

DE LA PRAGMATIQUE DU SEXTANT : UN BATEAU AU MILIEU DE LA MER

Christophe Rulhes

Après un parcours universitaire en sociologie et anthropologie à l'EHESS, Christophe Rulhes enquête, écrit, met en scène et joue au sein du GdRA qu'il a fondé en 2007 avec Julien Cassier et Sébastien Barrier. Le GdRA fabrique un théâtre d'actions, anthropologique et documenté. Il fouille une théâtralité ordinaire et vive, à l'affût de gestes et de paroles puisés dans l'examen de « la vie de tous les jours », produits par des histoires communautaires et biographiques. Conçu comme une métaphore du voyage qui mène de soi aux autres, ce texte est une traversée en pleine mer. Embarquement !

Essai de réponse à cette question qui m'est posée : « Comment construire un imaginaire sensible du territoire avec les habitants ? »

Un bateau au milieu de la mer : quel endroit approprié pour écrire une poignée de lignes sur « le territoire » et « les habitants » ! Cependant, ces quelques paragraphes ne pourront répondre que partiellement à la question qui m'est posée en tant que membre du GdRA, compagnie de théâtre anthropologique et documenté : « Comment construire un imaginaire sensible du territoire avec les habitants ? ». En creux et au brouillon, ce texte essaiera de reformuler les termes mêmes de cette interrogation, cherchant à son tour à sonder des mots que l'on écrit et entend beaucoup (trop ?) de nos jours dans les mondes de l'art : « territoire », « habitant », « participation citoyenne », « sensible », « amateur ». Ces mots du temps sont prononcés peut-être comme les principes acquis d'une méthodologie prête à l'emploi qui oublierait la pragmatique du territoire et des personnes. En termes de pays, de terre, de culture et d'art, de gens, de public et de frontière, il n'existe encore rien d'essentiel, tout est à faire par l'enquête et la négociation, tout émerge par l'association et les relations. Mais en même temps, presque tout est là, prêt pour la composition. Pour

construire une communauté et des espaces imaginés, il y a donc autant de voies possibles et de voix audibles que de relations mises en jeu dans l'appréciation du territoire par les différentes parties qui l'animent et en fondent les valeurs, et qui sont déjà des forces instituant de l'imaginaire. Ce texte suit quelques pistes à la trace. Il n'est qu'une ébauche de réponse à la question posée. Il laisse peut-être beaucoup de points de débat et sûrement de grandes zones submergées.

Étrange lieu que la mer. Ses eaux internationales, ses luttes cartographiques, ses conflits de zone de pêche, ses abysses inconnus. Pour la personne qui n'a pas le pied marin, la mer engage un syndrome de déterritorialisation qui dépasse la perte d'équilibre et ses symptômes stomacaux ou céphaliques. La mer éloigne le terrien des repères convenus et transforme la perception. La vaste étendue bleue oblige à un changement de registre de cartes, fait basculer le paysan, l'être du pays, dans le monde étrange des sextants, des phares, des balises et des bouées. Pour qui ne connaît pas la mer, la sensation de l'horizon ouvert déplace les repères et fabrique un lieu ouvert et infini.

Voguant sur ce nouveau territoire, un bateau avance, immense pour les gens de l'intérieur, minuscule à l'échelle de la

biosphère : air et eau, hydrosphère géante au dessous, atmosphère démesurée à la vue, lithosphère épars, enfouie ou perceptible de quelques éclats émergés. L'écosphère entoure de toute part la petite embarcation flottante remplie de voitures, d'objets et d'humains. Sur les ponts du navire, dans les restaurants, les pizzerias, les cabines, les salles de jeux, des personnes qui marchent, discutent, dorment, boivent et mangent. Où sont-elles vraiment ? « En traversée », d'un port à l'autre, les touristes utilisent un « non-lieu » nomade, émerveillés par les possibles qu'offrent les services de bord. Découvrant l'architecture d'un grand ferry, il se laissent aller à la surprise du moyen de transport.

Les membres des équipages et du personnel navigant quant à eux, pratiquent les espaces du bateau en connaissance et à l'aveugle, ouvrent les portes et les sas en prenant les poignées d'une façon habituelle et performent un ballet coordonné et familier dans lequel s'articulent leur ordinaire et leur quotidien, de la mécanique jusqu'à la restauration. Le corps parfaitement adapté, ils sont dans leur lieu propre, un lieu de subsistance forte lié à leur travail et à leur parcours biographique. Les touristes sont dans un lieu d'usage ponctuel, espace de loisir, de découverte

et de détente, terrain de consommation dilettante. Si la mer se fait haute, ils cherchent l'équilibre.

Pourtant circonscrit dans l'espace, ce territoire-bateau n'est donc pas le même en fonction des temps et des actes qu'y éprouvent les personnes. Il agite des listes et des réseaux différents de traduction, de subsistance et de pratique pour le touriste allemand qui vient découvrir l'autre côté de la mer ou pour la responsable de bord sarde qui organise et coordonne l'attribution des cabines. Je souhaite suivre une piste suggérée par ce voyage en bateau¹ : le territoire, ça n'existe pas qu'à travers les surfaces planes de la cartographie. « La carte n'est pas le territoire ». Il n'existe pas plus à travers le vécu unique des acteurs intentionnels qui le peuplent et le font. Il est situé quelque part entre ces deux propositions, en lien avec des réalités configurées qui dépassent les frontières des géomètres et les vécus subjectifs et intentionnels des personnes. Cependant, les territoires une fois nommés sont tous et toujours le fruit d'une imagination : « Genova, Corsica Ferry ». J'y reviendrai.

Ce bateau va donc en Corse. Il me porte vers Ceccà Guironet, musicien et chanteur polyphonique de l'Alba en Balagne à Bergolèse, dans un village où je vais aussi rencontrer Enza Pagliara, la chanteuse napolitaine d'Assurd, Manu Théron le chanteur occitan de Marseille du Cor de la Plana et d'autres « artistes méditerranéens » réunis pour le Festival Ventu di mare, « Regards du Sud ». Dans le dossier de presse du festival, on peut lire : « Ventu di mare est un espace et un instant consacrés à l'aire méditerranéenne, à ses particularités, à ses enjeux sans cesse bouleversés, parfois évoqués, rarement expliqués. Parce que le bassin méditerranéen est aussi l'enjeu de grands débats et de grandes mutations auxquels l'image participe de plus en plus, il nous est apparu important et intéressant de créer un nouveau rendez-vous, destiné aux habitants corses, pour aller à la rencontre du bassin méditerranéen, échanger des connaissances,



Nour © Photo : Nathalie Sternasiki

découvrir des films, des paroles des artistes, des courants d'idées »².

Ce texte témoigne d'une tentative de mise en partage du sensible, il donne quelques traces de la construction d'une communauté imaginée et, plus loin, illustre la conception et la gestation d'un territoire géographique, culturel, social, touristique. La tentative va-t-elle réussir ? Ventu di mare, « Regards du Sud », va-t-il perdurer et fédérer au-delà de la première édition, porté par les habitants, les associations, les élus, les artistes locaux, les publics venus d'ici et d'ailleurs, et définir ainsi son propre territoire, sa carte propre ? Rien n'est sûr, car rien n'est fait au préalable. C'est en se souvenant de cette petite précaution de bon sens commun mais si souvent oubliée que les artisans de ce festival trouveront peut-être les chemins d'un imaginaire de l'échange et de l'enquête « sensibles » selon deux significations au moins : primo, fragile et entretenu, les choses sont délicates, émergentes, *sensibles* ; deuxio, *sensibles* car faisant sens partagé pour les membres pourtant hétérogènes qui composent le public, se posant ainsi comme un terrain de négociations permises.

En ce sens, « l'imaginaire sensible » devient la culture des anthropologues contemporains ou des philosophes pragmatistes américains du début du siècle dernier. Cette culture-là est liée aux expériences du quotidien, aux arts de faire, à la mise en relation et en continuité de l'ordinaire et de la singularité. Elle est le sens pratique et le sens commun. La culture ainsi émergente peut sans doute fabriquer des communautés. Elle englobe l'économie et l'ensemble des activités humaines en continuité et en osmose, tandis que la culture administrée moderne des sociétés occidentales se laisse parfois définir en zones sectorielles catégorisées. Malgré le garde-fou de l'exception, il y arrive que la culture séparée, nommée et institutionnalisée se fasse avaler toute crue par l'impératif d'ordonnement économique et administratif³. La culture qu'observent les anthropologues est vernaculaire, fluide, dynamique, fragile et transmissible. Elle est ouverte, réticulaire, relative, embrasse des horizons pluriels. Elle n'est pas légitimiste, verticale, reproductrice, totale et unique, autoritaire. Elle est exigeante dans la relation et pose la nécessité de la traduction et de l'invention.

Elle engage la rencontre entre des personnes de vocation artistique, où l'autorité se fait par le geste et l'action et non pas par le principe et la fonction présumée par un nom de métier ou de diplôme, et des gens qui cherchent à partager des instants, des expériences, tout en acceptant d'être les experts publics d'une émergence de goût, d'un spectacle, d'une thérapie, d'une transe, d'un visionnage de film, d'une conférence ou d'une exposition. En complément, les artistes, de par leur vocation, sont à l'écoute de leur environnement par le temps long de l'enquête. Ils sont en prise avec des lieux et des personnes qui savent, maîtrisent des connaissances, tant sur la pêche à l'oursin, la conduite en route étroite, la padjehla à trois voix, la chasse au perroquet ou la pratique de la cetera. Ils savent jouer de la distanciation en tour d'ivoire vers l'inspiration ou le numineux conjointement avec l'engagement brûlant au cœur des préoccupations de leurs pairs, les deux étant indissociables et en continuité. Ils ne s'extirpent pas du réel sous prétexte d'exceptionnalité chronique mais proposent une capacité de circulation, de mouvement, de synthèse, de créativité. Ils admettent parfois d'être placés en situation d'hétéronomie nécessaire par rapport au public. Ils ne tentent pas vainement de s'émanciper de leur biographie au prétexte de « l'art pour l'art » mais acceptent avec réflexivité de dévoiler leurs fragilités existentielles qui creusent leurs œuvres. Ils sont donc en prise avec beaucoup de lieux, d'objets et de personnes.

Mary Douglas propose une très belle définition de cette culture qu'observent les anthropologues. Nous avons tout intérêt à considérer que cette tentative de qualification de « la culture » vaut pour toutes les communautés, qu'elles soient occidentales ou bambaras : « La culture est le souffle moral et intellectuel d'une forme particulière d'organisation. La culture constitue un ensemble socio-psychique fait d'interactions dynamiques et en constante évolution. La culture d'une communauté d'individus est, à

chaque moment de son histoire, engagée dans une production collective de sens (ce qui est très différent des diverses manières dont la culture est décrite dans d'autres champs disciplinaires – comme quelque chose qui est fondé sur le langage, ou sur la géographie, ou sur l'appartenance sociale, ou sur une histoire commune.). En réalité, les significations articulées les unes aux autres qui sont à la base d'une culture donnée sont multiples, précaires, complexes et fluides. Elles se trouvent continuellement remises en question et sont engagées dans un processus perpétuel d'accommodation mutuelle. Ce dialogue induit des cristallisations de signification. Tel est le processus de compréhension de soi, la manière dont la collectivité se rend explicite à elle-même [...] Une définition de la culture posée à titre exploratoire devrait partir du fait que les personnes sont des êtres sociaux qui entrent en interaction et échangent les uns avec les autres. Sur cette base, la vie sociale peut être définie comme un système d'échange entre individus et entre groupes. La culture, c'est une série de débats locaux qui parviennent à élaborer une définition de ce qu'est une personne fonctionnant normalement »⁴.

Ainsi vu le monde des cultures, des personnes et des « territoires » et quelle que soit leur localisation géographique, corse ou géorgienne, beaucoup de choses semblent devenir possibles en art. Si la culture est cet ensemble fait d'interactions ouvertes et dynamiques, si le territoire et le public n'existent pas

au préalable mais s'instaurent comme des entités à composer au cas par cas, si l'artiste explore aussi l'ordinaire : l'art, le public, l'œuvre et l'enquête paraissent alors faisables conjointement et les expertises vernaculaires peuvent participer aux décisions et aux créations. C'est une des leçons à prendre ou à laisser de la philosophie et de l'action pragmatistes. Pour Lippmann et Dewey, dans les années 1920 aux États-Unis, le public est un fantôme qui pose un problème⁵. Mais là où Lippmann propose de laisser la prise de décision démocratique à des groupes d'experts seuls capables d'orienter un public incompetent car disséminé par la grande transformation économique qui décompose ses proximités, Dewey propose de recomposer le public au fil d'une démocratie réaffirmée et participative où prime l'expérience⁶. Il défend un idéal négocié où les valeurs interviennent dans l'existence commune, non pas de l'extérieur, comme des instances déjà constituées en surplomb, mais de l'intérieur, au cœur des interactions qui ne cessent de les remodeler.

On perçoit l'influence de cette philosophie sur les théories politiques récentes de la participation citoyenne, aux États-Unis comme en France. Obama a lu Dewey, il l'affirme⁷. Les traductions de l'auteur américain sont enfin rééditées en poche. On sent bien, depuis vingt ans, dans les mondes de l'art et dans les secteurs culturels, de gauche notamment, que la lente sortie du paradigme critique amorce

“Pour construire une communauté et des espaces imaginés, il y a donc autant de voies possibles et de voix audibles que de relations mises en jeu dans l'appréciation du territoire par les différentes parties qui l'animent et en fondent les valeurs, et qui sont déjà des forces instituant de l'imaginaire.”

un changement vers « l'action territoriale », « l'œuvre avec les publics » ou « la création participative avec les amateurs ». La culture y devient celle des citoyens, des gens, des personnes et des habitants. Mais l'héritage pragmatiste qui arrive jusqu'à nos élus, artistes et programmeurs, par la fibre obamaïenne, par l'innovation ou par la porosité des acteurs des mondes de l'art avec les mondes universitaires et la relecture des philosophes américains⁸, ne doit pas faire oublier que ce courant de pensée et la pragmatique qui l'accompagne sont tout sauf une méthode ou une recette reproductibles où les pièces du puzzle sont identifiées prêtes à l'emploi : « territoire », « participation », « amateurs », « habitants », « artistes ».

Pour Dewey, pas de programme pré-établi, pas de voie toute tracée, tout passe par l'expérience et par l'enquête, rien n'est révélé à priori, tout doit s'éprouver par l'action. Ainsi, « les créations de participation citoyenne » ne peuvent pas fonctionner comme des boîtes noires ordonnées et déjà faites où « les amateurs » restent privés de parole et éloignés des enjeux de production, confinés dans le rôle d'agents « touchants, sincères, bouleversants » ; où « les artistes professionnels » écoutent mais pas trop et conservent parfois des relents missionnaires en terrains à cultiver ; où les médiateurs ou « commanditaires » souhaitent préserver « les amateurs » des complexités de l'écriture (artistiques, techniques, financières) tout en essayant d'en convoquer le plus grand nombre pour faire effet massif sur un plateau visible ; où « les élus » guident en sous-main autoritaire la cartographie des représentations des territoires et la nécessité événementielle des œuvres.

On a beau replâtrer cet appariement de « participation », de « citoyenneté » ou de « convivialité »⁹, il n'a rien de « constructif », il ne laisse rien émerger, il n'est pas démocratique par l'expérience si tout y est joué d'avance et si le temps de l'épreuve n'est pas suffisamment long pour augurer de déplacements mutuels



Nour © Photo : Nathalie Sternaski

entre les parties. L'expérience commence lorsque chacun, à sa place, met en œuvre le dispositif de traduction de l'un vers l'autre, sans assimilation, sans intégration et sans tolérance, mais en maintenant une irréductible identité fragile qui va permettre la composition et les compléments. Autant dire que le projet est complexe et ambitieux. Il nécessite diplomatie et négociations permanentes. C'est une épreuve aux réels mutuels. Là est l'enquête et elle doit être longue si on souhaite laisser apparaître de véritables associations.

C'est le chemin que nous essayons d'emprunter au sein du GdRA, à la croisée des arts et des sciences humaines et par l'enquête. Mais nous échouons beaucoup car rien n'y est fait. L'enquête vers l'œuvre sur un territoire et avec des gens est toujours faillible et les raisons de la chute ne sont jamais les mêmes : une erreur d'appréciation artistique, un maire désinvolte et autoritaire, un commanditaire gourmand qui veut trop grand, un témoin indispensable qui refuse de raconter, une incapacité de temps, une enquête infructueuse qui ne donne que du silence ou des récits trop éparés pour fabriquer une identité narrative de personnes ou de territoire¹⁰,

une production configurée qui crée une commande polyphonique difficile à cerner, de mauvaises inductions et hypothèses sur les lieux et les gens, etc.

Mais nous essayons, parce que nous pensons que c'est ainsi que se partage le sensible, en considérant que chaque lieu et chaque personne sont susceptibles d'imagination, que toute communauté est toujours imaginée selon des critères interactionnels, que toute identité fragile, car véritable, comporte une part de fiction et de récit. Ce ne sont pas que des choix artistiques nourris de réflexions théoriques qui nous poussent à ces tentatives. Les parcours personnels des membres du GdRA forcent au pragmatisme et portent vers ces réalisations. Ils sont interstitiels, contradictoires, brassent des appartenances multiples et côtoient des univers sociaux très différents : cirque, théâtre de rue, musiques traditionnelles, actuelles, contemporaines, sciences humaines, cités de banlieue de petites villes de province, monde paysan, langues de France ou étrangères, théâtre, université...

Comment pourrais-je considérer que les cultures « populaires » (j'aime l'endonyme, je place l'exonyme entre



guillemets) ne sont pas dignes d'intérêts, alors que mes parents, ma famille, mes premiers goûts, mes premiers amours, mes attachements d'origine sont là : dans le voyage en trois générations d'une famille paysanne du néolithique vers les petits emplois d'une capitale départementale.

Il y a donc de l'enquête en cours. L'enquête sur soi est un préalable à la « construction d'un imaginaire sensible avec les habitants ». Si l'enquêteur, l'ethnologue, l'artiste, ne laisse pas

“Si l'enquêteur, l'ethnologue, l'artiste, ne laisse pas respirer ses failles, n'offre pas des prises et des attaches relationnelles sincères au territoire qu'il rencontre : pas d'enquête, pas d'œuvre.”

respirer ses failles, n'offre pas des prises et des attaches relationnelles sincères au territoire qu'il rencontre : pas d'enquête, pas d'œuvre. Cette mise en relation demande du temps. La présence doit être longue pour permettre les configurations plurielles et laisser naître la complexité et les contradictions, tenter ainsi d'éviter les clichés et les cartes postales. Pour la pièce *Singularités Ordinaires* et son chapitre III intitulé « Populaire ? », j'ai passé plus de trois ans à discuter avec ma voisine Michèle Eclou-Natey pour écrire à son sujet et réaliser un montage filmé qui lui et nous convienne. Pour l'enquête/spectacle *Chafre* que le GdRA a joué sous le marché couvert de Thenon en Périgord, la rencontre avec Renée-Jeanne Faure a impliqué plus d'un mois de présence territoriale et des médiateurs bilingues français/occitan avaient déjà établi une relation forte avec elle qui induisait la confiance. Lorsque nous rencontrons ces « habitants », qui sont avant tout des personnes, qui sont peut-être arrivées hier et peuvent partir demain, nous savons que nous allons dépasser les frontières d'un territoire cartographié pour rejoindre les linéaments complexes et enchevêtrés d'un réseau d'attachements affectifs, techniques, matériels, relationnels, dans

lequel se situent quelque part des conceptions de frontières et de cartes qui ne sont que les vecteurs d'un imaginaire en train de se faire.

À partir du moment où un territoire se nomme, il s' imagine. Cela fonctionne même et surtout pour les nations. Là aussi, rien d'essentiel, de pur, tout un bricolage et un maelström de relations complexes qui produisent du concret et du vrai¹¹. Il faut garder à l'esprit cette approche constructiviste lorsque l'on rencontre des personnes en un lieu pour faire des œuvres. L'imagination se fait par le nom, le récit, et par l'interaction où se désigne un « Nous » et un « Eux »¹².

À ce sujet, Bruno Latour écrit dans le texte cité plus haut : « Seule une approche résolument constructiviste peut permettre de suivre l'invention du “pays”, du “terroir”, ou de la “communauté de communes”. Ces êtres n'existaient pas avant qu'on les instaure. Et tant mieux, puisqu'ils n'ont pas pour but de décrire une réalité objective extérieure toujours présente, mais, au contraire, de rendre sensibles et donc vivables des configurations qui débordent complètement du cadre habituel dans lequel on traçait jusqu'ici le cercle de son existence. Rien de moins borné par le cadre cartographique, par exemple, que la notion de “terroir”, puisque celui-ci permet, justement, de se définir comme le territoire familial d'amateurs fort éloignés les uns des autres mais qui se reconnaissent comme dépendant d'un label, d'un goût, d'une qualité, d'un métier défini, très artificiellement, par une charte, une procédure, une administration. L'artifice, comme toujours, ne vient pas au débours de la vérité ou de la sensibilité, mais à son crédit : c'est parce que c'est artificiel, entretenu, quadrillé, bref administré, que cela fait territoire. » Et dans ces imaginations croisées qui font le territoire déjà sensible, l'association de quartier joue son rôle au même titre que l'usager lambda qui « habite là depuis vingt ans », même s'ils sont peut-être moins visibles ou efficients que celui joué par la directrice des Affaires culturelles.

Il faut donc les écouter et recueillir leurs paroles (la personne qui assure la DAC et les autres), et examiner par l'observation et l'échange verbal dans quels réseaux d'attachements et de subsistance ces gens se situent. Là se dessine le territoire de ces êtres. Imaginons une courte et invraisemblable conversation :

« Si je vous enlève la télévision, comment subsistez-vous ? »

« Je ne peux pas, si vous me l'enlevez, je ne peux plus, ce sont mes seuls moments de détente. »

« Si je vous enlève vos vêtements, comment subsistez-vous ? »

« Si je vous enlève vos produits importés de Chine, comment subsistez-vous ? »

« Si je vous enlève votre voisine et amie, comment subsistez-vous ? »

« Si je vous enlève cette série américaine qui vous permet de tenir debout, comment subsistez-vous ? »

« Si je vous enlève la pêche, la lecture de vos revues et livres scientifiques édités à Paris, à Pau ou sur un serveur Internet de Boston, comment subsistez-vous ? »

Et voilà que se trace une carte à nouveaux frais, avec les personnes ramifiées et étirées par leurs relations

et leurs objets, leurs élections et leurs subsistances. C'est ici qu'il faut enquêter, au cœur de ce maillage. Cela n'empêche pas de rester très attentif aux cartes imaginées que tracent les acteurs, comme lorsque Jacky Honorus nous dit : « Ici, c'est les quartiers Nord, c'est Saint-Henry, c'est pas vraiment Marseille, c'est pas vraiment la France non plus, la République, nous, on fait la nôtre et on s'entend tous, y a pas de problèmes ici, et si y'en a un, on le règle à notre façon (rires...) » Constatons d'ailleurs que, sur certaines cartes administratives, les 14^e, 15^e et 16^e arrondissements de Marseille, les fameux « quartiers Nord » sont tout simplement ignorés par l'imaginaire géomètre, puisqu'ils n'y sont même plus représentés. « Les territoires », ça va ça vient, c'est plus ou moins visible.

Voilà donc des personnes qui habitent là et qui fabriquent de l'imaginaire. C'est dans un effort de transfiguration du banal et de l'ordinaire et, avec une conception réticulaire du territoire, que le GdRA essaie de fabriquer des temps sensibles où se partagent des identités fragiles. Ces moments sont considérés comme des spectacles ou des œuvres

d'art. Ce travail est en partie animé par quelques précautions et principes issus de l'ethnographie : temps longs de co-présence, attention à la parole, observation participante = enquête = matériaux = glissement de ceux-ci vers une œuvre de transfiguration et d'écriture textuelle et gestuelle au plateau... Mais aucune recette ou méthode plus concrète que cette formule désuète et ridicule ponctuée de trois équivalences, tout sauf un modèle, ne vient assurer la réussite de l'entreprise. Pour enquêter vers l'œuvre commune avec les habitants, c'est au sextant qu'il faut avancer, de façon pragmatique, perdu dans un paradigme indiciaire au milieu de la mer, à l'affût de la moindre trace et du moindre signe que peuvent offrir la couleur de l'eau, la force du vent ou l'état de l'équipage. C'est à une pragmatique du sextant où chaque donnée découverte déplace la trajectoire qu'il faut essayer de s'inviter.

Christophe Rulhes,

Auteur et metteur en scène du GdRA
<http://le-gdra.blogspot.com>

De la pragmatique du sextant : un bateau au milieu de la mer

NOTES

1- Suggérée aussi par le beau texte de Bruno Latour, « La mondialisation fait-elle un monde habitable ? », in « Territoire 2040 », *Prospectives périurbaines et autres fabriques de territoire, Revue d'étude et de prospective* n° 2, pp. 9-18, DATAR <http://Territoires2040.datar.gouv.fr>

2- À consulter plus largement à l'adresse électronique : http://www.ventudimare.org/Regards_du_Sud/

3- Voir à ce sujet Karl Polanyi, *La Grande transformation : aux origines politiques et économiques de notre temps*, Paris, Gallimard, 1983.

4- Douglas, Mary, « Pour ne plus entendre parler de la culture traditionnelle », *Revue du Mauss*, Paris, Éd. La Découverte, 2007/1 - n° 29, pp. 479-516.

5- Deux ouvrages fondamentaux selon moi que je ne cesse de conseiller à mes collègues artistes, anthropologues ou professionnels des mondes de l'art : John Dewey, *Le Public et ses problèmes*, Pau, Éd. Farago, 2003 et Walter Lippmann, *Le public fantôme*, Paris, Démopolis, 2008.

6- Joëlle Zask, « Pourquoi un public en démocratie ? Dewey versus Lippmann », in *Hermès* n°31, Paris, Éd. C.N.R.S., 2001.

7- À ce sujet, on peut lire : <http://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/200109/obama-enquete-sur-un-itineraire-intellectuel-atypique>.

8- Mais aussi d'une tradition française notamment portée par Michel de Certeau et Luce Giard, *L'invention du quotidien*, T.1, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 et entretenue de façon complémentaire quoique très différente par Jacques Rancière et bien d'autres. Voir, pour exemple et au cœur d'une bibliographie fournie : Jacques Rancière, *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, 1983 et *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

9- Mot lui aussi très souvent employé dans les mondes de l'art, dans une mouvance plus alternative, localiste et décroissante. Voir Serge Latouche, *Le pari de la décroissance*, Paris, Fayard, 2006.

10- Au sujet de « l'identité narrative » que certains membres du GdRA disent si souvent chercher, voir Paul Ricoeur, *Temps et récits III, Le temps raconté*, Paris, Éd. du Seuil, 1985.

11- Benedict Anderson, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Éd. La Découverte, 1996.

12- Entre de nombreux exemples, deux textes fondamentaux quant aux énonciations « Nous » « Eux » avec Frédrik Barth, *Les groupes ethniques et leurs frontières*, in Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Fénart, *Théories de l'ethnicité* Paris, Éd. P.U.F., 1995 et Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, Paris, Éd. Minuit, 1970.