

# **Métissage, innovation et travail**

## **Un essai à partir de l'étude d'activités artistiques et culturelles**

MARIE-CHRISTINE BUREAU, EMMA MBIA  
[bureau@cee.enpc.fr](mailto:bureau@cee.enpc.fr), [mbia@cee.enpc.fr](mailto:mbia@cee.enpc.fr)

*Centre d'études de l'emploi*

DOCUMENT DE TRAVAIL

N° 14

mars 2002

## NUMEROS DEJA PARUS :

téléchargeables à partir du site  
<http://www.cee-recherche.fr>

- N° 13** *Politique de l'emploi et mise au travail sur des « activités utiles à la société »*  
BERNARD SIMONIN  
février 2002
- N° 12** *Activité réduite : le dispositif d'incitation de l'Unedic est-il incitatif ?*  
MARC GURGAND  
décembre 2001
- N° 11** *Welfare to Work Policies in Europe. The Current Challenges of Activation Policies*  
JEAN-CLAUDE BARBIER  
novembre 2001
- N° 10** *Is the Reproduction of Expertise Limited by Tacit Knowledge ? The Evolutionary Approach to the Firm Revisited by the Distributed Cognition Perspective*  
CHRISTIAN BESSY  
octobre 2001
- N° 9** *RMI et revenus du travail : une évaluation des gains financiers à l'emploi*  
MARC GURGAND, DAVID MARGOLIS  
juin 2001
- N° 8** *Le statut de l'entrepreneuriat artistique et culturel : une question d'économie politique*  
MARIE-CHRISTINE BUREAU  
avril 2001
- N° 7** *Le travail des femmes en France : trente ans d'évolution des problématiques en sociologie (1970-2000)*  
MARTINE LUROL  
mars 2001
- N° 6** *Garder et accueillir les enfants : une affaire d'État ?*  
MARIE-THERESE LETABLIER, GERALDINE RIEUCAU  
janvier 2001
- N° 5** *Le marché du travail des informaticiens médiatisé par les annonces d'offres d'emploi : comparaison France/Grande-Bretagne*  
CHRISTIAN BESSY, GUILLEMETTE DE LARQUIER AVEC LA COLLABORATION DE MARIE-MADELEINE VENNAT  
novembre 2000

Ce texte a été soumis **au comité éditorial** du CEE, composé de : Gabrielle Balazs, Jean-Claude Barbier, Pierre Boisard, Bruno Courault, François Eymard-Duvernay, Jérôme Gautié, Jean-François Germe, Michel Gollac, Françoise Laroche, Marie-Thérèse Letablier, Martine Lurol, Emmanuèle Reynaud, Bernard Simonin, Marie-Madeleine Vennat, Serge Volkoff.

# **Métissage, innovation et travail**

## **Un essai à partir de l'étude d'activités artistiques et culturelles**

Marie-Christine Bureau, Emma Mbia

### **Résumé**

L'objet de ce texte est de proposer une discussion critique de la notion de métissage et de la mettre en relation avec certaines propriétés du travail artistique et culturel : exigence d'innovation, inachèvement de la division du travail, relation au public, etc.

La première partie consiste en une approche critique de la notion de métissage, suivie d'une tentative d'élaboration théorique à partir des concepts-clé proposés par Simondon : individuation psychique et collective ; rapports interindividuels et transindividualité.

La deuxième partie est consacrée à une réflexion sur la mobilisation par les collectivités locales du travail artistique au service de l'animation et de la paix urbaines.

La troisième partie se présente comme un programme de travail. Il s'agit de tirer les conséquences du concept de transindividualité pour appréhender, d'une part les modes d'organisation économique des activités, d'autre part les formes de coopération au travail et d'intégration de jeunes salariés dans le secteur culturel.

**Mots-clefs** : travail artistique, métissage, innovation.

### ***Métissage, Innovation and Work***

#### ***Abstract***

*The purpose of this paper is to discuss the notion of "métissage" in relationship with some properties of artistic and cultural work : requirement of innovation, ill-defined labour division, relationship with an audience.*

*In the first part, we propose a critical approach of the notion of "métissage" and therefore we attempt to elaborate a theory using G. Simondon's concepts : psychic and collective individuation ; relations within and beyond social frames of perception ("rapports interindividuels", "transindividualité").*

*The second part focuses on the mobilization of artistic work by the local communities to favour urban liveliness and peace.*

*The third part is a work schedule : we aim to use the concept of "transindividualité" to analyze, on the one hand the economical organization of the activities, work cooperation on the second hand, and finally integration of young workers in the cultural sector.*

**Keywords** : artistic work, "métissage", innovation.



## INTRODUCTION

« On nous dit toujours : vous représentez l'image des banlieues. Moi, je dis non, je n'aime pas qu'on me dise « représenter les banlieues ». Pourquoi est-ce qu'on représenterait des banlieues et pas des maisons ou des villages ou, je ne sais pas, des pâtés de maisons ? C'est vrai, ce qu'on représente, nous, c'est le métissage qui, effectivement, se retrouve dans les banlieues. Moi, je pense que c'est ça, surtout, qu'on représente. Mais représenter une banlieue, pour moi, ça ne veut rien dire ». Ainsi s'exprimait une jeune fille, chanteuse dans un groupe polyphonique féminin, parvenu à la reconnaissance professionnelle après des années de pratique amateur à la Maison des jeunes et de la culture (MJC) d'un quartier péri-urbain de la région Rhône-Alpes. Cette phrase, entendue lors d'un entretien, sonne comme une provocation à la réflexion : comment penser ce métissage, revendiqué comme sens d'un travail artistique collectif, en opposition à la représentation médiatique et institutionnelle des « banlieues » ?

Lors de nos travaux sur le rôle des intermédiaires de l'insertion, nous avons déjà avancé cette notion de métissage, pour désigner les apprentissages, les expériences que certains demandeurs d'emploi peinent à faire valoir sur le marché du travail<sup>1</sup>, comme alternative à la doctrine des compétences qui tend à s'imposer aujourd'hui dans les entreprises<sup>2</sup>. Nous avons alors pris appui sur la pensée de Michel Serres<sup>3</sup> : « Aucun apprentissage n'évite le voyage. (...) Toute pédagogie reprend l'engendrement et la naissance d'un enfant : né gaucher, il apprend à se servir de sa main droite, demeure gaucher, renaît droitier, au confluent des deux sens ; né Gascon, il le reste et devient Français, en fait métissé ; Français, il voyage et se fait Espagnol, Italien, Anglais ou Allemand, s'il épouse et apprend leur culture et leur langue, le voici quarteron, octavon, âme et corps mêlés. Son esprit ressemble au manteau nué d'Arlequin (...) Tout apprentissage consiste en un métissage ».

Dans le champ des cultures dites urbaines, expressions artistiques nées à la périphérie des villes, souvent portées par des jeunes de la deuxième génération issue de l'immigration, la revendication du métissage a d'emblée une portée politique : c'est dire que les quartiers de relégation sont aussi des laboratoires d'innovation où l'expérience vécue ou transmise de la migration et de la confrontation quotidienne avec d'autres héritages culturels donne corps à des formes nouvelles capables d'obtenir une reconnaissance de leur valeur artistique et/ou économique. La question qui se pose à nous est alors la suivante : cette notion de métissage peut-elle donner lieu à une élaboration théorique pertinente pour analyser certaines formes d'innovation ?

Nous proposons ici une étude en trois parties. La première consiste en une approche critique de la notion de métissage, suivie d'une tentative d'élaboration théorique à partir des concepts-clé proposés par Gilbert Simondon : individuation psychique et collective ; rapports interindividuels et transindividualité. La deuxième partie est consacrée à une réflexion sur la mobilisation par les collectivités locales de pratiques artistiques au service de l'animation et de la paix urbaines. La troisième partie se présente comme un programme de travail. Il s'agira de tirer les conséquences du concept de transindividualité pour appréhender, d'une part, les modes d'organisation économique d'activités qui se caractérisent à la fois par

---

<sup>1</sup> Cf. Baron C., Bureau M.-C., Leymarie C. Nivolle P., 1998.

<sup>2</sup> Cf. Eymard-Duvernay F., 2001.

<sup>3</sup> Cf. Serres M., 1991.

l'importance de la relation au public et par l'exigence d'innovation ; d'autre part, les formes de coopération au travail et d'intégration de jeunes salariés dans le secteur culturel.

Cette réflexion prend appui sur de nombreuses enquêtes de terrain : une première série d'enquêtes réalisée auprès d'artistes et de *managers* à l'occasion des Rencontres des cultures urbaines de La Villette en 1997, dans le cadre de la recherche « Activités artistiques et métissage : dynamique de création, professionnalisation et inscription urbaine »<sup>4</sup> ; une deuxième série d'enquêtes, portant sur « la mise en œuvre du plan “Nouveaux services-emplois jeunes dans le secteur culturel” »<sup>5</sup>. Le traitement des entretiens semi-directifs doit beaucoup à l'usage du logiciel Prospéro© qui permet d'analyser finement de gros corpus de textes<sup>6</sup>.

## 1. POUR UNE APPROCHE THÉORIQUE DU MÉTISSAGE

### 1.1. Mythologie du métissage

Le contraste saisissant dans la période actuelle, relevé par Roger Toumson<sup>7</sup>, entre la violence ininterrompue des antagonismes identitaires et la ferveur lyrique des appels au métissage généralisé diffusés dans une partie de l'opinion, en particulier en France, invite d'emblée à la prudence. Depuis le milieu des années quatre-vingt, le métissage s'est introduit dans l'espace médiatique à travers une rhétorique abondante et fleurie, usant sans modération de métaphores variées, de la représentation figurative (le *patchwork*, la mosaïque, le kaléidoscope) à l'image cosmique (les « souffles de la terre »)<sup>8</sup>. Si l'on veut se donner les moyens de penser des expériences et des processus de métissage, on ne peut faire l'économie du travail entrepris par Roger Toumson, c'est-à-dire appréhender d'abord la dimension mythologique de l'idéologie moderne du métissage, qui tend à occulter la portée tragique de cette question : « Avec la question du métissage intervient le thème le plus grave de l'histoire de la conscience, celle de l'identité ». La banalisation du discours sur le métissage entraîne dans son sillage une négation de l'altérité radicale. Elle va de pair avec un libéralisme qui prône l'ouverture généralisée des frontières, la libre circulation des hommes et des marchandises à la surface de la planète.

La prudence s'impose d'autant plus à nous que la rhétorique du métissage se déploie très volontiers autour de l'activité artistique. Dans les années quatre-vingt, des hommes de lettre,

<sup>4</sup> Cf. Bureau M.C., Leymarie C., Mbia E., Shapiro R., 1999.

<sup>5</sup> Cf. Simonin B., Bureau M.-C., Gomel B., Iehl C., Le Dantec E., Lemaître V., Leymarie C., Schmidt N., 2000.

<sup>6</sup> Le logiciel Prospéro© a été développé par Jean-Pierre Charriau et Francis Chateauraynaud dans le cadre de l'association DOXA). Nous l'avons utilisé ici comme outil de circulation et d'investigations au sein du corpus d'entretiens.

<sup>7</sup> Cf. Toumson R., 1998.

<sup>8</sup> Entre janvier 1996 et septembre 1998, 164 articles du *Monde* emploient le mot « métissage ». Ces articles parlent le plus souvent d'art, quelquefois de politique, de sport, de mode ou de cuisine. Quelques exemples donneront une idée du type de rhétorique que l'on peut rencontrer dans ces articles : « Quand forces de l'ombre et couleurs du métissage s'affrontent » (*Le Monde* du 21/03/1997) ; « La mode en capitales – Cosmopolis - Bazar de sensations, rythmes, couleurs et mélanges célèbrent un hiver aux couleurs de tous les voyages » (*Le Monde* du 16/10/97) ; « La table, espace miroir des sociétés devenu aujourd'hui forum à interrogations tragiques, doit rester ce lieu de métissage où les civilisations n'ont cessé de piocher pour élargir leur identité. » (*Le Monde* du 3/9/97) ou encore : « Rarement l'éclectisme aura été si bien préservé : ouvert par le burlesque enchanté du quintette de Mob's et Travaux et la décapante santé de Nux Vomica (raggamuffin nissart dont la parenté avec le *Massilia Sound System* et les *Fabulous Trobadors* garantit l'efficacité contre toutes les formes de constipation), Settembrinu 98 a fêté le 2 le métissage d'Aksak, avec leur nouveau spectacle, *Cap Est/Sud-Sud-Est*, où le désespoir enjoué de l'Europe orientale réussit la synthèse de peuples déchirés » (*Le Monde* du 9/9/98).

tels que Umberto Eco, Octavio Paz, Mario Varga Llosa ou Salman Rushdie ont joué un rôle de premier plan pour diffuser la problématique du métissage, et Edouard Glissant est devenu une figure de proue dans l'éloge de la créolité. En France aujourd'hui, cette problématique émerge en force autour de certains milieux artistiques : on peut s'en convaincre aisément en parcourant la presse<sup>9</sup>.

Inquiet de cette banalisation, l'anthropologue Jean-Louis Amselle, l'un des premiers pourtant à avoir utilisé le terme dans ses travaux, nous met aujourd'hui en garde contre un piège qu'il juge inhérent à la notion elle-même : « Tout métissage renvoie à l'idée préalable que l'humanité est composée de lignées séparées qui, enfin, peut-être vont se trouver réunies. Derrière la théorie du métissage, il y a celle de la pureté des cultures »<sup>10</sup>.

Héritiers d'une pensée « coloniale », les débats qui ont fait rage à partir du XIX<sup>e</sup> siècle sur les effets du métissage entre les races et sur le statut des métis présupposaient des « essences » distinctes qu'il pouvait être nocif de mélanger<sup>11</sup>. Dès lors, ils n'ont pas permis de dépasser l'approche du métissage comme mélange, en opposition à une supposée pureté des origines.

La démonstration par les scientifiques de l'inanité de la notion de race a mis fin aux débats sur le métissage biologique, mais elle n'a pas suffi à transformer les représentations populaires, pas plus d'ailleurs qu'à entamer sérieusement une idéologie « mixophobe » arc-boutée sur le refus du métissage, qu'il soit biologique ou culturel. Le thème du métissage est aujourd'hui repris par une partie des courants antiracistes, mais trop souvent comme un slogan ou une injonction, plus rarement comme une réalité à comprendre et à penser<sup>12</sup>.

Faut-il alors renoncer à donner au métissage droit de cité dans les sciences humaines ? Il nous semble pourtant que ce serait accorder bien peu de considération à tous ceux qui aujourd'hui le revendiquent comme expérience personnelle et/ou comme signification de leur travail artistique. Au regard de la charge symbolique de ce terme, il nous apparaît au contraire comme une exigence de développer une pensée pour le comprendre, au plus près des expériences sensibles, avec leur poids d'ambivalences et de contradictions.

Pour Jacques Audinet<sup>13</sup>, la résonance forte et ambivalente du mot tient à ce qu'il évoque le corps, à travers le sexe et la race : il draine avec lui « de ces choses qu'entre gens de bonne compagnie on laissait de côté ». Historiquement, ce mot a partie liée avec l'histoire de la colonisation et celle de l'esclavage et il peut, à ce titre-là aussi, provoquer la répulsion. Et pourtant, l'auteur note que, jusqu'à une période récente, le terme demeure « à l'orée de la pensée sociologique » : par exemple, dans les travaux de Roger Bastide<sup>14</sup> sur les cultures en transition, il ne fait pas l'objet d'une construction conceptuelle mais il affleure souvent au détour des pages comme s'il avait plus de signification que des concepts techniques tel que l'acculturation ou l'interculturalité.

---

<sup>9</sup> Voir par exemple les pages "culture" du *Monde* et de *Libération* ; le dossier "Musique : l'explosion métisse" publié par *Courrier International* en juin 1998, *La lettre des Cultures Urbaines* éditée par la Villette à l'automne 1997, etc.

<sup>10</sup> Cf. Amselle J.-L., 2000.

<sup>11</sup> Cf. Bonniol J.-L., Benoist J., 1994.

<sup>12</sup> Voir à ce propos Taguieff P.-A., 1991.

<sup>13</sup> Cf. Audinet J., 1999.

<sup>14</sup> Cf. Bastide R., *Encyclopaedia Universalis*, article "acculturation", 1/104.

## 1.2. Je suis un Tupi qui joue du luth

« Je suis un Tupi qui joue du luth ». En mettant ce vers de Mario de Andrade en exergue de son ouvrage *La pensée métisse*, Serge Gruzinski dit sa volonté de mettre des mots et de la pensée sur l'expérience déroutante du métissage : oui, on peut être Indien du Brésil et jouer d'un instrument européen aussi ancien, aussi raffiné que le luth<sup>15</sup>. Et c'est bien parce que l'histoire de Macunaïma, le héros du roman de Mario de Andrade n'est pas seulement un drame intime, personnel, une aventure singulière, mais aussi une expérience qui fait sens commun, que le phénomène du métissage commence à intéresser les penseurs en sciences humaines, en premier lieu des anthropologues, des linguistes et des historiens.

En France, des auteurs comme Georges Laplantine, Alexis Nouss ou Serge Gruzinski ont tenté d'affronter ce paradoxe apparent. D'un côté, une vogue médiatique, inspirée par une élite internationale pour qui le monde est déjà devenu un village planétaire, tend à associer métissage, uniformisation et mondialisation : plus guère de production artistique qui ne puisse être nommée métisse, pour le meilleur ou pour le pire. De l'autre, les sciences humaines ont beaucoup de mal à s'emparer de cette notion. Dès que l'on cherche à penser ces phénomènes de métissage, on se heurte à de multiples obstacles. Il faut en effet affronter la difficulté à sortir de l'étau entre deux modes de pensée : une pensée de la séparation qui oppose, cloisonne, classifie ; et une pensée de la fusion, tendue vers la recherche d'une unité perdue. L'intérêt du livre de Laplantine et Nouss est de tenter d'appréhender la notion de façon dynamique et non statique, en la prenant tout à la fois comme une réalité et un mode de pensée<sup>16</sup>.

La réflexion proposée par les auteurs vise ainsi à quitter les approches du métissage comme mélange entre des essences pures ou comme fusion indifférenciée, pour le concevoir comme un processus de transformation, sans début ni fin, nourri de confrontations successives. Renonçant à une définition positive du métissage, ils le définissent « en creux », par ce qu'il n'est pas : « Ce qu'il y a de plus opposé au métissage, ce n'est pas seulement le simple (en fait la simplification), le séparé (en fait la séparation), le clair et le distinct (la clarification et la distinction), la pureté (la purification), de la langue, du terroir, de la mémoire, c'est aussi la totalité ou plus précisément la totalisation qui introduit du compact, de l'essence et de l'essentiel dans la pensée »<sup>17</sup>.

Développer une pensée du métissage suppose donc de s'intéresser moins aux composantes et aux origines qu'au processus de transformation en lui-même, et aux rythmes par lesquels il est scandé. Mais l'émergence d'une pensée de la transformation est encore freinée par une vision linéaire du temps qui nous empêche de penser le « télescopage des temporalités ». Dans une approche linéaire, évolutionniste, le métissage généralisé ne serait qu'un prélude à l'avènement du village planétaire. Or, il nous faut au contraire appréhender la diversité des chocs provoqués localement par la mise en contact de temporalités différentes<sup>18</sup>.

Une autre difficulté réside dans la réalité à la fois individuelle et collective du métissage : le métissage désigne aussi bien une expérience vécue, non sans souffrance, par des individus, pouvant donner lieu à récit et à témoignage, qu'une transformation collective à l'œuvre dans

---

<sup>15</sup> Cf. Gruzinski S., 1999.

<sup>16</sup> Cf. Laplantine G., Nouss A., 1997.

<sup>17</sup> Cf. Laplantine G., Nouss A., *op. cit.*, p. 9.

<sup>18</sup> Cf. Gruzinski S., *op. cit.*

nos sociétés, à l'origine de nouvelles façons de vivre et de penser. Il s'agit là de deux réalités distinctes et pourtant indissociables.

De cette première réflexion, nous pouvons d'ores et déjà déduire deux conditions essentielles pour une construction théorique du métissage :

1. C'est le processus de transformation, et non son origine ou son résultat, qui doit être au cœur de la construction théorique.
2. La théorie doit permettre de penser dans un même mouvement la double face individuelle et collective du métissage.

### **1.3. Le métissage comme processus d'individuation psychique et collective**

La pensée de Gilbert Simondon nous offre une belle voie pour dépasser ces difficultés<sup>19</sup>. Dans la philosophie de l'individuation de Simondon, ni l'individu ni le collectif ne sont dotés d'une substance propre. L'être n'existe qu'en devenant, c'est-à-dire en se structurant par des phases successives d'individuation (physique, biologique, psychique et collective). Chaque individuation est un surgissement de forme, une invention de structure pour résoudre une crise de désadaptation de l'être à son milieu. Le devenir de l'être se décrit alors comme succession de phases de relative stabilité (Simondon parle d'équilibres métastables) et de périodes de crise qui appellent une nouvelle structuration.

Entre les différentes catégories d'être (physique, végétal, animal, humain), il n'existe pas de différence de nature, seulement une variation dans les « rythmes de devenir » : à la différence de l'être inanimé, l'être vivant possède un milieu intérieur au sein duquel se poursuit perpétuellement son individuation. L'individuation psychique prolonge l'individuation vitale. Elle est elle-même composée de multiples phases et procède ainsi par « bonds successifs » : « le psychisme est fait d'individuations successives permettant à l'être de résoudre les états problématiques » auxquels il se trouve confronté (p. 22), de sorte que « chaque pensée, chaque découverte conceptuelle, chaque surgissement affectif est une reprise de l'individuation première » (p. 127).

L'individuation psychique et collective est un processus biface qui consiste en deux individuations réciproques l'une par rapport à l'autre : l'une, intérieure à l'individu, produit l'être psychique ; l'autre, extérieure à l'individu, est à l'origine du collectif. On ne peut donc penser le groupe comme antérieur à l'individu, pas plus qu'on ne peut penser l'individu comme antérieur au groupe : « le rapport de l'individu au groupe est toujours le même en son fondement : il repose sur l'individuation simultanée des êtres individuels et du groupe ; il est présence » (pp. 185-186).

Chaque phase d'individuation, loin d'épuiser l'être, laisse une réserve de devenir, une réalité préindividuelle qui contient une énergie potentielle et reste disponible pour des individuations futures. Le sujet se définit alors comme la « réalité constituée de l'individu et de la part de préindividuel qui l'accompagne tant qu'il vit »<sup>20</sup>. Cette distinction entre individu et sujet a de quoi surprendre, tant nous sommes accoutumés à associer spontanément individu et singularité : ici, l'individu désigne au contraire la part déjà structurée, - on pourrait dire

---

<sup>19</sup> Cf. Simondon G., 1989a. Tous les numéros de pages qui figurent dans le paragraphe renvoient à cet ouvrage.

<sup>20</sup> Cf. Combes M., 2000, p. 56. La lecture de ce livre est très précieuse comme voie d'accès à la pensée de Simondon. Nous l'avons amplement utilisé pour l'ensemble de ce paragraphe.

déjà socialisée - de l'être, et c'est bien parce qu'il est plus qu'individu, porteur aussi de réalité préindividuelle, que le sujet est un être singulier, irréductible à une somme d'images sociales.

Se constituant au fil de ces phases successives d'individuation, l'être apparaît alors comme une « multiplicité d'êtres uns » et il reste toujours, d'une certaine façon, « en excès sur lui-même ». On peut songer ici à la belle image de l'identité-baniane choisie par René Depestre pour évoquer son expérience<sup>21</sup> : arbre d'Asie tropicale, le banian possède des racines aériennes qui descendent le long de ses branches et lorsque celles-ci s'enracinent dans le sol, elles donnent naissance à de nouveaux troncs. On peut alors se représenter chaque phase d'individuation comme la remontée d'une racine de l'arbre vers la lumière. L'arbre grandit en s'élargissant puisqu'il est constitué de tous ces troncs, et aussi de ses racines aériennes, disponibles pour des remontées futures.

Pour Simondon, alors que la perception est un problème posé à l'individu, l'affectivité nous révèle au contraire que notre être n'est pas réductible à notre être individué et nous fait éprouver à quel point nous sommes en excès sur nous-mêmes. L'angoisse désigne alors l'expérience que fait le sujet de cette tension en lui entre individu et préindividuel, mondes perceptifs et monde affectif. Elle est « renoncement à l'être individué submergé par l'être préindividuel, et qui accepte de traverser la destruction de l'individualité » (*op. cit.*, p. 114). Tel un raz de marée, la réalité préindividuelle envahit le sujet qui, au lieu de se réfugier dans son individualité constituée, accepte cette submersion, mais ne peut lui trouver d'issue tant qu'il reste seul : l'angoisse est un mode de résolution « catastrophique parce que solitaire »<sup>22</sup>.

Cela signifie que, pour l'auteur, il existe une autre expérience, non catastrophique, qui peut permettre au sujet de surmonter cette tension, et cette expérience passe nécessairement par la relation à autrui : c'est bien parce qu'il est à la fois individu et plus qu'individu que le sujet est un être tendu vers le collectif. Mais il ne s'agit pas de n'importe quelle relation. Simondon opère en effet une distinction fondamentale entre relation interindividuelle et relation transindividuelle. Dans la relation interindividuelle qui constitue l'ordinaire des échanges, le moi est saisi comme personnage, somme d'images sociales : il s'agit d'un rapport fonctionnel plus que d'une véritable relation et ce rapport évite « l'acuité de la mise en question de soi par soi » (*op. cit.*, p. 154). En revanche, la relation transindividuelle destitue le sujet de ses fonctions, de ses identités, elle le force à apercevoir ce qu'il y a en lui de plus qu'individuel et à s'engager dans l'épreuve, nécessairement solitaire, qu'appelle cette découverte. Elle met en jeu la réalité préindividuelle de l'être, c'est-à-dire ce qui, en lui, est à la fois le plus intime et le plus commun.

Pour Simondon, la relation transindividuelle, c'est celle de Zarathoustra au « danseur de corde qui s'est brisé au sol devant lui et a été abandonné par la foule ; la foule ne considérait le funambule que pour sa fonction ; elle l'abandonne quand, mort, il a cessé d'exercer sa fonction ; au contraire, Zarathoustra se sent frère de cet homme, et emporte son cadavre pour lui donner une sépulture ; c'est avec la solitude, dans cette présence de Zarathoustra à un ami mort, abandonné par la foule, que commence l'épreuve de la transindividualité » (*op. cit.*, p. 155).

Que cette épreuve soit nécessairement solitaire, peut paraître paradoxal. Pourtant, cette traversée de la solitude, amorcée par une rencontre, n'a rien d'un esseulement, elle ne ressemble en rien à la solitude de l'angoisse : elle amène simplement le sujet à se soustraire à

---

<sup>21</sup> Cf. Depestre R., 1998.

<sup>22</sup> Cf. Combes M., 2000, p. 58.

toute relation qui risquerait d'oblitérer le « plus qu'individuel » qu'il porte en lui. S'engager dans la constitution du collectif, c'est d'abord, pour le sujet, se déprendre de son individualité structurée et de son appartenance à la communauté.

Pour l'auteur, la relation transindividuelle est constitutive de l'élaboration de l'individualité psychologique et de l'émergence du collectif ; c'est elle aussi qui permet au sujet de résoudre la tension entre perceptions et émotions.

En nous appuyant sur cette approche, nous pouvons maintenant définir rigoureusement le métissage comme processus d'individuation psychique et collective. Cette définition respecte à l'évidence les deux critères que nous nous étions imposés : en effet, l'individuation comme processus est bien au cœur de la pensée de Simondon et non l'individu ou le collectif ; en outre, en posant l'individuation psychique et l'individuation collective comme deux processus réciproques, nous sommes en mesure de penser ensemble, tout en les dissociant, les deux faces individuelle et collective du métissage. Il nous reste à éprouver la fécondité de cette approche en tirant plusieurs conséquences de notre définition.

#### 1.4. Métissage et épreuve de la transindividualité

Tout d'abord, l'expérience de la relation transindividuelle, telle que nous la décrit Simondon, nous fournit un bon modèle pour comprendre l'expérience du métissage telle qu'elle est vécue au niveau individuel. Nous pouvons la caractériser par quatre éléments :

1. Elle suppose un événement inaugurateur, une rencontre, qui provoque un choc, une suspension des rapports interindividuels, et par conséquent des identités et des fonctions sociales en jeu dans la relation à l'autre.
2. Elle passe nécessairement par une épreuve d'isolement, une traversée de la solitude.
3. Elle fait advenir une nouvelle individualité sans pour autant épuiser la réserve de devenir de l'être.
4. Elle se vit à la limite entre intériorité et extériorité et elle accroît le groupe d'intériorité de l'individu. Précisons que Simondon entend par groupe d'intériorité, non pas le groupe d'appartenance sociologique, mais le « corps social » du sujet, ce qui « prend naissance quand les forces d'avenir recelées par plusieurs individus vivants aboutissent à une structuration collective » (*op. cit.*, p. 184).

Cette approche nous permet de comprendre le métissage comme bien autre chose qu'un mélange des cultures : c'est à la fois une expérience potentiellement commune à tous, au sens où elle est constitutive de l'être, et en même temps une expérience extra-ordinaire, au sens où elle fait figure d'événement sur la toile de fond des relations interindividuelles. Le voyage, en tant qu'il suspend le cours des relations interindividuelles régulées par des identités, des rôles sociaux, des conventions, favorise le métissage, bien qu'il ne suffise pas à le provoquer.

Le voyage marque souvent une étape décisive dans le parcours professionnel des artistes rencontrés en entretien. Pour un chorégraphe de *hip hop*, c'est la découverte de la *capoeira* sur le sol brésilien :

« C'est après le break, le *hip hop*, que j'ai découvert la *capoeira*. Et j'ai été séduit. J'ai été séduit par son univers et j'ai décidé de véritablement m'y frotter, m'exercer. Alors en 1995, c'était décisif pour moi, je suis parti au Brésil pour approfondir mes connaissances sur la *capoeira* parce que c'est quand même tout un univers, toute une culture. Et si on a vraiment envie de compléter sa formation en tant que capoeiriste, pour des fins chorégraphiques, il faut y aller, il faut vraiment, (...). Il faut vivre la *capoeira* et la vivre sur le sol brésilien. Et au Brésil, c'est aussi les danses

d'orisha qu'on ne trouve pas ici, parce que c'est tout un contexte, c'est toute une culture qui n'existe pas là ».

Dans le cas d'un collectif de percussionnistes constitué pour transmettre et faire vivre les polyrythmies mandingues, les musiciens blancs ont tous vécu cette expérience de la découverte du djembé et du voyage en Afrique de l'Ouest pour se former auprès des maîtres mandingues. Qu'ils soient autodidactes ou qu'ils aient bénéficié d'une formation musicale préalable, ils décrivent cette rencontre avec le djembé comme un événement marquant qui a fait bifurquer le cours de leur vie : après la période de découverte et les premiers apprentissages, le voyage en Afrique a valeur initiatique, il signe l'engagement dans la pratique et la transmission de l'instrument. La plupart d'entre eux ont fait en général plusieurs voyages en Afrique et ils y ont noué des liens affectifs ; parfois même ils y ont trouvé une famille d'adoption.

L'épreuve de la transindividualité, avec cette mise en danger de soi, ce risque de désindividualisation qu'elle comporte, apparaît au cœur de l'expérience de la création artistique telle qu'elle est racontée par certains de nos interlocuteurs. Un chorégraphe de danse *hip hop* affirme ainsi :

« J'ai envie de me foutre en danger par rapport à ça. (...) C'est cet acte de se jeter là-dedans qui me fait du bien, qui m'apporte quelque chose dans ma façon de vivre. Pour moi, c'est plus important que tout. Si un jour, je suis plus fatigué et je me repose sur mes acquis, je préfère arrêter la danse. Ou alors aller vers un autre style. Mais il faut que je me ressource, que je crée quotidiennement ».

On peut aussi interpréter les efforts entrepris par certains artistes pour rechercher la stimulation de la différence, comme une tentative de se déprendre du jeu des relations interindividuelles, tentative qu'ils expriment à la fois comme un travail artistique et comme un besoin personnel. Par exemple, une chorégraphe de danse contemporaine estime que :

« C'est la différence qui est intéressante artistiquement. Parce qu'avec ça, on peut essayer des langages, on va chercher une rencontre. Quand deux personnes parlent des langues différentes, on peut passer beaucoup plus de temps à essayer de se faire comprendre, non pas parce qu'on ne comprend pas par rapport à la langue, mais parce qu'on va essayer d'aller plus loin dans cette rencontre. Et c'est pareil là, ça ne m'intéresserait pas d'avoir des danseurs tous à la même image, ça ne m'inspire pas. J'ai besoin de la différence ».

## 1.5. Métissage et production de nouvelles significations

De la même façon, à partir des hypothèses de Simondon, le métissage comme processus d'individuation collective peut être caractérisé par quatre éléments :

1. Il est avènement du collectif, par la structuration des parts de nature préindividuelle qui portent la vie affective des sujets : la relation transindividuelle donne une forme à la superposition des mondes affectifs, elle est la condition du métissage.
2. L'émotion coïncide avec le mouvement même de constitution du collectif. Pour Simondon, aucun collectif ne peut donc être fondé uniquement sur le contrat.
3. Dans la mesure où il fait advenir du collectif, le métissage est créateur de nouvelles significations : « il n'y a pas de différence entre découvrir une signification et exister collectivement avec l'être par rapport auquel la signification est découverte » (*op. cit.*, p. 199). Cela signifie qu'aucune information n'est significative sans l'existence d'un collectif et que réciproquement, toute signification nouvelle fait advenir du collectif.

4. Ces significations ne meurent pas avec les individus à travers lesquels elles se sont constituées (*op. cit.*, p. 207). Mais l'auteur ajoute : « Encore y a-t-il là une perspective bien peu satisfaisante pour le sujet, car la tâche de découverte des significations et du collectif est soumise au hasard ».

Si l'on admet que tout travail artistique tend précisément vers la production de nouvelles significations, nous sommes alors en mesure de mieux saisir le lien intime entre métissage et travail artistique. Et la pensée de Simondon nous rappelle à propos qu'il reste toujours, dans la création artistique, comme d'ailleurs dans l'avènement d'un collectif, quelque chose de l'ordre de l'imprévisible, du surgissement : ni nécessaire ni suffisant, le contact avec la différence n'en est qu'une condition favorable. On touche ici la limite du métissage systématisé comme méthode de travail artistique : le résultat en reste toujours incertain. Par exemple, le directeur artistique d'une compagnie de *hip hop* défend la confrontation des styles comme méthode de travail raisonnée :

« Moi, mon projet personnel c'est de se faire confronter des gens d'origine différente, enfin mon projet c'est plutôt une méthode, c'est plus une méthode qu'un projet. Je pars du principe qu'une des façons d'inventer quelque chose de neuf, aujourd'hui, c'est de faire se confronter les genres et les styles, plutôt que d'essayer de réinventer quelque chose à partir de rien, ça je n'y crois pas trop (...) Sur nos créations, on fait appel à un compositeur, à qui on passe commande, et on lui donne un cahier des charges qui est très souple, mais bon, c'est quand même toute une réflexion sur le métissage et sur la confrontation entre les styles. On lui demande de faire dialoguer le *hip hop* avec la musique contemporaine, avec des musiques orientales avec tout ça, et de façon extrêmement construire et raisonnée ».

Mais, conscient de l'imprévisibilité du résultat, il ajoute :

« Je pratique le métissage au sein d'une forme artistique et puis ensuite, on regarde le résultat, on regarde si c'est intéressant ou pas ».

Des chorégraphes engagés dans des démarches de confrontation entre la danse *hip hop* et d'autres styles de danse précisent aussi que leur objectif principal n'est pas de réaliser un produit fini<sup>23</sup> : le métissage est un processus au présent dont l'aboutissement appartient toujours au futur.

En tant que processus d'individuation, le métissage apparaît comme un phénomène à la fois commun et exceptionnel. Comment penser cette apparente contradiction entre la discontinuité décisive que le métissage opère dans la vie des individus, et le fait qu'il soit néanmoins à l'œuvre dans « chaque pensée nouvelle, chaque surgissement affectif » ? La clé nous semble résider dans la prise en compte de différents « rythmes de devenir ». Le devenir d'un être peut en effet se dessiner progressivement au fil de petites individuations successives, comme il peut être marqué par de grands bouleversements. De la même façon, il est des périodes et des lieux où une forme artistique se transmet au sein d'un environnement social stable et n'évolue que très lentement, des moments de création explosive, de surgissement de formes nouvelles, parfois en réponse à des situations de traumatisme collectif, et aussi des moments de transformation plus paisible au gré d'échanges artistiques et culturels. Ce qui est néanmoins commun à toutes ces évolutions, c'est l'existence d'une rupture par rapport à ce formidable mécanisme de reproduction sociale que constitue le jeu des relations interindividuelles.

Les significations nouvelles issues du métissage se caractérisent aussi par des durées de vie variables. On pourrait par exemple interpréter la mode comme circulation d'une signification

---

<sup>23</sup> Cf. l'expérience vécue par Laura Scozzi avec ses danseurs ou celle de Farid Berki, Kader Belarbi et André Minvielle, relatées dans les émissions *Musique au cœur* : « Suresnes Cité Danse » le 16/5/99 et « Une étoile en danger » le 21/2/00.

éphémère qui fait surgir du collectif mais échoue à le structurer. En revanche, la construction d'une profession, l'émergence d'un syndicat ou la formation d'un nouveau style artistique constituent des exemples de processus (plus ou moins) longs et durables d'avènement du collectif.

## 1.6. Métissage, acculturation et cadres sociaux

La pensée de Simondon nous conduit à distinguer métissage et acculturation. Le concept d'acculturation a fait l'objet d'une définition précise dans le champ de sciences sociales dès 1936 aux États-Unis : « l'acculturation est l'ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent des changements dans les modèles (*patterns*) culturels initiaux de l'un ou des deux groupes ». La définition du métissage comme processus d'individuation psychique et collective nous éloigne des théories de l'acculturation, au sens où elle est à la fois plus large et plus restrictive : plus large, parce que la différence culturelle n'est pas une condition nécessaire du métissage, elle en est tout au plus une condition favorable, parce qu'elle perturbe le cours ordinaire des relations interindividuelles ; plus restrictive, car si l'un des deux groupes d'individus établit un rapport purement fonctionnel avec l'autre, il y aura acculturation mais pas métissage : par exemple, dans l'utilisation de travailleurs migrants comme main-d'œuvre, il se produit d'emblée une acculturation, au sens où le mode de vie de ces travailleurs a toutes chances d'évoluer, tandis que le métissage ne pourra prendre naissance que dans les interstices laissés ouverts par cette relation fonctionnelle d'exploitation d'une force de travail.

L'intuition du rôle central qu'il convient d'accorder au devenir des individus pour comprendre le rapport de l'individu et de la société était déjà présente chez Norbert Elias (dans un texte de 1939) : « Nous ne parvenons à une conception indiscutablement claire du rapport de l'individu et de la société qu'à partir du moment où l'on inclut dans la théorie de la société le processus d'individualisation, le devenir permanent des individus au sein de cette société »<sup>24</sup>. Néanmoins, l'approche de la transindividualité chez Simondon nous entraîne aux confins de la sociologie. En effet, la relation transindividuelle est précisément celle qui ne présuppose pas l'appartenance à un même « ensemble », la référence à des « cadres sociaux communs »<sup>25</sup> ou encore l'« *illusio* » que Pierre Bourdieu définit comme « le fait d'accorder à un jeu social le fait qu'il est important »<sup>26</sup>, puisqu'elle exige au contraire la suspension temporaire du jeu social. Lorsqu'il explore les usages sociaux du handicap, Erving Goffman décrit bien le trouble que le « stigmaté » introduit dans le cours ordinaire des relations, mais il s'arrête là où Simondon nous engage à poursuivre, puisqu'il ne s'interroge pas sur les potentialités créatrices que recèle l'expérience du handicap et de la relation entre « stigmatisés » et « normaux »<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Cf. Elias N., 1991, pp. 62-63.

<sup>25</sup> Cf. Goffman E., 1975. Selon l'auteur, « la société établit des procédés servant à répartir en catégories les personnes et les contingents d'attributs qu'elle estime ordinaires et naturels chez les membres de chacune de ces catégories. Les cadres sociaux établissent les catégories de personnes qu'il est probable d'y rencontrer. La routine des rapports sociaux dans les cadres établis nous permet d'avoir affaire aux autres, habituellement présents, sans leur accorder une attention ou des pensées particulières » (pp. 11-12).

<sup>26</sup> Cf. Bourdieu P., 1994.

<sup>27</sup> Pour se convaincre de l'étendue de ces potentialités créatrices, on peut lire : Sacks O., 1988 et 1990.

Jusqu'où la réduction du champ d'analyse à l'étude des relations interindividuelles est-elle acceptable ? Certains auteurs accordent une importance centrale à l'expérience de l'errance, tel Michel Maffesoli lorsqu'il considère que l'errance, « extase permettant d'échapper tout à la fois à l'enclosure du temps individuel, au principe d'identité et à l'assignation à résidence sociale et professionnelle », affecte aujourd'hui l'ensemble des phénomènes sociaux<sup>28</sup>. Mais plus encore que de mettre en lumière des tendances globales à l'œuvre dans nos sociétés, il nous apparaît aujourd'hui nécessaire de se donner les moyens conceptuels pour appréhender l'enchevêtrement incessant entre expérience des rapports sociaux et expérience de la transindividualité.

Dans un témoignage personnel, Jacques Jenny relate à la fois le vertige que lui a procuré la « fréquentation » du paradigme de l'individuation et l'isolement éprouvé dans ses efforts pour le diffuser : il souligne ainsi le contraste entre l'écho que rencontre la pensée de Simondon auprès de philosophes, d'ingénieurs ou biologistes et l'indifférence qui lui est manifestée dans le champ des sciences humaines<sup>29</sup>. On peut noter toutefois des exceptions à cette indifférence : par exemple, dans leur entreprise d'élaboration d'une sociologie de la perception, Christian Bessy et Francis Chateauraynaud se sont appuyés sur la philosophie de l'objet développée par Simondon<sup>30</sup> pour s'affranchir d'un point de vue anthropocentrique et proposer « un autre niveau d'appréhension des rapports entre les gens et les choses » qui ne se réduise pas à la mise en œuvre de repères conventionnels mais donne toute sa valeur à l'expertise des corps et à ce qu'ils appellent l'« art de la prise »<sup>31</sup>.

## **2. LES PARADOXES DE L'ART MOBILISÉ AU SERVICE DE LA DÉMOCRATIE LOCALE**

Les sociologues ont amplement montré que les goûts artistiques, comme d'ailleurs la production et la diffusion des œuvres, n'échappent pas au jeu social ; c'est précisément ce qui a permis le développement d'une sociologie de l'art. Nous proposons néanmoins de distinguer l'expérience artistique en tant que telle, qu'elle soit expérience de création ou de réception de l'art, des activités de production et de consommation culturelles : bien que l'expérience artistique s'inscrive toujours dans un cadre social, elle s'en détache dans une certaine mesure, par sa faculté de suspendre momentanément le jeu social.

Comme l'a montré Moulin, le paradigme de la démocratie culturelle s'est imposé de plus en plus au cours des années quatre-vingt par rapport à la « démocratisation culturelle », paradigme dominant des années soixante<sup>32</sup>. La stratégie de démocratisation, d'accessibilité au plus grand nombre des œuvres de l'art et de l'esprit, reposait sur une conception universaliste de la culture, tandis que le principe de démocratie culturelle s'appuie sur une conception plus relativiste de l'action culturelle et remet en cause tant les hiérarchies esthétiques que les limites même de l'art. Pour Menger, c'est par son assimilation tendancielle à une politique sociale que l'action culturelle publique peut tirer parti des contradictions auxquelles la

---

<sup>28</sup> Cf. Maffesoli M., 1997.

<sup>29</sup> Cf. Jenny J., 1998.

<sup>30</sup> Cf. Simondon G., 1989b.

<sup>31</sup> Cf. Bessy C., Chateauraynaud F., 1995.

<sup>32</sup> Cf. Moulin R., 1992.

conduisent les tensions et les compromis entre ces représentations divergentes de la culture<sup>33</sup>. Mais n'est-ce pas la source d'un nouveau paradoxe ?

En débordant bien au-delà des lieux traditionnellement consacrés à la diffusion des œuvres pour irriguer de plus en plus des espaces de la vie quotidienne, l'activité culturelle devient un enjeu majeur pour la politique municipale. On peut aussi considérer que, si l'art se trouve aujourd'hui si souvent convoqué pour contribuer à la cohésion sociale et à la démocratie locale, c'est précisément pour sa capacité à suspendre, même temporairement, le jeu ordinaire des rapports sociaux et à favoriser ainsi la transindividualité. En effet, l'essentiel de la violence qui se manifeste dans les rapports sociaux s'adresse, non à des sujets, mais à des êtres individués, en tant qu'ils sont hommes ou femmes, jeunes ou vieux, blancs ou noirs, qu'ils occupent telle fonction ou telle position sociale, qu'ils habitent tel quartier, qu'ils portent les signes de telle appartenance religieuse, culturelle ou idéologique. Elle a alors pour effet de replier les sujets sur la défense de leur individualité agressée. Désarmés devant cette violence, les responsables locaux sont tentés de demander à l'art de restaurer les êtres comme sujets, de donner aux villes leur « supplément d'âme » et de fournir « l'aliment festif propre à la constitution, même momentanée de la collectivité »<sup>34</sup>.

La multiplication des festivals, les spectacles et les animations « hors les murs », les ateliers de pratique amateur en danse, théâtre, musique, participent amplement de la réponse à cette demande. La sollicitation est d'autant plus forte vis-à-vis des pratiques artistiques qui n'exigent aucun pré-requis susceptible de faire émerger les inégalités sociales, par exemple, la connaissance du solfège ou de techniques acquises au conservatoire. Nous avons ainsi observé, au cours de nos enquêtes, à quel point par exemple, la danse *hip hop* et les percussions<sup>35</sup> sont fréquemment mises à contribution par les collectivités territoriales, autour d'un relatif accord entre artistes et responsables locaux sur la double capacité de ces pratiques à structurer l'énergie des jeunes et à faciliter la transgression des barrières sociales.

L'intervenant pédagogique d'un atelier de percussions dans une ville de la région parisienne exprime ainsi la nature particulière de cette relation qui passe outre les différences de milieu et même les conventions sociales les plus ordinaires :

« La percu, il y a ce côté unificateur. On n'a pas besoin de parler le même langage (au niveau du vocabulaire) pour s'entendre. Lorsque l'on joue ensemble, c'est au-delà de la barrière des langues. On peut faire de la musique comme cela facilement, quelle que soit son éducation. Si tu es dans un quartier aisé et que tu as les moyens d'aller au conservatoire pour lire la musique, alors que ton copain n'a pas les moyens du tout, quand on est devant un djembé, ça ne fait pas de différence. Je peux me permettre, avec l'instrument que j'enseigne, de dire cela aux enfants : " que vous soyez riche, pauvre ou paumé, pour moi vous êtes un jeune qui va taper sur une peau de bête ". On gagne du temps sur les saluts, il n'y a pas de forme de politesse obligée, on passe. Avant même de connaître le prénom de la personne, on peut lui dire : "qu'est-ce qu'on s'est planté (dans ce morceau) !" On en parle avec le sourire, et ça y est, on a un copain avec qui on a partagé quelque chose, on ne connaît pas son prénom mais on a déjà quelque chose en commun, c'est très fédérateur la percu, fédérateur à mort ! ».

La responsable d'une MJC dans une autre ville de l'agglomération parisienne compare la pédagogie pratiquée dans le cours de *hip hop* à celle qui prévaut dans d'autres cours de danse :

<sup>33</sup> Cf. Menger P.-M., 1987.

<sup>34</sup> Cf. Chadoir P., Ostrowetsky S., 1996.

<sup>35</sup> Nous faisons référence ici aux percussions de l'Afrique de l'Ouest et, plus particulièrement, aux polyrythmies mandingues.

« Les professionnels d'autres danses, ils sont là pour enseigner une technique, point. Tandis que là, il y a autre chose qui passe, il y a plus de choses qui s'expriment dans le cours, au niveau du verbe et au niveau du corps. Dire par la danse : "tu peux te trouver", ça ne veut pas dire forcément être un artiste demain, mais "tu peux te trouver, tu peux faire autre chose, tu peux t'exprimer, tu peux dire des choses, tu peux rencontrer", il y a ça qui passe et qui passe bien, c'est sûr. Abdou donne le moyen pour que la technique ne devienne pas un carcan ».

Pourtant, s'il y a un relatif consensus pour reconnaître cette capacité potentielle de l'art à faire advenir du collectif, les stratégies locales sont marquées d'un paradoxe fondamental puisque toute utilisation fonctionnelle des collectifs artistiques par les municipalités rabat la relation avec ces collectifs sur le mode des rapports interindividuels.

La dénonciation récurrente de l'usage du *hip hop* comme « médicament social » s'adresse bien à cette utilisation fonctionnelle de la pratique artistique, perçue comme une menace pour la force vive du mouvement. Le *manager* d'une compagnie de *hip hop* porte ce diagnostic :

« Si ça reste un médicament social, la puissance de cette culture va s'atténuer. Ça va devenir comme le foot ou les ateliers... ça perd de sa puissance. Sa puissance, c'est de défendre la créativité à tout prix ».

En ce qui concerne les percussions, on rencontre moins de dénonciations portant sur l'utilisation thérapeutique que peut véhiculer la pratique. Du point de vue des collectivités territoriales, l'activité est davantage mobilisée pour son aspect fédérateur, créateur de lien social en milieu urbain, que pour ses vertus thérapeutiques. Cet aspect peut néanmoins être présent dans l'enseignement, et il est d'ailleurs utilisé par les formateurs, tant qu'il n'est pas au cœur de l'apprentissage<sup>36</sup>. Par exemple, dans le cadre de sa pédagogie, l'un des intervenants d'un collectif de percussionnistes accorde le « vingt secondes » à la fin du cours, instant de total défoulement, où les élèves tapent sur l'instrument comme ils le souhaitent, mais aussi moment où les inhibitions explosent :

« Il y a des gamins qui ont une sacrée haine enfouie dans la profondeur de leurs corps et, là, ils la lâchent. J'ai vu des gamins qui après retenaient leurs larmes. En tout cas, ce qui est sûr, c'est qu'ils ont besoin de se vider ».

La mobilisation de l'art au service de la démocratie locale se plie mal aux prévisions et aux objectifs fixés d'avance. Au-delà des contestations dont il est parfois l'objet, l'espoir placé par les responsables locaux dans le rôle fédérateur des pratiques artistiques peut se trouver déçu : les objectifs initiaux ne sont pas atteints, le « cadre social » semble résister. Pourtant, même dans ce cas de figure, le bilan reste difficile à faire : l'expérience a dessiné de nouvelles lignes de devenir dont les conséquences ne sont pas immédiatement perceptibles. C'est ce que nous allons montrer à travers l'exemple suivant.

## **2.1. L'exemple des percussions à Boissy-Saint-Léger : le bilan mitigé d'une pratique artistique mobilisée au service de la cohésion sociale**

Pour les élus locaux, le choix et l'inscription de pratiques artistiques dans la ville peut être un enjeu déterminant pour atténuer le manque de communication entre les différents quartiers de la ville. L'action culturelle est alors mobilisée pour favoriser la cohésion urbaine et construire l'identité locale. C'est le cas de la commune de Boissy-Saint-Léger, dont les caractéristiques territoriales morcellent davantage la ville qu'elles ne peuvent l'unifier. La fracture la plus

---

<sup>36</sup> Cependant, lorsque la dimension thérapeutique revêt une place importante dans l'enseignement, on parle de musicothérapie.

flagrante et la plus prégnante s'inscrit dans la route nationale 19 qui sépare la commune en deux parties : le « haut » de Boissy ou centre ancien, et le « bas » de Boissy, assimilé à la Z.A.C. de la Haie-Griselle. Le nom du centre commercial situé dans ce quartier est assez significatif : *Boissy 2*, « un deuxième Boissy, une autre ville dans la ville ». La « parcellisation territoriale mais aussi psychologique » de l'aire boisséenne cause inévitablement des problèmes de cohésion et d'identité à la ville, du fait de l'absence de centre-ville ou plutôt de la conjugaison de deux pôles centraux (« le haut » et le « bas »)<sup>37</sup>. Au moment de notre enquête, les démarches en faveur de la déviation de la R.N. 19, pour intégrer le quartier de la Haie-Griselle au reste de la ville, étaient toujours en négociation. Dans le meilleur des cas, la ville ne changera pas de profil avant 2010.

Pour atténuer la tendance à la dualisation de l'aire boisséenne<sup>38</sup>, l'une des mesures prises par la municipalité, plus particulièrement en matière culturelle, s'inscrit dans la valorisation de l'expression artistique locale. Un ensemble d'actions pédagogiques et artistiques est mis en place avec les différents acteurs de la vie socio-culturelle de la ville et la collaboration de partenaires extérieurs, l'objectif étant, à terme, de rendre les Boisséens acteurs culturels de la vie locale. Deux pôles d'activités artistiques sont privilégiés auxquels correspondent quatre axes d'intervention : sensibilisation, formation, création et diffusion. C'est, notamment, autour de l'activité fédératrice des percussions, et plus particulièrement celles de l'Afrique de l'Ouest<sup>39</sup>, que les élus locaux souhaitent dynamiser la communication entre les quartiers (en 1997, la ville signe une convention culturelle avec un collectif de percussionnistes pour une durée de trois ans). Deux espaces, situés chacun dans l'une des deux parties de la ville, accueillent l'action musicale : l'école de musique et le secteur « jeunes » (le premier espace étant situé dans le centre ancien, le deuxième dans le quartier de la Haie-Griselle).

La pratique des percussions a-t-elle pour autant favorisé la rencontre des habitants ? Le bilan apparaît quelque peu mitigé. En 1997, date de l'inscription du collectif de musiciens dans la ville, l'atelier de percussion est davantage fréquenté par les Boisséens habitant le quartier de la Haie-Griselle. L'année suivante, la composition s'inverse, sans atteindre de véritable équilibre : les amateurs habitant le « haut » de la ville deviennent largement majoritaires. Le brassage a donc en partie échoué. De même, en ce qui concerne l'animation urbaine, l'action musicale n'est pas parvenue à faire le pont entre les aires boisséennes : ainsi, la fête de la musique de 1998 a davantage participé à reproduire l'antagonisme boisséen, au sens où, elle n'a pas créé un véritable lien avec les deux parties de la ville. Une première manifestation s'est déroulée dans le « haut » de Boissy avec la présentation d'un concert de musique

---

<sup>37</sup> Dans l'imaginaire collectif, le lieu de l'habitation ou « l'appartenance » à telle ou telle partie de la ville stigmatise, et elle est à double-sens, l'image du quartier et celle de ses habitants : « L'image de ce quartier (la Haie-Griselle) est négative pour la plupart de la population : elle est associée à la délinquance... Les habitants du vieux Boissy ont tendance à rejeter la Haie-Griselle à cause d'un sentiment d'insécurité. Les rumeurs vont jusqu'à politiser cette situation. Les habitants du haut disent : tous les équipements sont en bas... le Maire ne s'occupe que du bas ! Et les habitants du bas pensent : le Maire habite en haut... il se moque du bas ! » (*Boissy-Saint-Léger, le "haut et le bas"*, Cécile Armand, Mémoire de D.E.S.S. Aménagement, animation et développement local, Université Paris VII, février 1995).

<sup>38</sup> La tendance à la dualisation de l'aire boisséenne se traduit notamment par des fractures économiques, sociales... Pour plus de précisions, cf. *Boissy-Saint-Léger, le "haut et le bas"*, Cécile Armand, 1995, *op. cit.*

<sup>39</sup> Nous entendons, ici, par percussions de l'Afrique de l'Ouest, celles issues de l'aire culturelle mandingue que l'on nomme également polyrythmies mandingues. Le mode d'apprentissage induit, lui-même, le jeu collectif à travers la relation aux autres, à l'ensemble. L'organisation de l'orchestre polyrythmique se compose d'une diversité de percussions dont chaque instrument a sa partie qui s'insère par rapport aux autres. Le jeu collectif est essentiel, déterminant. Il est le garant de la cohésion musicale, du groupe. Ce que souligne un élève-amateur lorsqu'il parle du vécu de sa pratique : « Il y a l'écoute mais aussi le regard. Parfois, tu peux être emmené vers cette route qui te mène très loin, à ce moment-là, tu n'es plus avec les autres, tu ne les écoutes plus. Cela fausse tout, tu baves la phrase (musicale). Alors, il faut se recadrer vite pour être ensemble de nouveau ».

classique, l'atelier de percussion s'est produit dans le quartier de la Haie-Griselle. Au moment de notre enquête, la ville envisageait de concevoir la prochaine fête de la musique sous la forme d'un parcours musical où les amateurs de l'atelier de percussions traverseraient la ville avec leurs instruments.

En revanche, l'action musicale a permis d'impulser, de structurer un collectif autour d'une pratique artistique susceptible de favoriser, à moyen ou à long terme, des échanges entre l'ensemble des Boisséens. Elle a favorisé une réelle cohésion de groupe auprès des amateurs : à un apprentissage dans les ateliers se conjugue une pratique « sauvage », non organisée<sup>40</sup>. En effet, l'aspect polyrythmique de la pratique fait qu'il est difficile pour l'élève-amateur de travailler individuellement les parties musicales qui lui sont imparties dans le groupe (musical). Aussi, se réunissent-ils, hors des cadres officiels de l'action, pour s'entraîner ensemble, notamment le dimanche matin en forêt et le jeudi soir au domicile de l'un d'entre eux. Cette démarche est également encouragée par le fait que les amateurs sont placés dans une dynamique de création, puisque la formation doit déboucher sur la réalisation d'une création musicale présentée lors de la fête de la musique. En outre, l'atelier de percussion intègre en son sein une certaine forme de démocratie locale au sens où, dans cet espace, l'intervenant pédagogique est à l'écoute des choix du groupe en termes de création. Par exemple, en 1997, la prestation des élèves de l'atelier de création s'est déroulée autour d'un dialogue entre les percussions de l'Afrique de l'Ouest et le rap. L'année suivante, ce même atelier engage une collaboration avec les associations de danses-amateurs boisséennes. La « confrontation » donne lieu à la rencontre des percussions avec les danses classique, modern-jazz, orientale...

La pratique donne lieu également à la naissance de projets. Au moment de notre enquête, plusieurs d'entre eux avaient pour projet d'accompagner (musicalement) un spectacle conçu par des amis qui pratiquent les arts du cirque. Une élève-amateur, animatrice au centre de loisir maternelle de Boissy-Saint-Léger, envisage de donner des cours de percussions aux enfants lorsqu'elle aura un peu plus d'expérience.

Le collectif de musiciens s'est aujourd'hui retiré de la ville mais l'action en faveur des percussions se prolonge et donne lieu à différentes initiatives locales qui sont relayées, notamment, par le professeur de percussion de la ville (par exemple, l'atelier de percussion et l'orchestre de musique classique de la ville ont accompagné, musicalement et en « en direct », la projection d'un film muet présenté au centre culturel).

## 2.2. Le *hip hop*, un mouvement vers quels collectifs ?

Le *hip hop*, tel qu'il se développe en France, se définit d'abord comme mouvement. La défense de l'idée de mouvement, d'évolution, qui tend à s'opposer à toute catégorisation, s'appuie sur la revendication d'un concept originel du *hip hop*. Un chorégraphe, issu de la première génération de *breakers*, aujourd'hui reconnu dans les milieux de la danse contemporaine, l'exprime ainsi :

« Lorsque vous avez décidé de sortir un peu du moule, on vous dit : "ah ! vous faites de la danse contemporaine". Alors, si faire de la danse contemporaine, c'est bouger, alors, oui je fais de la danse contemporaine, mais au moins, je suis un être libre de mes mouvements, je ne reste pas

---

<sup>40</sup> Elle est également révélatrice de la pratique en général. Souvent associée au plein-air, elle réunit des hommes et des femmes, amateurs ou professionnels, pour le simple plaisir de jouer. Le Parc de la Villette est l'un des lieux privilégiés de cette pratique. Dans le film, *Des "Peaux d'Âmes dans la ville"* (réalisation Emma Mbia, 37 mn, janvier 2000), une séquence est consacrée à ce lieu.

cantonné à une forme. D'autant plus que le concept du *hip-hop*, lui, va dans ce sens-là, je me souviens, à l'époque, on l'a vraiment pris au mot, ce concept-là. Il va dans ce sens-là, de bouger, d'évoluer, de sortir d'une situation. C'est ça le *hip-hop*, sortir d'une situation, d'une forme d'oppression, s'en libérer, trouver une autre forme, plus libérée, plus équilibrée. C'est dommage qu'aujourd'hui, on durcisse ce concept : du fait d'insister en disant que c'est une danse urbaine, ça fige et on perd un peu l'idée de base du *hip-hop* qui faisait évoluer l'individu quand même aussi. Et là, non... bon et bien tant pis, moi si on me dit : “ vous faites de la danse contemporaine ”, qu'à cela ne tienne ! ».

En utilisant le vocabulaire de Simondon, le *hip hop* peut ici s'interpréter comme un processus d'individuation par lequel des jeunes, prisonniers de rapports interindividuels qui les figent dans des images sociales dévalorisées (« jeunes de banlieues », etc.) et les nient comme sujets, parviennent au moyen de la danse à structurer leur « rage » (Simondon définit précisément la réalité préindividuelle comme une énergie potentielle), découvrent de nouvelles significations, font advenir du collectif et accèdent à de nouvelles individualités. Cette approche permet de penser le *hip hop* à la fois comme moyen d'évolution personnelle et comme porteur d'un sens politique, au sens où il crée du collectif.

Beaucoup de jeunes danseurs de *hip hop* éprouvent, à un moment de leur parcours, la nécessité et la difficulté d'échapper à l'emprise du quartier et au jugement de la famille, on pourrait dire de se déprendre de la « communauté » à laquelle ils appartiennent. Le *manager* d'un groupe né à la périphérie d'une ville moyenne de Bourgogne décrit cette emprise du quartier sous les traits d'une pieuvre<sup>41</sup> :

« Le quartier dans lequel on vit est l'un des quartiers les plus difficiles de France. Ce n'est pas évident de vivre dans un quartier comme ça. Pour pouvoir s'en sortir, il faut avoir un sacré moral, ou avoir une passion. Moi, j'ai l'impression que le quartier, c'est souvent une espèce de pieuvre, les jeunes sont pris dans les tentacules, s'ils veulent s'en sortir, ils sont ré-attirés, il y a une force d'inertie qui est impressionnante, que ce soit au niveau du quartier lui-même ou des jeunes entre eux. Il y a des discours - et ça on le retrouve dans beaucoup de domaines urbains -, tout le monde dit : “ vous allez marcher, on va tous être derrière vous pour vous aider”, et le jour où il y a un début de démarrage, où le groupe arrive à s'en sortir et à s'extraire du quartier, c'est là qu'il est repris dans les tentacules et les jeunes essaient de tout faire pour court-circuiter, pour pas qu'ils s'en sortent. Il y a des fonctionnements assez malsains. Eux, leur rage, ils ont une rage quand ils dansent, mais qui est positive, la rage qu'ils ont accumulée par rapport à tous les problèmes qu'il y a dans le quartier, leur situation familiale et autre, ils la retraduisent dans la danse. C'est pour ça qu'il y a tant d'énergie, tant de passion à transmettre ».

La chorégraphe d'un groupe *hip hop* d'adolescentes d'origine maghrébine raconte le travail patient qui lui a été nécessaire pour gagner la confiance des parents et éviter ainsi que leur jugement sur la pratique même de la danse n'empêche les filles d'aller plus loin dans leur parcours :

« On est toutes maghrébines. Au départ, les parents ne toléraient pas qu'elles fassent de la danse, parce que pour eux, c'est une forme d'exhibition et le fait qu'elles soient jeunes aussi, pour eux, c'est encore des bébés, donc les laisser partir à droite, à gauche... Tout ça, c'est grâce au travail d'animation que j'ai fait au départ avec elles six ans en arrière... Je voyais souvent les parents, ils m'invitaient à manger. Ils ont vu toute cette évolution et il y a une confiance entre moi, les filles et les parents. Par rapport à nos origines, on s'en sert en tout cas, déjà en tant que filles, de pouvoir danser. Montrer qu'on peut faire de la danse et être respectées, parce que c'est un travail, ce n'est pas bouger ses fesses pour rien du tout ».

---

<sup>41</sup> L'emprise de la communauté n'est évidemment pas une réalité spécifique des banlieues populaires. Elle ne diffère d'un milieu à l'autre que par ses modalités d'expression : que l'on songe par exemple à l'emprise des milieux bourgeois sur le parcours scolaire et professionnel de leurs enfants.

Si l'on poursuit cette voie de réflexion, on est amené à poser la question en ces termes : quel(s) collectif(s) le *hip hop* fait-il advenir ? À ce stade de la recherche, commencée avec Colette Leymarie<sup>42</sup>, poursuivie avec Roberta Shapiro, Isabelle Kauffman et Felicia Mac Carren<sup>43</sup>, plusieurs hypothèses apparaissent en concurrence et/ou en complémentarité : elles nous semblent, à l'heure actuelle, dessiner un espace de devenirs possibles. Nous les présentons ici très succinctement :

- **La danse hip hop, un nouveau monde de l'art**

Selon cette hypothèse, « dans la production du *hip hop*, il se met en place depuis quelques années des chaînes de coopération relativement stables, reliant des acteurs variés mais repérables, et qui s'accordent sur des manières de faire, un vocabulaire, une vision du monde et une morale propres ». Il s'agit d'un « monde structuré qui, pour une pluralité d'acteurs, fait sens commun autour de notions telles que “ création ” ou “ art ” »<sup>44</sup>.

Cette hypothèse se fonde en particulier sur l'observation du travail effectué, tant par des danseurs de *hip hop* que par des responsables d'institutions culturelles, pour faire reconnaître la danse *hip hop* comme un langage artistique novateur. Un chorégraphe de *hip hop* raconte comment il a choisi de s'engager dans la danse *hip hop* après un parcours de formation dans le patinage artistique puis la danse contemporaine :

« Ça ne m'intéressait pas de me couler dans un moule. Et pourtant je me suis coulé dans le moule *hip hop* parce que, bien que ce soit un courant artistique, je m'y retrouve parce qu'il y a de l'échange. On est au démarrage d'un moment de l'histoire de l'art ».

Dans les rapports avec la danse contemporaine se joue actuellement la survie du *hip hop* comme langage spécifique : l'intérêt porté par les chorégraphes contemporains à ce style de danse offre des perspectives professionnelles intéressantes aux danseurs de *hip hop*, mais fait peser une menace sur l'autonomie de ce « monde de l'art » en émergence. Un chorégraphe de *hip hop* exprime ainsi cette crainte :

« Quand je regarde le *hip hop* maintenant, on reprend des pas de jazz, on reprend des pas de contemporain, et ce dont j'ai peur, justement, c'est que le *hip hop* passe trop au contemporain. Il y a des compagnies dont les créations ressemblent plus à du contemporain, parce que les théâtres sont plus ouverts au contemporain ».

D'autres voient dans la possibilité de « retourner » les codes, et par conséquent de les transformer, un moyen d'échapper à leur emprise, sans pour autant refuser toute influence étrangère au *hip hop*. De fait, ces pratiques de retournement et d'interprétation des codes permettent aux métissages de se faire, alors même que la relation apparaît déséquilibrée, comme c'est le cas entre danse *hip hop* et danse contemporaine. Elles créent des espaces de liberté par rapport au jeu contraignant des rapports interindividuels<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Cf. Bureau M.-C., Leymarie C., Mbia E., Shapiro R., 1999.

<sup>43</sup> Dans le cadre d'une recherche financée par la Mission du patrimoine ethnologique.

<sup>44</sup> Cf. Bureau M.-C., Shapiro R., 2000.

<sup>45</sup> Gruzinski (1999) a par exemple montré comment les métissages à l'œuvre dans le Mexique du XVI<sup>e</sup> siècle résultaient amplement d'aménagements locaux et d'interprétation des cadres imposés par les conquérants.

- **La pratique du hip hop, une nouvelle voie d'accès à la profession de danseur**

Dans l'hypothèse où la danse *hip hop* ne parviendrait pas à s'autonomiser comme langage artistique spécifique, elle pourrait néanmoins demeurer une voie d'accès à la profession de danseur pour de jeunes autodidactes, l'expérience acquise dans la pratique du *hip hop* leur permettant d'être ensuite sélectionnés par des chorégraphes.

Lors d'une rencontre organisée pour le public avec les membres d'une compagnie de danse contemporaine qui a recruté récemment des danseurs de *hip hop*, la salle interrogeait les danseurs sur leur(s) identité(s) artistique(s) : Comment mélangeaient-ils leurs styles ? Préservaient-ils leurs spécificités ? Comment se définissaient-ils ? La réponse finale d'un danseur de *hip hop* à ce questionnement (« on est des danseurs ») exprime la prééminence à ses yeux d'une identité de métier par rapport à une identité *hip hop* : le *hip hop* peut être un moyen d'accès, parmi d'autres, au métier de danseur.

La possibilité de parvenir à un statut artistique professionnel *via* la pratique de la danse *hip hop* constitue d'ailleurs en elle-même une subversion par rapport au jeu ordinaire des rapports interindividuels. Pour le directeur artistique d'une compagnie de *hip hop* :

« Le message social existe complètement, mais on n'a pas besoin de le dire avec des mots, parce que notre existence suffit à dire tout ça. La totalité des danseurs est autodidacte, n'a aucune formation, c'est en ça qu'est la contestation. Elle est dans le fait qu'on n'a pas la prétention de remettre en cause le système, mais on le bouleverse en lui posant des questions fondamentales, c'est-à-dire qu'on vient d'ailleurs, on n'a rien à voir avec l'institution et on se positionne d'égal à égal avec les grands chorégraphes qui ont tout un parcours scolaire et universitaire ».

- **Le hip hop, groupe social porteur d'un message politique**

Pour d'autres, ce qui fonde le collectif dans le *hip hop*, ce n'est pas tant un langage artistique novateur ou une subversion des voies d'accès aux professions artistiques, que la nécessité de transmettre un message, de donner forme à l'expérience quotidienne commune à un groupe social privé des moyens conventionnels d'expression politique. Un danseur de *hip hop* explicite ainsi la démarche de son groupe :

« Le message, qu'on essaye de sortir et qu'on sort, le message du *hip hop* en général, c'est notre quotidien, c'est notre vécu, et ce qu'on essaye de faire dans ce message c'est de le prendre de façon plus abstraite et générale. De façon que celui qui est de la rue, le collègue de la rue, qui n'a pas beaucoup de savoir et qui ne comprend pas beaucoup de choses, qu'il puisse comprendre et entendre ce qu'on fait. (...)

Le message du *hip hop*, c'est plutôt un double face, un pile ou face, c'est-à-dire pour notre côté, de dire la pauvreté des cités, notre côté c'est plus une nouvelle forme de connaissances, c'est-à-dire apprendre à se maîtriser, apprendre à se connaître, apprendre une certaine sagesse. Mais pour le côté politique, c'est-à-dire le côté des riches, pour eux le message serait de faire attention à ce qu'ils font. S'ils continuent à faire des conneries, et bien tôt ou tard ça va péter. Nous, on est là pour dire qu'on est ici, pour le moment, c'est-à-dire qu'on fait du *hip hop*, on est là on danse, ok, on reste *cool*, mais si ça continue, ça va péter. (...)

On n'en a rien à faire de la gloire ou d'être riche, etc., on vient, on passe notre message et on repart. (...) Nous ce qui nous importe à tout prix c'est de faire passer notre message ».

- **Le hip hop, nouvelle pratique de compétition sportive**

Nous ne citons cette hypothèse que pour mémoire. Des championnats de *hip hop* ont eu lieu pour la première fois au printemps 2001. Dessinent-ils un nouveau devenir possible pour le *hip hop*, celui d'une discipline sportive pouvant donner lieu à compétition, au même titre par exemple que le patinage artistique ?

Concluons ces esquisses par une question : en tant que mouvement, le *hip hop* peut-il continuer à exister autrement qu'en tension entre plusieurs devenirs ? S'il y a métissage, au sens où nous l'avons précédemment défini, n'est-ce pas précisément dans cette tension même qui retarde la clôture du *hip hop* sur un monde structuré, plus encore que dans le dialogue avec d'autres formes artistiques ? Comme l'exprime un chorégraphe, le *hip hop* existe « ici et maintenant » et s'il est « porteur de sens », c'est précisément parce qu'il n'est « pas encore sclérosé par des codes »<sup>46</sup>.

### **3. L'ÉPREUVE DE LA TRANSINDIVIDUALITÉ DANS LE MONDE DU TRAVAIL**

Le monde du travail apparaît, au premier abord, fortement régi par les rapports interindividuels, dans la mesure où ceux-ci mettent en jeu des fonctions, des statuts, des positions hiérarchiques, des représentations sociales, c'est-à-dire les différents éléments du cadre social qui permet de routiniser les rapports. La relation transindividuelle y apparaît plutôt comme un luxe que l'on peut éventuellement s'offrir dans les interstices de l'activité de travail et/ou au sein de petites équipes, lorsque l'on prend le temps de se considérer comme des sujets et pas seulement comme des individus. Il existe pourtant des catégories d'activités dans lesquelles le jeu des relations interindividuelles se révèle manifestement insuffisant pour la réalisation du travail lui-même, ce qui soulève de redoutables paradoxes.

Nous nous proposons ici de montrer que de nombreuses activités artistiques et culturelles se trouvent concernées à plusieurs titres par la limite des rapports interindividuels, d'abord en tant qu'activités soumises à l'exigence d'invention, ensuite en tant qu'activités de relation à un public, enfin en tant qu'activités de conception collective. Pour mener à bien cette démonstration, nous devons procéder par étape, et envisager successivement le cas de l'innovation, celui des services à la personne et celui des activités de conception.

#### **3.1. Invention et épreuve de la transindividualité**

Pour Menger<sup>47</sup>, « le travail artistique est pétri d'incertitude » et c'est bien « l'épreuve de l'incertitude qui donne son épaisseur d'humanité et ses satisfactions les plus hautes au travail créateur. (...) Le prestige même et la force de séduction des métiers artistiques sont mesurés au degré d'imprévisibilité du résultat et du succès ». Le travail artistique peut ainsi être décrit comme un savant dosage d'invention, avec le risque que cela comporte, et d'appui sur des solutions déjà stabilisées. Nous reprenons cette hypothèse, en ajoutant que l'incertitude, considérée par l'auteur comme une propriété cardinale du travail artistique, est précisément

---

<sup>46</sup> Cf. l'interview de Farid Berki dans l'émission « Suresnes Cité Danse », *op. cit.*

<sup>47</sup> Cf. Menger P.-M., 1999.

une conséquence du fait que l'épreuve de la transindividualité est au cœur même de l'acte de création. Nous avons d'ailleurs évoqué plus haut l'importance des efforts entrepris par certains artistes pour tenter de provoquer cette épreuve : rechercher la stimulation de la différence, mettre en danger son individualité, etc. (cf. *supra*).

Cette propriété ne caractérise d'ailleurs pas en propre le travail artistique. Pour Simondon<sup>48</sup>, la création artistique n'est, d'une certaine façon, qu'un cas particulier de l'invention technique : « Une forme particulière de l'objet technique comme germe de civilisation a été reconnue depuis longtemps et honorée : l'objet esthétique artificiel ou encore objet d'art » (*op. cit.*, p. 268). Or, pour l'auteur, le technicien, non pas au sens du spécialiste qui détient une fonction technique, mais au sens de l'inventeur qui découvre des objets ou des propriétés d'objet encore inconnues, est celui qui traverse l'épreuve de la transindividualité et occupe de ce fait une position singulière au sein de la communauté : « Le technicien, dans une communauté, apporte un élément neuf et irremplaçable, celui du dialogue direct avec l'objet en tant qu'il est caché ou inaccessible à l'homme de la communauté (*op. cit.*, p. 262) ».

La sociologie de l'art avait franchi un pas décisif en intégrant l'analyse des « mondes de l'art », c'est-à-dire des chaînes de coopération qui contribuent à la production et à la diffusion de l'art<sup>49</sup>. La distinction entre rapports interindividuels et épreuve de la transindividualité nous permet d'envisager un nouveau défi : penser l'enchevêtrement entre d'une part, les conventions, les règles d'interaction, les routines professionnelles, les procédures de division des tâches qui régissent ces chaînes de coopération et d'autre part, l'expérience d'invention qui, tout en prolongeant le cadre social dans lequel elle s'inscrit, parvient à s'en détacher, voire à le transgresser.

### 3.2. Relation au public et transindividualité

Bon nombre d'activités artistiques et culturelles se caractérisent aussi par une deuxième propriété : l'importance de la relation au public.

Cela est vrai dans le cas du spectacle vivant : ce que certains artistes nomment la « magie du spectacle » peut s'interpréter comme une capacité à atteindre les gens au cœur, à forcer l'émotion, par delà la qualité technique du spectacle, ce qui suppose l'intensité de l'engagement physique sur scène.

Dans le champ des cultures dites « urbaines »<sup>50</sup>, les artistes sont nombreux à essayer d'atteindre ce mode de présence au public. Par exemple, un danseur de *hip hop* estime que :

« Le plus important dans le spectacle, c'est de faire passer des émotions. Que lorsque les gens viennent à notre spectacle, ils frissonnent ».

La chanteuse d'un groupe polyphonique féminin ajoute que les médias ne peuvent remplacer la présence sur scène si l'on veut préserver cette relation au public :

« On nous dit souvent : "on ne vous voit pas beaucoup à la TV". Mais ce n'est pas notre but. C'est vrai que c'est un bon outil promotionnel, on ne va pas le nier, ainsi que les radios. Mais la meilleure promotion qu'on puisse faire, c'est sur scène. Notre projet, c'est d'atteindre les gens au maximum ».

<sup>48</sup> Cf. Simondon G., 1999a.

<sup>49</sup> Cf. Becker H.S., 1988.

<sup>50</sup> L'appellation « cultures urbaines » a été consacrée en particulier par l'organisation de la manifestation « Rencontres des cultures urbaines » à La Villette, à l'automne 1997.

Un danseur de *hip hop* évoque l'intensité de son engagement physique :

« C'est vrai que nous, quand on danse, il n'y a pas de synchro. C'est vraiment l'énergie qu'on dégage sur scène, il y aurait un mur, je suis sûr qu'on le détruirait avec le poing. Quand on part comme ça, il y a trois tonnes de pression qui partent parce qu'on a vraiment la rage. Quand je fais mon opéra rap, le public, les vieux qui me parlent, ils sont hallucinés. Il y a une mare par terre tellement je sue, et on ne perd jamais le sourire ».

La relation au public apparaît primordiale aussi dans les différentes actions pédagogiques (cours, ateliers, animations, etc.) organisées pour transmettre une pratique artistique ou pour intéresser « de nouveaux publics » à la découverte d'un patrimoine culturel (cf. le succès de la fonction de médiation). Beaucoup d'enseignants ou d'animateurs cherchent à transmettre bien plus qu'une technique ou un savoir stabilisé.

À ce titre, ces activités apparaissent comme un cas particulier de service dit « relationnel ». Or, dans le cas général des services qui supposent une interaction entre un professionnel et des usagers (ou un public), l'attente des usagers est ambiguë : ils peuvent se contenter d'une relation purement interindividuelle, pourvu que le professionnel se révèle efficace dans sa fonction et fournisse une prestation de qualité, mais ils peuvent aussi espérer quelque chose de la relation elle-même, demander à être traités comme sujets, avec leur singularité, et pas seulement comme usagers. La construction de professionnalités dans ces activités ne peut alors éluder ce paradoxe : comment intégrer dans la définition d'une fonction, ce qui ne peut se définir fonctionnellement, puisque la transindividualité, mode de présence à l'autre, ne saurait en aucun cas procéder d'une routine professionnelle ?

D'un côté, construire la fonction apparaît comme une exigence, ne serait-ce que pour protéger ceux qui l'exercent de la désindividualisation, des bouleversements intérieurs, qu'entraînerait l'engagement continu dans une relation transindividuelle : par exemple, on conçoit sans peine le rôle protecteur de la fonction pour les professionnels de la santé, en contact permanent avec la souffrance de leurs patients. Mais d'un autre côté, lorsque les conditions d'exercice de la fonction n'ouvrent aucune possibilité de transindividualité, les usagers - tout au moins une partie d'entre eux - souffrent de ne pas être considérés comme des sujets à part entière, mais traités comme des numéros, réduits à des images sociales ou bien manipulés, en tant que consommateurs, avec une amabilité toute commerciale : que l'on songe par exemple à la critique des services publics trop impersonnels, à la dénonciation de la catégorisation des personnes par le travail social ou encore, dans un autre domaine, au rejet d'une convivialité de commande, mise au service d'une activité lucrative.

La tentative d'ériger les « aptitudes relationnelles » en compétences vise à contenir ce paradoxe. Mais la seule chose que l'on puisse évaluer de façon stable en termes de compétences relationnelles, c'est l'expérience acquise dans la conduite des rapports interindividuels, par la fréquentation, professionnelle ou extra-professionnelle de différents milieux<sup>51</sup>. Peut-on véritablement en tirer des conséquences pour les épreuves futures de transindividualité ?

Il nous semble en fait que la possibilité de la transindividualité dans la relation de service dépend moins des compétences que des conditions d'exercice du métier. En premier lieu l'organisation du temps et les critères de jugement : des professionnels jugés sur le nombre

---

<sup>51</sup> Or, l'aptitude d'un sujet à établir des relations recouvre aussi bien le savoir issu de ces expériences passées – on pourrait dire de ses individuations antérieures – qui lui permet de se comporter de façon adaptée dans tel ou tel milieu, qu'un potentiel disponible pour de nouvelles individuations. Non structuré, ce potentiel échappe à toute mesure, bien qu'il puisse être perçu, de façon fugitive, à travers l'impression d'énergie, d'ouverture d'esprit ou de passion engagée dans un apprentissage.

de prestations qu'ils assurent ou sur le chiffre d'affaires qu'ils réalisent ont tout intérêt à se cantonner dans des rapports interindividuels, bien plus efficaces pour atteindre ces objectifs, puisque la transindividualité demande du temps et comporte toujours un risque d'échec. C'est donc l'organisation globale des services qui est concernée, c'est-à-dire la nature des financements, le degré d'autonomie par rapport à des exigences de rentabilité, les modes d'évaluation et de rémunération des salariés, etc. Ce que nous appelons métissage prend ici la figure de la co-construction du service par les professionnels et les usagers, thème important en particulier dans les débats sur l'économie des services.

Dans le domaine de l'aide ménagère, Laurent Cabotte<sup>52</sup> a ouvert une voie particulièrement intéressante en montrant l'insuffisance du marché pour répondre à des demandes « singulières ». Dans son modèle, c'est l'organisation (par opposition au marché) qui assume le mieux cette fonction parce qu'elle est capable de réaliser des « appariements » privilégiés entre personnes âgées et aides ménagères. Il y a là, nous semble-t-il, un chemin de réflexion à poursuivre si l'on veut s'efforcer de dégager les modes d'organisation économique les plus favorables pour préserver le respect de la singularité et la possibilité de la transindividualité dans les relations de service.

Dans les activités culturelles en relation avec le public, l'exigence de transindividualité appelle donc une réflexion sur l'organisation économique du secteur : modes d'évaluation des services culturels municipaux, formes de contractualisation des associations avec les pouvoirs publics, reconnaissance d'un entrepreneuriat à but non lucratif<sup>53</sup>, etc.

### **3.3. Activités de conception et inachèvement de la division du travail**

De nombreuses activités culturelles peuvent aussi être considérées comme des activités de conception et d'innovation collective : création de spectacles, organisation de manifestations culturelles, composition musicale, etc.

Or, dans le cas général des activités de conception, ce sont les relations de coopération dans le travail qui ne peuvent se réduire à des rapports interindividuels, dans la mesure où l'innovation s'accommode mal d'une division du travail trop poussée et trop formelle. À partir d'une observation empirique de l'organisation du travail de conception, Armand Hatchuel a ainsi élaboré une théorie de l'action collective, sur la base de quatre propriétés remarquables qu'il résume dans le principe de non séparabilité connaissances/relations<sup>54</sup> :

1. L'inachèvement de la division du travail est momentanément efficace.
2. La révision est une condition de son fonctionnement : tout fait nouveau avéré doit pouvoir entraîner une révision du processus.
3. La révision des connaissances dépend du système de relations, si l'on entend par système de relations l'ensemble des dispositifs physiques et des « modèles d'interaction » (langues, contrats, conventions, réunions, supports et fréquence des communications, etc.) utilisés dans la coopération.
4. Le modèle d'interaction peut devenir lui-même l'objet de la révision : il est endogène à l'action collective.

---

<sup>52</sup> Cf. Cabotte L., 2000.

<sup>53</sup> Cf. Bureau M.-C., 2001.

<sup>54</sup> Cf. Hatchuel A., 1999.

Dans ce modèle d'action collective, le jeu ordinaire des relations interindividuelles est partiellement mis à mal par l'inachèvement de la division du travail, ouvrant ainsi la possibilité d'une individuation collective, dans les espaces laissés ouverts par cet inachèvement.

Nous faisons l'hypothèse que les activités de conception artistique se trouvent concernées, dans leur dimension collective, par l'inachèvement de la division du travail et par le principe de non séparabilité connaissances/relations.

Pour étayer ce propos, nous présenterons ici quelques exemples tirés de nos enquêtes, en distinguant deux niveaux dans les rapports de coopération : celui des relations entre artistes et *managers* ; celui du travail collectif de création.

Dans le secteur de la danse *hip hop*, nous avons été frappés de constater la relative fréquence d'un même scénario dans la formation des compagnies : la rencontre, dans le monde associatif, entre un jeune adulte diplômé de l'enseignement supérieur et des artistes autodidactes encore adolescents ; l'engagement progressif et d'abord bénévole dans une aventure collective qui n'ouvrira aux uns et aux autres l'accès au statut d'intermittent qu'au bout de plusieurs années ; la prise en charge par le *manager* de la dimension gestionnaire et commerciale de l'activité, ce qui permet à la compagnie de fonctionner progressivement comme une entreprise. Même au terme de ce processus, la division du travail qui s'instaure dans la compagnie est en général tempérée, soit par la volonté de maintenir une prise de décision collégiale, soit par un engagement très intense du *manager* dans le collectif. Le *manager* d'une compagnie *hip hop* témoigne :

« Ça fait des horaires pas possibles, j'y passe mes week-ends, mes soirées. Moi, je suis passionné, je crois en eux, ils m'ont transmis leur énergie. À la limite, passer des heures à trimer sur des démarches administratives pour trouver quelque chose, ça ne me gêne pas. Parce qu'ils ont tellement d'énergie, j'ai tellement été par séduit ce qu'ils font, qu'ils me communiquent leur passion ».

A *contrario*, dès que l'engagement est moindre et que la relation se rapproche d'une transaction marchande, l'absence d'un statut professionnel réglementé et donc protégé pour la fonction de *manager*, devient source de tensions et d'inquiétude. L'agent artistique d'un groupe de rap expose ainsi la fragilité de sa position professionnelle :

« Il y a des éditeurs, des producteurs et des groupes qui considèrent que quand tout va bien, ils ne voient pas pourquoi on donnerait un pourcentage au *manager*, donc ils le dégagent. C'est pour ça que régulièrement dans la presse, on apprend qu'un grand groupe de rock a viré le *manager* qui s'est trouvé avec ses valises dehors, sans rien. Et comme en général, le *manager* gagne quand même beaucoup moins d'argent que le groupe, il ne peut pas lutter. Et puis, comment ensuite travailler en sachant que vous avez eu un procès avec un groupe connu ? Donc, je dis que c'est un métier de maso ».

Dans les compagnies de danse *hip hop* en voie de professionnalisation, la cohésion est souvent très forte, la division du travail entre danseur et chorégraphe apparaît très mouvante et cette indétermination est considérée comme une condition même de l'innovation : c'est le collectif qui fait sens, non l'artiste en tant qu'individu. Cela n'est pas propre à la danse *hip hop* : on peut retrouver cette même cohésion par exemple dans un groupe polyphonique. En revanche, dans des secteurs tels que la composition musicale où la reconnaissance professionnelle est avant tout individuelle, l'instabilité voire l'indétermination de la direction artistique, au lieu d'être facteur d'innovation, peut devenir source de conflits répétés. Dans ce cas, la seule issue reste une contractualisation à outrance des rapports de coopération, prévoyant tous les cas de figure, afin d'éviter les remises en question incessantes de l'équilibre des échanges, les accusations d'« arrivisme », de « tirer la couverture à soi ».

Dans la description du travail collectif, le terme de métissage est parfois utilisé par les artistes pour qualifier une individuation collective réussie, par opposition à une figure d'échec : la juxtaposition. On retrouve ainsi, dans plusieurs entretiens, le souci de distinguer le métissage d'une simple juxtaposition. Par exemple, un saxophoniste, intégré dans un groupe de percussionnistes pour réaliser une composition musicale associant cuivres et percussions, considère que le travail collectif engagé dans la création du spectacle n'a pas été poussé assez loin :

« Pour l'instant, ce sont plus des collages parce que les gens restent un peu sur leur position, je le sens un peu comme ça. Parfois il y a des étincelles, je sens que c'est un métissage, mais dans l'ensemble c'est plutôt un collage, on n'a pas encore réussi à mélanger vraiment. Pour moi, le métissage, il faut que les choses s'influencent, ce n'est pas juste un musicien de jazz qui joue de la musique mandingue, il faut du temps, ce qu'on n'a pas eu, il faudrait qu'on joue plus ».

C'est aussi l'appréciation portée par un interprète de *steel-drum* qui participe à la même création :

« Pour l'instant, je parlerai de juxtaposition. Le dialogue n'est pas évident, parce qu'il n'y a pas égalité dans le nombre : il y a un *steel-drum* contre cinq percus, il y a aussi deux saxs, mais ça n'a pas été tellement écrit dans ce sens-là. Il reste encore beaucoup de boulot ».

Ni l'un et l'autre ne mettent donc en cause la démarche elle-même, mais plutôt l'insuffisance de temps et de travail collectif ou le déséquilibre entre les instruments, qui ne permettent pas de parvenir jusqu'à une création conforme à leur idée du métissage.

À l'opposé de la juxtaposition, le terme de fusion a un statut plus ambigu, du fait qu'il désigne couramment un genre musical : le jazz-fusion correspond au jazz-rock, comme fusion de jazz et de rock. Grâce aux possibilités offertes par la musique électronique, de nombreux compositeurs expérimentent aisément toutes sortes de mélanges musicaux. L'image de la fusion définit ainsi une autre limite extrême au métissage : celle du creuset dans lequel on peut s'essayer à des compositions variées, au gré de l'inspiration. La fusion correspond ainsi à un élargissement considérable de l'éventail des possibles en matière d'innovation musicale. Mais en raison même de cette facilité d'innovation, on peut s'interroger sur la signification dont ces formes artistiques sont porteuses, lorsqu'elles ne s'enracinent pas dans une expérience vécue.

Entre ces deux bornes, la majorité des termes employés dans les entretiens exprime plutôt la confrontation, le dialogue et l'enchevêtrement, amorcé à l'issue d'un long tâtonnement. La confrontation correspond à la mise en présence et à l'identification des différences : c'est le choc de l'altérité, c'est aussi le premier « temps » du métissage conçu comme méthode de création artistique. Si elle est fructueuse, elle prend rapidement la forme d'un dialogue qui peut - ou non - conduire à un enchevêtrement, un entrelacement.

Dans le dialogue, chacun reste dans son mode d'expression, mais innove du simple fait qu'il répond à l'autre. Les contributions sont bien distinctes, même si elles ne peuvent être séparées sans perdre leur sens. Le dialogue met en scène l'affirmation de la différence voire l'affrontement, la rivalité. Il peut même prendre la forme du défi ritualisé. En revanche, dans l'enchevêtrement, il y a création d'une forme nouvelle dans laquelle on ne peut plus distinguer les apports de l'un et de l'autre. Dans les entretiens, il est exprimé aussi à travers des termes comme « entrelacer », faire « s'interpénétrer ».

Pour conclure, nous pouvons donc dégager trois moments de l'activité artistique où l'épreuve de la transindividualité est nécessaire : l'acte de création ; la relation au public ; la coopération dans le travail de conception. Notre programme de travail dans les mois à venir consistera à tirer des conséquences normatives de ces propriétés pour l'organisation de ces

activités, en particulier pour le statut de l'entrepreneuriat artistique et culturel et celui des personnes qui y travaillent.

### **3.4. Le programme « Nouveaux services-emplois jeunes » dans le secteur culturel : intégration des jeunes salariés et figures du collectif**

L'un des paris affichés du programme « Nouveaux services-emplois jeunes » (NSEJ) était d'encourager la construction conjointe par les jeunes salariés et leur collectif de travail de nouveaux services et de nouveaux métiers. À cette fin, la définition des postes devait rester partiellement ouverte pour permettre aux acteurs concernés d'en dessiner progressivement les contours, au fil d'un apprentissage collectif. Nous nous trouvons donc, en théorie, dans une configuration d'inachèvement de la division du travail. Ce que nous appelons métissage coïncide ici avec l'apprentissage collectif qui aboutit - ou non - à l'émergence de ces nouveaux services.

À l'issue d'un travail d'enquête sur la mise en œuvre de ce programme dans le secteur culturel, nous sommes en mesure de distinguer plusieurs cas de figure dans les pratiques effectives d'intégration des jeunes salariés, en croisant le degré de structuration du système de rapports interindividuels au sein du collectif de travail (formalisation de la division du travail, de la hiérarchie et des statuts) et la position du jeune par rapport à ce collectif. Nous montrerons ainsi qu'on ne peut véritablement parler de métissage que dans un seul cas (sur cinq). Chaque configuration sera illustrée par un exemple.

**1.** Le jeune est intégré dans un collectif déjà structuré, avec une hiérarchie, une division du travail relativement formalisée et il travaille en coopération avec d'autres salariés : on se retrouve dans un cas de figure assez classique d'insertion dans un milieu professionnel. Le système de rapports interindividuels peut jouer un rôle intégrateur et l'innovation se faire néanmoins à la marge, au sein de petites équipes, dans les espaces laissés libres par le jeu des relations formelles. Parfois dénoncé comme détournement de l'esprit du programme NSEJ, dans la mesure précisément où l'innovation ne se fait qu'à la marge, ce mode d'intégration soulève toutefois peu de contestation de la part des jeunes salariés eux-mêmes auxquels il procure de réelles possibilités de stabilisation professionnelle. Dans ce cas, nous parlerons plutôt d'intégration que de métissage.

Une association, créée dans un but de conservation et de diffusion de l'art et de la culture cinématographiques, emploie plus de vingt salariés et dispose d'un budget annuel de plus de dix millions, provenant majoritairement de subventions publiques (État, ville, région, département), ensuite des recettes de ses activités (collections, expositions, projection de films, ateliers pédagogiques, centre de documentation, etc.). Elle a recruté sous contrat emploi-jeune (CEJ) deux salariés affectés au centre de documentation, sous la responsabilité d'un chef de service qui se trouvait, jusqu'alors, à la tête d'une « armée d'Orient » (objecteurs, stagiaires, contrats de courte durée). Les trois membres de la nouvelle équipe se sont réparti le travail.

La jeune femme que nous avons rencontrée en entretien s'occupe des commandes d'ouvrages, du bulletinage, de l'inventaire, des relations avec la bibliothèque du film, de l'accueil du public. Elle a conscience d'intégrer une structure hiérarchisée, avec une organisation du personnel bien formalisée et elle voit mal comment faire évoluer son travail, assez classique, de bibliothécaire. Pourtant, elle apprécie la marge de liberté que lui confère son statut d'emploi-jeune : elle se sent libre de faire des propositions, de suivre des formations, et la bonne entente au sein de l'équipe lui permet de participer à des tâches collectives qu'elle apprécie (par exemple, un travail d'édition). Mais l'un de ses soucis principaux reste tout de même de s'insérer dans l'organisation en faisant reconnaître son poste dans les grilles de la convention collective.

**2.** Le jeune arrive dans un collectif structuré, mais il travaille principalement seul, il a un statut différent des autres et il doit définir les contours de sa fonction en la démarquant nettement de celle des autres salariés. C'est le cas, en particulier, de certains médiateurs du livre recrutés dans des bibliothèques municipales : pour éviter toute concurrence avec les métiers traditionnels de la bibliothèque, l'objectif fixé par les pouvoirs publics était l'élaboration d'un nouveau profil d'emploi autour des actions de médiation. C'est une situation particulièrement critique pour les jeunes, confrontés à une panoplie de statuts et de rôles particulièrement rigides, dans laquelle leur place n'est pas définie. Ici, le système des relations interindividuelles fait amplement obstacle à l'innovation, sans jouer par ailleurs un rôle intégrateur. Il n'y a donc ni métissage ni intégration, bien qu'une évolution ultérieure du collectif reste toujours possible.

La mairie d'une ville de taille moyenne a recruté sous CEJ une jeune femme comme médiatrice du livre, rattachée au secteur « adultes » de la médiathèque. L'équipe de la médiathèque comprend une vingtaine de personnes, agents de la fonction publique territoriale (agents du patrimoine, assistants de conservation, bibliothécaires-conservateurs), avec une ancienneté souvent élevée (jusqu'à vingt ans). La jeune femme doit donc faire sa place dans un collectif très structuré, tout en positionnant son poste sur une fonction encore partiellement indéfinie (la médiation) et sans bénéficier du statut commun aux autres salariés. On mesure à quel point l'exercice est périlleux.

Bien qu'elle apprécie le travail en bibliothèque, la jeune femme a beaucoup souffert de l'attitude défensive des autres salariés (« ça a été l'enfer »). Elle rencontre de nombreuses difficultés pour définir son poste et surtout pour l'articuler à l'organisation du travail en vigueur. Ainsi, elle a conscience que la fonction de médiation pourrait avoir un impact sur l'organisation de toute l'équipe mais elle ne se sent pas de légitimité pour faire passer de tels projets : « À mon avis, c'est moi qui dois composer par rapport à ce qu'il y a déjà et pas le contraire. Je ne vais pas demander à une équipe de changer complètement parce que je suis là. Surtout avec le dispositif NSEJ, ça ne donne pas vraiment une crédibilité ». Elle se révolte aussi contre les discriminations statutaires dont sont victimes les salariés en CEJ, par exemple lorsqu'ils demandent à bénéficier des primes de la fonction publique territoriale (FPT) et qu'on leur en propose « royalement » 20 % : « je ne suis pas 20 % d'un salarié ».

**3.** Le jeune est embauché dans un collectif peu structuré et sa fonction se définit au fur et à mesure que le collectif lui-même évolue. C'est le cas lorsque l'emploi d'un jeune salarié, souvent ancien bénévole, dans une association, permet de professionnaliser celle-ci. Le devenir du salarié et celui du collectif se trouvent alors étroitement liés, même temporairement. C'est dans cette configuration que l'engagement du jeune salarié apparaît le plus fort, malgré des statuts d'emploi aux conditions souvent minimales, et que réciproquement, l'employeur se déclare le plus déterminé à conserver le salarié, malgré des conditions économiques souvent défavorables. Bien que la pérennisation du poste soit loin d'être assurée, on peut, dans ce cas-là, parler de métissage, d'apprentissage et/ou d'individuations réciproques.

Un lieu de concert en milieu rural est né sur l'initiative d'« un groupe d'amis réunis autour d'un projet ». Face au développement de l'activité (passage à vingt-cinq concerts par saison), les responsables ont estimé qu'ils atteignaient les limites du bénévolat et ils ont décidé de recruter un jeune salarié pour coordonner le travail des bénévoles et participer aux tâches d'administration, de communication et de régie. Ils ont choisi un jeune homme, titulaire d'un DEUG de maths-physique, mais surtout membre bénévole de l'association depuis plus de cinq ans. Plus d'un an après l'embauche, l'employeur estime que la présence du jeune salarié a permis à la fois de professionnaliser la structure, en instaurant une permanence, et de conserver la dynamique collective : « S'il n'y avait pas eu d'emploi-jeune, on peut se poser le problème de la continuité de l'association, en tant qu'association vraiment : on aurait perdu cette ambiance associative, ce qui est très important, surtout en milieu rural ». Le tuteur déclare alors : « Je me battrais pour que cet

emploi soit pérennisé par tous les moyens ». De son côté, le jeune homme considère que son travail est très formateur, qu'il « en apprend tous les jours ». Malgré l'incertitude économique, il s'engage dans une perspective à long terme : « J'ai envie de parier de travailler ici, je ne sais pas par quel moyen ».

**4.** Le jeune est embauché dans un collectif peu structuré, tel qu'une association basée sur le bénévolat, mais la relation s'établit mal entre le jeune salarié et les dirigeants bénévoles. Ce cas de figure s'observe par exemple lorsque le jeune avait peu de liens antérieurs avec l'association et que les bénévoles ne sont pas disponibles. Certains responsables associatifs sont très soucieux de créer les conditions pour que le collectif puisse advenir, par exemple en prévoyant des échanges réguliers, non seulement sur le contenu, mais aussi sur le sens du travail, mais cela demande de ne pas compter son temps, pour un résultat, qui plus est, incertain, puisque l'avènement du collectif reste toujours imprévisible. La tentation est alors forte de « croire » au collectif, c'est-à-dire de le tenir pour acquis, en oubliant qu'il reste toujours un processus en train de se faire et que ce processus peut fort bien avorter. Dans ce cas, on risque d'aboutir, en l'absence de cadres formalisant les rapports interindividuels, à des conflits répétés et douloureux : une demande de rationalisation et de définition précise des tâches signe alors le repli sur le jeu des relations interindividuelles, seule position tenable lorsqu'il y a échec de l'individuation collective (i.e du métissage).

Une association, créée il y a plus de dix ans par un enseignant pour organiser, sur la base du bénévolat, un festival de diffusion de la culture celtique, décide d'embaucher un salarié en CEJ, afin de professionnaliser l'association et de développer l'activité dans une double direction : l'organisation du festival et l'aide à la professionnalisation de jeunes groupes. La jeune fille recrutée a reçu une formation de communication en IUT, elle a travaillé dans une agence privée et détient aussi une expérience du bénévolat dans le secteur associatif culturel. Le contrat est signé avec un certain enthousiasme de part et d'autre : « Je quittais le privé-privé pour venir en association, en espérant y trouver une meilleure intégration humaine (...). On n'a rien négocié, je dirais qu'on a choisi les horaires comme d'un commun accord » (la jeune fille) ; « Elle nous a séduit par son dynamisme (...). On a fonctionné au début avec une grande confiance, un tutoiement relativement rapide » (l'employeur).

La salariée s'engage dans son travail, ne compte pas ses horaires. Au bout de quelques mois, comme elle a du mal à faire face à l'ensemble des tâches (organisation du festival, recherche de contrats pour les jeunes groupes), elle se retourne vers les bénévoles de l'association pour leur demander de l'aide, estimant que « le statut associatif implique fortement ses membres ». Mais ceux-ci se montrent alors peu disponibles et le président commence à lui reprocher un manque d'organisation dans son travail.

L'atmosphère se dégrade ensuite rapidement. La jeune fille dénonce l'absence de dynamique associative et ne perçoit plus le sens de son travail : elle se considère traitée comme « bonne à tout faire » au service des bénévoles et des jeunes groupes ; elle estime aussi qu'on la juge uniquement sur le chiffre d'affaires qu'elle rapporte. Les rapports deviennent très conflictuels, la salariée fait appel à la direction du Travail. Elle décide de limiter strictement son engagement professionnel : « Vous voulez le boulot comme si j'allais à l'usine, eh bien je vais le prendre comme si j'allais à l'usine ». Elle demande donc que l'on définisse précisément ses tâches, ses horaires, son rôle, que les relations avec les jeunes groupes soient stipulées, qu'il y ait des consignes écrites et une réunion de bilan par semaine. La médiation effectuée par la direction du Travail aboutit à un accord sur cette formalisation des rapports de travail.

**5.** Le jeune est intégré dans un collectif en crise de structuration. Ce peut être le cas lorsque l'embauche des jeunes accompagne une volonté des responsables de rationaliser la gestion du personnel, ce qui vient briser le processus de structuration progressive de l'association. Comme dans l'exemple précédent, on observe alors un repli brutal sur le système de relations interindividuelles.

L'un des conflits les plus durs (grève d'un mois, recours aux prud'hommes) relatés au cours de notre enquête a suivi l'embauche de plusieurs jeunes dans une association. Créée il y a une vingtaine d'années par des bénévoles pour diffuser des films d'amateurs, témoins de la vie quotidienne, cette association avait progressivement salarié quelques personnes : « L'association a démarré sans argent, avec du bénévolat, avec des jeunes qui ont mouillé leurs chemises pour que ça marche, et ces jeunes-là n'avaient pas les compétences professionnelles reconnues, c'est-à-dire des diplômes, ils ont tous été embauchés sur les statuts précaires de l'époque » (le directeur). Le développement de l'activité avec le succès rencontré auprès des chaînes de TV, la création d'antennes locales, la perspective de création d'un G.I.E pour commercialiser les films, entraînent l'association vers un nouveau stade de croissance. Les responsables s'inquiètent alors de la gestion du personnel, de l'évaluation des compétences, de l'encadrement des salariés et les salariés de la première génération se sentent menacés.

L'embauche de cinq jeunes diplômés sous CEJ, sur des postes de responsabilité, avec un salaire équivalent à celui des anciens salariés (7 500 francs nets mensuels) mais sans aucun engagement de pérennisation, déclenche la crise : la notion de compétences est au cœur de cette crise, mais les jeunes font cause commune avec les plus anciens. Les effectifs dépassant dix salariés, le personnel élit des délégués, demande l'application d'une convention collective et la signature d'un accord d'entreprise. C'est la réponse du berger à la bergère : « Vous voulez qu'on soit " carré ", eh bien, d'accord ! Alors déjà, vous allez nous faire des contrats de travail et établir les tâches qui sont les nôtres ». La dénonciation de cet accord, huit jours après sa signature par le directeur, provoque la grève (à laquelle participent tous les jeunes en CEJ) et un recours aux prud'hommes. L'ancien président dénonce un " parricide ". Les salariés refusent de passer des bilans de compétences réalisés par un organisme extérieur.

Comme dans l'exemple précédent, la résolution du conflit est recherchée dans une formalisation accrue des rapports de travail : « Tout le monde demande plus de rigueur, de planification de projets à long terme (...). Tout le monde a envie que désormais, il y ait une visibilité, qu'on sache comment ça fonctionne, quelles responsabilités derrière, à qui on doit rendre des comptes, parce que là, c'est trop aléatoire » (un salarié en CEJ).

De ces interprétations, on peut tirer quelques enseignements. Créer de nouveaux métiers ou de nouveaux services, c'est certainement faire advenir du collectif. Or, si la réussite de cet objectif reste toujours partiellement soumise au hasard, il y a des conditions qui le favorisent plus ou moins. Greffer des jeunes au sein d'un collectif très structuré, sans leur donner au départ une place définie, c'est les exposer à des relations de travail très difficiles : dans ce cas, l'innovation aurait plus de chance de réussir « entre les mailles du filet », dans les interstices du système. La discrimination statutaire est aussi un frein à l'innovation, parce qu'elle risque de figer les rapports sur un mode interindividuel, l'autre étant perçu d'abord à travers son statut.

Inversement, la réussite de l'intégration d'un jeune dans un collectif peu structuré suppose que l'ensemble de ses membres accepte de coopérer à la transformation de ce collectif : dans ce cas, le terme d'intégration paraît d'ailleurs impropre, il serait plus juste de parler d'individuations réciproques. En revanche, si le collectif se défait ou échoue à se faire, les jeunes n'ont pas d'autre recours que de demander une formalisation poussée des rapports interindividuels : l'esprit de la loi est alors partiellement mis en échec.

De la même façon, on voit mal comment la construction d'une nouvelle profession pourrait résulter d'analyses de postes et de confection de fiches-métiers. Certains acteurs du programme NSEJ l'ont d'ailleurs bien compris, puisque après une phase intensive d'études de postes, ils tendent à s'orienter vers des expérimentations collectives, réunissant des employeurs et des jeunes à la recherche de significations communes, à partir de leur expérience d'une activité et/ou d'un territoire.

## CONCLUSION

Nous espérons, à partir de cette analyse, avoir montré que le métissage est à la fois un processus ordinaire, diffus dans l'activité artistique comme dans bien d'autres activités humaines, et en même temps un processus extra-ordinaire, qui ne peut s'effectuer sans mettre à mal la routine des rapports sociaux.

Pour le définir, nous avons été amenés à définir un cadre d'analyse plus général et à mettre en évidence le rôle de la transindividualité dans la vie sociale. Nous proposons de faire porter l'analyse sur l'enchevêtrement entre le jeu des rapports interindividuels et l'épreuve de la transindividualité. Cette réflexion ouvre, nous semble-t-il, des voies d'exploration inédites. Nous n'en évoquons ici que deux, dans le prolongement des premières investigations :

- dans le champ de la sociologie, rassembler des témoignages sur l'expérience individuelle du métissage (dans la littérature et la presse, mais aussi par entretiens) ; rechercher des invariants par-delà la diversité des expériences sensibles ; s'interroger sur la nature des collectifs que ces expériences font advenir.
- dans le champ de l'économie du travail, prendre au sérieux l'exigence de transindividualité dans certains secteurs d'activité et s'interroger sur les modes d'organisation économiques compatibles avec une telle exigence.

## BIBLIOGRAPHIE

- AMSELLE J.-L., 2000, « Le métissage : une notion piège » in *Sciences humaines*, n° 110, novembre.
- AUDINET J., 1999, *Le temps du métissage*, éd. de l'Atelier.
- BARON C., BUREAU M.-C., LEYMARIE C., NIVOLLE P., 1998, *Les feux follets de la démocratie*, éd. FPH-Desclée de Brower.
- BECKER H.S., 1988, *Les mondes de l'art*, Flammarion.
- BESSY C., CHATEAURAYNAUD F., 1995, *Experts et faussaires, Pour une sociologie de la perception*, Métailié.
- BONNIOL J.-L., BENOIST J., 1994, « Hérités plurielles. Représentations populaires et représentations savantes du métissage », in *Ethnologie française XXIV*.
- BOURDIEU P., 1994, *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action*, Seuil, coll. Points Essais.
- BUREAU M.-C., LEYMARIE C., MBIA E., SHAPIRO R., 1999, *Activités artistiques et métissage : dynamique de création, professionnalisation et inscription urbaine*, Document de travail n° 99/40, Centre d'études de l'emploi.
- BUREAU M.-C., 2001, « Le statut des activités économiques et culturelles : une question d'économie politique », *Document de travail CEE*, n° 8, avril.
- BUREAU M.-C., SHAPIRO R., 2000, « Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip hop en France et aux États-Unis », in « Au prisme de l'art. Instantané de la recherche », *Sociologie de l'art*, n° 13.
- CABOTTE L., 2000, *Économies et politiques de l'aide ménagère*, thèse de doctorat en sciences économiques, Université de Paris X-Nanterre.
- CHAUDOIR P., OSTROWETSKYS S., 1996, « L'espace festif et son public. L'intervention culturelle en espace public en villes nouvelles et villes moyennes », in *Les annales de la Recherche urbaine*, n° 70.
- COMBES M., 2000, *Simondon. Individu et collectivité*, PUF-Philosophies.
- DEPESTRE R., 1998, *Le métier à métisser*, Stock.
- ELIAS N., 1991, *La société des individus*, Fayard.

- EYMARD-DUVERNAY F., 2001, « Critique des nouveaux principes d'évaluation des compétences », in *La revue de la CFDT* n° 39, mars.
- GOFFMAN E., 1975, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, les éd. de Minuit.
- GRUZINSKI S., 1999, *La pensée métisse*, Fayard.
- HATCHUEL A., 1999, « Connaissances, modèles d'interaction et rationalisations. De la théorie de l'entreprise à l'économie de la connaissance » in *Revue d'économie industrielle*, n° 88.
- JENNY J., 1998, « Un nouveau paradigme pour penser le changement ? Le processus d'individuation transductive, selon Gilbert Simondon » in *Les cahiers de l'implication* n° 1, Paris VIII.
- LAPLANTINE G., NOUSS A., 1997, *Le métissage*, Flammarion, coll. Dominos.
- MAFFESOLI M., 1997, *Du nomadisme, Vagabondages initiatiques*, Le livre de poche, biblio essais.
- MENGER P.-M., 1987, « L'État-Providence et la Culture », in CHAZEL F., *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, MSH Aquitaine.
- MENGER P.-M., 1999, « Le travail artistique. Horizons de l'incertitude et gestion du temps » in *Cahiers lillois de sociologie et d'économie*, n° 32.
- MOULIN R., 1992, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion.
- SACKS O., 1988, *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, La Découverte, coll. Points essais.
- SACKS O., 1990, *Des yeux pour entendre, Voyage au pays des sourds*, Seuil, coll. La couleur des idées.
- SERRES M., 1991, *Le tiers instruit*, éd. François Bourin.
- SIMONDON G., 1989a, *L'individuation psychique et collective*, éd. Aubier.
- SIMONDON G., 1989b, *Du mode d'existence des objets techniques*, éd. Aubier.
- SIMONIN B., BUREAU M.-C, GOMEL B., IEHL C., LE DANTEC E., LEMAÎTRE V., LEYMARIE C., SCHMIDT N., 2000, « Mise en œuvre du plan NSEJ dans le secteur culturel », *rapport pour le ministère de la Culture*.
- TAGUIEFF P.-A. (sous la dir. de), 1991, *Face au racisme*, éd. La Découverte, coll. Points Essais.
- TOUMSON R., 1998, *Mythologie du métissage*, PUF, Écritures francophones.