et se trouve renvoyée à la pure subjectivité. Mais celle-ci, mise en place déjà par l'esthétique des Lumières (Baumgarten, Burke, Kant, etc.), qui privilégiait l'émotion, le pathos, le sublime, sollicite de plus en plus l'intellection, la connaissance des savoirs, des techniques et des sciences de l'artiste, voire la compréhension préalable de ses intentions. La réceptivité, plurielle car socialement anomique, devient inséparable d'un commentaire théorique, d'un méta-discours (d'où la recrudescence des manifestes et autres modes d'emploi) » (Wunenberger, 2017).

13 À ce propos, voir Capizzo et Madden (2022).

AUTHORS

Patrick Bourgne
Maître de conférences, Communication et Sociétés, Université Clermont Auvergne

Christian Drevet
Architecte honoraire, ancien professeur t.p.c.a.u – UMR Ressources

Marie Heyd
Enseignante en design à l'École supérieure de design et métiers d'art d'Auvergne, Communication et Sociétés, Université Clermont Auvergne

Le rôle de l'image et de la communication dans le corporatisme et la stratégie managériale

L'exemple de la communauté Casino au début du XX^{e} siècle

Anne-Céline Callens

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.662

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français
Cet article propose d'étudier l'image de la « communauté Casino » construite par l'entreprise éponyme au début du XX^{e} siècle. Casino s'attache à fidéliser et fédérer ses employés par le biais de mesures sociales en faveur du personnel. Pour façonner l'image d'une grande famille, Casino instaure également un journal d'entreprise qui relate et promeut la vie de cette entreprise familiale, dans laquelle chaque employé est considéré.

English
This article proposes to study the image of the "Casino community" built by the company at the beginning of the 20th century. Casino strives to retain and unite employees through social measures in favour of the staff. To create the image of a big family, Casino also establishes a company newspaper which relates and promotes the life of this family business, in which each employee is taken into consideration.

INDEX

Mots-clés
Casino (entreprise), communication, promotion institutionnelle, journal d'entreprise, corporatisme, stratégie managériale

Keywords
Casino (company), communication, institutional promotion, company newspaper, corporatism, management strategy

OUTLINE

Introduction
Une entreprise « familialiste »
Une mise en récit imagée de la « grande famille Casino »
Créer l'émulation : une mise en concurrence des salariés
Le bonhomme Casino, figure anonyme qui représente tous les employés du Casino
Conclusion

TEXT

Introduction

1 Les origines de l'entreprise Casino remontent à 1892, année où Geoffroy Guichard et son épouse Antonia Perrachon reprennent une épicerie rue des Jardins à Saint-Étienne (actuelle rue Michel Rondet)[1]. Le modèle succursaliste – basé sur la centralisation des achats et la décentralisation des ventes – est alors en pleine expansion dans le nord et l'est de la France (Londeix, 2021, 29-51). Geoffroy Guichard exploite à son tour le concept : une première succursale Casino ouvre à Veauche, dans la Loire, en 1898. L'entreprise compte déjà cent succursales en 1904 et la millième ouvre en 1929. À la veille de la seconde guerre mondiale, 1670 succursales et 839 concessions Casino sont réparties sur tout le sud-est de la France (Perrin, 2019, 29). Des usines ouvrent dans le quartier de Pont-de-l'Âne à Saint-Étienne en 1906 pour la fabrication de divers produits d'alimentation (pain, café, huile, confitures, chocolat, confiseries…), de cosmétique et de droguerie (Mercier, 2019b, 74-75)[2]. L'entreprise Casino vend ainsi des marchandises, dont un certain nombre sort de ses propres chaînes de production, par l'intermédiaire de gérants dans des magasins dont elle est propriétaire ou locataire et qui sont approvisionnés depuis des entrepôts basés à Saint-Étienne, Lyon, Clermont-Ferrand et Marseille.

2 Michelle Zancarini-Fournel explique que :

> toute culture d'entreprise s'appuie sur les principes et les symboles énoncés par ses fondateurs. À Casino, elle se fonde sur une politique patronale classique d'intégration, mais aussi une politique au caractère familialiste et nataliste prononcé lié à la personnalité du fondateur Geoffroy Guichard (Zancarini-Fournel, 1990).

3 Le présent article vise à analyser la « communauté Casino » qui découle de cette politique familialiste au regard de la stratégie de communication déployée par l'entreprise. S'appuyant sur les archives de l'entreprise, qui ont été déposées aux Archives municipales de Saint-Étienne (AMSE) en 2016 [3], l'étude se concentrera sur la période du début du XX^e^ siècle durant laquelle Casino développe une importante politique de communication qui a contribué à faire sa renommée. Nous reviendrons dans un premier temps sur cette notion d'« entreprise familialiste » et sur les dispositifs déployés par Casino pour instaurer chez les salariés un sentiment d'appartenance à une communauté. Nous analyserons ensuite le rôle joué par l'image et la communication dans cette stratégie managériale de l'entreprise : nous nous pencherons sur le *Casino Magazine*, journal d'entreprise qui promeut l'image de cette « grande famille Casino » et nous analyserons ensuite les dispositifs concurrentiels mis en place par l'entreprise pour fédérer ses employés. Nous étudierons pour finir le bonhomme Casino, logotype de l'entreprise à partir de 1931 et jusqu'aux années 1950, qui constitue une figure type du gérant idéal à laquelle l'ensemble des épiciers Casino sont susceptibles de s'identifier.

Une entreprise « familialiste »

4 Au début du XX^e^ siècle, le mode de gouvernance paternaliste est caractéristique des méthodes de management instaurées dans les grandes entreprises industrielles. L'histoire de Casino est ainsi intimement liée à celle de la famille Guichard et son identité est en grande partie forgée par le modèle familialiste qui repose, à cette période, sur un quasi-consensus :

> L'étude des stratégies patronales dans le recrutement, la formation et la gestion du personnel montre comment ont pu naître le consentement et l'adhésion d'une main-d'œuvre qui a intégré les

> principes et les symboles communs. Cette culture d'entreprise se définit comme un système de valeurs énoncées aussi bien dans les textes patronaux que dans les récits des employés, valeurs qui fondent attitudes et comportements et qui soudent entre eux les membres d'une communauté de travail qui se présente comme une grande famille. (*ibid.*)

5 « Véritable *pater familias* », Geoffroy Guichard « organise son entreprise et sa famille de manière à ce que, pendant près d'un siècle, les noms de Casino et Guichard soient indissociables » (Janand, 2019b, 34). Les archives de l'entreprise témoignent de cette porosité :

> Nombre de dossiers de l'entreprise contiennent des archives familiales et inversement. Deux typologies illustrent parfaitement ce phénomène. Tout d'abord une collection de 33 albums photographiques – réalisés de 1914 à 1983, sans interruption – racontant la vie de Casino dans toutes ses composantes : ouvertures d'usines ou succursales, vie des œuvres sociales et… mariages et naissances au sein de la famille Guichard. Cette collection est à envisager comme de véritables albums de famille. En outre, le fonds comprend quelques cartons dénommés dossiers patrimoniaux réalisés dans les années 1960 et 1970. Sous l'impulsion notamment de Pierre Guichard, l'entreprise souhaite rassembler de manière empirique – et à vrai dire arbitraire – ce que les dirigeants estiment raconter de l'histoire de Casino. On y trouve pêle-mêle statuts, acte de création de Casino, brochures du cinquantenaire, les notes et souvenirs de Geoffroy Guichard, des photographies familiales ou le bulletin scolaire de Geoffroy Guichard. La figure tutélaire de ce dernier reste ainsi prédominante, faisant corps avec l'entreprise qu'il a créée (Janand et Longin, 2019, 15).

6 Zancarini-Fournel analyse ce système familialiste qui s'exprime chez Casino à la fois par le « mode d'organisation de la direction » et par la « politique globale à l'égard du personnel » (Zancarini-Fournel, 1990). Concernant la gouvernance, la structure juridique et financière de l'entreprise assure la pérennité de l'organisation familiale : bourgeois catholique, père de sept enfants, attaché au sens du travail et de la famille, Geoffroy Guichard croit à la « régénération de la société par la cellule familiale » (*ibid.*) et vise à « faire de son établissement commercial une sorte de prolongement de sa maisonnée » (Londeix, 2021, 79). Chacune de ses sept branches de descendants (représen-

tées par ses fils ou ses gendres) tient une place dans le conseil de gérance ou le conseil de surveillance de l'entreprise. Ses deux fils aînés, Mario et Jean Guichard, sont nommés cogérants de l'entreprise dès 1917 et en prennent la direction en 1929 (Janand, 2019a, 108-109 [4]).

7 Érigeant sa vie privée en modèle, Geoffroy Guichard étend cet esprit de famille à l'ensemble du personnel à travers un paternalisme catholique. On lit ainsi dans le journal interne de l'entreprise en 1940 : « Ayant élevé lui-même sept enfants, il savait tout le prix de la vie familiale et bien avant que le gouvernement se soit occupé de ce problème, il l'avait résolu au Casino [5] ». Dès 1910, des primes à la naissance, des primes avant et après accouchement et des primes pour naissances multiples sont accordées au personnel. Toujours dans la volonté de promouvoir la famille comme valeur, Geoffroy Guichard accorde également aux employés pères de trois enfants âgés de moins de 13 ans la somme de 50 francs par an et par enfant (Londeix, 2021, 80-81).

> Dans les familles, des infirmières-visiteuses (« auxiliaires du médecin, assistantes sociales et éducatrices morales ») suivent les enfants « nés au Casino » ; cette formule maison, encore employée en 1987, désigne les enfants nés durant la présence du père ou de la mère dans l'entreprise. L'allaitement maternel est encouragé et il est conseillé aux récentes accouchées « de ne pas se livrer à un travail salarié afin de se consacrer entièrement à leurs enfants ». Tout ceci privilégie l'image d'une femme mère et épouse au foyer, plus que celle de l'ouvrière ou de l'employée (Zancarini-Fournel, 1990).

8 À partir des années 1930, l'entreprise instaure une politique d'embauche des familles et des veuves d'anciens employés afin de fidéliser son personnel et de s'assurer une sécurité dans le recrutement des nouveaux salariés. On lit ainsi dans le rapport d'exercice de 1938 :

> Pour procéder à nos embauchages, nous examinons toujours en premier lieu les demandes des postulants qui sont présentés par un collaborateur ayant obtenu notre confiance : c'est ainsi que lorsqu'une vacance se produit nous examinons en priorité les demandes des enfants des employés ou de gérants, puis de leurs parents, puis de leurs amis ou connaissances [6].

9 Il est ainsi difficile d'intégrer l'entreprise sans y avoir déjà un réseau amical ou familial. « Avant la guerre de 1939, sept personnes sur dix ont quelqu'un de leur famille directe qui travaille dans la Maison […] Dans certaines familles, plus de dix personnes travaillaient en même temps au Casino » (*ibid.*). Ce système perdure après la guerre puisqu'une étude récente menée par le musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne auprès d'anciens salariés de Casino, entrés pour la plupart pendant les Trente Glorieuses, montre que 31 % d'entre eux avouent avoir été recrutés par le biais de connaissances ou de membres de leur famille appartenant déjà au personnel du groupe (Mercier, 2019a, p. 38). Pour l'historienne Zancarini-Fournel, cette pratique de recrutement permet « un double système de sécurité : sécurité de l'emploi assurée pour les employés et leurs proches, sécurité pour la direction de l'entreprise qui tient ainsi les différents membres de la famille sous un regard à la fois interne et externe » (Zancarini-Fournel, 1990).

10 Une fois dans l'entreprise, les employés bénéficient de différentes mesures sociales comme les caisses de prévoyance et d'assurance décès, la Fondation pour les orphelins de guerre, les logements dans les cités-jardins… Axés sur l'assistance et la sécurité de la famille, ces différents dispositifs entendent suivre « pas à pas la vie de chacun des collaborateurs de la maison du plus modeste au plus élevé [7] ». La politique sociale de l'entreprise se tourne aussi vers les loisirs avec l'organisation d'arbres de Noël, la mise en place de colonies de vacances pour les enfants, d'un cercle féminin et d'un cercle du personnel qui fédèrent les salariés en proposant de nombreuses activités tout au long de l'année : sorties touristiques, clubs de couture, de sport, de musique, fanfare, troupe théâtrale… C'est ainsi qu'est créée l'Association sportive du Casino en 1912, qui donnera naissance aux désormais célèbres stade Geoffroy-Guichard et club de football professionnel de Saint-Étienne connu sous le nom d'Association sportive de Saint-Étienne (A.S.S.E) (Charroin, 2024).

11 Les incitations sont aussi financières avec des carrières qui « peuvent être rapides à condition de prouver son attachement à la Famille-Casino et l'adhésion au système : horaires élastiques et déplacements nombreux, dévouement de l'ensemble de la famille et particulièrement de l'épouse, sont les contreparties de cette promotion » (Zancarini-Fournel, 1990). Pour faire adhérer les employés à la

« communauté Casino », l'entreprise met en place un système d'individualisation salariale [8] et de primes à l'ancienneté et à l'implication : la promotion du personnel repose sur la loyauté et la fidélité avec les salariés ayant 20 ans de présence dans la société qui reçoivent la somme de 2000 francs à l'âge de 55 ans (Londeix, 2021, 80-81) ; elle repose aussi sur le dévouement personnel des employés qui sont récompensés lorsqu'ils proposent des pistes d'amélioration du travail, voire lorsqu'ils renoncent à participer aux mouvements sociaux comme ce fut le cas pour les grèves de 1947 (Zancarini-Fournel, 1990). Ainsi, « [d]ans l'esprit de cet idéal consensuel, le système paternaliste opère comme moyen de désamorcer les conflits sociaux. Il tend à reproduire les relations familiales typiques du commerce traditionnel, au sein duquel aucune place n'est laissée au syndicalisme » (Londeix, 2021, 83).

12 Du fait de l'individualisation de la rémunération, Casino instaure une politique du secret autour des salaires en mentionnant sur les fiches de paie que « la gratification doit rester absolument confidentielle » (Zancarini-Fournel, 1990) :

> Cacher le salaire réel, c'est introduire dans les relations internes à la collectivité des ouvriers et des employés incertitudes et divisions. Chacun structure donc son identité de travailleur dans la collectivité Casino sur la réalité des relations verticales avec ses supérieurs hiérarchiques et sur la valeur symbolique de l'esprit-maison (*ibid.*).

13 Casino met ainsi en application un principe de fonctionnement hiérarchique, reposant sur la stabilité et l'union de tous les employés, qui est préconisé par Henri Fayol au début du XX^e^ siècle (Fayol, 1916, 5-162 ; Rojas, 2024). L'ensemble de ces dispositifs mis en place permettent à l'entreprise de bâtir une communauté en stabilisant non seulement son personnel (Zancarini-Fournel, 1994, 65-77) [9] mais en favorisant aussi un esprit d'équipe au sein des salariés.

Une mise en récit imagée de la « grande famille Casino »

14 À la fin des années 1920, Geoffroy Guichard commence à rédiger ses notes et souvenirs, une initiative qui manifeste sa volonté de laisser

une trace de son expérience à ses descendants. Il commence ainsi son récit le 9 mars 1927 :

> Que reste-t-il de nous après notre départ de ce monde ? Combien de temps notre souvenir vivra-t-il chez nos enfants et nos petits-enfants ? De quelle utilité pourra être pour eux et pour leurs descendants l'expérience acquise par leur père et leur ancêtre au cours de son existence ? [...] Dans certaines familles, il est de tradition qu'un jeune ménage qui fonde un foyer établisse et tienne avec régularité par la suite un « livre de famille ». [...] Combien précieux ces documents seraient pour nos enfants, nos petits-enfants et descendants que nous ne connaîtrons pas. Quelle satisfaction serait-ce pour nous de penser que des êtres issus de nous-mêmes pourraient ainsi avoir toujours vivants la physionomie, les pensées et les sentiments de leurs ancêtres ? À défaut de ces documents vécus, il m'a paru intéressant de jeter dans ce carnet, au fur et à mesure de mes réflexions, quelques pensées, quelques renseignements et aussi quelques conseils qui pourront rappeler à tous la profonde affection de leur père, son désir de les voir conserver sa mémoire, s'emparer de l'exemple donné et conserver dans la famille les principes d'honnêteté, de probité et de travail que ma chère femme et moi avons reçus de nos parents [10].

Figure 1 : Planche de l'album photographique n° 1, 1932

Tirages photographiques collés sur planche cartonnée, 30,5 × 37 cm.

© AMSE, fonds Casino, 102 S 1806

15 C'est à la même période que des albums photographiques relatifs à la vie de l'entreprise et de la famille Guichard commencent à être constitués [11]. Cette nouvelle forme de consignation – basée cette fois-ci sur le visuel – accompagne le souhait du créateur de l'entreprise de laisser une trace par le biais de documents tangibles. Elle se fait l'écho de la construction d'une culture d'entreprise dans laquelle histoires familiale et professionnelle sont intimement liées. Dans ces albums en effet, des photographies issues de reportages sur l'entreprise – usines de fabrication, entrepôts, vitrines et devantures des différentes succursales… – souvent réalisées par des professionnels et en particulier le Stéphanois Léon Leponce (Porte, Tillière, Viala *et al.*, 2003) [12], se mêlent à des vues amateurs des salariés qui documentent les divers événements de la vie sociale de l'entreprise (arbres

de Noël, activités sportives, sorties…) mais aussi à des clichés de la vie de la famille Guichard. En atteste cette planche de 1932 sur laquelle une photographie du mariage de Pierre Guichard côtoie des vues du char Casino lors de la cavalcade de Saint-Chamond, de vitrines et devantures de succursales et des participants au concours de boules à Clermont-Ferrand.

16 Dans ces albums, les images sont agencées de manière aléatoire et collées sur des pages cartonnées ; plutôt que de se voir consacrer une pleine page qui renverrait à une forme de sacralisation, les vues se côtoient sur ces planches résolument hétérogènes et composites qui s'apparentent à une forme de patchwork. Les photographies de différents formats – elles n'excèdent généralement pas le 13 x 18 cm – sont de qualité modeste, obtenues par tirage contact. Le « maquettiste » des albums n'hésite pas à intervenir directement sur les tirages : recoupe, détourage au ciseau ou au cutter d'un portrait ou encore découpe d'images pour les faire tenir dans les espaces restreints encore disponibles des planches ou permettre l'inscription d'une légende.

Figure 2 : Planche de l'album photographique n° 1, 1934

Tirages photographiques collés sur planche cartonnée, 30,5 × 37 cm.

© AMSE, fonds Casino, 102 S 1806

17 Les vues sont ainsi disposées de sorte à rentabiliser au maximum l'espace de la page cartonnée. Rares sont les zones laissées vides, celles-ci servant bien souvent à l'inscription manuscrite de légendes et de dessins. Il s'agit parfois de simples motifs décoratifs visant à remplir et orner la page. D'autres fois, ces illustrations sont directement liées aux motifs des épreuves comme on le voit avec cet exemple de planche de 1934 sur laquelle un dessin de livres accompagne la photographie des œuvres de Victor Hugo offertes à Albert Jacquet, directeur du personnel de l'entreprise, à l'occasion de sa remise de la Légion d'honneur[13]. Ce travail particulièrement méticuleux de découpe, d'assemblage des vues et d'interventions graphiques atteste d'une conception documentaire et illustrative de la photographie. Malgré la diversité de leurs provenances et motifs, les images

sont ainsi rapprochées sur les planches des albums, aucune hiérarchie n'étant marquée entre les vues de professionnels et celles des employés amateurs, tout comme aucune limite n'est établie entre les événements privés de la famille Guichard et ceux liés à la vie de l'entreprise.

Figure 3 : Couvertures du *Casino Magazine* entre 1925 et 1939

© AMSE, fonds Casino, 102 S 1772 à 1776

18 Alors que ces albums photographiques constituent des exemplaires uniques restés confidentiels, le récit de la vie de la « grande famille Casino » fait également l'objet d'une diffusion plus large auprès de l'ensemble du personnel de l'entreprise par le biais d'un journal interne : le *Casino Magazine*, présenté comme la « revue mensuelle des Employés et Gérants du Casino Rédigée par eux et pour eux[14] », paraît chaque mois à partir de janvier 1925. Le fait de présenter ainsi

tous les salariés du Casino sur un plan d'égalité renvoie à l'image d'une grande famille que l'entreprise cherche à instaurer.

19 La double transcription de l'histoire – à travers les albums photographiques d'un côté et le journal d'entreprise de l'autre [15] – traduit le souci d'une transmission d'un héritage moral aux successeurs, que sont les descendants de Geoffroy Guichard comme l'ensemble des employés de Casino. Et là encore, la vie privée de la famille Guichard et la vie de l'entreprise sont intimement mêlées puisque l'on retrouve en couverture du magazine aussi bien des vues du défilé du véhicule publicitaire Casino lors de la quinzaine commerciale à Saint-Étienne en novembre 1932, des salles de fabrication des usines en mars 1933, des entrepôts où se préparent les commandes en décembre 1933, des « Reines » du Cercle féminin en mars 1934, que du mariage de Colette Guichard et Jean Martouret en mai 1934 [16].

20 Le *Casino Magazine* entend constituer un instrument de travail pour les employés de l'entreprise. On y trouve notamment des articles professionnels sur les méthodes de vente : conseils pour réaliser un bel étalage, devenir un bon gérant, mettre les articles dans les mains des acheteurs, conserver ses clients, lutter contre le gaspillage et la perte de temps lors des commandes, consigner les emballages, mettre en avant certains produits en vitrine… Le journal d'entreprise fait aussi la part belle aux reportages sur l'activité de l'entreprise dans lesquels sont notamment publiées les photographies sur les usines de fabrication et les entrepôts [17]. Il met également à l'honneur les bons vendeurs dont il vante le chiffre d'affaires. Régulièrement, la rédaction lance des appels aux lecteurs pour qu'ils fassent part de leurs astuces et conseils qui sont mis en avant dans des rubriques de type « Les initiatives de nos étalagistes » ou « Les bonnes idées de nos collaborateurs ». Cela renforce le sentiment d'appartenir à une même communauté de travail à laquelle chacun contribue.

Figure 4 : Rubrique « Dans nos groupements », *Casino Magazine*, n° 112, août 1934, p. 14-15

DANS NOS GROUPEMENTS

CALENDRIER DES SECTIONS

A CLERMONT

A SAINT-ÉTIENNE

AU CERCLE FÉMININ

A SAINT-ÉTIENNE

© AMSE, fonds Casino, 102 S 1775

21 Mais ce sont surtout les rubriques sur la vie sociale et privée des employés du Casino qui renvoient à cet esprit de communauté au sein de l'entreprise. Chaque mois, le journal se fait l'écho des différents événements institutionnels : foires et défilés commerciaux, braderies, représentations de l'Amicale du Casino, arbres de Noël, spectacles de théâtre, compétitions sportives… Une rubrique intitulée « Dans nos groupements » rend notamment compte de l'activité des différents clubs du Casino : sportifs, musiciens, Cercle féminin, artistes, jardiniers, joueurs d'échecs… sont « mis à l'honneur, car fédérateurs d'énergies collectives au nom de la maison Casino » (Dupuy, 2019, 32). Le terme de « groupement » utilisé pour cette chronique insiste à cet égard sur la notion de collectif.

22 Les participants aux différentes manifestations sont par ailleurs mis à contribution pour en fournir le compte rendu textuel et photographique, toujours dans l'optique d'un journal écrit *par* et *pour* les

employés. Ainsi, dans le numéro d'août 1934, c'est un·e certain·e M. B. qui signe le petit article sur le concert de l'Union musicale du Casino donné le 27 juin place Jean Jaurès à Saint-Étienne, tandis que les photographies de Mmes. Pichot, Soulier et Margeridon illustrent le compte rendu de la sortie du Cercle féminin aux grottes de la Balme. Cette pratique permet non seulement à l'entreprise d'éditer son journal à moindres frais – les comptes rendus et photographies fournis par le personnel évitant de rémunérer des rédacteurs et photographes professionnels –, mais aussi de fédérer les salariés en valorisant ainsi leurs activités et leur travail (Callens, 2022, 56-77).

Figure 5 : En haut à gauche la rubrique « Un peu de tout », *Casino Magazine*, n° 92, décembre 1932, p. 8 ; en haut à droite la rubrique « La vie du Casino », n° 110, juin 1934, p. 11 ; en bas une double page avec les rubriques « La vie du Casino » et « Les beaux bébés », *Casino Magazine*, n° 83, février 1932, p. 8-9

© AMSE, fonds Casino, 102 S et 1774, 1775 et 1773

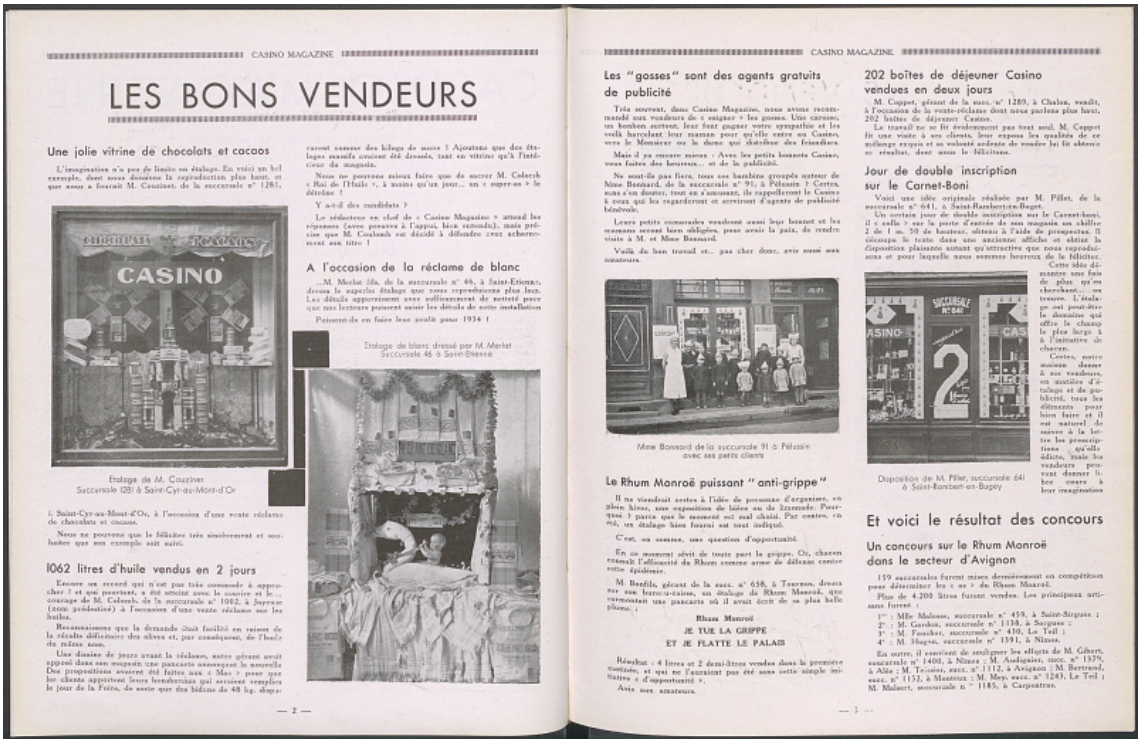
23 À cela s'ajoutent les nouvelles plus personnelles des différents salariés. Ainsi apprend-on dans le numéro de décembre 1932 que M. Voute et Mme Séjalon, respectivement gérants de succursales à Saint-Étienne et Espaly, se retirent pour raisons de santé. Le journal rend également compte des nominations du mois écoulé : M. Mallet devient inspecteur principal du secteur de Marseille, M. Ducros sous-chef au Rayon O de l'entrepôt de Clermont et M. Valette sous-chef au service emballages. Cette page est aussi l'occasion de donner des nouvelles des salariés mobilisés[18] et plus largement des familles des employés : le fils d'Albert André, gérant de la succursale n° 117 à Montferrand, est félicité pour avoir remporté la deuxième partie du baccalauréat tandis que la famille de Mme et M. Serine, dépositaires des produits Casino au dépôt n° 0.181 à Saint-Jeure-d'Andaure en Ardèche, est mise à l'honneur pour avoir donné naissance à un dixième enfant. Une fois de plus, l'esprit de famille est ici valorisé.

24 Une rubrique sur « La vie du Casino » annonce ainsi chaque mois les événements importants de la vie des employés – mariages, naissances et décès. Une place spécifique est souvent accordée aux portraits des nouveau-nés comme on le voit avec cette page sur « Les beaux bébés » publiée dans le numéro de février 1932. Les photographies sont légendées par le prénom de l'enfant ainsi que le nom du parent salarié et sa fonction au sein de l'entreprise. Tous les employés de Casino sont donc mis en avant, au même titre que les membres de la famille Guichard. En valorisant de cette manière leur activité, leur implication, comme les moments importants de leur vie privée, le magazine promeut l'image d'une grande famille à laquelle chacun contribue à son niveau et instaure un sentiment de communauté et d'appartenance à l'entreprise. Il constitue en cela un véritable outil de gestion et de cohésion des salariés : « Le besoin d'offrir des références communes à tous ses employés […] et d'insuffler un esprit maison devient une nécessité managériale » (Dupuy, 2019, 32) ; l'entreprise instaure un climat social positif, pour lequel la valeur groupe est essentielle, afin que les salariés se sentent fiers d'appartenir à cette communauté. En somme, l'objectif est clair : à travers ce dispositif de fidélisation, il s'agit de s'intéresser et d'impliquer les salariés pour les faire adhérer à l'entreprise.

Créer l'émulation : une mise en concurrence des salariés

25 Au-delà de la mise en récit de la communauté Casino, le journal d'entreprise se fait outil de mise en concurrence des salariés. L'émulation « est un des principes éthiques et organisationnels » (Zancarini-Fournel, 1990) de l'entreprise qui organise de très nombreuses compétitions par le biais du magazine : concours des dactylos, des meilleures mécanographes, de la meilleure facture, de l'acheteur inconnu, des plus beaux étalages et vitrines, des meilleurs vendeurs de tel ou tel produit, de l'antigrippe [19], de vente d'abonnements au *Chasseur français* [20]… Ces épreuves, généralement liées à l'activité professionnelle au sein de l'entreprise, s'adressent à plusieurs corps de métiers, mais en particulier aux gérants de succursales. Des compétitions extérieures au travail à proprement parler sont également mises en place comme le concours de photographie qui permettra d'obtenir des images pour illustrer le *Casino Magazine* [21], ou encore le concours organisé à la bibliothèque de l'entreprise qui récompense le service et la personne ayant le plus lu dans l'année (*ibid.*).

Figure 6 : « Les bons vendeurs », *Casino Magazine*, n° 95, mars 1933, p. 2-3



CASINO MAGAZINE

LES BONS VENDEURS

Une jolie vitrine de chocolats et cacaos

L'imagination n'a pas de limite en étalage. En voici un bel exemple, dont nous donnons la reproduction plus haut, et que nous a fournit M. Couzinet, de la succursale n° 1281, à Saint-Cyr-au-Mont-d'Or, à l'occasion d'une vente réclame de chocolats et cacaos.

Nous ne pouvons que le féliciter très sincèrement et souhaiter que son exemple soit suivi.

Etalage de M. Couzinet
Succursale 1281 à Saint-Cyr-au-Mont-d'Or

1062 litres d'huile vendus en 2 jours

Encore un record qui n'est pas très commode à approcher ! et qui pourtant, a été atteint avec le sourire et le... courage de M. Colomb, de la succursale n° 1062, à Joyeuse (sous préfecture) à l'occasion d'une vente réclame sur les huiles.

Reconnaissons que la demande était facilité en raison de la récolte déficitaire des olives et, par conséquent, de l'huile du même nom.

Une dizaine de jours avant la réclame, notre gérant avait apposé dans son magasin une pancarte annonçant la nouvelle. Des propositions avaient été faites aux « Mas » pour que les clients apportent leurs bonbonnes qui seraient remplies le jour de la Foire, de sorte que des bidons de 48 kg. étaient

A l'occasion de la réclame de blanc

...M. Merlat fils, de la succursale n° 46, à Saint-Etienne, devait le superbe étalage que nous reproduisons plus bas. Les détails apparaissent avec suffisamment de netteté pour que nos lecteurs puissent suivre les détails de cette installation.

Puissent-ils en faire leur profit pour 1934 !

Etalage de blanc dressé par M. Merlat
Succursale 46 à Saint-Etienne

— 2 —

CASINO MAGAZINE

Les "gosses" sont des agents gratuits de publicité

Très souvent, dans Casino Magazine, nous avons recommandé aux vendeurs de « soigner » les gosses. Une caresse, un bonbon surtout, leur font gagner votre sympathie et les voilà harcelant leur maman pour qu'elle entre au Casino, vers le Monsieur ou la dame qui distribue des friandises.

Mais il ya encore mieux : Avec les petits bonnets Casino, vous faites des heureux... et de la publicité.

Ne sont-ils pas fiers, tous ces bambins groupés autour de Mme Bonnard, de la succursale n° 91, à Pélussin ? Certes, sans s'en douter, tout en s'amusant, ils rappelleront le Casino à coup qui les regarderont et serviront d'agents de publicité bénévole.

Leurs petits camarades voudront aussi leur bonnet et les mamans seront bien obligées, pour avoir la paix, de rendre visite à M. et Mme Bonnard.

Voilà du bon travail et... pas cher donc, avis aussi aux amateurs.

Mme Bonnard de la succursale 91 à Pélussin
avec ses petits clients

Le Rhum Monroë puissant "anti-grippe"

Il ne viendrait certes à l'idée de personne d'organiser, en plein hiver, une exposition de laine ou de limonade. Pourquoi ? parce que le moment est mal choisi. Par contre, en été, un étalage bien fourni est tout indiqué.

C'est, en somme, une question d'opportunité.

En ce moment sévit de toute part la grippe. Or, chacun connaît l'efficacité du Rhum comme arme de défense contre cette épidémie.

M. Bonfils, gérant de la succ. n° 638, à Tournus, dressa sur son barnum-caisse, un étalage de Rhum Monroë, que surmontait une pancarte où il avait écrit de sa plus belle plume :

Rhum Monroë
JE TUE LA GRIPPE
ET JE FLATTE LE PALAIS

Résultat : 4 litres et 2 demi-litres vendus dans la première matinée, et qui ne l'auraient pas été sans cette simple initiative « d'opportunité ».

Avis aux amateurs.

202 boîtes de déjeuner Casino vendues en deux jours

M. Coppet, gérant de la succ. n° 1289, à Chalon, vendit, à l'occasion de la vente-réclame dont nous parlons plus haut, 202 boîtes de déjeuner Casino.

Le travail ne se fit évidemment pas tout seul. M. Coppet fit une visite à ses clients, leur exposa les qualités de ce mélange exquis et sa volonté ardente de vendre lui fit obtenir ce résultat, dont nous le félicitons.

Jour de double inscription sur le Carnet-Boni

Voici une idée originale réalisée par M. Pillet, de la succursale n° 641, à Saint-Rambert-en-Bugey.

Un certain jour de double inscription sur le Carnet-boni, il « colle » sur la porte d'entrée de son magasin un chiffre 2 de 1 m. 50 de hauteur, obtenu à l'aide de prospectus. Il découpa le texte dans une ancienne affiche et obtint la disposition plaisante autant qu'attractive que nous reproduisons et pour laquelle nous sommes heureux de le féliciter.

Cette idée démontre une fois de plus qu'en cherchant... on trouve. L'étalage est peut-être le domaine qui offre le champ le plus large à l'initiative de chacun.

Certes, notre maison donne à ses vendeurs, en matière d'étalage et de publicité, tous les éléments pour bien faire et il est naturel de suivre à la lettre les prescriptions qu'elle édicte, mais les vendeurs peuvent donner libre cours à leur imagination

Disposition de M. Pillet, succursale 641
à Saint-Rambert-en-Bugey

Et voici le résultat des concours

Un concours sur le Rhum Monroë dans le secteur d'Avignon

159 succursales furent mises dernièrement en compétition pour déterminer les « as » du Rhum Monroë.

Plus de 4.200 litres furent vendus. Les principaux artisans furent :

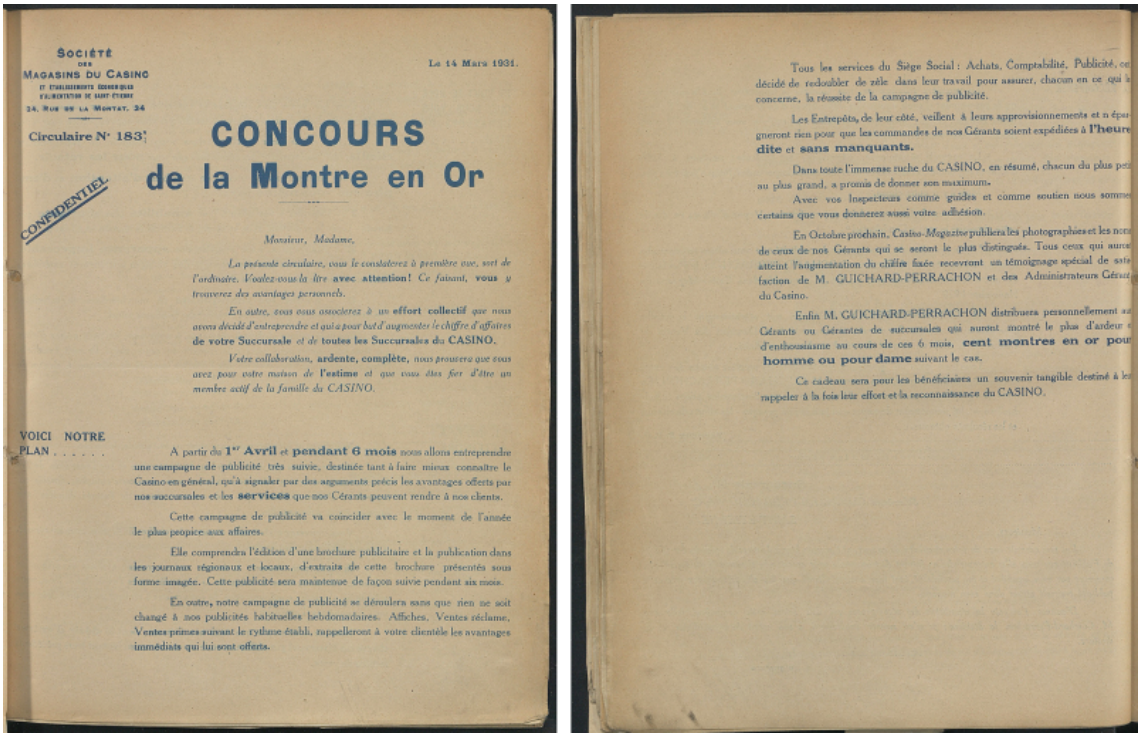
1er : Mlle Malosse, succursale n° 459, à Saint-Siffrein ;
2e : M. Gardon, succursale n° 1138, à Sorgues ;
3e : M. Foucher, succursale n° 430, Le Teil ;
4e : M. Hugues, succursale n° 1291, à Nîmes.

En outre, il convient de souligner les efforts de M. Gibert, succursale n° 1403, à Nîmes ; M. Audiguier, succ. n° 1379, à Alès ; M. Tronier, succ. n° 1112, à Avignon ; M. Bertrand, succ. n° 1151, à Mazeaux ; M. Mey, succ. n° 1243, Le Teil ; M. Malaert, succursale n ° 1185, à Carpentras.

© AMSE, fonds Casino, 102 S 1774

26 Les gagnants sont mis à l'honneur chaque mois dans le *Casino Magazine*. On voit ainsi avec cet exemple du numéro de mars 1933, une double page consacrée aux « bons vendeurs » dans laquelle figurent des photographies de la « jolie vitrine de chocolats et cacaos » réalisée par M. Couzinet à Saint-Cyr-au-Mont-d'Or et de l'étalage de blanc dressé par M. Merlat à Saint-Étienne. Les légendes des photographies indiquent systématiquement les noms, numéros et localisations de succursales des vainqueurs qui posent parfois également devant leur commerce. Cette rubrique est aussi l'occasion de féliciter M. Colomb à Joyeuse, qui a vendu 1062 litres d'huile en deux jours, M. Bonfils à Tournus pour son ingénieuse pancarte publicitaire incitant à l'achat de rhum Monroë, ou encore M. Coppet, à Chalon, qui a écoulé 202 boîtes de déjeuner Casino en deux jours. En valorisant ainsi la contribution de tous les employés, chacun à son niveau, dans l'activité plus globale de l'entreprise, Casino incite les salariés à poursuivre leur engagement.

Figure 7 : Circulaire aux gérants de succursales, nº 183, 14 mars 1931, « Concours de la Montre en Or »



Société des Magasins du Casino
et établissements économiques d'alimentation de Saint-Etienne
24, Rue de la Montat, 24

Le 14 Mars 1931.

Circulaire N° 183

CONFIDENTIEL

CONCOURS de la Montre en Or

Monsieur, Madame,

La présente circulaire, vous le constaterez à première vue, sort de l'ordinaire. Voulez-vous la lire **avec attention!** *Ce faisant,* **vous** *y trouverez des avantages personnels.*

En outre, vous vous associerez à un **effort collectif** *que nous avons décidé d'entreprendre et qui a pour but d'augmenter le chiffre d'affaires* **de votre Succursale** *et de* **toutes les Succursales du CASINO.**

Votre collaboration, **ardente, complète,** *nous prouvera que vous avez pour votre maison de* **l'estime** *et que vous êtes fier d'être un membre actif de la famille du CASINO.*

VOICI NOTRE PLAN . . . . . .

A partir du **1er Avril** et **pendant 6 mois** nous allons entreprendre une campagne de publicité très suivie, destinée tant à faire mieux connaître le Casino en général, qu'à signaler par des arguments précis les avantages offerts par nos succursales et les **services** que nos Gérants peuvent rendre à nos clients.

Cette campagne de publicité va coïncider avec le moment de l'année le plus propice aux affaires.

Elle comprendra l'édition d'une brochure publicitaire et la publication dans les journaux régionaux et locaux, d'extraits de cette brochure présentés sous forme imagée. Cette publicité sera maintenue de façon suivie pendant six mois.

En outre, notre campagne de publicité se déroulera sans que rien ne soit changé à nos publicités habituelles hebdomadaires. Affiches, Ventes réclame, Ventes primes suivant le rythme établi, rappelleront à votre clientèle les avantages immédiats qui lui sont offerts.

Tous les services du Siège Social : Achats, Comptabilité, Publicité, ce décidé de redoubler de zèle dans leur travail pour assurer, chacun en ce qui le concerne, la réussite de la campagne de publicité.

Les Entrepôts, de leur côté, veillent à leurs approvisionnements et n épargneront rien pour que les commandes de nos Gérants soient expédiées à **l'heure dite** et **sans manquants.**

Dans toute l'immense ruche du CASINO, en résumé, chacun du plus petit au plus grand, a promis de donner son maximum.

Avec vos Inspecteurs comme guides et comme soutien nous sommes certains que vous donnerez aussi votre adhésion.

En Octobre prochain, *Casino-Magazine* publiera les photographies et les noms de ceux de nos Gérants qui se seront le plus distingués. Tous ceux qui auront atteint l'augmentation du chiffre fixée recevront un témoignage spécial de satisfaction de M. GUICHARD-PERRACHON et des Administrateurs Gérants du Casino.

Enfin M. GUICHARD-PERRACHON distribuera personnellement aux Gérants ou Gérantes de succursales qui auront montré le plus d'ardeur et d'enthousiasme au cours de ces 6 mois, **cent montres en or pour homme ou pour dame** suivant le cas.

Ce cadeau sera pour les bénéficiaires un souvenir tangible destiné à les rappeler à la fois leur effort et la reconnaissance du CASINO.

© AMSE, fonds Casino, 102 S 1165

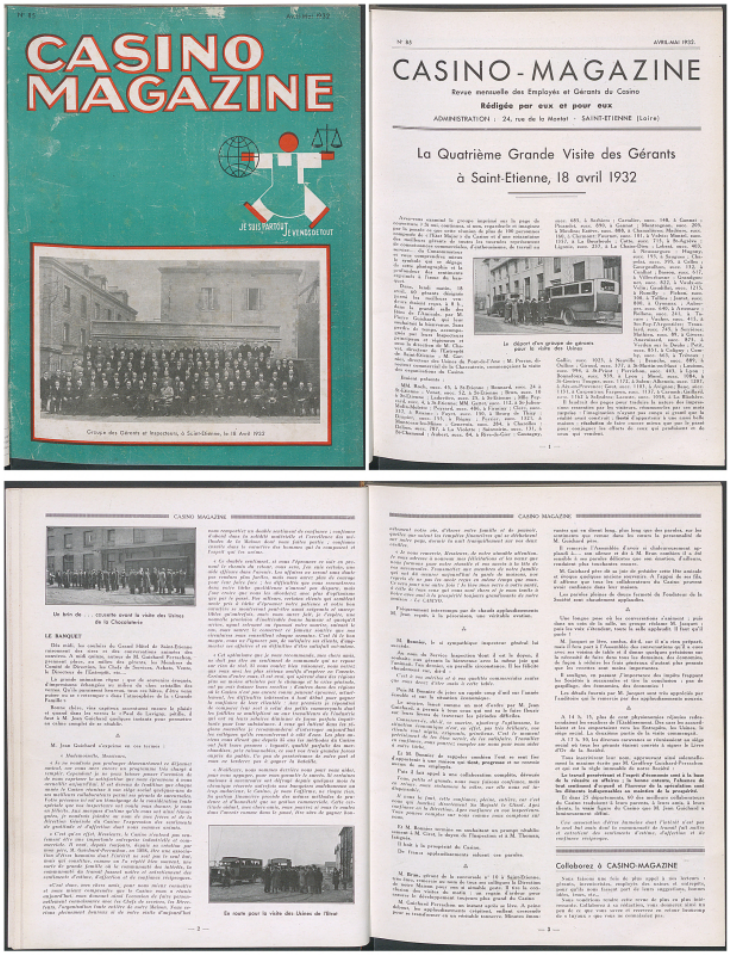
27 Le 14 mars 1931, l'entreprise initie le « Concours de la Montre en Or » par le biais de sa circulaire aux gérants de succursales. À travers cette compétition qui accompagne le lancement d'une nouvelle campagne publicitaire [22], elle encourage les épiciers à s'« associer à l'effort collectif » en faisant progresser leurs ventes. Elle promet que l'entreprise tout entière est prête à faire face à ce nouveau défi, des services achat, comptabilité et publicité au siège social, aux salariés des entrepôts qui veillent aux approvisionnements et aux commandes : « Dans toute l'immense ruche du Casino, en résumé, chacun du plus petit au plus grand, a promis de donner son maximum [23] ». Une fois encore, l'esprit de communauté est mis en avant. La suite de la circulaire annonce ainsi la récompense promise :

> En octobre prochain, *Casino-Magazine* publiera les photographies et les noms de ceux de nos Gérants qui se seront le plus distingués. Tous ceux qui auront atteint l'augmentation du chiffre fixée

> recevront un témoignage spécial de satisfaction de M. Guichard-Perrachon et des Administrateurs Gérants du Casino.
>
> Enfin M. Guichard-Perrachon distribuera personnellement aux Gérants ou Gérantes de succursales qui auront montré le plus d'ardeur et d'enthousiasme au cours de ces 6 mois, cent montres en or pour homme ou pour dame suivant le cas.
>
> Ce cadeau sera pour les bénéficiaires un souvenir tangible destiné à leur rappeler à la fois leur effort et la reconnaissance du Casino [24].

28 Ainsi, la récompense promue ne se limite pas seulement aux retombées financières prévues pour chaque succursaliste, à la valorisation aux yeux de tous dans le journal d'entreprise ou à ce fameux cadeau, mais aussi et surtout au fait d'être reçu au siège de l'entreprise et de recevoir le présent de la part de M. Guichard en personne. La montre apparaît finalement comme un prétexte pour désigner ce qui constituerait véritablement de l'« or » : la reconnaissance de l'entreprise et la rencontre avec le grand patron. C'est dans cette optique que des rencontres rituelles avec les gérants sont instituées dès 1929, avec la volonté de « célébrer la cohésion de la communauté » et de « consolider la confiance entre la maison mère et ses collaborateurs » (Londeix, 2021, 83).

Figure 8 : *Casino Magazine*, n° 85, avril-mai 1932.



Couverture et article « La Quatrième Grande Visite des Gérants à Saint-Étienne, 18 avril 1932 », p. 1-3

© AMSE, fonds Casino, 102 S 1774

29 Le *Casino Magazine* revient ainsi sur la quatrième visite des gérants à Saint-Étienne ayant eu lieu le 18 avril 1932 en expliquant que soixante gérants désignés parmi les meilleurs vendeurs ont été reçus dans la salle des fêtes de l'Amicale par Pierre Guichard. La photographie du groupe figure en couverture de ce numéro du journal d'entreprise et les noms des présents sont cités en page intérieure avec les numéros et lieux de leurs succursales. Le compte rendu parle de « profondeur des sentiments exprimés à l'issue du banquet », de « fierté d'appartenir à une aussi belle maison » et de « résolution de faire encore mieux que par le passé pour conjuguer les efforts de ceux qui produisent et de ceux qui vendent » : « Qu'ils paraissent heureux, tous ces hôtes, d'être venus puiser ou se "retremper" dans l'atmo-

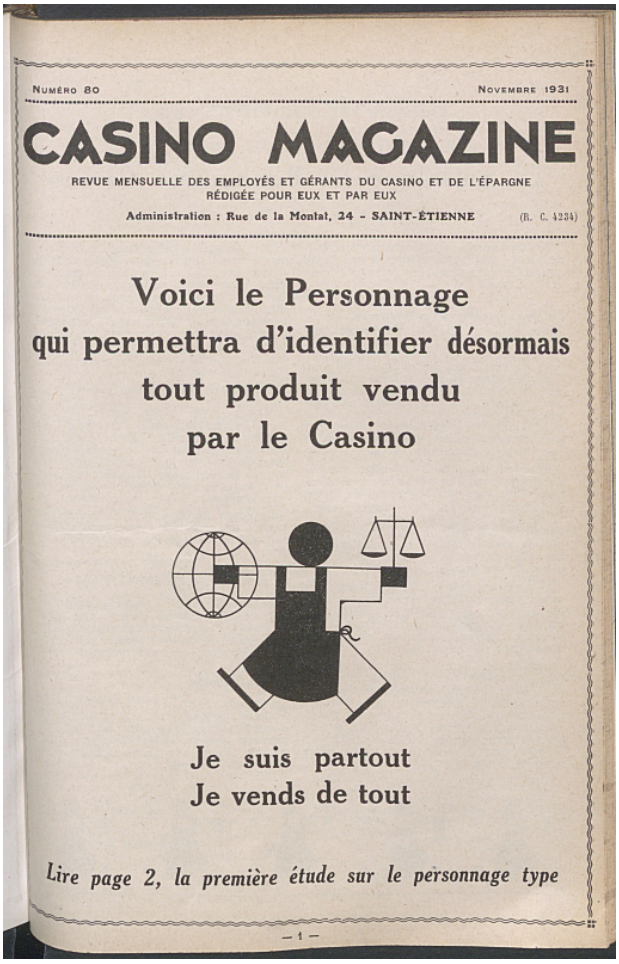
sphère de la “grande Famille”[25] ». Le discours de Jean Guichard prononcé à cette occasion est également retranscrit :

> le Casino n’entend pas seulement être une importante entreprise industrielle et commerciale. Il veut, depuis toujours […] être une association d’êtres humains dont l’intérêt ne soit pas le seul but, mais qui constitue, comme on l’a répété bien souvent, une sorte de grande famille où la communauté des intérêts, la communauté du travail fassent naître et entretiennent des sentiments d’estime, d’affection et de confiance réciproques[26].

Le bonhomme Casino, figure anonyme qui représente tous les employés du Casino

30 Ce message axé sur la « communauté » va s’étendre en dehors du cercle des salariés. La période de l’entre-deux-guerres est marquée par le développement des outils de communication et la naissance de la publicité (Chessel, 1998). Geoffroy Guichard l’a bien compris : s’il s’en empare pour forger l’image d’une grande famille auprès de ses salariés, il va également faire en sorte d’asseoir l’image de la marque auprès d’un plus large public. Il fait pour cela appel en 1931 à Cassandre[27] (Weill, 2018), affichiste à la renommée internationale, membre de l’Union des artistes modernes (Barré-Despond, 1986), pour la conception d’une affiche. Dans un style géométrique typique des avant-gardes artistiques de l’époque, Cassandre imagine une représentation schématique d’une façade type d’épicerie Casino, dont la dominante verte uniforme renvoie à la couleur des devantures de la marque. Au premier plan, un petit personnage, lui aussi simplifié, tient une balance dans une main et un globe terrestre dans l’autre. Il surplombe l’inscription « Je suis partout, je vends de tout » qui deviendra le slogan de la marque.

Figure 9 : « Voici le Personnage qui permettra d'identifier désormais tout produit vendu par le Casino », *Casino Magazine*, n° 80, novembre 1931, p. 1



Numéro 80 — Novembre 1931

CASINO MAGAZINE

REVUE MENSUELLE DES EMPLOYÉS ET GÉRANTS DU CASINO ET DE L'ÉPARGNE
RÉDIGÉE POUR EUX ET PAR EUX

Administration : Rue de la Montat, 24 - SAINT-ÉTIENNE (R. C. 4234)

Voici le Personnage
qui permettra d'identifier désormais
tout produit vendu
par le Casino

Je suis partout
Je vends de tout

Lire page 2, la première étude sur le personnage type

— 1 —

© AMSE, fonds Casino, 102 S 1773

31 Ce personnage sera extrait de l'affiche pour devenir le tout premier logotype Casino. L'entreprise s'inscrit alors dans une mouvance, instaurée depuis la fin du XIX^e^ siècle, de création de « types populaires et impérissables » (Rim, 1931, 885), personnages publicitaires que les clients retiennent parfois davantage que les noms de marques : à l'instar des Fromageries Bel et de leur Vache qui rit, de Michelin pour Bibendum, de Nicolas avec Nectar le livreur de vin, de Banania et son tirailleur sénégalais et de Cointreau avec son Pierrot, Casino mise sur cette nouvelle mascotte pour donner un visage à la marque dans le but qu'elle soit reconnue par le grand public. Alors que toutes ces enseignes ne vendent qu'un seul produit et ont axé leur personnage type sur un article unique, Casino « vend de tout » et choisit donc de

représenter ses gérants de succursales plutôt qu'une marchandise en particulier.

32 De la même manière que le *Casino Magazine* « consolide l'idée d'une grande maison où le salarié est considéré en tant qu'individu » (Dupuy, 2019, p. 32), c'est la figure individuelle humaine de l'épicier et non pas un produit vendu par la marque qui est ainsi choisi pour constituer le logo, image symbolique d'une enseigne par excellence : dans *Casino Magazine*, l'ensemble des articles mettent constamment l'humain – plutôt que la marchandise – au centre, qu'il soit au cœur de l'activité industrielle dans les usines, acteur des méthodes de vente dans son magasin, impliqué dans les actions sociales proposées par l'entreprise ou engagé dans des événements relevant de sa vie familiale (mariage, naissances d'enfants). Une fois de plus, le choix est fait avec ce logo de placer l'humain au cœur de l'activité de l'entreprise.

33 C'est finalement cette figure du gérant idéal, maintes fois mis en avant dans le journal d'entreprise – photographié devant sa devanture, félicité pour ses astuces et conseils ou pour avoir réalisé un chiffre d'affaires notable, qui remporte les concours jusqu'à être parfois récompensé par Geoffroy Guichard en personne… – qui constitue ce personnage. Les nombreux dispositifs de compétitions ont contribué à construire avec le temps une figure type du gérant idéal qui devient le logo de la marque. La stratégie managériale, au départ interne à l'entreprise, se décline ainsi dans une campagne publicitaire grand public, passant d'un mécanisme corporatiste à une finalité commerciale.

Figure 10 : Planche de l'album photographique n° 1, septembre-novembre 1932

Tirages photographiques collés sur planche cartonnée, 30,5 × 37 cm.

© AMSE, fonds Casino, 102 S 1806

34 Cette nouvelle image du gérant idéal est déclinée sur de nombreux supports. Au niveau de la communication interne, on la retrouve en couverture et dans les pages intérieures du *Casino Magazine* dont la ligne graphique évolue en mars 1932 pour s'adapter à la nouvelle identité visuelle de la marque. Au niveau externe, le bonhomme Casino prend place sur tous les imprimés publicitaires – affiches, catalogues, prospectus, emballages de produits… – mais aussi sur les enseignes et devantures des commerces, véhicules publicitaires, stands de foires… À travers cette forme de matraquage visuel, Casino instaure progressivement son image de marque dans la mémoire des clients. Le caractère anonyme du bonhomme Casino fait qu'il peut être assimilé par la clientèle à n'importe quel gérant d'épicerie en France, mais aussi que l'ensemble des membres de la communauté Casino peuvent s'y identifier. Ainsi, ce personnage parvient à jouer

sur les deux tableaux en séduisant en externe comme en interne : le style géométrique est avant tout celui d'une esthétique d'une époque ; mais il permet aussi, là encore, de faire adhérer les salariés à l'entreprise en instaurant une image de marque aux traits communs, dans laquelle tout le monde se reconnaît.

Conclusion

35 Si les archives Casino constituent un objet précieux pour examiner et retracer l'histoire de l'entreprise, elles permettent également d'observer la manière dont celle-ci s'est mise en scène et a géré ses ressources humaines. À travers le récit de cette histoire que les dirigeants ont souhaité conserver et donner à voir, on perçoit l'importance de la communication et de la pratique de l'image dans la stratégie managériale. Chez Casino, la mécanique corporatiste est bien huilée : il s'agit de créer l'enthousiasme et l'émulation chez les salariés pour générer leur fierté d'appartenir à une communauté dans laquelle ils souhaitent poursuivre leur implication. L'entreprise fidélise ainsi ses employés en façonnant l'image d'une « grande famille » par le biais de la communication institutionnelle interne, comme elle fidélise également sa clientèle en asseyant l'image de la marque auprès d'un large public par le biais de la publicité.

36 Ce cas d'étude manifeste la manière dont la fabrication d'une identité d'entreprise – qui devient un enjeu majeur de la société commerciale au XX^{e} siècle – peut être intriquée avec la construction d'une communauté de travailleurs. Il est particulièrement intéressant d'appréhender la finalité instrumentale de ces supports de communication, qui deviennent parfois de véritables outils managériaux, sans jamais explicitement se présenter ainsi. Casino promeut ses œuvres sociales en interne alors que la plupart des entreprises à cette époque le font au niveau externe[28]. Les enjeux de ces pratiques ne sont pas seulement symboliques : la communication de l'entreprise Casino relève d'un caractère performatif en cela qu'elle se nourrit elle-même en même qu'elle nourrit des pratiques managériales, sociales et culturelles diverses, unifiées en un même état d'esprit qui découle de la politique familialiste de l'entreprise.

Figure 11 : Sticker publicitaire du stade Geoffroy-Guichard

En 1986, 3 500 employés de Casino sont photographiés en vue aérienne alors qu'ils dessinent le logotype de l'entreprise sur la pelouse du stade Geoffroy-Guichard.

© AMSE, fonds Casino, 102 S 2147

37 Cet esprit de famille semble avoir perduré chez Casino durant de nombreuses années, bien après la période du paternalisme d'entreprise du XIXe et du début du XXe siècle. *Casino Magazine* est renommé *Notre Magazine* en 1939. La parution s'arrête en août 1944 et un nouveau journal interne est publié de 1948 à 1990 sous l'intitulé *Entre nous*, un titre révélateur une fois de plus de de la valorisation du sentiment de communauté véhiculé au sein de l'entreprise. Le 26 janvier 1986, un événement institutionnel atteste de cet esprit d'entreprise encore actif : 3500 employés de Casino se rendent au stade Geoffroy-Guichard un dimanche matin, sur la base du volontariat [29] ; vêtus de rouge, ils s'immobilisent quelques instants à l'emplacement qui leur est réservé pour dessiner le logotype Casino qui est alors photographié en vue aérienne. Cette grande opération de communication, « symbole de la pérennité de cette culture

d'entreprise, mélange complexe de tradition et de modernité » (Zancarini-Fournel, 1990), fait une nouvelle fois la promotion de l'enseigne à l'extérieur tout comme elle contribue, en interne, à fédérer les salariés. Il est difficile de savoir comment s'exprime ou pas aujourd'hui cet esprit familialiste, les études n'ayant pas encore traité de son évolution durant les dernières décennies [30].

BIBLIOGRAPHY

Barré-Despond Arlette, 1986, *Union des artistes modernes*, Paris, Éditions du Regard.

Callens Anne-Céline, 2022, « Les usages de la photographie par Casino durant l'entre-deux-guerres » [en ligne], *Photographica*, n° 4, p. 56-77, URL : https://dx.doi.org/10.54390/photographica.756 [consulté le 16/10/2023].

Callens Anne-Céline et Joly Hervé (dir.), à paraître en 2024, *Les métamorphoses du commerce. L'entreprise Casino au miroir de la branche depuis la fin du* XIX*e siècle*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne.

Charroin Pascal, à paraître en 2024, « Le sport, un outil de développement et de gestion des ressources humaines de Casino (1919-1994) », dans Anne-Céline Callens et Hervé Joly (dir.), *Les métamorphoses du commerce. L'entreprise Casino au miroir de la branche depuis la fin du* XIX*e siècle*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne.

Chessel Marie-Emmanuelle, 1998, *La publicité. Naissance d'une profession, 1900-1940*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Histoire contemporaine ».

Dupuy Pierre-Régis, 2019, « Casino Magazine », dans Marie-Caroline Janand (dir.), *Vendre de tout, être partout. Casino*, Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie, 21 mars 2019-6 janvier 2020, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, p. 32-33.

Fayol Henri, 1916, « *Administration industrielle et générale* », *Bulletin de la Société de l'industrie minérale, vol. 10*, n° 3, p. 5-162.

Godelier Éric, 2009, « La culture d'entreprise. Source de pérennité ou source d'inertie ? », *Revue française de gestion*, vol. 192, n° 2, p. 95-111.

Guichard Geoffroy, 1867-1940, *Notes et souvenirs de Geoffroy Guichard, 1867-1940*, non publié, AMSE, fonds Casino, 102 S 2565.

Janand Marie-Caroline (dir.), 2019a, *Vendre de tout, être partout. Casino*, Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie, 21 mars 2019-6 janvier 2020, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale.

Janand Marie-Caroline, 2019b, « Le pacte de famille », dans Marie-Caroline Janand (dir.), *Vendre de tout, être partout. Casino*, Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie,

21 mars 2019-6 janvier 2020, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, p. 34-35.

Janand Marie-Caroline et Longin Cyril, 2019, « Un patrimoine du quotidien », dans Marie-Caroline Janand (dir.), *Vendre de tout, être partout. Casino*, Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, 21 mars 2019-6 janvier 2020, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, p. 13-19.

Londeix Olivier, 2021, *Du client au consommateur. Casino, une chaîne succursaliste alimentaire française (1898-1960)*, Paris, Éditions du comité des travaux historiques et scientifiques, coll. « CTHS Histoire ».

Mercier Chloé, 2019a, « Siffler en travaillant ? Entrer et travailler chez Casino », dans Marie-Caroline Janand (dir.), *Vendre de tout, être partout. Casino*, Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie, 21 mars 2019-6 janvier 2020, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, p. 36-39.

Mercier Chloé, 2019b, « À vos marques », dans Marie-Caroline Janand (dir.), *Vendre de tout, être partout : Casino*, Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie, 21 mars 2019-6 janvier 2020, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, p. 74-75.

Perrin Éric, 2019, « L'impérieuse nécessité du succursalisme », dans Marie-Caroline Janand (dir.), *Vendre de tout, être partout : Casino*, Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie, 21 mars 2019-6 janvier 2020, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, p. 26-29.

Porte Corinne, Tillière Christophe, Viala Laurence *et al.* (dir.), 2003, *Léon Leponce, reporter photographe, 1893-1969*, Saint-Étienne, septembre-décembre 2003, Ville de Saint-Étienne, 2003.

Rim Carlo [Jean Marius Richard], 17 juin 1931, « Types populaires d'aujourd'hui… », *VU*, n° 170, p. 885.

Rojas Luc, à paraître en 2024, « Adapter la doctrine Fayol ou le projet d'organisation de Geoffroy Guichard (1898-1940) », dans Anne-Céline Callens et Hervé Joly (dir.), *Les Métamorphoses du commerce. L'entreprise Casino au miroir de la branche depuis la fin du XIXe siècle*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne.

Vermeulen Frank, 2009, « Cultures de l'engagement dans les grandes entreprises », *Inflexions*, vol. 11, n° 2, p. 163-176.

Weill Alain, 2018, *Cassandre*, Vanves, Hazan.

Zancarini-Fournel Michelle, 1990, « La Famille Casino – Saint-Étienne (Loire) 1920 - 1960 », dans Yves Lequin *et al.* (dir.), *L'usine et le bureau. Itinéraires sociaux et professionnels dans l'entreprise (XIXe et XXe siècles)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 57-73 [en ligne] DOI : https ://doi.org/10.4000/books.pul.15861.

Zancarini-Fournel Michelle, 1994, « Casino-Saint-Étienne, une entreprise à main d'œuvre stabilisée (1898 -1960) », *Bulletin du Centre Pierre Léon d'histoire économique et sociale*, n° 2-3, p. 65-77.

NOTES

1 L'enseigne du bâtiment donne son nom à l'entreprise : le commerce est installé dans les locaux de l'ancien Casino lyrique de Saint-Étienne, café chantant ouvert de mai 1856 à janvier 1961, puis transformé en épicerie de détail.

2 L'entreprise dépose plus de 230 marques entre 1896 et 1965.

3 L'auteure tient à remercier très chaleureusement les Archives municipales de Saint-Étienne pour avoir facilité son travail en lui permettant de consulter librement les archives Casino et l'entreprise Casino pour lui permettre de reproduire les images qui illustrent cet article.

4 Voir à ce sujet l'arbre généalogique simplifié de la famille avec les membres du conseil de gérance (Janand, 2019a, 108-109).

5 « Le sens social de M. Geoffroy Guichard », *Notre Magazine*, mai 1940, n° 185, p. 6, AMSE, fonds Casino, 102 S 1777.

6 Rapport d'exercice, 1938, AMSE, fonds Casino, 102 S 1094.

7 Rapport d'exercice de 1932, AMSE, fonds Casino, 102 S 1088.

8 « Jusqu'à la Libération et aux arrêtés Parodi, la politique salariale était fondée sur un système de rémunération individualisée ; après l'acceptation d'un salaire d'embauche personnel, c'était l'âge et l'ancienneté dans la Maison qui faisaient les différences parfois considérables d'un individu à l'autre » (Zancarini-Fournel, 1990).

9 L'entreprise conserve ainsi un noyau stable de personnel entre 1925 et 1950 : en 1948, la moitié des hommes et des femmes ont plus de dix ans de présence dans l'entreprise ; la durée de longévité moyenne chez Casino est quasiment deux fois plus importante que celle enregistrée dans d'autres établissements de la ville comme la Manufacture d'armes et cycles de Saint-Étienne.

10 Guichard Geoffroy, *Notes et souvenirs de Geoffroy Guichard*, 1867-1940, p. 1, AMSE, fonds Casino, 102 S 2565.

11 Le fonds conservé aux Archives municipales de Saint-Étienne comprend trente-trois albums de tirages photographiques datés de 1914 à 1983 (AMSE, fonds Casino, 102 S 1806 à 1838). Outre une planche d'une photographie de

1914 et une planche de deux photographies de 1920, la consignation photographique commence véritablement, et de manière suivie, en 1929.

12 On doit la plupart des reportages au photographe professionnel stéphanois Léon Leponce (1893-1969) qui réalise des portraits en studio et répond également à des commandes publiques et privées. Pour Casino, il rend compte des usines de fabrication à Saint-Étienne, des œuvres sociales de l'entreprise et se déplace partout en France pour photographier les 2000 succursales.

13 Voir à ce sujet M. F. (seules les initiales sont renseignées), « M. Albert Jacquet Chevalier de la Légion d'honneur », *Casino Magazine*, n° 113, septembre 1934, p. 1, AMSE, fonds Casino, 102 S 1775.

14 Texte figurant sur la page de couverture de la revue du premier numéro de janvier 1925 à celui de février 1932. La mise en page de la revue évolue en mars 1932.

15 Une grande partie des photographies consignées dans les albums sont publiées dans le *Casino Magazine*, parfois avec plusieurs mois, voire plusieurs années, de décalage.

16 On trouve de la même manière un compte rendu du mariage de Pierre Guichard et Jacqueline Catteau dans le numéro de novembre 1932 ainsi qu'un reportage sur la remise de la Légion d'honneur à Jean Guichard en mai 1936.

17 À la fin de la décennie, les articles sur la vie des usines font place à des reportages sur les modalités de vente. En 1939 sont notamment publiées trois enquêtes intitulées « Les clientes peuvent-elles se servir elles-mêmes ? », « La vente des légumes (méthode Giraud) » et « La vente du thon blanc ».

18 Il en va ainsi de Jean Flandin du service primes de l'entrepôt de Saint-Étienne, d'André Grenier et Pierre Sautet, tous deux en poste à l'entrepôt de Lyon, et de Barthélémy Veyre, du service transport de l'entrepôt de Saint-Étienne.

19 Ce concours consiste à vendre le maximum de bouteilles de rhum Monroë, considéré comme un « puissant antigrippe ». Voir « Le concours de "l'Antigrippe" », *Casino Magazine*, n° 83, février 1932, p. 4, AMSE, fonds Casino, 102 S 1773.

20 « Pour la campagne d'abonnements au "Consommateur français", un grand concours est ouvert », *Casino Magazine*, n° 83, février 1932, p. 4,

AMSE, fonds Casino, 102 S 1773.

21 Ce concours est lancé en juillet 1931 avec la volonté que tous les membres de l'entreprise y participent et puissent remporter un prix, quels que soient leur fonction et leur statut au sein de l'entreprise. Les photographies lauréates sont publiées dans *Casino Magazine* et légendées du nom de leur auteur et du service de l'entreprise dont ils relèvent. Voir l'annonce du concours ainsi que son règlement : « Concours de photographie », *Casino Magazine*, nº 77, août 1931, p. 10, AMSE, fonds Casino, 102 S 1773.

22 La campagne, lancée à compter du 1er avril 1931 pour une durée de six mois, comprend « l'édition d'une brochure publicitaire » et « la publication dans les journaux régionaux et locaux d'extraits de cette brochure présentés sous forme imagée ». Source : circulaire aux gérants de succursales, nº 183, 14 mars 1931, « Concours de la Montre en Or », AMSE, fonds Casino, 102 S 1165.

23 Circulaire aux gérants de succursales, nº 183, 14 mars 1931, « Concours de la Montre en Or », AMSE, fonds Casino, 102 S 1165.

24 *Ibid.*

25 « La Quatrième Grande Visite des Gérants à Saint-Étienne, 18 avril 1932 », *Casino Magazine*, nº 85, avril-mai 1932, p. 2, AMSE, fonds Casino, 102 S 1774.

26 *Ibid.*

27 De son vrai nom Adolphe Édouard Jean-Marie Mouron, Cassandre est un artiste et lithographe né en Ukraine, arrivé à Paris en 1915. Dans les années 1930, il est membre de l'Union des artistes modernes au côté des artistes Alexander Calder, Sonia Delaunay, Fernand Léger, Gustave Miklos et Francis Jourdain, des architectes, designers et décorateurs Le Corbusier, Eileen Gray, René Herbst, Pierre Jeanneret, Marcel Gabriel Lods, Robert Mallet-Stevens, Charlotte Perriand, Georges-Henri Pingusson, Jean Prouvé et Roger Tallon, ainsi que des écrivains, typographes et hommes de lettres Maximilien Vox, Carlo Rim [Jean Marius Richard] et Charles Armand Peignot. Cassandre met son talent au service de la communication commerciale en créant des compositions graphiques inspirées des courants artistiques modernes – cubisme, purisme, constructivisme, école du Bauhaus, futurisme. Il réalise un grand nombre d'affiches et catalogues publicitaires dont les plus connus pour les compagnies de transport ferroviaire et maritime, les marques Au bucheron, Thomson, Unic, Pernod Fils, Les Galeries Lafayette, Dubonnet et Nicolas (enseigne spécialisée dans la vente de vins).

28 Il est courant de voir en fin de catalogues et plaquettes promotionnels d'entreprises – supports qui sont distribués aux clients – une page ou deux consacrées aux œuvres sociales.

29 Les candidatures étaient deux fois plus nombreuses.

30 Il serait intéressant d'analyser la manière dont cet esprit de famille a évolué en proposant une étude sur la période récente, celles menées notamment par Zancarini-Fournel et Olivier Londeix s'arrêtant aux années 1960. L'entreprise continue de faire valoir cela puisqu'on lit encore sur le site internet du groupe à propos de l'événement de janvier 1986 que « [d]es journalistes écriront que seul le groupe Casino est capable d'une telle mobilisation ». Quand cet article a été rédigé, l'auteure ne pouvait imaginer que sa publication aurait lieu au moment où le groupe Casino est en train d'être démantelé après 125 ans d'histoire. Elle a une pensée émue pour tous·tes les employé·es de Casino et leurs proches qui subissent cette situation.

AUTHOR

Anne-Céline Callens
Maîtresse de conférences en sciences de l'art, ECLLA, Université Jean Monnet Saint-Étienne