



HAL
open science

Rentrer dans le moule ?

Patricia Sajous, Nicolas Guillet, Corten Pérez-Houis, Julien Chandelier, Misia Forlen, Mathilde Grasset, Clémence Rinaldi, Jérôme Ordoño, Jessica Thrasher, Briac Picart-Hellec, et al.

► **To cite this version:**

Patricia Sajous, Nicolas Guillet, Corten Pérez-Houis, Julien Chandelier, Misia Forlen, et al.. Rentrer dans le moule ?. *Eclosion*, 1, pp.62, 2024, Rentrer dans le moule ?. hal-04485217

HAL Id: hal-04485217

<https://normandie-univ.hal.science/hal-04485217v1>

Submitted on 1 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



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

2021

Rentrer dans le moule ?

Sommaire

Introduction	p.3
Corten Pérez-Houis ,..... « Du moule à la norme : vers une standardisation des matériaux de construction et de la production de la ville à Khartoum (Soudan) »	p.5
Julien Chandelier ,..... « La fabrique des nouveaux mondes : individus, subjectivités, sociétés et industries sur les réseaux sociaux numériques »	p.16
Misia Forlen ,..... « FILMER LA ZONE : mise en place d'un processus de recherche-crédation construit par et pour des objets d'étude hors normes »	p.25
Mathilde Grasset ,..... « Des corps mêlés : le cinéma burlesque ou le façonnement d'un monde sans modèle »	p.33
Clémence Rinaldi ,..... « Entre reproduction et subversion des poncifs sur l'art « féminin » à la fin du XIXe siècle : se couler dans le moule pour mieux le briser ? »	p.43
Jérôme Ordoño ,..... « Vouloir sortir du moule hétérosexuel dans l'Angleterre des années 1950 »	p.53

Introduction

La problématique de ce premier numéro se propose d'explorer l'articulation entre les normes et les formes qui les véhiculent dans des domaines qui vont de la sociologie et la géographie à la civilisation britannique en passant par l'art, l'architecture ou encore le cinéma. À cette fin, les participants ont été invités à questionner l'expression « se couler dans le moule ».

Un moule est un objet qui donne sa forme à une matière, ou bien, pris au sens figuré, un modèle qui permet de produire en série un objet utilitaire ou, pourquoi pas, une œuvre d'art, un concept, un être humain. Le produit qui en résulte à ceci d'intéressant qu'il semble dénué d'identité propre : identique aux autres, il voit sa valeur résider dans sa conformité au modèle, et non en lui-même.

Comprendre comment l'on se coule dans un moule c'est donc explorer les modalités de reproduction d'une forme, c'est à dire, les processus qui ont présidé à l'écriture d'un texte, à la reproduction d'un comportement, à la transmission d'une identité, en tant qu'ils se conforment à un modèle préexistant. L'aspect coercitif du moule se révèle alors : reproduire un modèle, n'est-ce pas le subir ?

Toutefois, le moule amène également à réfléchir à des problématiques d'engendrement des formes artistiques (littéraires, filmiques, etc.). La création artistique fonctionnant par écart à la norme, l'on peut alors se demander si l'élaboration de nouvelles formes implique nécessairement le rejet du moule ou si celui-ci peut évoluer de concert avec la création. De même, au niveau épistémologique, toute élaboration d'une pensée ne nécessite-t-elle pas la formation d'un moule – d'un modèle explicatif, voire du chercheur lui-même – puis sa remise en cause ?

L'expression invite donc à explorer cette dialectique entre conformité à la norme et sa subversion, et à mesurer combien toute identité, qu'elle soit sociale, artistique ou intellectuelle, se construit dans un équilibre entre reproduction et création. Les différentes contributions qui forment ce numéro répondent à ces interrogations et en proposent d'autres en lien avec le domaine spécifique à chaque jeune chercheur/euse.

La proposition de Corten Houis-Perez, doctorant en géographie, nous transporte à Khartoum dans les années 2000 bouleversée alors par une double croissance démographique et de construction urbaine. L'auteur analyse la transformation de la ville à travers les processus d'industrialisation et de standardisation du matériel de construction traditionnel : le brique rouge. Cette transformation, sous la pression des acteurs de l'industrie de la construction, de la brique d'un objet artisanal unique à un matériau industriel standardisé va de pair avec la transformation de Khartoum elle-même d'une ville traditionnelle à une métropole qui se veut moderne grâce à la mise en place de normes de construction. Houis-Perez démontre de manière convaincante l'articulation entre moules, matériel et immatériel, qui régissent le quotidien. Il nous invite ainsi à réfléchir à ces moules visibles et invisibles qui façonnent nos environs, nos comportements et nos sociétés.

Dans le domaine de la sociologie, la proposition de Julien Chandelier interroge le devenir des identités sur internet, où les réseaux sociaux, entre autres, apparaissent comme de nouveaux moules qui nous façonnent. Or, ces moules visent avant tout la commercialisation des données que leur fournit consciemment ou non l'utilisateur et travaillent à cette fin la mise en conformité de ce dernier. Si l'on accepte de se soumettre

à ce processus, c'est que l'espace numérique offre la possibilité de façonner un monde et une image de soi qui nous conviennent. L'auteur explore en conclusion différentes pistes pour échapper à l'emprise de ces dispositifs déterminants et donc « casser le moule ».

Misia Forlen présente son projet de recherche-crédation « Filmer la zone » développé au sein du programme RADIANT (Recherches en Art, Design, Innovation, Architecture en Normandie) et dont l'objet est d'interroger le lien entre habitat et travail. L'autrice détaille les origines de son sujet et explique son choix de le traiter sous une forme filmique, loin des « moules » de la recherche universitaire classique. Forlen souligne les apports et le caractère ad hoc de cette méthodologie hybride : l'approche recherche-crédation permet au travail de recherche de se couler progressivement dans un moule façonné par l'objet d'étude.

La contribution de Mathilde Grasset, quant à elle, interroge le corps burlesque au cinéma, un corps qui ne cesse de s'affranchir des codes et des normes. Le personnage burlesque, de par sa transgression des limites, "endort," selon l'autrice, les moules qui fixent les identités et les formes des personnes et des objets. À travers de nombreux exemples, Grasset identifie le corps burlesque d'abord comme un site de magnétisme pour les objets avant de démontrer que ce corps est en réalité en transformation constante grâce aux objets et aux formes qui l'entourent et à qui il se mêle sans jamais disparaître pour autant. De ces transformations et instabilités perpétuelles naît la possibilité de rompre les codes et de déjouer les conventions, le burlesque est donc un univers résolument sans moule.

Toujours dans le domaine des arts, l'article proposé par Clémence Rinaldi met la lumière sur les stratégies d'entrisme mises en place par la première société d'artistes femmes en France, l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, pour combattre l'exclusion des femmes des institutions artistiques françaises à la fin du 19e siècle. Rinaldi démontre que le discours et les pratiques artistiques de ces femmes ouvertement militantes et revendicatrices semblent renforcer les stéréotypes genrés et essentialisants de l'époque. Mais en conformant aux codes de l'art dit féminin, avec sa profusion de couleurs pastel et d'images maternelles, en conformant donc au moule, Rinaldi suggère que ces femmes artistes arrivent en fait à le remettre en cause grâce à la démonstration de leur génie et leurs capacités créatrices.

Enfin, la proposition de Jérôme Ordoño, doctorant en civilisation de la Grande Bretagne, nous invite à concevoir la société britannique de la période post-deuxième guerre mondiale comme une sorte de moule qui façonne les identités et plus particulièrement les identités sexuelles. Ainsi cette période de forte hétéronormativité sera transformée progressivement par des discours et des actions de quelques personnalités clefs. A travers des analyses d'articles de presse et des débats parlementaires, Ordoño démontre comment les actions de deux hommes en particulier, Lord Wolfenden et Peter Wildeblood, ont contribué à repenser les idées reçues concernant l'homosexualité pour sortir le pays de ce moule repressif à l'égard des homosexuels. De ce fait l'auteur positionne ces deux hommes comme pionniers du Sexual Offences Act de 1967, loi qui décriminalisera les actes homosexuels entre hommes en Grande Bretagne.

Les contributions de ces jeunes chercheurs et chercheuses, aussi riches que variées, montrent la pertinence de la notion du moule comme outil théorique pour penser la reproduction des normes et des formes, concevoir leurs transformations, et imaginer leurs subversions dans de diverses disciplines.

DU MOULE À LA NORME : VERS UNE STANDARDISATION DES MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION ET DE LA PRODUCTION DE LA VILLE À KHARTOUM (SOUDAN)

Corten Pérez-Houis

UMR 8504 Géographie-Cités, l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

RÉSUMÉ

Dans un contexte de développement de la rente pétrolière à partir de 2000 et de forte croissance démographique, Khartoum a connu un essor important dans le secteur de la construction jusque dans les années 2010. Le matériau principalement utilisé est la brique rouge, produite artisanalement dans des ateliers sur les berges du Nil. Malgré la multiplication de ces briqueteries, divers acteurs, locaux et internationaux, se retrouvent sur une remise en cause de ce matériau et de ses conditions de production, en mettant en avant des arguments techniques et sanitaires. Ces discours critiques, qui se traduisent par un développement des matériaux industrialisés, sont toutefois à replacer dans une stratégie plus large de standardisation de la construction de la capitale soudanaise. En appelant à standardiser les dimensions de la brique rouge, ces acteurs semblent chercher à faire rentrer Khartoum dans un moule, à la fois matériel, celui de la brique, et immatériel, celui de la modernité.

Mots-clés : brique rouge, Khartoum, matériaux de construction, norme, standardisation

ABSTRACT

Against a backdrop of rising oil revenues from 2000 onwards and strong demographic growth, Khartoum saw a major boom in the construction sector until the 2010s. The main material used is red brick, which is handcrafted in workshops on the banks of the Nile. Despite the proliferation of these production units, various local and international players are questioning the use of this material and the conditions under which it is produced, putting forward technical and health arguments. This criticism, which is reflected in the development of industrialised materials, should however be put into the perspective of a broader strategy to standardise construction in the Sudanese capital. By calling for the standardisation of red brick dimensions, these players seem to be trying to fit Khartoum into a mould that is both material, that of the brick, and immaterial, that of modernity.

Key words : red brick, Khartoum, building materials, norm, standardisation

BIOGRAPHIE

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
Doctorant, 3e année, Géographie, sous la direction d'Éric Denis (Géographie Cités UMR 8504)
et d'Alice Franck (Prodig UMR 8586)
corten.perez-houis@parisgeo.cnrs.fr
+33 6 40 08 37 42

Introduction

Dans un contexte de développement de la rente pétrolière à partir des années 2000 et de forte croissance démographique (Denis, 2006), Khartoum a connu un essor important dans le secteur de la construction jusque dans les années 2010. Cela s'est traduit à la fois par des politiques de modernisation menées par le gouvernement d'Omar el-Béchir, dont les traces sont encore visibles dans le centre de la capitale (Fig.1), mais aussi par une multiplication des briqueteries artisanales, ou *kamā'in*¹, sur les berges du Nil (Fig.2). Celles-ci seraient en effet passées de 1700 unités en 1994 à 3450 en 2005, dont 2000 dans la seule agglomération de Khartoum (Alam, 2006). Ces ateliers produisent un des matériaux de construction les plus utilisés dans la capitale soudanaise, la brique rouge, que l'on retrouve aussi bien dans des maisons individuelles (Fig.3) que dans les nouvelles tours résidentielles (Fig.4).



Fig.1. La rue 15, un héritage du boom de la construction dans les années 2000.
© Auteur, 23 février 2020.



Fig.2. Des briqueteries sur les berges du Nil Bleu à Soba Sharg.
© Auteur, 10 avril 2021.

Malgré l'augmentation du nombre de ces ateliers, divers acteurs, locaux et internationaux (Pantuliano et al., 2011), privés et publics, se retrouvent désormais sur une remise en cause de cette activité. Parmi les arguments mobilisés, les différentes formes de pollution causées par les briqueteries reviennent régulièrement (Abdalla,



Fig.3. Une maison traditionnelle à Burri. © Auteur, 18 avril 2021.



Fig.4. Une tour résidentielle à Kafouri. © Auteur, 17 avril 2021.

1 À l'exception des termes les plus fréquents et spécifiques tels que les *kamā'in* (كمانة / كمينية, nom soudanais pour les briqueteries artisanales), j'ai fait le choix de ne pas retranscrire les noms et mots en arabe, mais seulement de les traduire. La transcription, dont les règles varient d'un auteur à l'autre, ne me semble pas utile aux lecteurs, dont la partie arabisante pourra lire les termes dans l'alphabet arabe et dont la partie non-arabisante n'a pas forcément besoin de savoir comment ces noms se prononcent.

2015), mais le manque de respect des normes de dimensions des briques par les producteurs est également mentionné : « Il y a une taille standard, mais tu ne trouveras jamais deux briques de la même taille » (entretien avec un architecte, avril 2021). Ces acteurs ne se contentent pas de critiquer ce matériau et ses conditions de production, mais ils contribuent également à la promotion d'alternatives.

Les producteurs de brique rouge font ainsi face au développement depuis les années 2000 de deux matériaux concurrents, dont la production est soutenue par des acteurs privés et publics : le parpaing de ciment et la brique industrielle. Ces deux alternatives sont issues de conditions de production différentes de la brique rouge, en termes de niveau d'industrialisation, de localisation de l'atelier ou de l'usine, de type de producteur et de matières premières utilisées. Il s'agit dans cet article d'interroger la place et l'évolution de ces matériaux dans le secteur de la construction à Khartoum, à travers la question du moule et de la norme.

Le moule et la brique en tant qu'objets de recherche ont été au cœur d'approches diverses, notamment par l'archéologie (De Chazelles, 2008 ; Correas Amador, 2011 ; Choimet, 2020) et par la philosophie de la technique (Akrich, 1987 ; Moutaux, 2000 ; Simondon, 2007). Cet article s'inscrit dans la continuité de ces travaux, mais aussi dans celle du « tournant matériel » en sciences sociales (Law et Mol, 1995 ; Whatmore, 2006 ; Ingold, 2012), qui invite à prendre au sérieux la matérialité de nos sociétés, des objets qui nous entourent et des normes qui les régissent. Cet intérêt renouvelé se retrouve dans le champ de la culture matérielle (Miller, 2005), dans les analyses en termes de « vie sociale des objets » (Appadurai, 1988), ou encore dans des approches plus économiques (Callon et al., 2000).

Dans la lignée de ces travaux, cet article tente de montrer les articulations entre le moule comme objet utilitaire, permettant de produire une brique, avec des dimensions propres, et le moule immatériel, celui des normes architecturales et des standards définis, entre autres, par l'État soudanais. Ces articulations se nouent tout au long de la filière. Plus précisément, je propose d'interroger les interactions entre la critique d'une brique rouge considérée comme artisanale ou produite de façon informelle, la promotion de ces matériaux standardisés (brique industrielle et parpaing de ciment), et les politiques d'aménagement de la capitale soudanaise. Il apparaît en effet que la remise en cause de la brique rouge, qui passe, entre autres, par une injonction à l'unification de son moule, est à replacer dans une politique plus large de standardisation, de « modernisation » et de « développement » de la construction.

Cette recherche s'appuie ainsi sur un total de six mois de terrain, répartis entre février 2020 et avril 2022, et sur une méthode essentiellement qualitative. Dans le cadre d'un mémoire de master 2, puis de deux années de thèse, j'ai réalisé une centaine d'entretiens, informels et semi-directifs, avec des acteurs à toutes les étapes de la filière de la brique rouge (producteurs, ouvriers, vendeurs, chefs de chantier, architectes, ingénieurs-chercheurs...).

Le premier temps de l'article est consacré à la critique technique, développée par des acteurs institutionnels, de la brique rouge. Le non-respect des dimensions standards apparaît comme un des arguments de remise en cause et de marginalisation de ce matériau de construction. Toutefois, ce discours porte plus largement sur l'activité productive, la localisation des ateliers et leur informalité. Il s'agit non seulement de faire entrer la brique dans le moule, mais aussi de critiquer les conditions de sa production. Enfin, je tenterai dans une dernière partie de montrer que cette remise en cause dépasse les cadres techniques et économiques et qu'elle s'inscrit dans une politique urbaine plus large de modernisation de la ville et de son aménagement.

1. Une brique rouge irrégulière

La brique rouge est produite à Khartoum dans des ateliers artisanaux, principalement sur les berges du Nil Bleu. Hormis l'extraction du limon du Nil qui est faite à la pelleteuse, toutes les étapes de fabrication sont manuelles : mélange de l'argile avec de l'eau et de la matière organique, moulage par des équipes d'ouvriers dans des moules en fer et en bois (Fig.5), séchage pendant plusieurs jours à l'air libre, cuisson dans un four et chargement dans un camion de livraison. La brique ainsi produite a des dimensions variables selon les producteurs, mais sa taille moyenne est de 21x11,5x5,5 cm.



Fig.5. De la matière première au moule. © Auteur, 5 mars 2020, Al Gereif Sharg.



Fig.6. Usine de parpaings de ciment à Salha, au sud ouest de Khartoum. © Auteur, 30 avril 2022.

Face à ce matériau artisanal, deux concurrents aux fonctions équivalentes se sont développés dans un contexte d'explosion du secteur de la construction. Le parpaing de ciment est un matériau ancien à Khartoum, mais sa production s'y est intensifiée depuis le début des années 2000. Cela est dû à l'importation de chaînes de montage depuis la Turquie, ce qui a permis à de nombreux petits producteurs de s'installer, notamment dans les périphéries de la capitale (Fig.6). Les parpaings ne sont pas toujours contrôlés et testés, mais leur méthode de fabrication, par compression et sans cuisson, impose un moule unique et standardisé (Fig.7).



Fig.7. La production semi-industrialisée du parpaing de ciment. © Auteur, 5 avril 2021, Soba Sharg.

La brique industrielle, aussi appelée « brique thermique » (طوب حراري), est, elle, issue de la même matière première que la brique rouge traditionnelle, le limon du Nil, mais sa production est industrialisée (Fig.8) et contrôlée par une petite dizaine d'entreprises, dont les usines se situent aux marges de Khartoum. On trouve différentes tailles de briques, mais leurs dimensions sont fixes (Fig.9). Ces matériaux répondent aux standards de l'Organisation des standards soudanais et de la métrologie² et font l'objets de tests réalisés par des instituts techniques, comme le Building and Road Research Institute (BRRI), qui dépend de l'Université de Khartoum.



Fig.8. La brique harari, un matériau industriel et standardisé. © Auteur, 5 avril 2021, Soba Sharg.



Fig.9. Des dimensions fixes. © Auteur, 27 avril 2021, Al Taif.

La brique rouge traditionnelle est d'abord critiquée pour ses petites dimensions. Selon un chef de chantier rencontré à Burri, un quartier central de Khartoum, il faut entre 150 et 300 briques rouges pour construire un mur d'1 m², contre seulement 10 parpaings de ciment ou briques industrielles. Cela représente une économie de prix et de poids, mais aussi de mortier pour faire les joints entre les unités (entretien, avril 2021). Ce discours est confirmé par un ingénieur du BRRI, pour qui la taille réduite de la brique rouge la rend plus coûteuse et fragilise la construction : « Sur le marché local, les dimensions sont de 10x18x5 cm. C'est beaucoup plus petit, ce qui fait que tu prends plus de mortier et que la brique est plus faible... » (entretien, février 2021).

Toutefois, au-delà de la taille de la brique, les critiques portent surtout sur le manque de régularité de ses dimensions. Contrairement au parpaing de ciment et à la brique industrielle qui subissent des tests en laboratoire et qui doivent respecter les critères définis par l'État soudanais, la brique rouge est considérée comme non standard. Elle n'est en effet pas soumise à des tests techniques, que ce soit sur sa dimension, son poids ou sa résistance à l'eau. Ses dimensions peuvent varier fortement d'une briqueterie à l'autre, ce qui s'explique notamment par les conditions de sa production : le moule est artisanal et sa taille diffère selon les producteurs ; la brique rouge n'étant pas compressée, mais seulement moulée manuellement, elle reste chargée en eau avant sa cuisson et l'évaporation crée des retraites (انكماش) dans la brique.

Selon un architecte responsable d'un chantier à Kafouri, un quartier aisé au nord de la capitale, ces défauts représentent un coût important dans la construction : « S'il y a des irrégularités dans le mur, cela va te coûter plus de ciment, et ensuite plus de main d'œuvre [pour couvrir les aspérités], et donc plus d'argent. » (entretien, avril 2021). Il poursuit en affirmant que l'enjeu des dimensions renvoie plus largement à

2 Sudanese Standards and Metrology Organisation (SSMO) en anglais, الهيئة السودانية للمواصفات والمقاييس en arabe. Cette institution publie des codes relatifs à la construction et des standards pour les matériaux, comprenant une série d'indicateurs techniques tels que les dimensions, la résistance à l'humidité et au feu, etc. Ces textes sont généralement co-écrits avec des experts du Building and Roads Research Institute, l'institut spécialisé dans les matériaux de construction et le génie civil à l'Université de Khartoum.

l'importance accordée par l'architecte aux standards : « Pour certaines personnes, c'est acceptable, c'est dans leurs standards, mais pour des bons standards, ce n'est pas du tout acceptable de trouver des irrégularités. » (Ibid.). Il privilégie ainsi la brique industrielle, dont les dimensions sont fixes et qui permet de construire des « murs propres » (Ibid.).

La brique rouge fait donc d'abord l'objet d'une critique technique, assez largement répandue, sur ses dimensions, et plus particulièrement, sur le manque de contrôle de son moule. La compression mécanique utilisée pour le parpaing de ciment et la brique industrielle est mise en avant comme garantie du respect des standards nationaux. Ce discours, et les pratiques qui y sont associées, ne relèvent toutefois pas uniquement d'une dimension technique ou architecturale. La variabilité des dimensions du matériau reflète en effet le degré de formalisation et d'industrialisation de sa production. Les considérations techniques apparaissent toujours liées à des représentations sur ces matériaux et sur les conditions de leur production, en termes de modernité, de développement et d'informalité.

2. Faire rentrer les briqueteries dans le moule de la modernité

De ces débats sur les dimensions et le moule des matériaux découle un discours sur l'activité productive, ainsi qu'une opposition entre des matériaux informels non standardisés et des matériaux industriels standardisés.

L'argument des dimensions est d'abord à replacer dans un registre de justification plus large, qui comprend des questions de productivité, de rapidité du cycle de production et de disponibilité du matériau. Un chercheur du BRRRI critique ainsi le manque d'efficacité des briqueteries artisanales, dont la lenteur de la cuisson et les pertes importantes ne convenaient pas à la forte augmentation de la demande au début des années 2000 : « Un atelier manuel produit seulement 100 000 briques en trois ou quatre semaines. De ces 100 000 briques, seulement 80 000 pourront être utilisées, il y aura 20% de pertes. Avec cette concentration de gens dans les villes, les ateliers ne pouvaient pas faire face à cette demande, ils n'étaient pas assez efficaces. » (entretien, avril 2021).

Au-delà des conditions techniques de production, les pratiques informelles des producteurs sont également mises en cause. Les briquetiers sont critiqués par les acteurs institutionnels (instituts de recherche, acteurs publics locaux...) pour un non-respect volontaire des normes, qui s'expliquerait par des raisons économiques : « Pour réduire les dépenses, ils réduisent les dimensions. » (chercheur, avril 2021). Le manque de standardisation est ici presque associé à une escroquerie de la part des producteurs qui, tout en maintenant le prix de vente à l'unité de la brique, réduisent ses dimensions et donc la quantité de matière première utilisée.

Comme nous l'avons vu, la critique de la brique rouge est étroitement liée à la promotion de matériaux concurrents. Cette logique de comparaison correspond bien à l'économie des qualités, définie comme reposant notamment sur une « hiérarchisation des biens comparables » (Callon et al., 2000, p.219). Autrement dit, « définir un bien, c'est le positionner dans un espace de biens, dans un système de différences et de ressemblances » (Ibid., p.217).

C'est ce qui apparaît par exemple dans les discours de mise en avant de la brique industrielle, qui est décrite comme un matériau moderne, dont la qualité et les dimensions sont contrôlées : « C'est la version améliorée de la brique rouge. (...) Tu vois le passage de la charrette tirée par des animaux aux voitures diesel ? C'est la même chose. » (directeur d'une usine de briques industrielles, avril 2021). La marginalisation de la brique rouge s'opère ici, dans les discours, par une promotion de la modernité des briques industrielles. Cela se traduit également dans le secteur de la construction par les choix des architectes et chefs de chantier qui sont justifiés par les mêmes arguments de modernité et de standardisation.

La brique rouge est perçue par ces acteurs comme archaïque, traditionnelle et non adaptée à la construction contemporaine à Khartoum. Le moule standardisé de ses deux concurrents est en revanche associé à l’imaginaire de l’industrialisation, de la modernisation et du progrès. Les considérations techniques et économiques sur les dimensions des matériaux correspondent à des représentations en termes de degré de modernité et de qualité. Elles se construisent par opposition à l’informalité de la production des briques rouges, également associée à des dommages environnementaux et sanitaires importants (émission de fumées nocives, consommation abusive de terres fertiles sur les berges du Nil...) (Fig.10).



Fig.10. Une briqueterie émettant de la fumée sur l’île de Tuti, au centre de Khartoum. © Auteur, 9 avril 2022.

Un architecte en charge de la construction d’un hôtel de luxe à al-Gereif Sharg, à proximité immédiate de la plus grande zone de production de briques rouges à Khartoum, sur les berges du Nil Bleu, résume cette approche en réclamant la délocalisation des briqueteries : « Si l’on veut rester ici, les briqueteries doivent être délogées. Pendant la cuisson, il y a une odeur forte et de la fumée, et la fumée s’imprègne dans les vêtements, etc. Pour des clients qui viennent d’Europe en quête d’air frais, on ne peut pas leur interdire d’ouvrir la fenêtre. » (entretien, avril 2022). Il apparaît ici que ce n’est pas seulement le matériau qui est remis en cause pour son manque de standardisation, mais aussi la localisation centrale des ateliers où il est produit. À l’inverse, une vendeuse de brique industrielle met en avant que son produit est utilisé par les « gens qui construisent dans des bonnes zones » (المناطق الكويسة) (entretien, mars 2022), autrement dit dans les quartiers les plus aisés de la capitale. L’association entre la qualité du matériau et celle des espaces où il est utilisé est révélatrice d’un glissement qui s’opère dans les discours et les pratiques des différents acteurs du secteur de la construction.

L’utilisation d’un moule standardisé est ainsi liée à une production industrielle de qualité, elle-même condition de construction d’une ville moderne et développée. Il ne s’agit pas uniquement de considérations techniques et architecturales, ou d’arguments de vente dans un contexte de compétition économique entre les matériaux, mais bien d’un modèle de ville qui est promu par une variété d’acteurs.

3. Le moule, un outil politique de standardisation de la ville

La marginalisation de cette brique rouge perçue comme traditionnelle ou archaïque s’opère donc en partie par la dénonciation de l’informalité de sa production. Ce matériau aux dimensions irrégulières, au moule variable selon les ateliers, ne correspond pas à l’image de ville moderne et développée que les acteurs publics voulaient donner à Khartoum.

Selon plusieurs architectes et chefs de chantier rencontrés dans la capitale, la brique artisanale est également pénalisée par son poids, qui la rend inadaptée aux nouvelles constructions reposant sur un système de poteaux-poutres (Fig.11).

Cette verticalisation du bâti, par le développement des structures en béton armé, est surtout visible dans certains quartiers aisés de Khartoum (Kafouri, Riyadh...). La brique industrielle, promue pour sa légèreté et ses grandes dimensions, semble ainsi privilégiée par les architectes. Elle permet de réduire le poids porté par la structure et ainsi faire des économies de ciment et de fer à béton, deux matériaux très coûteux au Soudan. D'un point de vue très matériel et technique donc, la brique rouge est considérée comme inadaptée aux évolutions contemporaines de la construction à Khartoum.



Fig.11. Les nouvelles constructions dans le quartier de Kafouri : structure en béton et remplissage en brique industrielle. © Auteur, 17 avril 2021.

Ce décalage entre un matériau artisanal et un projet de modernisation de la ville n'apparaît pas seulement dans les discours et pratiques de chefs de chantier privés, mais aussi dans celui d'acteurs publics locaux. Le Fonds pour le logement de l'État de Khartoum³ est responsable de la construction de nombreuses unités résidentielles, réparties en trois classes, selon des critères économiques : logements dits « populaires », logements dits « économiques » et logements « d'investissement » (Franck, 2020).

Une série d'entretiens avec le directeur du département « Conception » (تصميم) de cette institution a révélé une transition dans les matériaux utilisés pour ces constructions : « D'abord, on utilisait des matériaux locaux, comme de la terre crue, de la brique crue et de la matière organique, comme à Andalus 17 par exemple. Puis, le Fonds s'est développé et on est passé à la brique rouge, avec Andalus 20, qui a été construit en brique rouge en 2004. Depuis 2007 et les projets de al-Tilal et Wadi al-Akhdar, on utilise le parpaing de ciment. » (entretien, avril 2022, souligné par l'auteur). Le passage d'un matériau à l'autre est ici directement associé à un développement économique du Fonds. L'utilisation du parpaing de ciment pour les logements « populaires », un matériau dont la production est semi-industrialisée et dont le moule est fixe, est considérée par ce fonctionnaire comme un progrès technologique. Comme on peut le voir sur la



Fig.12. Des logements populaires tout en parpaings de ciment à Wadi Al Akhdar. © Auteur, 14 avril 2022.



Fig.13. L'aménagement standardisé du logement social à Wadi Al Akhdar. © Google Earth, 2022.

3 Housing and Development Fund of Khartoum State en anglais, صندوق الإسكان والتعمير ولاية الخرطوم en arabe. Institution créée en 2001 pour remplacer le département du Ministry of Engineering Affairs (Franck, 2020, p.162) et chargée de la construction de logements sociaux.

photographie et l'image satellite ci-contre (Fig.12 et Fig.13), le recours à un matériau standardisé correspond également à l'unification de l'architecture et du plan de ces logements.

Toutefois, ce basculement de la brique rouge au parpaing de ciment ne résulte pas que de considérations économiques ou techniques, mais il est également le produit de décisions politiques. Les années 2000 et 2010 ont en effet été marquées par la publication par l'État de Khartoum d'une série de décrets interdisant la production de briques rouges sur son territoire, mettant en avant des arguments environnementaux et sanitaires (Pérez-Houis, 2022). Le parpaing devient alors un matériau alternatif et massivement utilisé par le Fonds pour le logement.

L'implication directe des acteurs publics dans le choix de tel ou tel matériau, qui répond à des logiques économiques, mais aussi à des politiques d'aménagement de la capitale soudanaise, vient ainsi nuancer la vision d'un progrès linéaire vers la modernité. La transition d'un matériau à l'autre n'est pas neutre ou « normale », mais elle peut être favorisée directement par l'acteur étatique. Cela passe par l'imposition du parpaing de ciment dans la construction de logements sociaux, ou encore par l'exemption de taxes douanières à l'importation de chaînes de montage turques pour la production de briques industrielles (entretien avec un directeur d'usine, mars 2022).

L'utilisation ou la relégation d'un matériau de construction s'inscrivent ainsi dans des contextes historiques et politiques définis. La brique rouge n'a pas toujours été marginalisée dans la construction soudanaise. Elle a été le matériau principalement utilisé sous la période de colonisation anglo-égyptienne (1899-1956), avec la mise en place de plusieurs usines et la construction d'édifices encore prestigieux dans le centre de la capitale (Université de Khartoum, Ministère des Finances, Bureau de Poste...). Une certaine nostalgie apparaît même dans le discours d'un ancien fonctionnaire du ministère de la Construction : « Il y a treize bâtiments comme ça à Khartoum maintenant et quand vous les voyez, vous comprenez que ces gens avaient une très bonne industrie locale de la brique. (...) C'était une super brique, bien dimensionnée, bien formée et résistante... Une brique très contrôlée. » (entretien, avril 2021). Cette admiration pour la brique produite pendant la période coloniale, qui est notamment caractérisée par son moule standardisé, est associée à une critique virulente de l'arrivée au pouvoir d'Omar el-Béchir en 1989 qui « n'a pas attendu longtemps pour détruire le ministère de la Construction » (Ibid.). Selon lui, le respect du moule unique s'est perdu à partir de cette époque, les standards ne sont plus appliqués et la production de briques rouges s'est progressivement informalisée.

Ces évolutions historiques rappellent ainsi que, malgré les discours contemporains opposant une brique rouge au moule artisanal et des matériaux produits industriellement et standardisés, cette hiérarchie n'est pas à essentialiser. Elle dépend de décisions politiques et de contextes économiques précis. Le moule, ou plus généralement l'uniformisation des dimensions apparaissent comme un outil politique, mis en place par un pouvoir fort pour standardiser la production d'un matériau et son utilisation dans la construction. Comme l'affirme Madeleine Akrich, dont les approches relèvent de la socio-technique, « les objets techniques ont un contenu politique au sens où ils constituent des éléments actifs d'organisation des relations des hommes entre eux et avec leur environnement » (Akrich, 1987). Faire rentrer la brique rouge dans un moule, c'est aussi vouloir faire rentrer Khartoum, son aménagement et son architecture dans une série de standards, ceux d'une ville « moderne ».

Conclusion

Pour toute une série d'acteurs (acteurs publics, universitaires, architectes...), la marginalisation de la brique rouge est justifiée à la fois par des considérations techniques (dimensions irrégulières, poids trop important...), par les nuisances environnementales et l'informalité associées à la production de ce matériau, et enfin par un discours plus général sur la nécessaire modernisation de la capitale soudanaise. Ces différents registres de justification sont mobilisés souvent conjointement et l'objet

du moule y apparaît comme un dispositif technique de standardisation du matériau, de sa production et de son utilisation dans la construction.

Les discours sur la modernisation sont ainsi discernables dans la promotion de normes et de standards, mais ils portent aussi sur des objets matériels et techniques, tels que le moule de la brique. La linéarité et la nécessité du progrès technologique qu'ils mettent en avant sont à remettre en cause, à la lumière de l'évolution historique des représentations sur ces matériaux et des enjeux politiques et économiques qui les déterminent.

Bibliographie

Abdalla, Ismail Mohamed Fangama. 2015. « Environmental impact of red brick manufacturing on the bank of the Blue Nile at SOBA West, Khartoum, Sudan ». *International Journal of Current Microbiology and Applied Sciences* 4(4): 800-804.

Akrich, Madeleine. 1987. « Comment décrire les objets techniques ? » *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques* (9). <https://journals.openedition.org/tc/863>.

Alam, Syed Ashraful. 2006. « Use of biomass fuels in the brick-making industries of Sudan: Implications for deforestation and greenhouse gas emission ». Master's thesis. Department of Forest Ecology / Viikki Tropical Resources Institute (VITRI).

Appadurai, Arjun. 1988. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press.

Callon, Michel, Cécile Méadel, et Vololona Rabeharisoa. 2000. « L'économie des qualités ». *Politix. Revue des sciences sociales du politique* 13(52): 211-39.

Chazelles (de), Claire-Anne. 2008. « La construction en brique crue moulée dans les pays de la Méditerranée du Néolithique à l'époque romaine. Réflexions sur la question du moulage de la terre. » In *3e Échanges transdisciplinaires sur les constructions en terre crue: "les cultures constructives de la terre crue"*, éd. A. Klein et N. Pousthomis dir C.-A. de Chazelles. Toulouse, France: Editions Espérou, ENSAM, 153-64. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00736266>.

Choimet, Gabrielle. 2020. « De la pertinence de l'utilisation de comparatifs ethnoarchéologiques pour l'étude des structures architecturales antiques : Exemple de la confection des briques au Soudan à l'époque méroïtique ». *Sources. Material & Fieldwork in African Studies* (1): 43.

Correas-Amador, Maria. 2011. « A Survey of Mudbrick Buildings in Qena. » *Egyptian Archaeology* 38 (Spring 2011): 14-16.

Denis, Eric. 2006. « Khartoum : ville refuge et métropole rentière ». *Cahiers du Gremamo* (n°18): 87-127.

Farias, Ignacio, et Anders Blok. 2017. « STS in the City ». In *Handbook of Science and Technology Studies*, 555-81.

Franck, Alice. 2020. « Trois décennies de politiques de logement populaire à Khartoum : entre violence, clientélisme et consensus social ». *Politique africaine* 158(2): 149-74.

Ingold, Tim. 2012. « Toward an Ecology of Materials ». *Annual Review of Anthropology* 41: 427-42.

Law, John, et Annemarie Mol. 1995. « Notes on Materiality and Sociality ». 43(2): 274-94.

Miller, Daniel. 2005. *Materiality*. Duke University Press.

Moutaux, Jacques. 2000. « Sur la philosophie de la nature et la philosophie de la technique de Gilbert Simondon ». In *Philosophies de la nature*, éd. Olivier Bloch. Éditions de la Sorbonne, 489-99. <http://books.openedition.org/psorbonne/15414>.

Pantuliano, Sara et al. 2011. *City limits: urbanisation and vulnerability in Sudan. Synthesis report*. Humanitarian Policy Group.

Pérez-Houis, Corten. 2022. « Cadre législatif et production de briques rouges à Khartoum (Soudan) : entre protection de l'environnement et stratégies d'aménagement des espaces urbains centraux ». *Sources. Material & Fieldwork in African Studies* (4): 197-240.

Simondon, Gilbert. 2007. *L'Individuation psychique et collective: à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*. Paris: AUBIER.

Whatmore, Sarah. 2006. « Materialist Returns: Practising Cultural Geography in and for a More-than-Human World ». *Cultural Geographies* 13(4): 600-609.

LA FABRIQUE DES NOUVEAUX MONDES : INDIVIDUS, SUBJECTIVITÉS, SOCIÉTÉS ET INDUSTRIES SUR LES RÉSEAUX SOCIAUX NUMÉRIQUES

Julien Chandelier

Philépol, Université Paris Cité

RÉSUMÉ

Face à la figure du moule, aux normes sociales et aux formes de subjectivation qu'elle véhicule, nous avons choisi de nous intéresser au processus d'assujettissement en ligne face aux interfaces industrielles, en particulier Facebook, YouTube et Instagram. Il s'agit ainsi d'interroger les mécanismes de normalisation et de standardisation qui y ont cours afin d'identifier potentiellement des stratégies de résistances et de désidentification.

Mots-Clés : Identités, Pouvoirs, Numérique, Contrôle, Subjectivités, Industries

ABSTRACT

Faced with the figure of the mold, the social norms and the forms of subjectification that it conveys, we have chosen to focus on the process of online subjectification in industrial interfaces, in particular Facebook, YouTube and Instagram. It is thus a matter of questioning the mechanisms of normalization and standardization that exist there in order to potentially identify strategies of resistance and disidentification.

Key words : Identities, Powers, Digital, Control, Subjectivities, Industries

BIOGRAPHIE

Julien Chandelier est doctorant en sociologie à l'Université Paris Cité, membre du laboratoire Philépol, il exerce les fonctions d'Attaché Temporaire d'Enseignement et de Recherche au CELSA, Sorbonne Université. Son travail de thèse porte sur les mobilisations subjectives et les luttes collectives entre espace-temps étatique et numérique. Il s'intéresse en particulier à la place prise par l'information (au sens cybernétique du terme) dans le renouveau des formes du pouvoir contemporain mais aussi dans les moyens de la contestation. Pour cela, il mène une enquête sur les plateformes numériques militantes issues des dernières luttes sociales (gilets jaunes, mouvements écologiques, communs).

Introduction

Dans cet article nous souhaitons interroger les formes contemporaines de subjectivation qui prennent place sur les réseaux sociaux numériques industriels afin de nous interroger sur la fragmentation de nos subjectivités. Il s'agit alors de comprendre comment, face à des dispositifs de subjectivation toujours plus souples, évolutifs et contradictoires, identifier ces processus de moulage pour imaginer sortir de ces emprises, casser le moule ?

Nous proposons d'abord de revenir sur le processus d'assujettissement pensé comme intrication entre l'individuel et le collectif. Avant de proposer une description de la formation des identités individuelles en ligne sur Facebook, YouTube et Instagram comme production industrielle, commercialisation et rétroaction comportementale. Ensuite nous proposons de réfléchir ces inscriptions et ces conformations identitaires comme incarnation de la domination du spectacle, du contrôle et de la précarisation des mécanismes de reconnaissances interindividuels. Enfin il s'agira d'interroger nos capacités de résistances face à des dispositifs d'assujettissement multiples et contradictoires.

1. Individus, Sociétés, Identités

Nos identités individuelles et nos subjectivités sont toujours, au moins en partie, produites socialement. Nous sommes l'objet d'un processus permanent d'édification du moi en tant que récepteur normatif adéquat. Notre comportement, notre attention, nos attitudes doivent être envisagés comme des rapports sociaux façonnés par des modèles éducatifs incitatifs et répressifs qui s'ancrent en nous dès le plus jeune âge, pour nous être réaffirmés avec force et constance tout au long de notre vie sociale. Cette élaboration minutieuse de modes spécifiques de concentration et de conduite induit toute une économie psychique des priorités et façonne les comportements des individus qui doivent nécessairement être tournés vers l'acceptabilité et l'utilité sociale.

Dans cette conception, il existe un lien indéfectible entre identités et pouvoirs. Pour réfléchir à cette relation ambiguë nous pouvons revenir à deux auteurs qui ont su identifier ces processus de subjectivation et d'assujettissement : Norbert Elias et Michel Foucault.

Ces deux auteurs relient les processus historiques d'élaboration des structures sociales et psychiques individuelles, dans une co-conception réciproque, en tant qu'interpénétration toujours plus forte de l'individuel et du collectif¹. Pour appréhender ces mécanismes et ces articulations complexes entre pouvoir et liberté, individus et société, Elias et Foucault vont s'attacher à l'étude des comportements comme le point nodal de formation de cette dynamique d'individualisation et de totalisation. Entre conscience de soi, et connaissance de la conscience de l'autre.

Elias étudiera notamment les manuels de comportements des humanistes de la renaissance comme des éléments de production de connaissance et de contrainte sur les corps mêmes, en tant que lieux d'interactions, donc en tant qu'espace social². Foucault, analysera lui, l'économie des peines dans les sociétés de souveraineté puis dans les sociétés disciplinaires, comme un investissement du corps, d'abord comme lieu d'une violence physique, puis comme dressage mental en vue d'une production

1 Norbert Elias parle à cet égard de la psychogénèse, en tant que processus d'intériorisation des attentes sociales chez l'individu, dans le développement d'une économie psychique fondée sur l'autocontrainte et de la sociogénèse, en tant que processus historique de consolidation de monopoles centraux par l'Etat, à travers l'élaboration de système de régulation des tensions sociales. Elias, N (1939). *La Dynamique de l'Occident*, Pocket.

2 Elias, N. (1994). *La civilisation des mœurs*, Calmann-Lévy.

conforme des conduites³. Norbert Elias et Michel Foucault nous amènent à considérer que nos corps et nos subjectivités s'individualisent à mesure qu'elles sont soumises à des formes permanente de contrôle⁴.

Qu'en est-il alors de l'identité ? En tant que système d'autoreprésentation l'identité serait toujours à la fois le produit d'un processus d'inscription normatif (obéissance) et de singularisation (subversion). Celle-ci a donc toujours à voir avec des formes de pouvoirs qui pèsent sur nous, qui nous obligent, qui nous interpellent et en même temps avec des lignes de fuite, de négociation, de sécession. Le philosophe et linguiste Jean-Jacques Lecercle revient sur cette relation constitutive à travers le concept d'interpellation, qu'il reprend à Louis Althusser⁵. Celle-ci représente l'opération par laquelle chacun d'entre nous est constitué en sujet par un appel, qui s'adresse à tous et auquel tous sans exception doivent répondre. L'interpellation est une force d'adresse (un pouvoir) qui nous constitue sujet d'une interlocution, nous assignant d'abord une place dans la langue, enfant, adulte, homme, femme, ami, ennemi...

Dans la modernité occidentale, ce jeu complexe de subjectivation et d'assujettissement, par l'interpellation a majoritairement été façonné par l'opérateur central de pouvoir qu'est l'Etat-Nation. Or à l'époque contemporaine, un nouvel espace social s'est progressivement constitué, par-delà des Etats-Nations : Internet. Nous passons aujourd'hui en moyenne presque 7h par jour sur Internet⁶, nos vies sont dorénavant projetées dans ces nouveaux territoires sociaux que sont les espaces numériques, nous sommes toujours d'avantage invités à consulter et à produire de l'information en ligne, nos identités sont elles-mêmes de plus en plus informatisées et exposées aux nouveaux impératifs du capitalisme cognitif, au premier rang desquels figure la collecte de données.

Dans l'espace numérique, que deviennent alors ces formes d'interpellations et nos identités ?

Celles-ci pourraient être définies comme la collection des traces que nous laissons derrière nous, consciemment ou inconsciemment, au fil de nos navigations sur le réseau. Parmi les dix sites Internet les plus visités au monde, figurent trois réseaux sociaux numériques industriels : Facebook, YouTube, Instagram, nous y passons en moyenne 2h30 par jour⁷, nous faisons ici l'hypothèse que ces espaces et les entreprises qui les détiennent, induisent de nouvelles injonctions comportementales et renouvellent les processus de subjectivation tout en les réinscrivant dans des normes sociales et économiques préexistantes.

Alors quels rôles jouent ces espaces numériques industriels dans la production de nos identités et des normes auxquelles nous nous soumettons ?

2. Identités numériques industrielles

D'une certaine manière, on peut dire que s'inscrire sur Facebook, c'est s'inscrire dans un moule préconçu pour nous permettre d'apparaître et de nous représenter dans un nouvel espace social entièrement construit et contrôlé par l'entreprise américaine. Ici s'inscrire c'est d'abord souscrire aux conditions générales d'utilisation qui donnent à Facebook un pouvoir considérable sur les informations que nous sèmerons derrière

3 Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*, Gallimard.

4 Le Goff, A. (2016). Estime et discipline sociale chez Norbert Elias, *Terrains / Théories* <<http://teth.revues.org/<hal-01470406>>>

5 Lecercle, J-J. (2019). *De l'interpellation, Sujet, Langue, Idéologie*. Editions Amsterdam.
Althusser, L. (1970). « Idéologie et appareils idéologiques d'État ». In : *La Pensée* n°151, juin, pp. 3-38.

6 <https://www.blogdumoderateur.com/30-chiffres-internet-reseaux-sociaux-mobile-2021/>

7 *Ibid.*

nous⁸. Ensuite il s'agit de constituer une représentation identitaire assignée à une page numérotée, photo, nom, prénom, genre, rubriques d'auto-description, préférences politiques, croyances religieuses, situation amoureuse, nous sommes amenés à livrer les informations nous concernant, tout cela prenant la forme d'un libre récit de soi.

Par la suite nos projections narratives sont réglées par une architecture organisationnelle et catégorielle, qui nous voit passer de notre mur personnel, à des groupes collectifs, donnant lieu à une quantification permanente de nos interactions et à une hiérarchisation algorithmique de l'information via nos préférences historiques de navigation. Or l'identité que nous façonnons ici et les informations qui la constitue sont pour Facebook destinés à la commercialisation, notre profil, nos interactions, nos données doivent être reliées à des contenus publicitaires ciblés. Nous sommes soumis à des formes d'interpellations discursives qui visent à nous faire produire un ensemble d'informations sur nous-mêmes, indexées puis profilées afin d'ajuster au mieux la prédiction de nos désirs de consommation. Ainsi l'ensemble des éléments qui constituent ici notre identité numérique ne nous appartiennent pas mais sont bien la propriété de Facebook.

La mise en récit de soi qui est au cœur de la plateforme est subordonnée à une forme d'écriture qui est une mise en avant de préférences autour d'objets de consommation (films, musiques, sports ...) qui nous fige immédiatement en tant que consommateurs potentiels⁹.

Ici se donne à voir entre les lignes, une des figures d'organisation numérique les plus importantes : l'architexte, structure textuelle située en amont qui balise l'écriture à l'écran et commande l'exécution et la réalisation sur le web¹⁰. Ici, ce qui se traduit à l'écran est un formatage, une mise en fonctionnalité de l'écrit. Cette traduction est directement déterminée par les impératifs sous-jacents de la plateforme. L'architexte est une forme dissimulée de domination par la présélection qu'elle opère sur les mots, les items à employer et la manière de les articuler.

Cela passe par des formes diverses de conscriptions¹¹, c'est-à-dire le fait d'écrire son nom avec celui d'autres, qu'ils soient des individus, des marques ou des groupes politiques ... Nous sommes incités à produire le plus souvent possible du contenu, des projections narratives, pour alimenter un flux continu d'informations et apparaître en lui. Ce qui se joue sur cette interface c'est la stimulation constante d'une réponse attentionnelle et émotionnelle qui doit provoquer chez nous un désir de participation, en tant que mise en conformité de l'apparition individuelle à l'intérieur de cette architecture textuelle et visuelle.

Sur YouTube, s'inscrire sur la plateforme en tant que créateur de contenu ou simple spectateur c'est entrer dans un espace façonné par un impératif de standardisation de la production et de consommation de vidéo à l'échelle mondiale et dans une culture du travail affectif spécifique.

Dès 2006, à travers un ensemble de guides pratiques, de tutoriels vidéo, de formations et d'accompagnements, YouTube va mettre en place une stratégie industrielle pour façonner la production de vidéo¹². Le vidéaste amateur se voit progressivement inciter à se mettre en conformité avec les recommandations de YouTube pour produire les meilleures vidéos possibles et ainsi être attirant pour les annonceurs publicitaires (si l'on

8 <https://fr-fr.facebook.com/legal/terms>

9 Gomez-Mejia, G. (2016). *Les fabriques de soi ? Identité et Industrie sur le web*, Broché.

10 Souchier, E. Candel, E. Gomez-Mejia, G. (2019). *Le Numérique comme écriture*, Armand Colin.

11 Souchier, E. Candel, E. Gomez-Mejia, G. (2019). *Le Numérique comme écriture*, Armand Colin.

12 Mattelart, T. (2021). L'élaboration par YouTube d'un modèle mondial de production de vidéos, *Questions de communication*, n°40, pp. 119-140. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.26899>

ne respecte pas ces recommandations, l'algorithme diminue la visibilité de la vidéo voire celle de la chaîne du vidéaste). Il s'agit alors de respecter des impératifs commerciaux de constitution d'une identité distinctive, de construire et consolider une audience fidèle, une communauté, en publiant régulièrement des contenus et de maîtriser une analyse des métriques que met à disposition la plateforme afin d'optimiser son contenu et ses performances. L'impératif étant à la fois de maximiser le nombre de spectateurs mais également la durée moyenne de visionnage. Ce travail de standardisation de la production s'accompagne d'une forme de travail émotionnel et affectif chez les Youtubeurs et leurs publics. Le modèle de diffusion médiatique mis en place par la plateforme repose en grande partie sur un régime particulier de proximité, la mise en scène de l'authenticité de ces vidéastes et des liens de confiance qu'ils pourront établir avec leur audience¹³. Cette construction d'une image d'authenticité, de spontanéité, de sincérité voire d'intégrité, demande des compétences spécifiques et engage un travail émotionnel important. Il s'agit de mettre en scène la relation de pair à pair que YouTube cherche à faire fructifier, il faut éloigner du dispositif médiatique toute hiérarchie ou rapport de pouvoir.

« Or apparaître authentique n'a rien d'évident : cela nécessite des compétences relationnelles et de présentation de soi, ainsi qu'un travail de construction de sa personnalité et de son image, parfois stratégique et conscient. »¹⁴

Si le succès d'un Youtubeur dépend de sa capacité à jouer de son authenticité, en face du côté du spectateur se joue également un travail spécifique, un travail émotionnel et affectif, en tant qu'« acte par lequel on essaie de changer le degré ou la qualité d'une émotion ou d'un sentiment¹⁵. » Dans l'attitude du spectateur d'écran il y a une habitude progressive à certains créateurs de contenus qui va abaisser le niveau de vigilance et l'esprit critique de celui-ci face à ce qu'il regarde. L'établissement et le maintien de cette affection et de cette confiance sont un enjeu majeur à la fois pour le Youtubeur et pour YouTube parce que cela va garantir au premier le succès économique et la renommée sociale et au second cela va permettre de garantir une meilleure perméabilité du public face aux dispositifs publicitaires diffusés sur la plateforme via la chaîne du créateur de contenu. Ainsi le travail spécifique qu'opère le spectateur de YouTube est celui de la présence accoutumée, d'un état réceptif actif, d'acceptation de ce qu'il voit, d'une délégation de sa confiance dans un espace médiatique façonné lui aussi par les impératifs publicitaires¹⁶. Du côté du spectateur sur YouTube, l'architexte nous place en tant qu'abonnés, nous pouvons liker, commenter, partager, échanger, poster. Autant d'actions qui sont davantage des formes de rétroaction qui nourrissent notre identité de réceptacle commercial. Dès lors comment mettre en doute notre profilage industriel à partir du moment où les seules catégories descriptives qui nous appartiennent nous placent d'ores et déjà dans une posture de récepteur universel, de fan. Notre identité en ligne doit être mise en adéquation avec l'impératif de chaque plateforme. En nous définissant par des critères préétablis, nous nous accoutumons à une forme de subjectivation qui est toujours une potentialité de commercialisation.

« Entre l'auto-profilage pour soi-même ou ses pairs et le profilage pour des acteurs tiers intéressés, les dispositifs du Web contemporain capitalisent sur l'ambiguïté du mot profil. Ainsi les traits de personnalisation deviennent opérationnels comme variables de segmentation d'une audience selon que l'on glisse d'une acception à une autre. Le fait que l'intégration d'un dispositif de profilage marchand puisse prendre l'allure d'un

13 Coavoux, S. & Roques, N. (2020). Une profession de l'authenticité : Le régime de proximité des intermédiaires du jeu vidéo sur Twitch et YouTube. *Réseaux*, 224, 169-196. <https://doi.org/10.3917/res.224.0169>

14 *Ibid.*

15 Hochschild, A. (2003). Travail émotionnel, règles de sentiments et structure sociale. *Travailler*, 9, 19-49. <https://doi.org/10.3917/trav.009.0019>

16 Cassou-Noguès, P. (2022). *La bienveillance des machines*. Seuil.

don de soi volontariste illustre à l'écran l'habileté idéologique des acteurs du web contemporain¹⁷. »

Ces mêmes procédés sont à l'œuvre sur Instagram en tant qu'espace de production d'une esthétique marchande mondialisée de soi et des autres. Pour l'utilisateur d'Instagram il s'agit de s'inscrire dans un moule photographique, qui compose un cadre général de pratiques et de visuels à reproduire afin d'apparaître tel que l'on souhaite se représenter et se voir constituer d'une image de soi, toujours potentiellement assimilée à une image de marque. Que l'on diffuse ses photos de vacances, des selfies ou des représentations de l'ordinaire de son quotidien, il faut se conformer à l'esthétique de la plateforme, celle mise en avant sur les comptes ayant le plus d'abonnés, avec ces contenus toujours plus parfaits. Cette manipulation de soi¹⁸, est une injonction de la plateforme mêlée à une conformation à un désir de reconnaissance sociale. Il s'agit de façonner une image identitaire fantasmée, ce mieux que soi étant un minimum nécessaire pour espérer une bonne mise en visibilité sur Instagram. Cet horizon d'attente façonné par des images de corps et de vies idéalisés peut créer de nombreux problèmes de santé mentale pour les utilisateurs¹⁹.

3. Spectacle, reconnaissance et contrôle

Si le monde est une mise en scène médiatique transmise par les écrans, nous le consomons comme tel, comme un divertissement. Le spectacle prend alors une place centrale dans l'édification des perceptions et des récits qui tissent nos expériences quotidiennes, il s'agit de faire de soi et du monde un spectacle permanent²⁰.

Or le monde que nous voyons par les écrans se confond avec l'écran lui-même, celui-ci n'apparaît plus comme un dispositif machinique et attentionnel de production industriel de comportement mais comme un environnement immersif. L'écran du monde, nous fait sortir de nous-mêmes, nous rendant indifférents aux espaces physiques et sociaux qui nous entourent, il évacue notre corporéité en nous maintenant d'abord dans un espace mental, il nous assoie dans un face à face temporel qui fait de nous de pures abstractions individuelles.

Ce que nous percevons de notre réalité, ce sont en grande partie les phénomènes captés, puis traduits dans un médium visuel et communicationnel. Le philosophe Jean Baudrillard parle même de l'hyperéel²¹, comme de la forme d'existence contemporaine dans laquelle la différence entre l'être et l'apparence est abolie et qui se structure à partir d'un système clos de signes qui ne font plus référence à aucune réalité extérieure. L'image alors ne reproduit pas le réel, mais elle l'incarne, substituant le signe à l'objet.

Sur ces réseaux sociaux industriels se renforce une véritable hygiène de la visibilité qui repose sur une apologie des normes sociales en vigueur. Le miroir que nous tendent ces espaces invite autant à montrer ce qui doit l'être, ce qui est socialement et majoritairement accepté qu'à taire et à cacher ce qui ne doit pas l'être, le reprimé, le minoritaire, le différent.

Or si nous sommes de plus en plus conscients de cela, alors que trouvons-nous sur ces interfaces pour accepter d'y être en permanence surveillé, contrôlé, mesuré, quantifié ?

17 *Ibid*, p. 108.

18 Jauréguiberry, F. (2000). Le Moi, le Soi et Internet. *Sociologies et Société*, vol 32. <https://doi.org/10.7202/001364ar>

19 Twenge, J. (2018). Chapitre 4. Instables : des jeunes plus que jamais mal dans leur peau. In : J. Twenge, *Génération Internet : Comment les écrans rendent nos ados immatures et déprimés* (pp. 133-164). Wavre : Mardaga.

20 Debord, G. (1996). *La société du spectacle*. Folio.

21 Baudrillard, J. (1985). *Simulacres et simulation*, Galilée.

Il semble que nous y trouvons des images et des représentations de nous-même qui nous fascinent car nous avons sur elles un pouvoir permanent de reconfiguration. Nous détenons dans l'infosphère la possibilité de façonner des représentations du monde et de nous-mêmes qui correspondent à nos attentes, à nos préjugés, à nos désirs et ce pouvoir nous grise. Ces images sont autant de miroirs déformants qui nous donne à voir un monde à notre mesure, entièrement reconfigurable et dans lequel nous projetons une image idéalisée de nous-même ou du moins partiellement libérée des carcans sociaux, culturels, historiques et géographiques dans lesquels nous évoluons dans l'espace public social.

Il y a ici bien sûr une dimension égotique fondamentale qui est exploitée de manière consciente dans le design attentionnel de ces interfaces par leurs concepteurs, mais il ne faut pas non plus mettre de côté le fait que la dualité de nos cadres d'existences crée une tension et une incertitude considérable pour des individus qui évoluent dans un monde de plus en plus concurrentiel, sur lequel ils ont l'impression d'avoir de moins en moins de prise, ainsi l'image du monde et de soi deviennent elles aussi des enjeux de réassurance pour un individu qui cherche à ancrer son existence dans un monde qu'il comprend et sur lequel il aurait des moyens d'agir²².

Face à l'explosion des risques mondialisés et l'existence dans un univers précarisé, celui que le philosophe Zygmund Bauman appelle l'homo Eligens, celui qui choisit, évite précisément d'assumer la responsabilité de ses choix. Dans ces territoires numériques, la peur est transformée en profit dans une multitude d'offres de reconnaissance, de réassurance et de sécurité personnelle. Dans ces circonstances, les modes de subjectivation médiatiques organisent à la fois un rapprochement et une distanciation par rapport au monde et aux autres entre déréalisation et passivité.

Nous sommes à ce point assaillis d'images, de stimulations et d'informations que notre attention, notre mémoire et notre fonctionnement cognitif s'en trouvent modifiées, habituées à passer de l'une à l'autre de manière instantanée. Notre attention devient le lieu d'une politique de la concentration qui tend à capter notre subjectivité pour nous livrer dans l'image du monde, des moyens de le consommer et d'être consommé. Dans cette pan-visualisation, les images que nous voyons nous poussent rarement à intervenir, elles nous sidèrent et nous maintiennent dans un état proche de l'hypnose²³. Ainsi coexistent en nous la surpuissance des capacités machiniques par lesquelles nous pouvons voir et nous exprimer et notre impuissance à intervenir et à affecter le monde en retour comme il nous affecte²⁴.

La formation continue de notre subjectivité et de notre attention s'incarne dans un mode alternatif, entre mobilisation et démobilité, sur le modèle du courant électrique, On/Off, entraînant l'hyperactivité et l'épuisement. Ce mode de subjectivation qui passe par l'alerte, le signal et le réflexe, normalise l'interactivité. Ne pas être disponible, ne pas répondre, ne pas partager, refuser la rétroaction sociale deviennent des signes d'animosités autant que d'anormalités.

Dans une société liquide dérégulée et hantée par la crainte de l'insécurité la recherche de reconnaissance et de réassurance²⁵ s'incarne dans un désir de trouver le regard d'autrui.

Or, en reliant les individus, en leur assignant un identifiant de connexion attaché à

22 Chandelier, J. (2022). « Mobilisations subjectives et luttes collectives, résister aujourd'hui entre espace-temps étatique et numérique » in. *Le pouvoir d'être affecté, souffrances, résistances et émancipation*, Laufer, L. Cingolani, P. Debary, O. Tarragoni, F. Le Blanc, G. Brunetière, V. Hermann Editions.

23 Cassou-Noguès, P. (2022). *La bienveillance des machines*. Seuil.

24 Citton, Y. (2017). *Médiarchie*. Seuil, p. 205

25 La réassurance en psychologie désigne le désir de s'assurer que les autres s'inquiètent pour soi.

un profil utilisateur, les interfaces du web sont ces autres qui nous confirment en nous renvoyant une image de nous-mêmes. Ainsi l'intégration dans un système technique peut jouer le rôle de repères et de stabilisation subjective pour un individu évoluant dans un monde incertain. Le philosophe Giorgio Agamben souligne lui aussi cette autorité et cette légitimité machinique pour l'être contemporain :

« Je suis là si la machine me reconnaît ou, au moins, me voit ; je suis vivant, si la machine qui ne connaît ni sommeil, ni veille, mais est éternellement prête, garantit que je vis²⁶. »

Ainsi, progressivement l'assujettissement passe d'un système de coercition direct façonné pour insérer l'individu dans le système productif national à des asservissements machiniques opérés sous la forme d'automatismes et de répétition²⁷.

Si l'écran est un miroir, nous y voyons notre reflet. Notre corps numérique prend forme ici dans un miroitement qui est toujours une reconfiguration. Dans ce jeu de miroir nous sommes un assemblage, un collage de données incapables de s'agréger entièrement pour nous donner une identité complète et définitive. Ce que nous voyons à l'écran c'est l'éclatement de notre capital humain dans une répartition industrielle. Nos identités sont devenues ce que le philosophe Gilles Deleuze appelait des *dividuels*²⁸, ces micro-composantes identitaires infinitésimales disséminées çà et là dans le réseau, mathématisés, mouvementés, quantifiés, accessibles, dans une mise à disposition de nous-même en tant que producteur et produit informationnel. Face à cette fragmentation de nos identités en autant de profils et d'informations nous adoptons des stratégies de recomposition par la maîtrise de notre communication.

« Il faut dire aussi qu'à cette désynchronisation répondent des stratégies de resynchronisation, des mécanismes de défense pour ainsi dire par lesquels le sujet tente de pallier son propre éclatement. Notre narcissisme numérique en est un exemple. Si nous en venons à nous exposer sur les réseaux sociaux dans une succession d'autoportraits, les selfies, ou à se livrer le récit détaillé de nos vacances, c'est pour rétablir un unique²⁹. »

4. Assujettissement, contre-interpellation et résistance

Dans ce jeu de miroir, il faut donner à voir pour être vu, s'arracher une part consommable, quantifiable, identifiable en façonnant des souvenirs informationnels comme autant de traces commerciales pour rétablir un profil cohérent³⁰. Toute activité devient alors un processus de valorisation. Nous extrayons dans nos expériences un plus à jouir que nous mettons en image à destination des autres. Ce système de concurrence, agencé par la disposition des miroirs, est une prérogative industrielle qui fait de nous des identités performantes, des mesures de quantification des expériences vécues³¹.

Si nous sommes constitués sujets par un processus d'interpellation qui nous assigne une place dans une structure (sociale, langagière ou numérique) cet assujettissement s'opère par deux mécanismes la répétition et la reconnaissance.

26 Agamben, G. (2012). *Nudités*. Rivages, p. 79.

27 Deleuze, G. Guattari, F. *Capitalisme et schizophrénie II. Mille Plateaux*. Editions de Minuit.

28 Deleuze, G. (2003). « Post-Scriptum sur les sociétés de contrôle ». In : *Pourparlers (1972-1990)*. Editions de Minuit.

29 Cassou-Noguès, P. (2022). *La bienveillance des machines. Comment le numérique nous transforme à notre insu*. Seuil, p. 129.

30 Byung-Chul, H. (2012). *La société de transparence*, PUF.

31 Fiat, E. Valmalette, J-C. (2018). *Le devenir de l'intériorité, à l'ère des nouvelles technologies*, Le bord de l'eau.

En effet, selon la philosophe Judith Butler³², ce qui fait la force et en même temps la faiblesse des procédures d'assujettissement c'est la répétition constante des forces discursives pour se maintenir et s'inscrire profondément dans notre psyché et notre vie sociale comme normalité, position et description. Or dans notre double cadre d'existence entre espace-temps physique et numérique, face à des dispositifs³³ multiples et des formes de pouvoir contradictoires, le processus d'assujettissement est lui-même bouleversé, comme multiplié. Selon la philosophe, cette multiplication et ces contradictions renforcent la fragilité de la construction identitaire et des normativités qui la sous-tendent. La subjectivation peut alors passer par le retournement du stigmaté en redéfinition identitaire, ou bien par des contre-techniques comme la désidentification ou la fluidité identitaire.

Si nous sommes toujours pris par des structures, à l'intérieur de procédures, de dispositifs qui ont prise sur nous et qui en nous constituant sujet nous font advenir au monde, tout en nous maintenant dans des positions fixes et assignées, alors il semble qu'il est primordial de s'intéresser en profondeur aux lieux, aux espaces et aux temporalités dans lesquelles se renouvellent ces processus de subjectivation. Afin de les déjouer en contribuant par exemple à d'autres constructions narratives et biographiques, à une performance faite de corps, de vêtements, d'images, où la critique des assignations normatives, pourrait donner lieu à un agir politique et à un renouvellement de la production de soi comme autre³⁴.

Conclusion

Par ailleurs cette multiplicité des formes d'interpellation, qu'elles soient étatiques, policières, professionnelles ou informatiques reposent sur un processus de reconnaissance en tant que légitimation de leur force descriptive et prescriptive. Ainsi l'interpellation peut donner lieu à des contre-interpellations, comme refus, perturbation ou déplacement des marqueurs d'identification. Il apparaît alors qu'un ensemble de contre-pratiques ordinaires figurent ces stratégies de désidentification : de l'humour aux paralangages en passant par l'algospeak³⁵ et l'ironie descriptive. S'il est indéniable que nous faisons face dans notre réalité contemporaine à un enchevêtrement de dispositifs de pouvoir qu'ils soient disciplinaires ou algorithmiques rendant toujours plus difficile l'identification des mécanismes de pouvoirs en tant que telles. Celles-ci demeurent sujettes à des formes variées de résistances parce qu'elles sont avant tout des relations et dépendent en premier lieu de nos réactions.

32 Butler, J. (1997). *La vie psychique du pouvoir*, Editions Léo Scheer.

33 Agamben définit les dispositifs comme : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » In : *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. Payot, p.31.

34 <https://www.philoplebe.lautre.net/la-depersonnalisation-ethique-et-politique/>

35 Laugée, F. (2022). « Algospeak ». In : *La revue européenne des médias et du numérique*. N°61-62.URL : <https://la-rem.eu/2022/07/algospeak/>

FILMER LA ZONE : MISE EN PLACE D'UN PROCESSUS DE RECHERCHE-CRÉATION CONSTRUIT PAR ET POUR DES OBJETS D'ÉTUDE HORS NORMES

Misia Forlen

IDEES Le Havre, programme RADIANT, Université Le Havre Normandie

RÉSUMÉ

« Filmer la zone » est un projet de recherche-création en cours qui a pour objectif d'analyser et de filmer l'articulation entre l'habitat et la mobilité des travailleurs de l'industrie, dont les choix résidentiels se trouvent de plus en plus subordonnés à des contraintes de flexibilité professionnelle. Il est développé au sein du programme de recherche et de création artistiques RADIANT (Recherches en Art, Design, Innovation, Architecture en Normandie). Cette journée d'étude « Entrer dans le moule » a été l'occasion de présenter la manière dont se met progressivement en place le processus de création artistique sur lequel repose cette recherche. Si celle-ci peut sembler a priori vouloir rejeter les codes de doctorats plus classiques et « casser les moules » existants, elle est surtout propice pour penser et élaborer de nouvelles formes de recherches sur mesure, « façonnées » par et pour des objets d'études hors normes.

Mots-clés : Recherche-création, Vidéo, Habitats non ordinaires, Mobilité du travail, Zones  conomiques Spéciales

ABSTRACT

«Filming the zone» is an ongoing research-creation project aimed at analyzing and filming the relationship between housing and the mobility of industrial workers, whose residential choices are increasingly subordinated to the constraints of professional flexibility. The project is part of the artistic research and creation program RADIANT (Research in Art, Design, Innovation, Architecture in Normandy). The «Fiting the mold» seminar was an opportunity to present how the artistic creation process on which this research is based is gradually developing and adjusting. While at first it may seem as if the research is intended to reject the codes of more conventional PhDs and «break existing molds», it is above all an opportunity to think about and develop new forms of personalized research, «shaped» by and for non-standard objects of study.

Key words : Research-creation, Video, Non-standard housing, Work mobility, Special Economic Zones

BIOGRAPHIE

Misia Forlen est architecte, enseignante et doctorante (IDEES Le Havre) dans le cadre du programme RADIANT. Son projet « Habiter la zone » associe recherche et créations documentaires, pour interroger les enjeux de mobilité liés à l'habitat et au travail dans les Zones  conomiques Spéciales. Diplômée de l'ENSA Paris-Est en 2015, son projet de diplôme a reçu le prix Françoise Abella 2015 de l'Académie des Beaux-Arts et est présenté au sein de l'exposition « Nouvelles Richesses » au Pavillon français lors de la Biennale de Venise 2016. Dans le cadre de cette thèse, elle est lauréate d'une Bourse Palladio 2022 et 2023.

Introduction

« Filmer la zone » est un projet de recherche-création en cours qui a pour objectif d'analyser et de filmer l'articulation entre l'habitat et la mobilité des travailleurs de l'industrie, dont les choix résidentiels se trouvent de plus en plus subordonnés à des contraintes de flexibilité professionnelle. Il est développé au sein du programme doctoral RADIANT (Recherches en Art, Design, Innovation, Architecture en Normandie). Ce doctorat de recherche et de création artistiques a pour spécificité d'associer des écoles d'art et d'architecture normandes (l' cole supérieure d'arts et médias de Caen/Cherbourg, l' cole Supérieure d'Art et Design Le Havre-Rouen, l' cole Nationale Supérieure d'Architecture de Normandie)   des écoles doctorales (l'ED 556 HSRT Homme, sociétés, risques, territoire et l'ED 558 NH Normandie Humanités, anciennement HMPL Histoire, mémoire, patrimoine, langage). Dans ce cadre, le doctorat se concr tiser  sous la forme de plusieurs types de documents : un mémoire de thèse théorique, qui contribue à la constitution de savoirs sur les situations de précarité résidentielles qui gravitent autour des bassins d'emploi et la capacité de ces zones à être lieu d'habitation ; des productions audiovisuelles, perçues comme processus actif de recherche et de création, présentes à toutes les étapes de la démarche ; un journal de bord, sous la forme d'une carte en ligne, interactive et évolutive, permettant de spatialiser les observations, réflexions, hypothèses, tout comme les images et les sons, issus du travail hybride de recherche et de création en cours.

Cette journée d'étude « Entrer dans le moule » a été l'occasion de présenter la manière dont se met progressivement en place le processus de création artistique sur lequel repose cette recherche. Si celle-ci peut sembler *a priori* vouloir rejeter les codes de doctorats plus classiques et « casser les moules » existants, elle est surtout propice pour penser et élaborer de nouvelles formes de recherches *sur mesure*, « façonnées » *par* et *pour* des objets d'études hors normes. Ainsi, les modes d'habiter des travailleurs mobiles du secteur de l'industrie permettent d'incarner les mutations du travail et du territoire (partie 1). Pour les analyser et les rendre visibles, un dispositif filmique est mis en place, permettant de s'adapter aux formes multiples de ce sujet (partie 2). Le moule, une fois constitué, est ensuite mis en réseau (partie 3) pour venir éprouver, exp rimer, ajuster et reformuler les hypothèses.

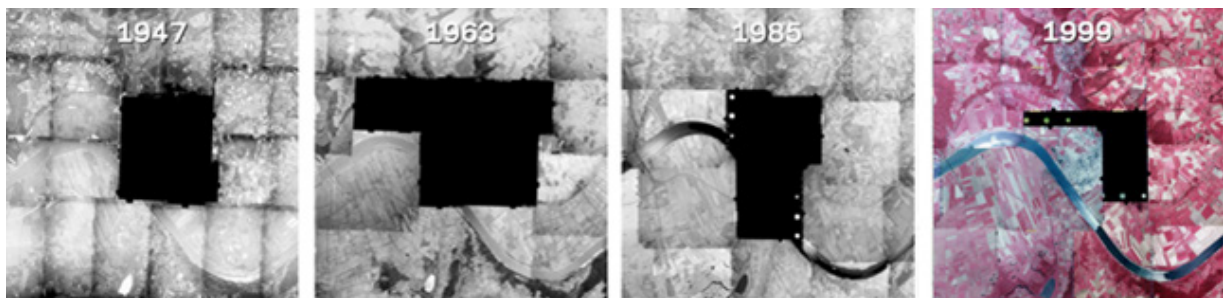


Camping ouvrier habité à l'année, Misia Forlen, photographie, 2019

1. Les modes d'habiter *hors normes* comme incarnation des processus territoriaux

La recherche prend comme point de départ l'étude de Port-Jérôme-sur-Seine, entre Rouen et Le Havre, où a été implantée la première Zone Économique Spéciale (ZES) française depuis février 2018. Il s'agit d'un contexte nouveau en France, qui a par ailleurs été peu regardé et médiatisé. Une ZES est une région géographique délimitée dans laquelle des entreprises bénéficient de lois fiscales plus avantageuses que celles pratiquées dans le reste du pays, comme une plateforme *offshore* ramenée à terre (Lillie, 2010). Ce dispositif a été mis en place par la Chine au début des années 80, pour réaliser la transition de l'économie socialiste à l'économie de marché. En Europe, la Pologne y a recouru massivement (Barys, 2003). La ZES normande veut attirer des entreprises étrangères, notamment dans le contexte du *Brexit*, ainsi qu'une main d'œuvre étrangère, à qui elle promet un « *Welcome package* ». Si les résultats de cette expérimentation se révèlent concluants, ce modèle d'aménagement pourrait être étendu à d'autres ports (Filleul et Mandelli, 2020-2021) et/ou territoires industriels.

Pour appréhender l'évolution de ce territoire, lié au succès historique depuis les années 30 d'un vaste complexe industriel, des photographies aériennes prises à différentes époques ont été en premier lieu assemblées. Les cartes qui en résultent n'en offrent qu'une vision partielle : elles dessinent une enclave opaque qui masque la zone industrielle. L'absence de clichés photographiques à cet endroit souligne la capacité de ces zones à pouvoir s'affranchir du territoire et met en exergue les enjeux de sa représentation. Ces cartes à *trous noirs* renvoient à la manière dont l'entreprise imprègne le terrain sur lequel elle s'implante et engendre sa mise à l'écart.



Cartes à trous noirs, Misia Forlen, Collage réalisé à partir de photographies aériennes disponibles sur <https://remonterletemps.ign.fr/>

Pour représenter cette zone, cet « objet urbain non identifié » (Lejoux et Charieau, 2019), la recherche adopte comme hypothèse que les *travailleurs-habitants mobiles* de ces territoires sont porteurs d'une connaissance spécifique, à la fois contextuelle et intime (Mai, 2016). La recherche vise à réaffirmer et documenter ce lien « habitat-travail ». En effet, malgré la centralité de la question de l'habitat dans les sociétés contemporaines, les formes d'habitat liées à l'emploi restent mal connues. Plus explorées dans les sciences sociales (Lefebvre, 2012), elles ne sont pas ou peu étudiées par les architectes. Or, l'architecture devrait par essence même, chercher et apporter des éléments utiles visant à une meilleure « habitabilité du monde » (Coste et Findelli, 2007). Ces dernières décennies, on observe le développement d'une main d'œuvre de plus en plus mobile, employée sous divers statuts : CDI, CDC, intérimaire, travail détaché au sein de l'UE, voire hors UE. Les choix résidentiels de ces travailleurs se trouvent subordonnés à ces contraintes de flexibilité professionnelle (Vignal, 2005). Leurs hébergements prennent la forme de logements de passage, sur des temps plus ou moins longs, comme les gîtes ou l'hôtellerie économique, ou celle d'habitats non ordinaires, légers ou mobiles : camions, caravanes, mobile home, camping-car, dans des campings ou sur des parkings... (Le Marchand, 2011, 2014).

L'élaboration d'un journal de bord sous la forme d'une carte en ligne, interactive et évolutive, a permis de retracer et d'assembler les marques de l'inscription de ces

travailleurs-habitants mobiles sur le territoire : vulnérabilité, adaptabilité, sens du commun, type de ressources, agencement, renoncement, limite, temporalité. Entre le carnet de repérage et le journal de recherche, cette carte augmentée permet de spatialiser les observations, réflexions, hypothèses, tout comme les images et les sons, issus du travail hybride de recherche et de création en cours, propre au doctorat RADIAN. La puissance visuelle de la carte permet de mettre en relation de manière immédiate le territoire avec le travail de recherche théorique et de création filmique.



Cartographeur Port-Jérôme-sur-Seine, Misia Forlen, Extrait du journal de bord en ligne réalisé avec Umap. Fond de carte : ©s les contributeurs d'OpenStreetMap

La diversité des situations et des formes d'habitats non-ordinaires observées sur le terrain imposent le façonnage d'outils méthodologiques adaptés, à la fois conceptuels et matériels. Pour analyser et rendre visible les enjeux des modes d'habiter générés par la mobilité du travail, un dispositif filmique est alors mis en place et développé tout au long de la recherche.

2. Des films pour façonner un moule

Compte tenu de la difficulté d'accès aux terrains (enjeux économiques importants, pressions salariales, situations d'illégalités fréquentes...), la mise en place de dispositifs spécifiques, permettant des stratégies d'approche et visant à faciliter la communication, apparaît nécessaire. C'est une recherche impliquée dans le « faire » (Huygue, 2017) qui se fonde avant tout sur une approche empirique par le terrain : la démarche vise à constituer un espace d'expérimentation avec les personnes concernées, autour de projets audiovisuels et cartographiques, afin de documenter ces situations de précarités résidentielles qui gravitent autour des sites de production. Cela repose sur une présence *in situ* lors de temps longs, permettant d'accéder à « d'autres histoires, d'autres paroles et d'autres scènes » (Ott, 2019) et pour comprendre les lieux tant sur les plans scientifique que cinématographique. À travers les films réalisés, ce sont bien les mutations du travail et du territoire qui sont analysées et incarnées, à l'échelle de l'individu (Chenet, 2020).

L'usage du film est à la fois une posture, une méthode d'observation, d'analyse et de restitution du sujet. Dans le cadre de cette recherche, il répond aux enjeux de représentation liés à l'invisibilisation des territoires industriels et des travailleurs mobiles qui s'y rattachent. Cette invisibilisation se manifeste de différentes manières : images absentes et points aveugles théoriques (Lejoux et Charieau, 2019), mais aussi liées à des questions de non-autorisation à filmer ou à diffuser. Pour présenter cet aspect, on abordera l'expérience de la censure d'un film documentaire intitulé « Grand chantier », réalisé dans le cadre d'une formation aux ateliers varan en mai 2021, sur le quotidien d'ouvriers qui travaillent sur un chantier du Grand Paris. Des entretiens réalisés à Flamanville avec des ouvriers en déplacement sur le chantier de l'EPR, entre 2019 et 2020, ont permis de mettre en évidence le fait que la prime de déplacement était très souvent perçue comme un élément permettant de « doubler, voire tripler son salaire »¹. Cette capacité à habiter de manière mobile n'instaurerait-elle pas finalement une valeur

1 Yohan, conducteur de travaux sur le chantier de l'EPR de Flamanville, travaillant en déplacement sur le site depuis deux ans au moment de l'entretien.

ajoutée à la stricte valeur travail ? En quoi cela venait-il brouiller et complexifier les frontières entre ce qui relève de l'habitat d'une part, et du travail d'autre part ? De plus, des recours abusifs à ses indemnités de déplacement comme pratique d'embauche avaient également été rapportés par des cadres d'entreprises du bâtiment : « Il y a une quinzaine d'années, on embauchait carrément les gens en leur disant : *Mettez-vous une adresse ailleurs et on vous donne les grands déplacements ! Comme ça, on vous embauche pour pas trop cher, et par contre, vous, vous avez un très bon salaire !* »



Grand chantier, Misia Forlen, Image extraite du film documentaire « Grand chantier », réalisation : Misia Forlen, montage : Jérôme Buu-Sao, production : ateliers varan, 2021.

Au moment du tournage du film « Grand chantier », il semblait particulièrement intéressant d'aborder les conditions de vie et de travail liées au déplacement directement sur le chantier, au sein même du lieu de travail. Filmer a permis une certaine intégration au sien d'une équipe de travailleurs du bâtiment, tout en offrant une place privilégiée pour observer et échanger avec ces personnes. Elles évoquaient plusieurs situations résidentielles : sous location, habitat chez un tiers, habitat en camion ou en caravane, parfois garés sur le parking du chantier... Malheureusement, le film une fois monté, l'une des entreprises qui conduit ce chantier en a interdit la diffusion : à nouveau, la zone noire surgit.

Cette expérience a permis de prendre conscience de la fragilité des conditions d'existence de ces images, et a imposé de ré-envisager la question du dispositif filmique au prisme de ses impossibilités et de ses impasses. Le film n'est pas simplement un outil méthodologique au service d'une recherche scientifique, il est davantage une manière de questionner l'objet d'étude, rendant ainsi indissociable le sujet de recherche du dispositif de création (Forlen, 2021). Les différents contournements induits par les incompatibilités rencontrées en cours du processus de recherche-crédation ne constituent donc pas une menace pour la construction du projet. Ils sont au contraire l'occasion d'agréger de nouvelles facettes au moule, venant ainsi compléter et affiner la compréhension du phénomène, en ouvrant d'autres perspectives et en portant de nouveaux points de vue sur l'objet étudié (Caillaud et Flick, 2016).

3. Mise en réseau du moule

Tout au long du travail doctoral, le processus de création de films qui accompagnent le travail de thèse construit le prisme par lequel observer et analyser l'objet d'étude. Ces films se dessinent au fur et à mesure et se déploient sur différents *terrains*. Lors du tournage du film « Grand chantier », des vidéos réalisées à Flamanville dans un camping habité à l'année ont été projetées aux ouvriers rencontrés sur ce chantier, ainsi que le film polonais « *Strajk Matek* » (« Grève des mères »), réalisé par le collectif *SzumTV* et le *Think Tank Feministyczny* en 2010, à propos d'une grève menée par des femmes vivant dans des squats dans une ZES en Pologne. L'objectif était d'établir des comparaisons sur les conditions de travail dans les différents sites et les modes d'habiter associés. Les films étaient projetés au sein du lieu de travail, littéralement *sur* le chantier. Le lieu de la projection agit comme un nœud spatio-temporel, qui révèle le site d'une manière nouvelle et laisse surgir l'imaginaire. Différents espaces et différentes temporalités s'entrecoupent, faisant ainsi résonner des situations entre elles.



Projeter / Se projeter, Misia Forlen, Projections du film *Strajk Matek* sur un chantier du Grand Paris, 2021.

C'est ce même film, « *Strajk Matek* », qui a guidé une enquête de terrain menée en novembre 2021 dans des ZES polonaises. Comme une carte, ce film a orienté les travaux de terrain sur place vers des sites industriels où avaient été tournées certaines scènes du film. Pendant la captation d'images de repérage dans la ZES de Biskupice Podgorne, au sud de Wrocław, autour d'arrêts de bus dont les stations portent toutes le nom de « LG », un membre du personnel de sécurité d'une des usines vient s'interposer devant la caméra : « *You cant film here ! It's all LG you know.* » L'entrée de l'usine ne se situe pas à la porte du bâtiment, c'est toute la zone qui devient en fait l'entreprise, une entreprise à l'échelle d'un territoire, ou du moins d'un quartier. La frontière n'est pas matérielle, visible, mais, pourtant bien réelle. Une fois encore, l'impossibilité de tourner dans ces zones vient confirmer cette hypothèse selon laquelle le sujet traité doit être analysé à travers les possibles de sa représentation.



La zone LG, Misia Forlen, Images tournées dans la ZES de Wrocław-Kobierzyce, dans le sud-ouest de la Pologne, autour d'arrêts de bus qui portent le nom des différentes usines de l'entreprise coréenne LG.

Cette expérience a conduit la recherche à envisager d'autres pistes de représentations et à chercher d'autres images, notamment mises en ligne sur des réseaux sociaux. La première vidéo visionnée de ces espaces s'intitule « *Work in Poland LG Electronics* ». Elle

est réalisée et mise en ligne sur YouTube par un ouvrier ukrainien lorsqu'il travaillait dans l'usine LG, celle précisément où il avait été interdit de filmer quelques heures plus tôt. Les images qui avaient été tentées d'être produites existent en fait déjà. Des centaines de vidéos sont ainsi mises en ligne sur YouTube, dévoilant des lieux de travail mais aussi d'hébergement temporaire : on y voit les habitats préfabriqués, les cuisines, les dortoirs..., mais aussi des scènes du quotidien : le levé, la préparation du repas, le trajet en bus d'entreprise... Certains auteurs et autrices ont un avis critique sur leurs conditions de vies, d'autres au contraire portent un regard plutôt satisfait sur leur situation. Les vidéos sont majoritairement réalisées par des personnes d'origines ukrainienne, philippine et des étudiants venus de différents pays africains anglophones, et consistent en des sortes de *tutos* expliquant comment venir travailler et vivre en Pologne (visas, recrutements, salaires, hébergement...). Véritable matériau à analyse et à film, ils constituent des archives vivantes et mouvantes, qui se transmettent via les réseaux sociaux. Pour faire sens et garder trace de ces données, c'est alors un travail de collecte, d'archivage, de traduction, d'écriture, de montage, qui s'amorce.

Ces vidéos en ligne ouvrent également des pistes de réflexion pour penser l'espace numérique comme un espace lui aussi habité par les personnes en déplacement et comme une échelle d'analyse significative (Schmoll, 2020). Leur intérêt réside à la fois dans ce qu'ils montrent et documentent, mais aussi dans le hors-champ qu'ils mettent en évidence : la communauté de travailleurs à qui s'adressent ces vidéos et les réseaux qui se tissent autour, perceptible via les commentaires laissés sur le web. Le montage de ces vidéos est à la fois une méthode d'enquête et un « outil de documentation sur la ville » (Jarrigeon et al., 2016), composée d'images et de récits, un moyen de faire dialoguer différents espaces, différentes temporalités et différentes écritures.

Conclusion

L'élaboration d'un dispositif de création filmique permet de déplacer la recherche et d'instaurer d'autres manières d'être sur le terrain, avec les personnes observées et interrogées. Filmer induit une dynamique particulière, de se mettre en mouvement, de trouver le tempo juste et la place adaptée sur des terrains complexes et parfois difficiles d'accès. Cela permet de donner, petit à petit, forme et visibilité à ce qui ne l'est pas ou peu, ou qui ne se livre pas facilement. Pensé à l'origine comme un système binaire dans le but de confronter et de valider des hypothèses, la combinaison recherche-crédation aboutit finalement à une vision prismatique : à force de contourner les obstacles qui surviennent sur le terrain, c'est une approche multi latérale qui se construit et qui apporte une compréhension à la fois plus fine et plus globale de l'objet étudié. Le sujet impose ses processus et son moule, tout comme il s'en trouve saisi autrement. C'est par ce dispositif de recherche hybride et expérimental, en évolution permanente, que le sujet se révèle progressivement selon un moule qui se forme à l'épreuve du réel.

Bibliographie

Barys, R. (2003). « Les zones économiques spéciales en Pologne ». *Le Courrier des pays de l'Est*, 1032, 40-46.

Bernardot, M., Le Marchand, A. et Santana Bucio, C. (2016). *Habitats non ordinaires et espaces-temps de la mobilité*. Éditions du Croquant.

Caillaud, S. et Flick, U. (2016). « Triangulation méthodologique. Ou comment penser son plan de recherche ». Dans G. Lo Monaco, S. Delouée et P. Rateau, *Les représentations sociales. Théories, méthodes et applications* (p.227-240). Éditions de Boeck.

Chenet, M. (2020). « Filmer le travail : apports d'une pratique de cinéma documentaire en géographie ». *Images du travail, Travail des images* [en ligne]. <https://journals.openedition.org/itti/392>

- Coste, A. et Findeli, A. (2007). « De la recherche-création à la recherche-projet : un cadre théorique et m ethodologique pour la recherche architecturale », *Lieux communs*, 10, 139-161.
- Coudroy de Lille, L. (2007). « Les zones économiques spéciales en Pologne : un tremplin pour l'emploi régional ou des miettes de la mondialisation ? ». *Annales de géographie*, 658, 645-666.
- gongchao.org (2013). « Nous ne sommes pas des machines » - *Lutte ouvrière dans une usine d'électronique chinoise en Pologne* [en ligne]. <https://www.gongchao.org/2013/03/05/nous-ne-sommes-pas-des-machines/>
- Filleul, M. (sénatrice) et Mandelli, D. (sénateur). (2020-2021). *Rapport d'information fait au nom de la commission de l'aménagement du territoire et du développement durable relatif à la stratégie nationale portuaire*. Session ordinaire du Sénat.
- Forlen, M. (2021). « "Filmer la zone", journal de terrain(s) ». *Radial4*, 173-194.
- Huyghe, P-D. (2017). *Contre-temps : de la recherche et de ses enjeux*. Arts, architecture, design.  ditions B42.
- Jarrigeon, A., Groueff, L., Soichet, H. et Perelmuter, V. (2016). « In situ / On line - Des cartes à l'épreuve de l'expérience ». *CFC*, 229-230, 207-219.
- Lefebvre, B. (2012). *Ethnographie des travailleurs en déplacement. Voyages en Europe sociale*. L'Harmattan.
- Lejoux, P. et Charieau, C. (2019). « La zone d'activités économiques : objet urbain non identifié ? ». *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement* 43 [En ligne]. <https://journals.openedition.org/tem/5580>
- Le Marchand, A. (2011). *Enclaves nomades : Habitat et travail mobiles*.  ditions du Croquant.
- Lillie, N. (2010). « Bringing the Offshore Ashore : Transnational Production, Industrial Relations and the Reconfiguration of Sovereignty ». *International Studies Quarterly*, 54, 3, 683704.
- Mai, N. (2016). « Agencer Samira : comprendre l'humanitarisme sexuel à travers la réalisation d'un film ». *antiAtlas Journal* 1 [en ligne]. <https://www.antiatlas-journal.net/01-agencer-samira-comprendre-lhumanitarisme-sexuel-a-travers-la-realisation-dun-film/>
- Ott, M. (2019). *De cendres et de braises : voix et histoires d'une banlieue populaire / L'expérience d'un film*. Anamosa.
- Réal, E (2008). *Le paysage industriel de la basse Seine, Haute-Normandie*. Inventaire général du patrimoine culturel.
- Schmoll, C. (2020). *Les damn es de la mer : femmes et frontières en Méditerranée*. La Découverte.
- SzumTV et Think Tank Feministyczny (réalisateur-ices). (2010). *Mothers' Strike (Strajk Matek)* [film documentaire en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=2ygNHXqf9zo>

DES CORPS MÊLÉS : LE CINÉMA BURLESQUE OU LE FAÇONNEMENT D'UN MONDE SANS MODÈLE

Mathilde Grasset

ACCRA, Université de Strasbourg

RÉSUMÉ

Le personnage burlesque est doté d'un mystérieux pouvoir d'attraction et conduit jusqu'à lui sans le vouloir, au centre du cadre, les matières environnantes (neige, eau, fleurs, vent). Première opération burlesque : les différents éléments de l'image se carambolement et édifient des drames (plastiques) parallèles. C'est par ailleurs au contact direct avec les choses (machines, objets, meubles), à travers des corps-à-corps avec elles, que s'énonce la vitalité du personnage, que s'incarne sa présence, que se modèlent ses aspirations existentielles. Deuxième opération : le royaume intérieur est extirpé, transféré à un ensemble mouvant de compositions plastiques. Dans les deux cas, l'image est faite de coalescences, de corps mêlés, d'une bouillasse, d'amalgames qui brouillent les frontières et battent en brèche les identités fixes, préétablies, discrètes : autonomes. Des corps bigarrés, espèces nouvelles mi-homme mi-meuble, objet ou animal, vont parfois jusqu'à apparaître le temps d'un plan : figures nées (et aussitôt disparues) du travail des matières mélangées sans principe ni hiérarchie. Le burlesque, ce serait donc cela : un pétrissage qui refuse de s'arrêter, l'effort ininterrompu de bâtir dans du sable mouillé un monde égalitaire et sans modèle.

Mots-clés : cinéma burlesque / corps / matières / plasticité

ABSTRACT

The slapstick character is endowed with a mysterious power of attraction, unwittingly drawing the surrounding materials (snow, water, flowers, wind) into the center of the frame. First slapstick operation: the different elements of the image collide and build up parallel (plastic) dramas. Moreover, it is through direct contact with things (machines, objects, furniture), through hand-to-hand encounters with them, that the character's vitality is expressed, his presence embodied and his existential aspirations shaped. Second operation: the inner realm is extirpated, transferred to a moving set of plastic compositions. In both cases, the image is made up of coalescences, intertwined bodies, amalgams that blur boundaries and shatter fixed, pre-established, discreet and autonomous identities. Variegated bodies, new species that are half-man, half-furniture, object or animal, sometimes even appear for the duration of a shot: they are figures born (and immediately disappearing) from the work of materials mixed without principle or hierarchy. This, then, is what burlesque is all about: the kneading that refuses to stop, the uninterrupted effort to build an egalitarian, model-free world.

Key words : Slapstick cinema / body / materials / plasticity

BIOGRAPHIE

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, Mathilde Grasset est doctorante en études cinématographiques à l'Université de Strasbourg et titulaire d'un Master 2 de Géographie et de Cinéma. Ses travaux, sous la direction de Benjamin Thomas, portent sur les corps burlesques contemporains. Elle prépare actuellement un ouvrage d'entretiens avec le cinéaste Bruno Podalydès.

Introduction

Pensez le corps comme un champ de relations plutôt que comme une stabilité, une force prenant forme plutôt qu'une forme¹

Les codes, le personnage burlesque n'a jamais cessé de s'en affranchir, depuis ses prémices en passant par le Slapstick et plus tard, au sein des multiples ramifications qui composent aujourd'hui le paysage du burlesque cinématographique. Défini avant tout par sa marginalité sociale et sa solitude, il s'avère incapable d'intégrer en sa chair les coutumes de ses contemporains, dont il a pourtant l'intuition : il constate avec consternation sa maladresse, s'en excuse, tente de réparer l'erreur et prépare sans le savoir la prochaine. S'il sème la « panique dans le salon » (Král, 1984, p. 247) et envoie, à l'instar de Peter Sellers dans *The Party* (Blake Edwards, 1968), un poulet rôti dans la coiffe d'une invitée, c'est bien parce que ses créateurs, « conscients de la relativité de tout », « renversent [...] avec joie des valeurs établies et érigées en idoles » (*Ibid.*). La gaucherie subversive du personnage burlesque endort ainsi les identités préétablies, les « moules » qui donnent des formes fixes aux comportements et aux objets : de même que les destructions catastrophiques balayaient tout sens de la retenue et de la juste mesure, les accessoires qui l'entourent glissent quant eux du chapeau au gâteau et de la semelle au steak. Les objets sont privés d'histoire et de fonction préconçue : seules prévalent leurs matières, leurs formes abstraites, leurs couleurs, leurs textures et leur disponibilité immédiate aux nécessités de l'instant. Cette table-rase systématique aurait de quoi faire du personnage burlesque l'être le plus narcissique qui soit, détruisant moules et patrons pour mieux les reconstruire à sa mesure, les soumettre à sa logique d'indécrottable *outsider*.

Mais il ne se contente pas, par vengeance ou par jouissance, de voir partout l'occasion de pétrir des matières, de défigurer le connu et de sculpter un monde plus favorable. Si tout, dans le burlesque, est soumis au déséquilibre et à la réinvention, le corps du personnage lui-même est mis en jeu. Ses membres, son visage, sa peau sont eux aussi rendus fébriles, modelables à souhait. Outre l'autorité avec laquelle il semble parfois soumettre à sa volonté son environnement, le personnage burlesque reste donc, à tous niveaux, en quête d'identité. Sans âge, sans profession, sans famille, sans souvenirs, parfois même sans genre, sans naissance ni mort, « sans essence » enfin (Ciret, 2003, p. 105), il peine à définir jusqu'à ses propres contours : sa singularité première viendrait d'une « immersion » qui le rend « incopiable », « inimitable » (Schefer, 2013, p. 31) ou « inassimilable » (*Ibid.*, p. 36), qui le réduit à traverser une suite d'états toujours corrompus, à rester le roi de l'improvisation et du voyage : des relations « sans lendemain aux autres (aux êtres et aux choses) » (Kihm, 2003, p. 11). « Ce corps navigue dans un espace de permutation, d'interférence matérielle, ce qui ne lui assigne aucun rôle social défini, mais une imprescription générale pour toute représentation » (Ciret, 2003, p. 104).

Dans cet espace identitaire laissé vacant, en marge d'une perte d'ancrage, malgré elle, s'immiscent pourtant d'autres amitiés : entre le corps et son environnement (l'eau, la neige, la montagne, les draps et les meubles), les rapports chronologiques et hiérarchiques, de préemption et de modelage motivé, laissent place à des amalgames filmiques de matières. La question n'est plus de savoir, dans cet univers en cours éternel de formation, à quel moule les uns et les autres s'ajustent, sous quelle forme ils se solidifient, sinon de concevoir l'image burlesque elle-même comme une glaise poisseuse, un magma au travail : « *comme de la boue* : soit des matériaux mêlés, coalescents, qui font corps, et qui nécessitent, pour les comprendre, l'invention d'un regard, d'une spectature *qui se laisse affecter par la matérialité des images* » (Lécole Solnychkine, 2023, p. 30).

1 Manning, Erin, *Always More Than One. Individuation's Dance*, Durham, Duke University Press, 2013, p. 31, citée dans Bigé, Emma, *Mouvementements. Écopolitiques de la danse*, Paris, La Découverte, 2023, p. 49.

1. La force d'attraction du corps burlesque

Suivons donc ce programme, qui s'offre comme horizon de ne plus percevoir le corps cinématographique comme le siège d'une identité finie et circonscrite, mais l'espace matériel d'une rencontre. Petr Král a dans les années 1980 fait du hasard l'une des constituantes essentielles du cinéma burlesque, allant jusqu'à considérer que « dans son univers anarchique, seules les lois du hasard sont en fait observées » (1984, p. 78). Hasard auquel le héros comique s'abandonne, qu'il s'efforce de mettre tant bien que mal de son côté, et dont il tire parfois bénéfique sans le savoir. Hasard, aussi, auquel on doit de s'émerveiller des mises en contact « de choses et d'êtres en apparence on ne peut plus éloignés », hasard « beau comme la rencontre d'un piano et d'un gorille sur une passerelle de montagne » (Král, 1984, p. 85). Destructures et poursuites, motifs bien connus du burlesque, auraient ainsi pour vocation de brouiller l'image, de confondre le récit, et de composer par le chaos qu'elles sèment des assemblages surréalistes au sein desquels tous les éléments du décor, multicolores, durs et mous, gros et petits finissent par s'assembler.

À y regarder d'un peu plus près, pourtant, deux détails au moins laissent planer le doute quant au caractère résolument accidentel de tels carambolages. D'abord, un remarquable sens de la précision : si Jennifer Fay évoque au sujet de Buster Keaton une « géométrie providentielle » (2018, p. 23), désignant par-là les miraculeux agencements auxquels le héros doit sa survie, une même rigueur mathématique pourrait plus largement définir toute image burlesque. Au-delà du goût revendiqué de la symétrie et des lignes droites de Buster Keaton, Jacques Tati ou plus récemment de Wes Anderson et d'Élia Suleiman, les choses y définissent constamment de nettes trajectoires, et convergent tous vers un centre qu'occupe – est-ce vraiment hasardeux – le héros comique. Les exemples abondent, infinis, prenons-en au hasard, justement. Dans *Coin-coin et les z'inhumains* (Bruno Dumont, 2018), de la bouse extraterrestre se met à tomber aléatoirement du ciel : plus qu'ailleurs sans doute, on se met à guetter le moment inévitable où celle-ci échouera à l'endroit exact du commissaire et de son acolyte chargés d'enquêter sur sa provenance. L'effet comique ne tarde pas à venir, il était d'emblée tacitement promis. Mais là n'est pas tout : lorsque le duo se rend au bout d'une jetée, c'est cette fois-ci une vague monumentale qui déferle par surprise, pourtant par mer calme, à l'endroit et au moment précis où passe Carpentier. Matières visqueuses et liquides sont en fait unanimement destinées au personnage : qu'elle soit providentielle ou non, une géométrie mystérieuse trace une ligne directe entre le héros et les éléments qu'il avoisine.



Le Parfum de la dame en noir, Bruno Podalydès, 2005

Ce que l'on pourrait appeler une aura magnétique du personnage, ou plus prudemment un mystérieux pouvoir d'attraction, va jusqu'à diviser l'image en zones clairement distinctes. Dans *Le Parfum de la dame en noir* (Bruno Podalydès, 2005),

Sainclair, le fameux compagnon de Rouletabille et le personnage le plus burlesque de la saga, se retrouve coincé dans un sous-marin avec le Vieux Bob, un inventeur fantasque. L'exiguïté de l'espace est soulignée par un cadrage résolument fixe qui serre de près les personnages. Sainclair occupe le premier plan tandis que Bob, au second, est légèrement flou. Rien, *a priori*, n'est censé venir troubler leur retraite forcée. De l'eau commence pourtant à couler à l'intérieur du sous-marin ; non pas au hasard, de façon diffuse par plusieurs orifices, comme si le bathyscaphe miniature était fragilisé dans son ensemble, mais à l'endroit exact où se trouve Sainclair. Pris de panique, il commence à écopper avec un petit gobelet métallique qu'il place entre son visage et la caméra. Ses traits, dissimulés par l'objet, disparaissent alors de l'image : l'eau qui coule en un fin filet a atteint ni plus ni moins le point le plus précis du cadre où se signale la présence du personnage. Bob, depuis l'arrière-plan, quant à lui chantonne au sec.

Pourquoi, après tout, ne pas considérer que toutes ces affluences gênantes ne sont que de drôles de coïncidences ? Que, si Sainclair est le seul à être mouillé, c'est peut-être seulement parce qu'il s'est trouvé au mauvais endroit et au mauvais moment ? En raison, dirons-nous, de l'obstination qui caractérise ces matières collantes et flux têtus, et qui sauve le personnage du soupçon simplificateur de porter la poisse. Lorsque Fiona, l'un des personnages principaux de Rumba (Bruno Romy, Dominique Abel et Fiona Gordon, 2008), tente à plusieurs reprises de lancer d'une falaise une rose à la mémoire de son époux, c'est au même échec qu'elle est renvoyée inlassablement : en boucle, la fleur revient. Non pas seulement vers elle, comme si un vent contraire la ramenait en sa direction : mais dans sa main, au point de donner l'impression que Fiona entame avec un adversaire inconnu une partie de volet. C'est d'ailleurs en empruntant une raquette à un couple de plagistes que le personnage remportera le coup final, et parviendra finalement à envoyer la rose à l'horizon. La fleur, comme ailleurs l'eau de la mer et les bouses venues du ciel, s'impose dans le champ et s'échine à y rester : visiblement, une force l'y contraint.

Mais qui mieux que Chaplin pourrait nous convaincre enfin de la nécessité de ces mélanges, de ces superpositions de matières à l'endroit du corps burlesque ? Parce que le gag chaplinien repose entièrement sur la « résistance centripète [de Charlot] à une pression centrifuge » (Bordat, 1998, p.128), et que le personnage lutte avant tout pour rester au centre de l'image, l'attraction qu'il exerce sur son environnement est rendue plus manifeste : deux dynamiques centripètes coexistent alors, se doublent, se révèlent et se renforcent. Là où le personnage s'obstine à demeurer, un ensemble d'éléments divers le rejoint en ligne droite depuis le hors champ. Dans *La Ruée vers l'or* (Charles Chaplin, 1925), Charlot fait la rencontre, dans un saloon, de Georgia, une danseuse qui pour rendre jaloux l'homme qu'elle convoite, fait mine de s'intéresser à lui. Peu de temps plus tard, c'est dans sa modeste chaumière que l'on retrouve Charlot tout affairé. Non loin de là, Georgia et ses amies se livrent à une bataille de boule de neige. La jeune femme, en gros plan, esquive à deux reprises un projectile poudreux qui vient cogner à la porte de la maison devant laquelle elle s'est réfugiée : celle de Charlot. Croyant que quelqu'un frappe, celui-lui vient lui ouvrir et reçoit, arrivée depuis le hors champ, sans ennemi clairement identifié, une boule dans l'œil. Ému de revoir la jeune fille, il s'approche d'elle sans précaution et reçoit, une fois encore, au même endroit un nouveau projectile. Charlot est le seul personnage que la neige atteint, mais l'on doit surtout remarquer qu'elle n'arrive pas seulement à lui depuis le hors champ, comme par enchantement, et qu'il ne l'attire pas dans les seules limites du cadre. La neige, littéralement, toque à sa porte : son intégration dans le cadre est comme redoublé par la pénétration du logis.

Si le burlesque « n'est que ce qui arrive » (Tessé, 2007, p. 63), peut-être est-ce surtout ce qui arrive jusqu'au personnage, ce qui l'atteint après avoir parcouru une certaine distance et être entré dans le champ de façon beaucoup plus systématique. Considérant les matières mises en jeu dans l'image plutôt que les circonstances narratives de telles



La Ruée vers l'or, Charles Chaplin, 1925

collisions (il est facile de les associer à la surprise, à la peine, au désarroi ou à la solitude des personnages), le corps burlesque apparaît comme le plus lourd de tous et de très loin : à la manière d'une planète qui exerce sur les éléments environnants une intense force d'attraction, il conduit jusqu'à lui tout ce qui passe suffisamment près pour entrer dans son champ – champ gravitationnel, qui recouvre aussi le champ de l'image dont il occupe le centre. Puisque les images sont faites de matières, elles le sont aussi de masses distinctes qui agissent les unes sur les autres et auxquelles le burlesque initie notre regard. Il ne s'agit donc pas seulement ici d'accoler les corps et de les maculer de différentes matières : chaque élément est doté, en plus d'une texture, d'une densité propre et d'un poids qui le met naturellement en relation avec les autres. Avant que ne s'en mêlent les sentiments, les corps s'attirent et se repoussent : d'autres drames se composent en marge des inadaptations sociales, et replacent le corps humain dans un réseau élargi de présences concrètes.

2. La matière triturée ou la mise en forme des désirs

Le personnage burlesque semble d'abord subir avec résignation, voire fatalité, les affres dans lesquels sa condition le plonge. Les accidents dont il est victime sont rarement soulignés par une protestation hargneuse, tant ils sont fréquents et devenus naturels. Le personnage de *The Party* tente avec placidité de faire simultanément face à une chasse d'eau qui fuit, un tableau qui tombe dans la cuvette et un rouleau de papier hygiénique qui se déroule entièrement. Lors du repas, il accuse avec la même discrétion les coups qu'il reçoit d'une porte battante située derrière lui, jusqu'à tomber par terre presque en s'excusant.

Mais cette relative démission ne doit pas nous tromper : « le comique, littéralement, se mue en une rage "existentielle" de vivre, en une façon éperdue et frénétique de se frotter aux choses et de prospecter le monde avec son corps » (Král, 1984, p. 170). Bien loin d'uniquement le subir, le personnage touche, tâte, sent, goûte, écoute avec attention son environnement ; il est lui-même activement moteur des incessantes mêlées dont procède le burlesque. Au-delà d'un sens aigu du concret et de ses lois, ses explorations sensorielles manifestent une présence élaborée dans l'instant, qui cherche dans le contact des choses une forme d'aplomb et d'incarnation. La « rage existentielle » burlesque tient à ces corps-à-corps avec la matière, conçus comme la possibilité exclusive, urgente, d'affirmer un éveil, une « vitalité ».

« Morale burlesque : agir en ce monde, quel que soit le motif de l'action, c'est exprimer une vitalité flamboyante. Y compris dans le cas particulier de la distraction, qui est un mode d'être a priori douloureux, comme chez Peter Sellers ou Pierre Richard. Mais l'un et l'autre tirent de ce déplaisir de la distraction la singulière assurance d'être libre d'interférer avec les choses et que leurs gestes ne sont pas vains, fussent-ils catastrophiques. La distraction n'interdit pas la tentative, c'est la marque des courageux. La persévérance (même dans le ratage, la distraction ou l'absurdité) est au moins le signe d'une direction de la vie. Le monde burlesque est un monde affecté, vivant, et régi par le principe du conatus spinozien : « toute chose [et on pourrait préciser : tout corps, et toute action], autant qu'il est en lui, s'efforce

de persévérer dans son être ». Je suis burlesque, je suis vivant » (Tessé, 2007, p. 63).

La profondeur psychologique des personnages s'échoue dans le « concret du monde » (Král, 1984) dont la trituration suffit à imposer un être là. Dans *The Party*, interloqué par une machine pleine de boutons lumineux, Peter Sellers ne résiste pas à l'envie de les manipuler. C'est à tous les niveaux qu'il se met dès lors à détraquer la soirée mondaine à laquelle il assiste. Après avoir allumé un microphone, il se livre à des expérimentations sonores, explorant les effets sur la machine de différents bruitages buccaux, et semblant ignorer que ceux-ci sont retransmis dans toute la demeure. Puis, enclenchant avec gourmandise un autre bouton, il dévie la trajectoire du jet d'une fontaine, arrose une invitée et commande à une table mécanisée pleine de vaisselle de disparaître sous le sol. Celui qui voulait se faire petit colonise l'espace entier et mobilise l'attention de tout le monde : sa présence est *amplifiée* à tous les niveaux, son corps étend son domaine d'influence, il se fait humain et jet d'eau, table dressée, maison à trois étages. À l'image, les contours se brouillent : ce qui se détraque est concomitant d'une apparition plus dense, résistante, enracinée du personnage. Celui-ci, alors, « renonc[e] à sa suprématie pour épouser le mouvement anonyme de la vie, quitte à se projeter dans ses formes les plus humbles » (Král, 1984, p. 108). Non pas seulement un corps chosifié, comparé aux mannequins et aux machines, mais un corps-tentacule qui s'étend de proche en proche et hurle qu'il est là, qu'il peut toucher et être touché.

Ces plongeurs du personnage dans le monde matériel, cette poisse partagée imposent non seulement à l'image une vitalité dénudée mais donnent également forme (les énoncent et les définissent en même temps) à ses aspirations et à ses émotions, vécues « de l'extérieur », loin des « posture "romanesques" » habituelles : le corps de Keaton, éconduit et assis sur les bielles d'une locomotive lentement mise en route dans *Le Mécano de la « General »*, est pour Vincent Amiel un « corps transporté par son émotion », « "détaché" du personnage, tout à la fois lié à lui, et prenant son indépendance » (1998, p. 23). La peine amoureuse de Keaton prend la forme d'un abandon du corps, d'une délégation de son mouvement à la machine. D'une manière ou d'une autre, l'émotion est dans le burlesque une affaire de muscles et de contorsions, les désirs y ont des formes et des couleurs, les rêves débordent des profondeurs intérieures et mouillent les accessoires, les véhicules. Le personnage vit et ressent en étant en prises avec les choses, dans un engagement charnel avec elles : l'émotion au plus direct, sans détour ni métaphore. Au début de *L'Iceberg* (Bruno Romy, Dominique Abel et Fiona Gordon, 2005), Fiona est enfermée dans la chambre froide du restaurant qu'elle gère. Le lendemain, lorsque des employés la libèrent, elle est visiblement transformée : l'état d'hébétude dans lequel l'a laissée sa nuit gelée laisse peu à peu place à une étrange attirance pour tout ce qui a trait au froid, et dont le premier avatar est la forme pyramidale des icebergs. La froideur concrète de la glace résonne avec celle d'un couple en crise : les nouvelles lubies de Fiona convergent toutes vers une aspiration, plus vaste, à prendre le large.

La première nuit après son retour chez elle, dans son sommeil, son corps est pris de convulsions. La chambre conjugale est d'abord plongée dans l'obscurité. Seule est visible la couette rouge, chaude sous laquelle reposent Fiona et son compagnon Julien. D'un geste vif, la première se débarrasse de celle-ci et révèle un drap blanc, plus froid, dans lequel elle est encore emmitouflée. Persévérant dans gesticulations réflexes, Fiona se redresse une première fois : apparaît alors une forme fantomatique, ombre que dessine un simple rai de lumière bleuté. Après quelques secondes, elle se rallonge, exécute de nouvelles galipettes et fait tomber du lit Julien, qui disparaît complètement de l'image. Le vide est fait : tous les éléments parasites sont évacués, des tons chauds qui coloraient initialement la pièce au mari qui limitait ses gestes. Le corps de Fiona part alors en quête d'une forme idéale, la plus adéquate à ses ambitions secrètes : à quatre reprises, il se fige sous le drap dans des positions outrées et laisse apparaître autant d'icebergs, cônes monumentaux, accidentés, dressés, blancs, paisibles et stables. Une lumière bleue venue du haut du cadre s'impose progressivement à l'image et laisse le froid gagner tout l'espace.



L'Iceberg, Bruno Romy, Dominique Abel et Fiona Gordon, 2005

Avec ce que lui propose le monde (ici un drap, ailleurs la glace du congélateur), le corps de Fiona façonne, hanté, ses inclinations existentielles. Ses désirs sont pétris, sculptés, énoncés à même le travail des matières (du coton, de l'eau solidifiée), dans un corps-à-corps jamais complètement satisfaisant, donc sans équilibre et sans fin. La forme des sentiments est mouvante, fragile, en cours d'élaboration. Dans le burlesque, non seulement « chaque émotion, tout élan du cœur ou de l'âme n'existent qu'à travers les choses sur lesquelles ils se répercutent » (Král, 1984, p. 155), mais plus précisément encore dans la durée de leur trituration, dans le transport, le malaxage, les mains enduites, pas encore lavées, un chapeau en feutre chiffonné à l'endroit du cœur, une chair abandonnée aux mouvements d'une locomotive, un drap blanc froissé en attendant le pôle Nord.

3. Des corps processuels

L'image burlesque est donc toujours en cours de modelage, en tant que les matières y sont agglomérées et mélangées sans cesse : l'humain incorporé à la mixture (demeurant à son principe même), les formes remises en jeu, le récit plus ou moins élaboré en parallèle d'un drame plastique qui met à égalité tous les éléments présents dans le cadre. Ici pas de « moule », de patron, et pourtant un univers en transformation, comme une pâte mouvante aux teintes et aux textures éparses. Depuis les premières bandes comiques, le burlesque, « c'est le scénario d'une anti-poétique qui fait retour de la forme aux amalgames de textures dont se constitue l'image » (Michaud et Ribadeau Dumas, 2004, p. 20). Pour le personnage, pas d'identité fixe mais une manière d'exister en prise avec le monde, une condition d'individu englué, d'abord au cœur du magma puis en marge des autres hommes. Dans le burlesque, pour que l'émotion prenne, il faut accepter que les contours se brouillent : « de rencontre en rencontre, de montage en montage, un burlesque traverse littéralement l'écran comme une métamorphose permanente et générale. Homme, animal ou objet, tous les éléments, à travers ses images [...] retrouvent constamment une sorte de disponibilité première, leur permettant de s'accoupler et de se renouveler à loisir. Effaçant les frontières entre les différents règnes, le « mouvement perpétuel » qui anime l'action mélange indifféremment et en permanence choses et êtres, organismes et machines, locomotives et nuages » (Král, 1984, p. 200). Pas étonnant qu'en viennent finalement à apparaître des créatures

bigarrées, figures radicalisées, comme un surcroît de littéralité, des contextures déjà décrites.

Au gré des rencontres et des amalgames, émergent en effet des espèces inqualifiables, des corps nouveaux, emboîtements d'humains et de meubles, d'animaux, de machines ou d'objets. Lorsque Charlot reçoit à deux reprises, sur l'œil gauche, une boule de neige, apparaît un être bizarre au visage borgne, doté d'une boursoufflure incroyable que le noir et blanc harmonise, et que l'immobilité fugace du personnage, face caméra, portraiture. Mais au-delà des fulgurances qui durent le temps d'un plan, des séquences entières soutiennent l'apparition de ces corps d'entre-deux, suspendus à la lisière des règnes. Au milieu du film *Le Mystère de la chambre jaune* (Bruno Podalydès, 2003), Sainclair doit se cacher dans une horloge comtoise : il bénéficie ainsi sans être repéré d'un large point de vue sur le couloir qu'il est chargé de surveiller. Tout l'enjeu pour lui est alors de se fondre le plus exactement au meuble, de disparaître derrière lui : « tu te tiens verticalement dans une forme verticale », lui explique son ami Rouletabille quelques plans auparavant. Aucun geste, aucun reflet de lunette, aucune ombre ne doit trahir sa présence : il adapte sa position et fait sien le mouvement du balancier. Sainclair, filmé de près, fait corps avec l'horloge au point de se dérober de l'image.

Mais une heure passe. Il finit par s'endormir et aperçoit, lorsqu'il se réveille en sursaut, une silhouette pénétrer dans la chambre de la jeune fille qu'il protège. Il cherche à sortir de l'horloge mais en fait tomber, dans sa précipitation, la clef depuis l'intérieur. Le voilà pris à son propre jeu : l'imposture est telle qu'il ne peut plus s'en départir. Pour la première fois depuis le début de la séquence, la caméra s'éloigne du personnage, et depuis l'autre bout du couloir filme la catastrophe : la comtoise bascule et tombe à terre dans une bruyante détonation. Le plan suivant est inauguré par un noir et un silence de plomb. Progressivement, accompagné d'un râle bestial, on devine en contre-jour une main tenter de soulever un corps rectangulaire et ligneux. Le travail de la lumière, apparue en raid à la faveur du mouvement qui s'élabore péniblement au premier plan, uniformise les différentes matières en une même couleur sombre. Impossible donc, dans ce plan filmé à ras du sol, de distinguer deux corps : dans la chute, Sainclair et l'horloge se sont évanouis et ont enfanté un monstre. Grognements douloureux et cliquetis d'engrenages deviennent le souffle d'un corps nouveau. Le passage rapide au plan suivant, reproduisant un cadrage similaire mais plus à droite, permet de distinguer plus clairement ce que l'on peut appeler le haut du corps : une tête angulaire tournée vers le sol. Les doigts, en essayant de le faire avancer, deviennent plus souples jusqu'à former de petits tentacules. Engageant de plus en plus de force, les mains deviennent ensuite de grosses pattes qui avancent une à une bruyamment. Filmée enfin de haut en légère plongée et à une échelle un peu plus large, la forme du monstre est découverte : une sorte de grosse caisse de laquelle s'échappent deux mains chevronnées. Cet étrange mammifère finit par sauter sur une chaise : l'espace créé entre son « ventre » et le sol permet enfin à Sainclair d'en sortir et de retrouver son corps initial.



Le Mystère de la chambre jaune, Bruno Podalydès, 2003

Au-delà d'un seul carambolage, d'une simple mise en contact des matières et d'un assemblage des formes, les jeux de cadrage et la photographie de la séquence dotent l'horloge-Sainclair d'une mobilité, d'un ronflement, d'attitudes singulières : un troisième terme, irréductible au seul meuble et au seul personnage, a émergé de leur rencontre matérielle et pesante. Le propre de telles coalescences burlesques, dont on trouve des occurrences tout au long de l'histoire du cinéma, est néanmoins de rester processuelles, en cours de composition, jamais définitivement stabilisées : ne cessant pas d'apparaître. L'horloge-Sainclair n'est pas un Sphinx, un Griffon ou une Chimère, un hybride des mythologies doté peut-être d'un corps bigarré mais aussi d'une forme de vie pérenne. Elle reste au contraire scintillante, fonction du regard que l'on pose sur elle. On peut y voir le presque mirage d'une existence nouvelle, ou rester au niveau de la configuration concrète de la scène (un homme coincé dans une horloge) ; dans tous les cas, « le goût du concret et le goût de la métamorphose, dans le burlesque, sont [...] le plus étroitement liés » (Král, 1984, p. 197). Le burlesque n'est pas un cinéma expérimental qui peut s'abstraire d'un état vériste du corps et de ce dont il est réellement capable (virtuose) ; il se bricole à partir de sa concrétude, sans effet spécial : le miracle s'opère quand le *truc* est connu et qu'au fond, il n'y a pas de magie. Les corps ne se déforment pas vraiment, sinon par emboîtements, adjonctions, collages, suffisants ici pour qu'apparaissent cornes, ailes, crêtes et bosses. Le burlesque invente ainsi sa propre « spectature », inconfortable, située dans l'entre-deux d'une illusion dont on connaît les rouages ; elle déporte naturellement le regard vers ce que l'image comporte d'indéterminé, de non encore formé, de mouvant, et vers ce dont au contraire on peut être certain : la pesanteur, la densité, les textures, les couleurs. « Brutalement, nous nous souvenons que le monde où nous vivons est concret, matériel, résistant ; c'est la réalité toute entière, en quelque sorte, qui se rappelle soudain à notre attention » (Král, 1984, p. 157).

Conclusion

« Se fondre dans le moule », « casser les codes » et au contraire en imposer de nouveaux : discuter la notion vague de « moule » revient de toute façon à interroger ce qui est à la marge et ce qui ne l'est pas, à identifier ceux qui entrent dans le cadre et ceux qui le détournent. Le personnage burlesque, de son côté, est un être à part pour qui la question de l'adhésion à une communauté est partout reconduite. Refusant, ignorant, maltraitant toute forme de conventions, il est certes voué à l'exclusion sociale, mais il définit aussi par-là la condition de son adhésion à un ensemble plus vaste de corps en interactions (plantes, animaux, meubles, objets, éléments naturels, ...), au contact desquels il s'incarne (se dote d'un poids, d'émotions et de désirs) autant qu'il renonce aux limites strictes de son humanité. Il trouve en somme forme dans l'informe, dans l'immersion, au cœur de la tempête.

Le paradoxe de l'image burlesque serait ainsi de rejeter toute forme moulée, durcie, toute empreinte laissée durablement dans la glaise du film – une sorte d'anti-fossile du cinéma – et de reposer pourtant sur ce principe : le pétrissage infatigable des figures, le modelage sans autre fin que lui-même, sinon celle de montrer qu'avoir le regard enduit, « faire boue de son regard » (Lécole Solnychkine, 2023, p. 30), considérer (examiner et estimer) les matières plus ou moins molles qui nous entourent est en soi un projet et un défi suffisants.

Bibliographie

Amiel Vincent, *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1998.

Bordat Francis, *Chaplin cinéaste*, Paris, Éditions du Cerf, 1998.

Ciret Yan, « Les innocents de la matière, multiples incarnations du burlesque », *Artpress, Le burlesque, une aventure moderne*, no 24, 2003, p. 104-110.

Fay Jennifer, *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*, New York, Oxford University Press, 2018.

Kihm Christophe, « Le burlesque, une aventure moderne », *Artpress, Le burlesque, une aventure moderne*, no 24, 2003, p. 8-15.

Král Petr, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984.

Lécole-Solnychkine Sophie, *Dans la boue des images, Sesto San Giovanni*, Italie, Éditions Mimésis, 2023.

Michaud Philippe-Alain et Isabelle Ribadeau Dumas, *L'horreur comique : esthétique du slapstick*, Paris, Centre Pompidou, 2004.

Schefer Jean Louis, *Images mobiles: Récits, visages, flocons*, Paris, P.O.L Editeur, 2013.

Tessé Jean-Philippe, *Le Burlesque*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2007.

ENTRE REPRODUCTION ET SUBVERSION DES PONCIFS SUR L'ART « FÉMININ » À LA FIN DU XIXE SIÈCLE : SE COULER DANS LE MOULE POUR MIEUX LE BRISER ?

Clémence Rinaldi

HiCSA, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

RÉSUMÉ

Cet article analyse les stratégies mises en œuvre par l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, en tant que première société d'artistes femmes en France, pour *rentrer dans le moule* et se fondre dans le paysage artistique de la fin du XIXe siècle. Alors que de nombreux préjugés pèsent sur la pratique artistique des femmes et entravent leur carrière professionnelle, l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs fait de « l'Art féminin » un étendard pour la défense des intérêts des femmes artistes. A travers leurs discours et leurs productions, les artistes du collectif s'inscrivent moins dans une confrontation, que dans une reproduction des poncifs façonnant le moule de la créativité dite féminine. Or, ce conformisme exacerbé suggère l'hypothèse d'une stratégie subversive de la part des artistes : se couler dans le moule, pour en réalité mieux le briser.

Mots-clés : histoire de l'art ; dix-neuvième siècle ; femmes artistes ; expositions d'artistes femmes ; genre

ABSTRACT

This paper analyzes the strategies put up by the *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* (Union of Women Painters and Sculptors), as the first society of women artists in France, to fit the mold and blend into the artistic landscape of the late 19th century. While many prejudices weigh on the artistic practices of women and obstruct their professional careers, the *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* turn "Feminine Art" into a banner standing up for women artists' interests. Through their speeches and their artworks, the artists seem to fit the clichés shaping the mold of a so-called feminine creativity more than they seem to confront it. However, this exacerbated conformism suggests the hypothesis of an artists' subversive strategy: to fit the mold in order to actually break it.

Key words : art history ; nineteenth century ; women artists ; women-only exhibitions ; gender studies

BIOGRAPHIE

Clémence Rinaldi est doctorante et chargée d'enseignement en histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sa thèse porte sur les expositions collectives d'artistes femmes de 1881 à l'entre-deux-guerres. Ses premiers travaux « *Une cimaise pour toutes* » : *la lutte sororale de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* (Mémoire de Master 1 sous la direction de Julie Ramos, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2020) et « *Restons femmes, restons artistes, restons unies* » : *l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs et la « question féminine »* (Mémoire de Master 2 sous la direction de Pascal Rousseau, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021) analysent la portée militante du collectif.

Introduction

- L'Union des femmes peintres et sculpteurs, qu'est-ce que c'est que ça ?
- Ce sont des femmes artistes qui se réunissent afin d'en faire voir de toutes les couleurs aux hommes¹.

Le dessin de Gill Baerr paru en 1904 dans la revue satyrique *La Lanterne* (IMG_1), traduit avec éloquence la curiosité que suscite la première société d'artistes femmes en France chez ses contemporains. De manière ironique, il réduit cette initiative à une simple excentricité, destinée à causer des désagréments aux hommes. Ces moqueries récurrentes dans la presse artistique sont révélatrices d'un profond mépris à l'égard des femmes artistes. Ces dernières doivent faire face à une forte hostilité misogyne et à des préjugés qui limitent leurs pratiques et biaisent la réception de leurs œuvres. Face à cette situation, les artistes se sont organisées au sein de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs à partir de 1881, pour revendiquer leur droit de participer à la création artistique. La fondatrice, la sculptrice Hélène Bertaux, annonce la couleur : « Le but de l'Union est la conquête pour la Femme artiste de tous les avantages réservés jusqu'ici à l'artiste homme² ». Pour contester le monopole des artistes masculins de la scène artistique, elle organise à partir de 1882 une exposition annuelle exclusivement féminine à Paris appelée le Salon des Femmes, qui leur offre un espace de visibilité en non-mixité. Elle dénonce l'exclusion des femmes des institutions artistiques et milite pour leur accès à l'École des Beaux-Arts de Paris, qu'elle obtient progressivement à partir de 1897³.



— L'union des femmes peintres et sculpteurs, qu'est-ce que c'est que ça ?
Ce sont des femmes artistes qui se réunissent pour en faire voir de toutes les couleurs aux hommes.

IMG_1 : Gil Baer, [Gilles Berr] (1863-1931), « La revue comique du mois de février », *La Lanterne*, 27 février 1904, p. 4. © Retronews

Malgré son militantisme avéré en faveur de la reconnaissance et de la professionnalisation des artistes femmes, l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs véhicule toutefois des discours conservateurs sur la condition féminine. Les artistes

1 Gil Baer, [Gilles Berr], « La revue comique du mois de février », *La Lanterne*, 27 février 1904, p. 4.
2 Hélène Bertaux, « Toast au banquet du 12e anniversaire », *Journal des femmes artistes*, n°40, juin 1893, p. 5.
3 Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts, 1880-1923*, Paris, Ensba, 1992.

revendiquent les spécificités de ce qu'elles nomment « l'Art féminin⁴ », au risque de se voir assujetties à une essentialisation de la pratique artistique considérée alors comme féminine. À travers leurs discours et leurs créations, il apparaît qu'elles s'inscrivent moins dans une confrontation que dans une reproduction des poncifs et des préjugés façonnant le moule de la créativité au féminin, auquel elles semblent particulièrement enclines à adhérer. L'historienne de l'art Tamar Garb met en évidence l'acharnement de la presse à qualifier de féminin l'art produit par les femmes, allant même jusqu'à élaborer une « catégorie critique⁵ » imprégnée de stéréotypes qui marginalise leurs pratiques. Selon Tamar Garb, la rhétorique de l'art féminin employée par l'Union constitue « une réponse aux débats ambiants au sein du monde de l'art, [...] une riposte à l'idée dominante selon laquelle une femme professionnelle est une femme désexuée, [...] un refus d'accepter les prétendues incapacités intellectuelles des femmes et une réponse aux critiques qui exigeaient que les femmes insufflent dans leur art toute leur "féminité"⁶ ». Au-delà d'une « réponse » ou d'une « riposte », cet article avance l'hypothèse qu'il s'agirait plus précisément d'une véritable stratégie mise en place par les artistes. Ainsi, nous nous demanderons dans quelle mesure la façon dont elles *rentrent dans le moule* des conventions à la fois artistiques et patriarcales, pourrait être interprétée comme une stratégie subversive consistant à se couler dans le moule pour mieux le fracturer. Nous dessinerons d'abord les contours du moule institutionnel et idéologique dans lequel s'inscrit la création dite féminine, pour ensuite analyser de quelle manière les artistes s'y conforment et enfin comment elles se l'approprient. Ainsi, il s'agira de remettre en question l'aspect coercitif du moule : plutôt que de le subir, il semblerait que les artistes s'en emparent pour le remodeler et l'élargir à leur avantage, en y ajoutant une catégorie : « l'Art féminin⁷ ».

1. Le moule de la création artistique

Ce n'est qu'en 1897, grâce à l'action militante de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, que les femmes sont autorisées à présenter les examens d'entrée à l'École des Beaux-Arts pour assister aux cours théoriques et travailler dans les galeries⁸. En 1900 des ateliers de pratique spécialement destinés aux femmes sont ouverts : l'atelier de peinture Humbert et l'atelier de sculpture Marqueste⁹. Pour pallier les difficultés d'accès à la formation officielle et gratuite, les aspirantes artistes se tournent vers des enseignements privés, qui sont particulièrement onéreux et demeurent incomplets. Selon l'historienne de l'art Denise Noël, dans les académies privées, le prix d'inscription est souvent le double pour les étudiantes. Pour des raisons de convenance, elles n'ont généralement pas accès à la leçon de nu masculin sur modèle vivant¹⁰. La peintre Marie Bashkirtsfeff, membre de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs représente en 1881 un de ces ateliers parisiens ouverts aux femmes, l'académie Julian où elle étudie (IMG_2). Pour ne pas choquer la pudeur des étudiantes, le modèle est non seulement un jeune garçon, qui plus est qui porte un cache-sexe. Or, l'apprentissage du nu sur modèle vivant est nécessaire pour assimiler la représentation de la figure humaine et pouvoir s'adonner aux genres artistiques considérés comme les plus nobles selon la hiérarchie des genres en vigueur : la peinture d'histoire et la peinture allégorique.

4 Une sociétaire, L. B., « Causerie », *Journal des femmes artistes*, n° 5, 1er février 1891, p. 1.

5 Tamar Garb, "L'Art Féminin". The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France, in Norma Broude, Mary D. Garrard (ed.), *The Expanding Discourse : Feminism and Art History*, Routledge, 1992, 207-224.

6 "The discourse on women's mission in art, *l'art féminin* generated by the members of the Union can be seen as a response to current debates within the art world, as a riposte to the prevailing notion that a professional woman was a desexed woman, as a rejoinder to the radical demands of feminists that women fight publicly for their political rights, as a refusal to accept women's alleged intellectual incapacities and as an answer to critics who demanded that women infuse their art with all their "femininity"". Tamar Garb, art. cit., p. 220.

7 Une sociétaire, L. B., « Causerie », art. cit.

8 Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts, 1880-1923*, Paris, ENSBA, 1992, p. 30.

9 *Ibid.*, p. 33.

10 Denise Noël, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2004, [En ligne], mis en ligne le 23 août 2013, <https://clio.revues.org/646>, consulté le 7 octobre 2019, p. 3.

Les artistes femmes qui en sont privées sont par conséquent fortement discriminées pour accéder au statut d'artiste professionnelle. Comme le dénoncent les historiennes de l'art Griselda Pollock et Rozsicka Parker, au-delà de l'obstacle économique pouvant constituer un frein aux ambitions artistiques des femmes, elles sont d'emblée exclues



IMG_2 Marie Bashkirtseff (1858-1884), L'atelier des femmes chez Julian, 1881, huile sur toile, 188 x 154 cm, Musée de Beaux-Arts, Dniepropetrovsk, Ukraine.
© Bridgeman Images.

<http://maria1884.blogspot.com/2017/07/el-atelier-de-mujeres-personajes-i.html>

du canon¹¹ de la création artistique, du moule qui le façonne.

Celles qui parviennent néanmoins à accéder au statut d'artistes professionnelles, grâce à une situation familiale et financière privilégiée, se heurtent à des préjugés misogynes qui dévalorisent leurs pratiques. Ces préjugés ont été dénoncés en 1896 par la deuxième présidente de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, la peintre Virginie Demont-Breton :

« Quand on dit d'une œuvre d'art : «C'est de la peinture ou de la sculpture de femme», on entend par là «C'est de la peinture faible ou de la sculpture mièvre», et quand on a à juger une œuvre sérieuse due au cerveau et à la main d'une femme, on dit : «C'est peint ou sculpté comme par un homme». Cette comparaison de deux expressions convenues suffit à prouver qu'il y a un parti pris d'avance contre l'art de la femme¹². »

Lorsque l'œuvre d'une artiste est réussie et démontre les facultés de sa créatrice, le

11 Rozsika Parker, Griselda Pollock, « Stéréotypes fondamentaux : essence féminine et féminité essentielle » (1981), in Fabienne Dumont (dir.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Les Presses du réel, 2011, p. 181.

12 Virginie Demont-Breton, « La femme dans l'art », *La Revue des revues*, n° 5, 1er mars 1896, p. 448.

compliment qui lui est adressé nie son identité de genre. Bien que son œuvre prouve qu'une femme puisse être douée de talent, on considère qu'elle emprunte ses facultés à l'autre sexe, la jugeant incapable de telle prouesse en raison de sa nature féminine. À cet égard, les peintresses et sculptrices au talent reconnu sont très souvent perçues comme « masculines » ou « viriles ». Le sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux considère Hélène Bertaux comme « l'un des talents les plus virils¹³ » qu'il connaisse. Le critique d'art Octave Mirbeau se dit frappé par le « faire hardi et très mâle¹⁴ » de Marie Bashkirtseff et remarque dans les œuvres d'Estelle Bergerat, la fille de Théophile Gautier, « une puissance des coloris et une simplicité d'exécution, qui étonnent toujours chez une femme¹⁵ ». Une femme n'est pas censée entrer dans le moule du génie créatif, celui-ci étant considéré comme le propre du masculin. Celles qui dérogent à cette règle et remettent en cause par leur simple existence la pérennité du moule modelé sur le modèle du génie masculin, sont réduites à des cas exceptionnels. Ce sont ces stéréotypes qui poussent certaines créatrices à adopter un pseudonyme masculin ou neutre pour brouiller les pistes en semblant entrer dans le moule. Le cas de la sculptrice Marcello, pseudonyme d'Adèle d'Affry est le plus connu. Au sein de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, la sculptrice et femme de lettres Marie-Noémi Cadiot emprunte son pseudonyme Claude Vignon au personnage d'un roman de Balzac. Certaines choisissent stratégiquement d'exposer sous le nom de leur mari lui aussi artiste, comme Hélène Bertaux au début de sa carrière, qui expose au Salon sous le nom de son premier mari, le sculpteur Allelit¹⁶.

2. Entrer dans le moule

En tant que femmes, les créatrices sont placées en dehors du moule masculin de la création artistique. Néanmoins, en tant qu'artistes, elles sortent aussi du moule assigné aux femmes par la société patriarcale. D'un point de vue artistique, les discours psychopathologiques sur le féminin, très répandus à la fin du XIX^e siècle, considèrent par essence les femmes incapables d'imagination et les cantonnent à la faculté d'imitation, par analogie avec leur rôle reproducteur. D'un point de vue social, du fait de leur ambition d'accéder à une activité intellectuelle et au statut de travailleuse financièrement indépendante, elles sortent du carcan de la condition féminine cantonné à la sphère domestique. Le célèbre peintre Gustave Moreau illustre parfaitement cette hostilité envers les femmes dans le domaine artistique, lorsqu'il écrit à propos de Marie Bashkirtseff :

« L'intrusion sérieuse de la femme dans l'art serait un désastre sans remède. Que deviendra-t-on quand des êtres aussi dépourvus de véritable don imaginaire, viendront apporter leur horrible jugeote artistique avec prétentions justifiées à l'appui¹⁷ ? »

De cette incompatibilité entre l'artiste femme et les moules à la fois de la féminité et de la créativité, naît ce que l'historienne de l'art Tamar Garb nomme une « catégorie critique¹⁸ » qui marginalise leurs pratiques : l'art féminin. En effet, de nombreux stéréotypes façonnent un moule essentialisant auquel la créativité au féminin doit correspondre. Celle-ci s'incarnerait dans des techniques considérées comme mineures : les arts décoratifs, le pastel, l'aquarelle ; ainsi que dans des genres considérés comme modestes : le portrait, notamment d'enfants et la nature morte, en particulier de fleurs.

13 Jean-Baptiste Carpeaux, cité par, Édouard Lepage, *Une Page de l'histoire de l'art au XIX^e siècle. Une conquête féministe. Mme Léon Bertaux*, [Paris, J. Dagon, 1911], Saint-Michel-de-Chavaignes, Soleil en livres, 2009, p. 195.

14 Octave Mirbeau, « L'union des Femmes peintres et sculpteurs », *La France*, 26 février 1885, cité dans *Combats esthétiques*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1993, tome 1, p. 122.

15 *Ibid.*

16 Catherine Gonnard « Mme Bertaux, sculptrice et féministe d'exception », in LEPAGE, Édouard, *op. cit.*, p. II.

17 Pierre-Louis Matthieu, *L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*, Frontfroide, Fata Morgana, 1984, p. 207.

18 Tamar Garb, « L'art Féminin ». *The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France*, art. cit., p. 207-224.

A travers leurs discours et leurs pratiques, on constate que les artistes de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs adoptent une attitude conformiste pour entrer dans ce moule. En effet, en dépouillant les catalogues d'exposition de l'Union, on observe une prédominance quantitative des techniques et notamment des sujets dits féminins¹⁹. Cette prédominance est également relevée par la presse, tantôt pour critiquer le manque de diversité des productions des artistes femmes, qui serait la preuve des limites de leur créativité et de leur inventivité, ou au contraire, pour l'encenser, comme le fait la journaliste féministe Olympe Audouard :

« En cette exposition féminine, les sujets sont généralement bien ceux qui conviennent à la femme, enfants, fleurs, sous-bois, portraits ; et en ce genre la femme, je dois le dire, met une grâce exquise et un sentiment vrai. [...] L'enfant ! voici le genre qui sera le triomphe du pinceau féminin, la femme naît avec l'amour des enfants et elle sait rendre en les peignant leur poésie²⁰ ».

De nombreuses critiques essentialisent ainsi les artistes femmes en les rapportant à leur instinct maternel, considérant que celui-ci constitue une prédisposition à la représentation des enfants. Cette dernière incarnerait même la quintessence de l'art féminin. Bien que les enfants et les fleurs soient souvent les sujets de prédilection de nombreuses artistes, il est essentiel de prendre en considération que les femmes sont particulièrement encouragées à investir ces pratiques, car elles sont supposées correspondre à leur nature délicate, sensible et maternelle. C'est précisément la conformité des artistes femmes au moule qui limite la création féminine qui est valorisée par la critique. Les représentations de l'enfance et de la maternité abondent dans l'œuvre de Madeleine Carpentier, ce qui contribue au succès de l'artiste. Elle est renommée pour ses pastels aux tonalités douces, particulièrement propices aux sujets intimes, comme en témoigne son tableau *Mère et son bébé*, présent dans les collections du musée des Beaux-Arts de Reims (IMG_3). Ce genre de représentation conforme aux conventions de l'art qualifié de féminin est fortement encouragé par l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, qui a décerné à l'artiste le premier prix du Salon des Femmes pour son tableau *Bébé joue* (IMG_4)²¹. Mais il en est de même pour les institutions artistiques reconnues, telles que le Salon des Artistes français, qui lui attribue pour cette œuvre un prix de 2000 francs en 1905. De nombreuses artistes de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs se spécialisent dans la peinture de fleurs. On peut citer les œuvres de



IMG_3 Madeleine Carpentier, *Mère et son bébé*, pastel sec et fusain sur papier vélin, 80.8 x 64,5, Reims, Musée des Beaux-Arts © Musées de Reims.



IMG_4 Madeleine Carpentier (1865-1949), *Bébé joue*, 1905, huile sur toile, dimensions et localisation inconnues, reproduction en carte postale, NG. Photo. © Ebay.

19 Étude statistique du catalogue de la huitième exposition de l'UFPS in RINALDI Clémence, *Une cimaise pour toutes : la lutte sororale de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, dir. Julie Ramos, Mémoire de M1, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2020, p. 74-77.

20 Féo de Jouval, [Olympe Audouard], « L'exposition des œuvres féminines au cercle des Arts Libéraux, 49, rue Vivienne », *Le Papillon*, n°43, dimanche 12 février 1882, p. 2-3.

21 IMG_4 : Madeleine Carpentier (1865-1949), *Bébé joue*, 1905, huile sur toile, dimensions et localisation inconnues, reproduction en carte postale, NG. Photo. © Ebay.

Clarisse Bernamont ou de Jeanne Amen qui rencontrent un certain succès. Elles sont régulièrement récompensées par des prix et l'État acquiert leurs œuvres pour les collections de musées municipaux. Jeanne Amen se présente essentiellement comme une peintre de fleurs, mais comme le montre son œuvre *La Terrasse* (IMG_5) entrée dans les collections publiques en 1903, le sujet floral peut également se prêter à la démonstration de ses compétences dans les domaines du paysage et du nu féminin.



IMG_5 : Jeanne Amen (1863-1923), *Sur la terrasse*, 1892, huile sur toile, dimensions inconnues, Villefranche-sur-Saône, Musée Paul-Dini. © Didier Michalet.

Au-delà de se conformer aux stéréotypes, techniques et sujets de la pratique dite féminine, les artistes mettent également en avant leur conformité aux attentes de la société patriarcale envers les femmes. Lors d'un banquet d'anniversaire de l'Union, la présidente Hélène Bertaux prononce un discours qui borne les limites de l'émancipation qu'elle revendique :

« Soyons de grands artistes ; nous resterons dans notre rôle, parfaitement d'accord avec les lois que la nature, la société, la famille nous imposent. Le culte de l'art nous laissera dans notre sphère ; les hommes feront les lois et au besoin feront la guerre pour les défendre ; la vie publique leur appartient ; ils la garderont²². »

Elle oppose la vie publique en tant que monopole des hommes, à la sphère des femmes, sous-entendant ainsi la sphère domestique. La pratique artistique, en mobilisant chez les femmes des facultés traditionnellement associées à leur nature, telles que la sensibilité, la grâce, la préciosité, la douceur, ne semble pas susceptible de provoquer une subversion des rôles genrés. Elle limite sa défense des travailleuses aux artistes, affirmant qu'elle n'a pas l'intention d'étendre ses revendications aux domaines de la vie publique, comme la loi et la guerre, qui demeurent des affaires d'hommes. L'emploi du futur « ils la garderont » se veut définitif et exclut ainsi toute crainte que les femmes artistes puissent démanteler l'emprise des hommes sur la sphère publique et perturber l'ordre patriarcal. Ces discours conservateurs sur la condition féminine s'incarnent également dans l'iconographie présentée au Salon des Femmes. En 1894, la médailliste Marcelle Lancelot-Croce remporte le prix d'honneur de l'Union pour son œuvre intitulée *La Femme et ses destinées* (IMG_6). Elle représente en triptyque les trois

destinées de la femme, gravées sous chaque image en lettres capitales : « ÉPOUSE, MÈRE, VEUVE ». Les scènes se déroulent dans l'ordre chronologique : on voit d'abord la femme enlacer un homme, puis entourée de ses enfants nés de leur union, pour finir par la voir pleurer sur la tombe de son défunt mari. À travers cette représentation, l'existence de la femme est définie par la parentèle, sa relation à l'homme et le statut qui en découle : elle est l'épouse de, donne naissance à la progéniture de, devient la veuve de. Le décor naturel qui ornemente les scènes, traduit l'inscription dans les lois de la nature des destinées essentielles de « La Femme ». Dans de nombreux discours synthétisés par cette œuvre, les artistes mettent en avant leur conformité aux injonctions du moule de la féminité, notamment à travers la conciliation de leur pratique artistique avec le respect de leurs rôles de mère et d'épouse. Elles défendent une conception harmonieuse de l'art et de la féminité, selon laquelle la pratique artistique correspond à la nature féminine, puisqu'elle fait appel aux facultés qui lui sont associées, telles que la grâce, la douceur, la sensibilité. Par conséquent, la pratique artistique même professionnelle, est considérée comme convenable pour les femmes, car elle respecte leur nature et les maintient dans leurs rôles, sans perturber l'ordre ou le moule patriarcal.



IMG_6 : Marcelle Renée Lancelot-Croce (1863-1946), *La Femme et ses destinées*, 1894, plaque uniface en bronze argenté, 52 x 75,6 cm, Paris, musée d'Orsay. © RMN-Grand Palais.

3. Entrer dans le moule... pour mieux le briser ?

Cependant, au-delà de se conformer aux moules préétablis de la féminité et de ce qui est censé l'incarner en art, les artistes vont jusqu'à revendiquer elles-mêmes « l'Art féminin²³ » comme une catégorie distincte de l'art, propre à leur sexe. L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs affirme son ambition de promouvoir « l'Art féminin²⁴ » dans son programme, dès le premier numéro de son bulletin, le *Journal des Femmes Artistes*. Une sociétaire exhorte les artistes à cultiver cette particularité :

« Par nous, femmes, par le caractère de nos travaux, que l'Art redevienne avec force civilisatrice. Inventons ce qui console le cœur, charme l'esprit et fait sourire le regard. Voilà, certes, une mission bien féminine. Oui, créons ; femmes, nous le devons et nous le pourrons, cet art nouveau qu'on attend : l'Art féminin²⁵. »

À travers des discours différentialistes, les artistes ont tendance à réduire la diversité de leurs productions au singulier, en essentialisant la « Femme-Artiste²⁶ » dotée de

23 Une sociétaire, L. B., « Causerie », *Journal des Femmes Artistes*, n° 5, 1er février 1891, p. 1.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 Jules Gerbaud, « Notre dixième anniversaire », *Journal des Femmes Artistes*, n°13, juin 1891, p. 1.

« facultés spéciales²⁷ » et capable de délivrer « une note personnelle²⁸ ». Selon Hélène Bertaux, il revient même aux femmes d'être les « gardiennes des traditions²⁹ » et de « régénérer » l'art, en proie aux avant-gardes naissantes au tournant du XXe siècle. Les artistes condamnent ce qu'elles appellent les « excentricités des temps modernes³⁰ » telles que l'impressionnisme et mettent en avant leur respect des traditions académiques. Opposées aux innovations artistiques en cours qui dérogeaient aux conventions de l'académisme, elles affirment leur inscription réactionnaire dans le moule conservateur de l'art du XIX^e siècle.

Néanmoins, le conformisme et le conservatisme de l'Union, étroitement liés à l'essentialisation du féminin qu'elle opère, peuvent être envisagés comme des stratégies. L'historienne de l'art Charlotte Foucher-Zarmanian met l'accent sur l'agentivité des artistes femmes élaborant des stratégies d'entrisme³¹, que ce soit par la modération ou le conformisme, afin de s'intégrer aux cercles culturels de la fin du XIXe siècle, marqués par la misogynie. Au-delà d'afficher leur respect des conventions imposées aux femmes et des traditions de l'art, on observe également, au sein de la multitude de discours tenus par les artistes de l'Union, des contradictions qui témoignent de leurs efforts pour paraître modérées. Alors qu'Hélène Bertaux fixe les limites de l'émancipation féminine aux professions artistiques dans un discours au banquet de l'Union où sont présents des hommes politiques et des personnalités masculines du monde de l'art, elle tient des discours contradictoires et beaucoup plus militants lorsqu'elle s'adresse aux artistes femmes lors des assemblées générales de l'Union. Les artistes ont tendance à adapter leurs discours en fonction de leur auditoire et à modérer leurs revendications pour entrer dans le moule dévolu aux femmes par la société patriarcale, afin de rassurer ceux que l'émancipation féminine pourrait inquiéter. La position des artistes vis-à-vis de la féminité semble relever des comportements décrits par la psychanalyste britannique Joan Rivière en 1929, dans son essai « La féminité en tant que mascarade »³². Elle analyse le cas d'une patiente, universitaire reconnue, qui ressent le besoin d'adopter une attitude charmeuse et de s'apprêter pour paraître féminine et plaire à son auditoire masculin. En tant qu'intellectuelle, statut traditionnellement réservé aux hommes, la femme se trouve symboliquement dans une position intermédiaire entre les identités masculine et féminine, aspirant à la masculinité. Selon Joan Rivière, pour apaiser l'angoisse et éviter la vengeance qu'elle redoute de la part des hommes, qui pourraient être irrités par cette subversion identitaire, l'intellectuelle revêt le « masque de la féminité mascarade », afin d'obtenir l'approbation et la reconnaissance de ses pairs. De la même manière, la revendication ostentatoire de la féminité par les artistes, à travers « l'Art féminin³³ » et le respect des conventions patriarcales, peut être assimilée à la mise en scène d'une « féminité mascarade³⁴ ». Cette stratégie vise à détourner les soupçons de subversion des rôles traditionnellement attribués aux femmes et de trouble à l'ordre patriarcal. L'artiste femme se trouve dans un intermédiaire entre les identités masculine et féminine, aspirant à entrer dans le moule de l'artiste et du génie créatif traditionnellement masculin. La modération semble ainsi être une condition nécessaire à l'acceptation de la présence des artistes en tant que femmes sur la scène artistique, à l'appréciation de leurs travaux et à la considération de leurs revendications. En raison de son pacifisme, le féminisme de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs

27 Léon Bérard, « Banquet du 19 mai 1912 », *Bulletin officiel de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, n°169, mai 1912, p. 2-3.

28 La Rédaction, « Notre Programme », *Journal des Femmes Artistes*, n°1, 1er décembre 1890, p. 1-2.

29 Hélène Bertaux, « Allocution du 16 juillet 1889 au Congrès international des Œuvres et des Institutions féminines », *Journal des Femmes Artistes*, n°2, 15 décembre 1890, p. 2.

30 Une sociétaire, « Clôture de notre 11eme Exposition », *Journal des Femmes Artistes*, n°26, 31 mars 1892, p. 2-3.

31 Charlotte Foucher-Zarmanian, *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 28.

32 Joan Rivière, « La féminité en tant que mascarade », *Féminité mascarade*, Marie-Christine Hamon (dir.), Paris, éd. Du Seuil, 1994.

33 Une sociétaire, L. B., « Causerie », *art. cit.*

34 Joan Rivière, « La féminité en tant que mascarade », *art. cit.*

est parfois qualifié de « séduisant³⁵ » par les contemporains. C'est précisément grâce à la modération et à la conformité des artistes aux attributs de la féminité que l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs est parvenue à remporter l'adhésion du public et à atteindre un niveau de visibilité élevé.

Conclusion

En conclusion, si les artistes se conforment aux stéréotypes de la pratique attendue des femmes à travers le choix de sujets et techniques dits féminins, elles contestent néanmoins les jugements de valeurs qui qualifient leurs pratiques de mineures. En revendiquant ostensiblement la féminité de leur pratique, elles s'approprient l'étiquette habituellement péjorative apposée à leurs productions et entendent ainsi affirmer la valeur sous-estimée de leur travail. Elles revendiquent les caractéristiques supposées féminines comme les spécificités d'une pratique originale, et par la même, transforment l'expression péjorative, sous-entendant « faiblesse » et « mièvrerie » dans la bouche de leurs détracteurs, en une véritable force. À travers des discours essentialistes qui invoquent la nature féminine comme un apport providentiel et bénéfique pour le renouveau de l'art, elles retournent comme un gant les préjugés qui pèsent sur leurs pratiques. La nature féminine qui les invalidait aux yeux de leurs adversaires, devient ainsi un argument pour affirmer la nécessité de leur présence en tant que femmes au sein des cercles culturels hostiles à leur participation. Ainsi, en dépit des préjugés misogynes limitant leurs facultés, l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs proclame la capacité des femmes à produire un art qui, comme l'affirme sa fondatrice Hélène Bertaux, « porte la marque du génie de notre sexe³⁶ ». Elles remettent ainsi en cause la pérennité du moule de la créativité et du génie artistique coulé sur le masculin et le subvertissent en le remodelant. De cette manière, elles s'insèrent dans le moule pour en réalité mieux le fêler, en fournissant « par le groupement, [...] la preuve de ce que peut la femme³⁷ » et affirmer sa liberté de créer et de participer à la création artistique de son temps.

35 M. Rollin, « Allocution au Banquet du 13 mai 1913 », *Bulletin officiel de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, n°175, mai 1913, p. 3.

36 Hélène Bertaux, « Notre dixième anniversaire », *Journal des Femmes Artistes*, n° 13 Juin 1891, p. 3-4.

37 *Ibid.*

VOULOIR SORTIR DU MOULE HÉTÉROSEXUEL DANS L'ANGLETERRE DES ANNÉES 1950

Jérôme Ordoño

GRIC, Université Le Havre Normandie

RÉSUMÉ

Dans les années 1950 en Angleterre, dans une société qualifiée de « dictature hétérosexuelle », l'opinion publique est fortement partagée sur l'homosexualité masculine et son acceptation. Alors que la presse se fait régulièrement l'écho d'affaires sordides où des hommes ont été tués, arrêtés ou victimes de chantages, l'opinion oscille entre indifférence et une forme de « bienveillance » vis-à-vis du « sort cruel » réservé plus particulièrement aux hommes homosexuels.

Par ailleurs, l'homosexualité masculine fait peur à certains car elle est considérée comme une maladie et rime souvent à l'époque avec affaires d'espionnage et de trahison envers l'Empire britannique, ce qui donne souvent lieu à des débats parlementaires particulièrement animés.

Pour autant, malgré un contexte difficile et après des scandales tous plus retentissants les uns que les autres, deux hommes vont commencer à vouloir « sortir du moule » d'une société hétéronormée en faisant entendre leurs voix : Lord Wolfenden, pédagogue et réformateur de la société, et Peter Wildeblood, journaliste et écrivain homosexuel emprisonné en raison de ses inclinaisons. Ce dernier a également participé à l'élaboration du Rapport Wolfenden en 1957 en qualité de témoin.

Tous deux participent ainsi à la naissance en 1967 du *Sexual Offences Act*, première loi décriminalisant les actes homosexuels entre hommes.

Mots-clés : Homosexualité ; Angleterre ; Années 1950 ; Peter Wildeblood ; Rapport Wolfenden

ABSTRACT

In the 1950 Great Britain, where society is seen as a « heterosexual dictatorship », public opinion is changing about male homosexuality. The newspapers are regularly dealing with men who are murdered, sent to jail or blackmailed because they are homosexuals. And people are moving from indifference to a kind of compassion for the victims of such an unfair cruelty.

What's more, how can't you be afraid of sick men or foes spying for foreign countries ? And what do the Members of Parliament think of that ?

Nevertheless, beyond the scandals, two men started to pop up from the heterosexual model of the British society : Lord Wolfenden, a pedagogue and a reformer while Peter Wildeblood is a Gay journalist and writer sent to jail for his sexual deviances. He was also one of the witnesses who were questioned in the purpose of the Wolfenden Report.

With their actions, both of them are the pioneers of the 1967 *Sexual Offences Act*, the first law that decriminalised homosexual acts between men.

Key words : Homosexuality ; Great Britain ; 1950s ; Peter Wildeblood ; Wolfenden Report

BIOGRAPHIE

Jérôme Ordoño est Doctorant à l'Université Le Havre Normandie et appartient au laboratoire GRIC (Groupe de Recherche Identités et Cultures).

Son travail de recherche se focalise sur la construction identitaire, les minorités (ethniques, sociétales) et l'homosexualité (études de genre) dans la société britannique contemporaine.

Après un Master centré sur les groupes sociaux (suffragettes, immigrants...) ayant contribué à faire du Titanic le symbole d'une époque puis les identités Tziganes en Grande-Bretagne, ses recherches de Doctorat portent sur la Presse, la culture alternative et les constructions du genre dans la Grande-Bretagne des années 1970-1980 au travers des mutations sociales, culturelles et politiques.

Introduction

La présente communication s'attachera d'abord à présenter le moule dans lequel évolue la société britannique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Le contexte politique est alors teinté d'espionnage et de scandales, l'un et l'autre étant souvent liés.

Ensuite, il s'agira de montrer comment deux hommes ont fait le choix de sortir de ce moule en dénonçant une société répressive envers les homosexuels. Leur action commune a constitué un catalyseur pour que d'autres hommes et femmes s'investissent par la suite sur la question en rompant avec l'ordre établi et en réclamant des droits. Les décennies qui suivent donnent ainsi lieu au *Sexual Offences Act* en 1967, au *Gay Liberation Front* en 1970 et à la première *Gay Pride* à Londres en 1972.

Cette démonstration s'appuiera principalement sur des articles de presse et des débats parlementaires de l'époque pour établir les étapes qui ont transformé la société britannique hétéronormée des années 1950 en une société plus ouverte aux droits des homosexuels.

1. Fin des années 1940-début des années 1950-le moule hétéronormé commence à être questionné

Au début des années 1950, l'homosexualité n'est pas et ne doit pas être un sujet de discussion de la société britannique.

À ce moment s'est instauré une hétérosexualisation de la société britannique, un besoin de réaffirmer la famille comme modèle privilégié pour une « normalité » sexuelle et de faire du mariage un rite de passage respectable vers l'âge adulte¹. Pour autant, même si la perception dans le travail s'est modernisée en termes de rôle alloué à chaque sexe, les rôles traditionnels de l'homme et de la femme n'en ont pas pour autant été remis fondamentalement en question. De plus, avoir une intimité hétérosexuelle était le signe de relations fructueuses et de stabilité du couple marital².

Mais au-delà de l'homosexualité, c'est le sujet même de la sexualité qui est tabou. Pendant longtemps, la sexualité a été associée aux sentiments de honte et de haine du fait du discours empreint de morale que dispensait l'éducation religieuse³. La sexualité était alors présentée comme quelque chose de sale et associée à toutes les formes de pratiques que la loi criminalisait : pornographie, prostitution, pédophilie, homosexualité...

Sur ce point, même dans une société où l'hétérosexualité est présentée comme « normale » et « naturelle », cette dernière n'en demeure pas moins taboue sous certains aspects. Elle est également soumise à la sanction et à la censure car parfois associée à certaines formes de violence⁴.

Du reste, le rapport à ce qui peut être dit en public ou en privé en matière de sexualité ne remonterait qu'aux années 1940 car l'ignorance dans ce domaine était associée à la pureté morale et à la respectabilité⁵. Pourtant, une enquête menée auprès de la population dans les années 1940 sur les maladies vénériennes semble indiquer une prise de conscience d'un changement imminent en matière de sexualité et de valeurs morales y afférant⁶. En effet, en 1948, David Mace, un membre éminent du *Marriage*

1 WEEKS, Jeffrey, *The World We Have Won*. Abingdon, Oxon : Routledge, 2007, p. 47.

2 *Ibid.*

3 GREY, Antony, *Speaking Out : Writings on Sex, Law, Politics and Society 1954-95*. Londres : Continuum, 1997, chapitre 10 "Sexshame and Sexhate", pp. 87-108.

4 LETHERBY, Gayle, WILLIAMS, Kate, BIRCH, Philip, & CAIN, Maureen, *Sex As Crime ?* Cullompton, Devon : Willan Publishing, 2008, Introduction-*Problematising sex : introducing sex as crime*, pp. 1-17.

5 WEEKS, Jeffrey, *The World We Have Won*. Op. Cit., p. 37.

6 *Ibid.*, pp. 39-46.

Guidance Movement vantait dans son livret à destination des couples mariés intitulé *How to Treat a Young Wife* tous les bienfaits du plaisir sexuel, mais uniquement dans le cadre du mariage. De plus, c'est aussi la même année, qu'est publiée une étude sur la sexualité masculine⁷, qui donnera lieu à l'échelle de Kinsey qui établit un gradient entre hétérosexualité, homosexualité et bisexualité. Pour autant, une théorie avance que les membres constitutifs de la Commission Wolfenden ont été réticents à tenir compte des statistiques avancées par Kinsey et les ont nié pour deux raisons. Tout d'abord, Alfred C. Kinsey était Américain et ses données ne pouvaient s'appliquer aux Britanniques. Qui plus est, les données chiffrées sur l'homosexualité semblaient exagérées⁸.

Si la société hétéronormée des années 1950 a été qualifiée de « dictature hétérosexuelle », c'est parce qu'elle laissait peu de place à l'expression de la différence qu'incarnait le mode de vie des homosexuels. Les dirigeants du pays pensaient même qu'il serait contenu avec le temps voire qu'il déclinerait jusqu'à disparaître⁹.

En effet, à cette période, la volonté de réprimer les actes homosexuels et ceux qui les pratiquaient passait par une répression accrue de la police. Cette dernière agissait bien souvent en toute impunité en faisant appel à de jeunes recrues appelées *agents provocateurs*¹⁰. Ces hommes se postaient ainsi dans les toilettes publiques masculines en servant d'appât pour arrêter des hommes ayant commis ou ayant l'intention de commettre un acte homosexuel, lequel était alors condamné par la loi¹¹.

C'est ainsi qu'a même été évoquée la notion de purge pour parler du traitement particulier des homosexuels en Angleterre avec pour objectif d'éradiquer de la surface du territoire ce fléau, à l'image de la « Terreur Lavande »¹².

Certains articles de presse britannique du moment attestent de cette « purge »¹³.

Pour autant, la mise en lumière de cette purge ou 'chasse aux sorcières' à destination des homosexuels n'émanerait pas nécessairement de l'action gouvernementale mais de la presse infiltrée par certains militants homosexuels, tels Peter Wildeblood. Le sujet n'a en effet jamais été autant couvert médiatiquement qu'à cette période¹⁴.

7 KINSEY, Alfred C. ; POMEROY, Wardell B. ; MARTIN, Clyde E., *Sexual behavior in the human male*. Philadelphie : W. B. Saunders, 1948.

8 HIGGINS, Patrick, *Heterosexual Dictatorship-Male Homosexuality in Post-War Britain*. Londres : Fourth Estate Limited, 1996, p. 19.

9 Le titre de l'ouvrage de Patrick Higgins s'inspire d'une expression popularisée par Tom Driberg mais l'état des recherches actuelles lui conserve une origine incertaine et discutable.

Le *Who's Who in Contemporary Gay and Lesbian History* en pp. 115-116, présente Driberg entre autres comme un parlementaire travailliste de 1945 à 1955 à Maldon (Essex) mais n'évoque pas l'expression de « dictature hétérosexuelle ». Par ailleurs, dans *Peers, Queers & Commons*, Stephen Jeffery-Poulter précise que Tom Driberg, bien que notoirement homosexuel, n'a jamais été inquiété par la police car il se servait de sa réputation de journaliste et de son pseudonyme et se pensait presque au-dessus des lois (pp. 1-4). Donna Smith dans *Sex, Lies & Politics-Gay Politicians in the Press*, ajoute même que la presse ne s'est étonnée pas intéressée plus que cela à la sexualité de Driberg. Elle explique cela par le fait qu'il existait une tolérance à l'égard de l'homosexualité pratiquée dans la sphère privée et que Driberg était un « bon » homosexuel en ce sens qu'il ne mentait pas sur sa sexualité, bien qu'il se soit marié en 1951 (pp. 61, 73-74).

ALDRICH, Robert, WOTHERSPOON, Garry (ed.), *Who's Who in Contemporary Gay & Lesbian History*. Londres : Routledge, 2002 [1ère éd., 2001].

JEFFERY-POULTER, Stephen, *Peers, Queers and Commons: The Struggle for Gay Law Reform from 1950 to the Present*. Londres : Routledge, 1991.

SMITH, Donna, *Sex, Lies & Politics-Gay Politicians in the Press*. Eastbourne : Sussex Academic Press, 2013.

Ibid. p. 21.

10 *Ibid.* pp. 45-48.

11 L'aspect législatif sera détaillé dans la deuxième partie ainsi que l'intentionnalité punie au même titre que l'acte lui-même.

12 L'expression d'origine est Lavender Scare.

Cet événement a été instauré dans les années 1950 aux États-Unis par Joe McCarthy afin d'éradiquer des postes gouvernementaux toutes les femmes et les hommes homosexuels ou suspectés de l'être.

13 *West End Public-House « Pests »-Licensees' Problem*. *News of the World*, 25 Octobre 1953.

A Social Problem. *The Sunday Times*, 1er Novembre 1953.

Seven Years for 'Pest to Society'-Brought young men to his filthy practices-Judge. *Dorset Daily Echo*, 15 Juillet 1954.

14 HIGGINS, Patrick, *Heterosexual Dictatorship-Male Homosexuality in Post-War Britain*. *Op.Cit.* p. 250.

Alors fait historique ou pas ? Selon Rex Batten, auteur de *Rid England of this Plague*, en 2006, il ne fait aucun doute sur cette réalité puisqu'il en a lui-même été la victime. En effet, si son ouvrage ne revêt aucun caractère scientifique, s'agissant d'un roman, deux éléments semblent plutôt converger vers une attestation historique.

Tout d'abord, Rex Batten présente son roman, en note de l'auteur, comme un témoignage de l'époque qui a suivi le couronnement d'Elizabeth II et où l'homosexualité a été considérée comme un parasite¹⁵ à éradiquer. Ensuite, une recherche plus approfondie dans les notes à la genèse de son ouvrage expliquent pour quelles raisons, Rex Batten a plutôt adopté la forme du roman pour évoquer ce qui lui est arrivé ainsi qu'à ses contemporains homosexuels, qu'il a classés en deux catégories : les *queers* et les *TBH (To Be Had)*. Les *Queers* reconnaissent leur sexualité tandis que les autres étaient souvent des hommes mariés et ambitieux qui, pour des raisons carriéristes, familiales ou religieuses, n'auraient jamais admis être des invertis.

Pour revenir à Rex Batten, il était un homme de théâtre essentiellement, acteur et auteur et il ne se sentait sans doute pas la légitimité d'un historien, bien que s'étant beaucoup documenté. Il pensait également qu'une fiction aurait une plus grande portée ainsi qu'il l'écrit dans sa lettre du 12 octobre 2004 à l'un de ses amis nommés Ray, du monde de l'édition¹⁶.

Cette homophobie s'explique dans une certaine mesure par l'hypersexualisation du corps masculin et la définition de la virilité dans les années 1950. En effet, c'est à cette époque que sont apparus les premiers magazines masculins exposant des corps souvent bodybuildés, tels *Man's World* (1956-1967) en Angleterre. Un article du numéro de mars 1958 titrait ainsi « l'homme viril », et ceci n'est qu'un des nombreux exemples d'une littérature destinée à l'origine aux hommes hétérosexuels mais dont on pouvait retrouver certaines photos dans des journaux intimes rédigés par des homosexuels¹⁷.

Une autre explication viendrait de la peur que suscitait alors l'homosexualité car souvent associée au communisme, à l'espionnage et à la trahison du pays. Ceci est manifeste lors de l'affaire Guy Burgess et Donald MacLean¹⁸.

Ronald Seth, Burgess et MacLean s'étaient connus à Cambridge [dans les années 1930] et ont eu tous deux de la sympathie pour l'Union Soviétique tout en travaillant pour les services secrets britanniques du MI5 et sur des postes à Washington DC. Les deux hommes, dont l'homosexualité était connue, ont commencé à être suspectés de transmettre des informations confidentielles aux Russes dès 1951 et ont disparu en 1953¹⁹.

15 Le terme anglais est ici *Pest*.

16 « [My book] is based on the world I knew in the mid 1950s and I have written it as a fiction because it does give me scope to set the atmosphere of the period and to create the emotions I felt. The high profile cases of that era are well documented but I set out to say what it was like for a couple of young gay men who asked for nothing more than to be allowed to live their lives as nature intended. »

Bishopsgate Institute's Archives, GAW/2 & 3.

17 *Diaries of Thomas B. Cooper, Bishopsgate Institute-The Great Diary Project (GDP/362).*

18 Richard Deacon dans *A History of the British Secret Service* indique que Donald MacLean était le fils d'un ancien Ministre Libéral (Chap. 30 : *Treachery in High Places* p. 393). Il s'agirait de Donald MacLean, Parlementaire de 1906 à 1932 et Président du *Board of Education* de 1931 à 1932 sous le gouvernement de Ramsay MacDonald.

DEACON, Richard, *A History of the British Secret Service*. Londres : Frederick Muller, 1969.

19 SETH, Ronald, *Encyclopedia of Espionage-The Spy's Who's Who*. Londres : Book Club Associates, 1974, pp. 90-94.

The Squalid Truth-Who is hiding the man who tipped off these sex perverts ? Sunday Pictorial, 25 Septembre 1955.

HC Deb 31 January 1955 vol 536 c683

<https://api.parliament.uk/historic-hansard/commons/1955/jan/31/burgess-and-maclean>

HC Deb 25 October 1955 vol 545 cc28-9

<https://api.parliament.uk/historic-hansard/commons/1955/oct/25/burgess-and-maclean>

HL Deb 22 November 1955 vol 194 cc708-31

<https://api.parliament.uk/historic-hansard/lords/1955/nov/22/disappearance-of-burgess-and-maclean>

Même si Andrew Hodges n'établit aucun lien de cause à effet entre le suicide d'Alan Turing le 7 juin 1954 et la trahison de Burgess et MacLean, il souligne tout de même que cette affaire d'espionnage a eu un impact sur tous les homosexuels qui avaient pu fréquenter Cambridge dans les années 1930 et qui avaient travaillé pour les services secrets britanniques et/ou américains dans les années 1940-1960²⁰.

Enfin, d'un point de vue purement médical, l'homosexualité est associée aux troubles mentaux²¹, perçue comme une forme d'immaturité sexuelle et compte parmi les déviations sexuelles dès lors qu'elle ne vise pas la procréation. Le moyen de venir à bout de l'homosexualité et de la guérir passe par la thérapie²² : psychothérapie, thérapie comportementale (par électrochocs) et thérapies hormonales. Toutes ces méthodes portent le nom de thérapie de conversion car elles visent à changer les invertis en hommes. On considère que les invertis sont nés homosexuels ou ont été modelés par leur environnement (mère forte et dominatrice ou père faible et absent) et sont souvent efféminés, des femmes coincées dans des corps d'hommes à opposer aux pervers, des hétérosexuels s'étant écartés du droit chemin²³.

Cependant, l'opinion dont personne ne parle dans les journaux, c'est celle des homosexuels eux-mêmes. Que ressentent-ils ? Comment perçoivent-ils leur sexualité et le retour qu'en fait la société ? Bien sûr, les journaux relatent les affaires de chantages²⁴ et les meurtres dont ils sont victimes et les suicides que certains trouvent comme ultime solution à leurs persécutions mais personne ne leur donne la parole jusqu'à présent. C'est ce que se propose de faire le Rapport Wolfenden en faisant appel non seulement à des experts qui ont côtoyé des homosexuels dans le cadre de leur travail (Cour de justice, commissariat, prison, hôpital ou clinique) mais aussi à des témoins eux-mêmes homosexuels.

Pour autant, les personnes chargées de recueillir les témoignages ont elles-mêmes rédigé des livres et pamphlets considérant l'homosexualité comme un problème à résoudre. En d'autres termes, ce sont des représentants religieux, du corps médical, de la police ou du milieu carcéral et judiciaire dont l'opinion s'appuie sur ce qu'ils connaissent de l'homosexualité. Il s'agit plus précisément de ce que leur expérience professionnelle leur a appris : une vision dénuée de prise en considération de l'humain et de l'affect qui peut s'exprimer de la part de ces hommes qui, pour certains, vivent peut-être mal leur homosexualité ou le traitement réservé aux homosexuels²⁵.

2. Rapport Wolfenden – le moule se fissure timidement

Sir David Maxwell-Fyfe, *Home Secretary*, s'adresse à Sir John Wolfenden pour diligenter un Rapport sur les délits en lien avec l'homosexualité masculine et la prostitution féminine²⁶ parce que le sujet est largement abordé par la presse. Du reste,

20 HODGES, Andrew, *Alan Turing : The Enigma*. Londres : Vintage Books, 2014, pp. 630-637 et 641-643.

21 Une question écrite adressée au Ministre de la Santé du 26 Octobre 1953 montre que lorsqu'il est suggéré que l'on fasse évoluer les lois sur l'homosexualité, on répond que la question sera traitée comme toute maladie mentale par une authentification, une détention et des soins.

HC Deb 26 October 1953 vol 518 cc328-9W

<https://api.parliament.uk/historic-hansard/written-answers/1953/oct/26/homosexuality>

22 FELDMAN, M. P., MACCULLOCH, M. J., *Homosexual Behaviour, Therapy and Assessment*. Oxford : Pergamon Press, 1971.

23 HIGGINS, Patrick, *Heterosexual Dictatorship-Male Homosexuality in Post-War Britain*. Op. Cit. pp. 21-22.

24 *Vice Victim of Blackmailer*. News of the World, 25 Octobre 1953.

25 TUDOR REES, J., USILL, Harley V., *They Stand Apart-A Critical Survey of the Problems of Homosexuality*. Kingswood, Surrey : William Heinemann Ltd, 1955.

THE CHURCH OF ENGLAND MORAL WELFARE, *The Problem of Homosexuality*. C. 1957.

26 Sir John Wolfenden reconnaîtra dans ses mémoires ne pas avoir bien saisi pour quelle raison on lui avait demandé à lui, alors Vice-Chancelier de l'Université de Reading depuis 1950 de prendre en charge la tête d'une Commission sur les sujets de l'homosexualité masculine et la prostitution féminine alors que lui-même avait rejeté son fils Jeremy lorsqu'il lui avait parlé de sa propre homosexualité.

WOLFENDEN, John, *Turning points: the memoirs of Lord Wolfenden*. Londres : Bodley Head, 1976.

le gouvernement dirigé par Winston Churchill souhaite un minimum de publicité sur les sujets²⁷. Il a alors d'abord été suggéré de tester l'opinion du Parlement et du pays au travers d'un projet de loi visant à restreindre la liberté de la presse en matière de publicité des procès pour homosexualité. Un compromis prévoyant une commission qui se pencherait sur le sujet a ensuite été envisagé car elle aurait moins d'impact en étant implantée à une échelle départementale plutôt que Royale²⁸.

Depuis les procès retentissants d'Oscar Wilde en 1895, non seulement, le regard médical sur l'homosexualité n'a pas évolué²⁹ mais d'un point de vue législatif, les mêmes lois s'appliquaient encore dans les années 1950 pour réprimer l'homosexualité masculine : le *Offences against the Person Act*, promulgué le 6 août 1861 et le paragraphe 11 du *Criminal Law Amendment Act*, promulgué le 14 août 1885.

Pour commencer, si ces lois présentaient un aspect répressif et dissuasif vis-à-vis des actes homosexuels, elles permettaient partiellement une indulgence de la part des juges qui évaluaient la durée des peines au cas par cas³⁰.

Enfin, notons qu'avant que Wolfenden ne soit amené à travailler sur le sujet, pour donner lieu en 1967 au *Sexual Offences Act*, quelques années plus tard, aucun texte de loi ne s'était attardé spécifiquement sur l'homosexualité masculine, le sujet étant toujours amalgamé à une autre thématique de la sexualité et/ou de la criminalité. Par exemple, le *Offences Against the Person Act* traite également de l'homicide, du viol sur femmes, de l'enlèvement d'enfants, de la bigamie et de l'avortement tandis que le *Criminal Law Amendment Act* de 1885 aborde toutes les questions touchant à la protection des femmes et des filles et à la suppression des maisons closes. De plus, lorsque le sujet est évoqué dans un texte de loi, avant 1967, il est toujours noyé dans une thématique plus globale (ex : *Army Act* du 6 mai 1955, Ch. 18, Par. 27, 64 et 66 et *Air Force Act* du 6 mai 1955, Ch. 19, Par. 27, 64 et 66, *Navy Discipline Act* du 31 juillet 1957, Ch. 53, Par. 37)³¹.

Malgré le Rapport Wolfenden, les ouvrages rédigés sur la question de l'homosexualité masculine, que ce soit en Grande-Bretagne ou aux Etats-Unis, après 1954, perpétueront l'usage d'un vocabulaire moralisateur et médicalement réprobateur. Cet état de fait s'explique sans doute en partie parce que le Rapport Wolfenden rappelle à plusieurs reprises que son contenu et ses conclusions ne sont que des recommandations.

Enfin, si le Rapport Wolfenden a été commandé en 1954, il faut trois ans pour le voir publié (1957) et encore dix pour qu'il donne lieu à une loi pour décriminaliser les relations homosexuelles avec le *Sexual Offences Act* de 1967. Pour autant, les éléments que contient la loi sont tous issus des recommandations du Rapport Wolfenden : la notion de sphère privée, la rencontre de deux hommes maximum consentants et de 21 ans révolus³². On peut se demander pour quelle raison il a fallu autant de temps à la loi pour voir le jour. Une hypothèse suggère que c'est par pure lâcheté et à des fins électoralistes : un parti qui soutenait de telles mesures craignait de ne pas être réélu et d'être perçu négativement par l'opinion publique en étant associé durablement à un sujet « dérangeant ». De plus, certains hommes politiques considéraient aussi que l'homosexualité masculine était un phénomène londonien et que des gens avec des préoccupations plus pragmatiques ne comprendraient pas que l'on se soucie d'un

27 HIGGINS, Patrick, *Heterosexual Dictatorship-Male Homosexuality in Post-War Britain*. Op. Cit. p. 277.

28 *Ibid.* pp. 5-7.

29 MCKENNA, Neil, *The Secret Life of Oscar Wilde*. New York : Basic Books, 2005, p. 391.

30 Chaque paragraphe s'accompagne de la mention « *at the discretion of the Court* ».

31 Le débat à la Chambre des Communes du 9 Janvier 1954 montre que lorsque quelqu'un travaillant dans l'armée était homosexuel mais n'avait commis aucun acte répréhensible, les services avaient toute autorité pour le décharger d'un point de vue administratif.

HC Deb 9 January 1954 vol 523 cc993-4

<https://hansard.parliament.uk/Commons/1954-01-09/debates/5f86d883-a63a-4495-afd9-203c01df0a40/Homosexuality>

32 21 ans correspondait à l'âge légal de la majorité politique mais la majorité sexuelle des hétérosexuels était de 16 ans.

Sexual Offences Act, 1967, Paragraphe 1-Sections 1 et 2.

sujet qui ne concernait qu'une minorité de la population. Ce serait aussi par lâcheté que les gouvernements faisaient appel à des commissions et à des *backbenchers*³³ pour promouvoir les réformes sociales nécessaires au pays. Cela ne les empêchait pourtant pas de voter ensuite pour lesdites réformes³⁴.

Entre temps, l'opinion a eu le temps d'être influencée par ces ouvrages moralisateurs et réprobateurs de l'homosexualité, d'autant qu'à cela s'ajoutent des débats mouvementés au Parlement sur la question des homosexuels et de leur situation et une presse qui demande à l'opinion de se prononcer sur la nécessité de réformer la loi sur l'homosexualité. En effet, les 6 et 7 septembre 1957, plusieurs journaux³⁵ publient un sondage pour savoir ce que pense la population des recommandations du Rapport Wolfenden en matière de prostitution et d'homosexualité³⁶. Le 12 septembre 1957, le *Daily Herald* analyse ces résultats et constate que seuls 33% de l'opinion publique s'opposent aux changements de lois en faveur des homosexuels.

Pour autant, il convient de rester prudent sur le regard critique que l'on pourrait porter aujourd'hui sur des textes qui associaient à l'époque l'homosexualité masculine à quelque chose d'immoral voire de criminel, car le rapport interne de la *Church of England Moral Welfare Council* intitulé *The Problem of Homosexuality* publié en 1954 a servi de base aux recommandations du Rapport Wolfenden.

Un article de presse du *Sunday Times* daté du 1^{er} novembre 1953 qualifie l'attentat à la pudeur pratiqué par des hommes de problème social, le mettant en relation avec la prostitution masculine. Il cite même des données statistiques émanant de la police attestant que le nombre d'attentats à la pudeur est passé d'une moyenne de 299 entre 1935 et 1939 pour toute l'Angleterre et le Pays de Galles à 1686 en 1952. De même, les tentatives de crimes qualifiés de contre-nature sont passées d'une moyenne de 820 entre 1935 et 1939 à 3757 en 1952³⁷.

Un autre article du *Daily Herald* daté du 27 octobre 1953 va jusqu'à indiquer que la police a reçu pour instruction de se renforcer avec l'aide des magistrats pour mener la guerre aux hommes pervers³⁸. Cependant, ces articles sont également à l'origine du Rapport Wolfenden, malgré les réticences du gouvernement de Churchill évoquées précédemment. En effet, l'article du *Sunday Times* de 1953 évoque les deux pendents de l'opinion publique sur l'homosexualité masculine. D'un côté, les classes populaires³⁹ réproouvent l'acte et craignent pour la sécurité de leurs enfants⁴⁰. De l'autre, les élites s'en amusent et éprouvent une certaine tolérance vis-à-vis de l'homosexualité, allant jusqu'à considérer qu'il s'agit plus d'une affaire de psychiatres que de tribunaux. L'article conclut sur la nécessité de se pencher sur le sujet car engorger les prisons n'est certainement pas la solution.

33 Député de base sans véritable fonction officielle.

34 HIGGINS, Patrick, *Heterosexual Dictatorship-Male Homosexuality in Post-War Britain*. Op. Cit. pp. 2-3.

35 *Daily Record*, *Daily Mirror* et *Daily Herald*.

36 Homosexualité et prostitution ont été associées car toutes deux considérées comme des problèmes plus sociaux que médicaux. Il fallait leur trouver une solution de contrôle et de guérison. Ces problèmes étaient anciens et garder le contrôle sur l'utilisation du sexe en dehors des normes sociales était perçu comme une responsabilité de la société dans son ensemble.

BRITISH MEDICAL ASSOCIATION, *Homosexuality and Prostitution*. Londres : 1955, pp. 8-9.

37 On est en droit de s'interroger sur la réalité de ces chiffres et se demander s'ils ne servent pas juste à conforter une théorie avancée sur l'homosexualité masculine du fait d'un atmosphère de méfiance ambiante.

38 *London Vice War to be Stepped Up*.

39 L'article évoque des gens ordinaires.

40 La question de la protection des enfants vis-à-vis de la perversion des homosexuels est une opinion récurrente pour justifier la nécessité de changer les choses. Une autre crainte venait de l'impression que l'homosexuel pouvait ébranler le modèle familial. Sans doute considérait-on qu'il était à même de pervertir le mari ?

3. La voix de Peter Wildeblood–la première pour permettre à deux moules de cohabiter

Le 10 janvier 1954, le tabloïd britannique *News of the World* titre *Lord Montagu Before A Special Court-Accused With Two Men*. Derrière ce titre qui semble évoquer un énième scandale pour homosexualité se cache en réalité non seulement un procès de plus grande ampleur dont tous les journaux vont dès lors s'emparer⁴¹ et qui va faire connaître au grand public Peter Wildeblood. Il s'agit également du début de l'ébranlement des lignes politiques de l'époque, avec la Commission Wolfenden.

L'affaire Montagu, telle que nommée par la presse, est jugée devant une Cour spéciale car les trois hommes arrêtés en tant qu'homosexuels sont également accusés d'être des conspirateurs et d'avoir entraîné dans la pratique de leur vice, terme repris au fil des articles⁴², deux hommes appartenant à la *Royal Air Force*.

D'une part, les actes homosexuels, même dans l'armée, tombent sous le coup de la Section 11 du *Criminal Law Amendment Act* de 1885. D'autre part, « la trahison des Cinq de Cambridge⁴³, le groupe d'espions constitué de Burgess et MacLean et trois autres hommes, et la publicité qui l'a entourée dans les années 1950 a eu un impact très dommageable sur la perception de l'homosexualité en Grande-Bretagne. Si le groupe d'espions n'était pas [exclusivement constitué d'] homosexuels [et] défendait une idéologie, c'est l'aspect sexuel qui a prévalu et qui est resté dans les mémoires. En conséquence, le mode de vie de Guy Burgess, teinté d'abus d'alcool, de consommation importante de sexe avec de jeunes hommes et une prédilection pour les comédies musicales a créé des amalgames entre la trahison à la Couronne britannique et l'homosexualité dès lors que quiconque adoptait dans l'armée certains de ces penchants ou goûts »⁴⁴.

Ainsi, il n'y a rien de surprenant à ce que tous les articles qui abordent l'affaire Montagu évoquent les trois accusés comme des conspirateurs⁴⁵, d'autant qu'il a été avéré que Lord Montagu of Beaulieu avait rencontré par le passé un des deux hommes de la RAF en 1952 et s'était rendu juste après aux États-Unis. L'un des [deux autres] accusés, a considéré que « [ce procès] participait de cette ridicule chasse aux sorcières qui faisait rage à travers tout le pays. »⁴⁶

Certains homosexuels subissaient [en effet] une forme de harcèlement, ainsi, Lord Montagu était sous surveillance puisqu'il avait échappé en 1953 à des accusations de relations sexuelles sur mineurs⁴⁷ et se rendait régulièrement en France et aux États-Unis, à une période où le patriotisme était une valeur importante et où les soupçons

41 *Montagu Case : R.A.F. Men's Stories Denied. News of the World*, 31 Janvier 1954.
Prosecution warns Montagu jury : 'Two Witnesses are corrupted men.' *News Chronicle*, 16 Mars 1954.
'Unashamed'-Montagu Case Witness. News Chronicle, 17 Mars 1954.
Wildeblood in Box : I spent night in Burmese house. News Chronicle, 19 Mars 1954.
'Not a word of truth in it'-Montagu. News Chronicle, 20 Mars 1954.
Lord Montagu Case : The Three Accused in Witness-Box. News of the World, 21 Mars 1954.
'Why this Queue at Trial ?' News Chronicle, 23 Mars 1954.
Montagu Trial Jury will give verdict today. News Chronicle, 24 Mars 1954.
Montagu goes to Jail for 12 Months. News Chronicle, 25 Mars 1954.
Guilty Montagu-12 Months. Daily Mirror, 25 Mars 1954.
Montagu charge stays on file. News Chronicle, 26 Mars 1954.
Lord Montagu : Now Questions in Parliament. News of the World, 28 Mars 1954.
Montagu charge dropped. News Chronicle, 7 Avril 1954.
The Police and the Montagu Case. The New Statesman and Nation, 10 Avril 1954.
Montagu : A Not Guilty Verdict. News of the World, 11 Avril 1954.

42 *Lord Montagu Case : The Three Accused in Witness-Box. Ibid.*

43 1953.

44 HALL, Edmund, *We can't even march straight-Homosexuality in the British Armed Forces*. Londres : Vintage, 1995, Chapitre 5-« Security Risk », pp. 82-83.

45 *Lord Montagu Case : The Three Accused in Witness-Box. Op. Cit.*

46 *Ibid.*

47 Le terme « pédophilie » n'est pas employé ici car il s'agirait d'un anachronisme. En effet, c'est surtout à partir des années 1960 et 1970, avec la révolution sexuelle, que le terme est apparu.

d'espionnage étaient nombreux⁴⁸.

Le troisième homme de l'affaire Montagu s'appelle Peter Wildeblood. Il est journaliste, évoluant en qualité de correspondant diplomatique, et a exercé par le passé au sein de la *Royal Air Force* malgré des contre-indications médicales. Si ses interventions pendant son procès et ses deux livres, *Against the Law* (1955) et *A Way of Life* (1956), font de Peter Wildeblood un des premiers activistes de la cause homosexuelle, les avis divergent sur la pertinence de ses prises de position.

Par exemple, Charles S. Lewsen⁴⁹, considère que le second livre de Peter Wildeblood est le livre de trop et qu'il dessert la cause pour les droits civiques des homosexuels, contrairement au premier livre écrit par le journaliste (qui relate son emprisonnement suite à l'affaire Montagu et son positionnement en tant que porte-parole des homosexuels en Angleterre). Pour Charles S. Lewsen, *A Way of Life* n'est pas à la hauteur et la présentation d'anecdotes de marginaux, pour la plupart homosexuels ne permet pas à Wildeblood de convaincre qu'ils sont les victimes de la société et les proies d'une police cruelle. Charles S. Lewsen souligne son propos en citant deux exemples : un homosexuel qui justifie sa pratique avec un mineur et un autre qui vit des revenus récoltés de la prostitution de la femme avec laquelle il vit.

Pour autant, si, en lisant l'argumentaire de Charles S. Lewsen, on peut considérer *A Way of Life* comme discutable, en revanche, même si tous les hommes concernés par la question ne se reconnaîtront pas dans les propos de Peter Wildeblood, il a mis en avant une analyse différente de celle qui prévalait à son époque sur l'homosexualité masculine.

En effet, lors de son procès, interrogé sur sa situation, Peter Wildeblood confirme qu'il existe deux sortes d'homosexuels : « les invertis et les pervers [mais il] ajoute cependant que l'on peut être homosexuel mais ne pas avoir pour autant de rapport physique avec un autre homme et que cela peut ne rester que de l'ordre du sentiment et de l'affection »⁵⁰.

Du reste, lorsqu'il sera auditionné un peu plus tard parmi les témoins de la Commission Wolfenden, Peter Wildeblood établit à nouveau de nouvelles sous-catégories d'homosexuels : des hommes qui se sentent femmes et agissent en conséquence du fait de troubles hormonaux ou psychologiques. Il serait injuste de les traiter comme une menace sociale bien qu'aux yeux de Peter Wildeblood, ils constituent une nuisance sociale.

Viennent ensuite les pédérastes, attirés par les jeunes garçons, qui doivent être traités de la même manière que ceux qui agissent ainsi avec des petites filles⁵¹ et enfin, les vrais homosexuels, selon Peter Wildeblood : des hommes attirés par d'autres hommes masculins comme eux⁵².

On peut supposer que toutes ces distinctions entre homosexuels (établies par Peter Wildeblood) visaient à démontrer, d'une part, qu'il était parfois excusable d'être homosexuel et que, d'autre part, la cohabitation entre deux schémas de pensée et de vie différents était possible et envisageable au sein de la société britannique.

Malgré les polémiques qui ont pu résulter de certains de ces écrits, Peter Wildeblood

48 FENWICK, Simon, *The Crichton Boys-Scenes from England's Last Literary Salon*. Londres : Constable, 2021, pp. 169-170.

49 *A Way of Life by Peter Wildeblood, Review by : LEWSEN, Charles S. in The British Journal of Delinquency, Vol. 9, N° 1 (Juillet 1958), p. 75.*

50 *Lord Montagu Case : The Three Accused in Witness-Box. Op. Cit.*

51 Il est intéressant de noter que Wildeblood ne semble pas condamner la pédérastie, jugeant les condamnations pour de tels actes comme ayant une sentence sévèrement disproportionnée par rapport à l'acte. Cette hypothèse explique le jugement négatif de Lewsen du second livre de Wildeblood, *A Way of Life* mais aussi la raison pour laquelle, même si le terme est anachronique, pédophilie et homosexualité masculine ont souvent été amalgamés.

52 LEWIS, Brian, *Wolfenden's Witnesses: Homosexuality in Post-War Britain*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2016, pp. 205-210.

est reconnu comme précurseur d'événements qui auront lieu bien plus tard (*Gay Liberation Front* en 1970, première *Gay Pride* à Londres en 1972 et premier magazine *Gay News* en 1972) de par son implication dans la *Homosexual Law Reform Society* (créée en 1958), qui permettra, en 1967, de voir la loi changer pour les Gays avec le *Sexual Offences Act*.

Conclusion

En conclusion, la communauté Gay a longtemps vécu selon un moule hétéronormé, qu'elle a su remettre en question au travers d'organisations en faveur de changements de lois : la *Homosexual Law Reform Society* (HLRS), la *Campaign for Homosexual Equality* (CHE) et le *Gay Liberation Front* (GLF), pour ne citer que les principales.

Mais malgré ce qui apparaît comme une première avancée en 1957 avec le *Wolfenden Report*, il faudra attendre que certains hommes, tels Peter Wildeblood, donnent leur avis sur le sujet pour que cela commence à changer, avec l'idée de créer un nouveau moule à même de cohabiter avec le moule originel dont il est issu.

Bibliographie sélective

BRITISH MEDICAL ASSOCIATION, *Homosexuality and Prostitution*. Londres : 1955.

DEACON, Richard, *A History of the British Secret Service*. Londres : Frederick Muller, 1969.

FELDMAN, M. P., MACCULLOCH, M. J., *Homosexual Behaviour: Therapy and Assessment*. Oxford : Pergamon Press, 1971.

FENWICK, Simon, *The Crichton Boys-Scenes from England's Last Literary Salon*. Londres : Constable, 2021.

GREY, Antony, *Speaking Out: Writings on Sex, Law, Politics and Society 1954-95*. Londres : Continuum, 1997.

HALL, Edmund, *We can't even march straight - Homosexuality in the British Armed Forces*. Londres : Vintage, 1995.

HIGGINS, Patrick, *Heterosexual Dictatorship-Male Homosexuality in Post-War Britain*. Londres : Fourth Estate Limited, 1996.

KINSEY, Alfred C. ; POMEROY, Wardell B. ; MARTIN, Clyde E., *Sexual behavior in the human male*. Philadelphie : W. B. Saunders, 1948.

LEWIS, Brian, *Wolfenden's Witnesses : Homosexuality in Post-War Britain*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2016.

THE CHURCH OF ENGLAND MORAL WELFARE, *The Problem of Homosexuality*. C. 1957.

TUDOR REES, J., USILL, Harley V., *They Stand Apart - A Critical Survey of the Problems of Homosexuality*. Kingswood, Surrey : William Heinemann Ltd, 1955.

WEEKS, Jeffrey, *The World We Have Won*. Abingdon, Oxon : Routledge, 2007.