CHRISTIAN RINAUDO ENTRETIEN

INTERNATIONAL 13 janvier 2020

Le nécessaire inconfort du chercheur de terrain

LIENS

Robert E. Park

Gary Larson

Son jarocho

Pierre Bourdieu

Son montuno

Karl Popper

Didier Fassin

Paul Rabinow

IDEX Université Côte d'Azur

Atelier des artistes en exil

Alpha Diagne

Art in the jungle

Festival Visions d'exil

Entretien avec Christian Rinaudo

Sociologue, enseignant à l'Université Nice Sophia Antipolis, chercheur à l'Unité de Recherche Migrations et Société, Christian Rinaudo est un scientifique de terrain, spécialiste de culture musicale populaire, en particulier sud-américaine. Dans un entretien avec Switch (on Paper), il évoque son travail de recherche, entre production de données et « pensée inquiète », engagement personnel et analyse immersive des situations d'artistes en exil.

Switch (on Paper) : Votre réflexion s'attache notamment aux conditions dans lesquelles les chercheurs en sciences sociales recueillent leurs données. Vous dites, par exemple, que « la recherche doit sortir de la bibliothèque comme l'artiste doit sortir de son atelier » et il vous importe que cette « pratique de terrain » soit précisément « rendue au terrain ».

Christian Rinaudo : Le fait de sortir de la bibliothèque pour étudier les phénomènes sociaux *in vivo* est une démarche qui est au fondement même des sciences sociales et de la sociologie comme discipline académique. Dès le début du xxe siècle, le sociologue américain Robert E. Park invitait

ses étudiants de l'université de Chicago à sortir des bibliothèques pour travailler sur « des données de première main ». Il préconisait par exemple de se rendre dans les quartiers mal famés et dans les zones résidentielles de la ville que les enfants de la classe moyenne qui accédaient aux études supérieures n'avaient pas eu l'habitude de fréquenter. Cela a permis à la sociologie de prendre ses distances avec des synthèses spéculatives sur la société en général et de développer une démarche analytique plus inductive s'appuyant sur un « travail de terrain » (*fieldwork*). La notion de « terrain », issue de l'expression « aller sur le terrain », s'est révélée une métaphore utile pour sortir les sciences sociales des bibliothèques et des données de seconde main, tout comme elle s'est imposée au peintre qui devait sortir de son atelier, ou au journaliste qui décrivait le monde depuis les palais de la République où il puisait ses informations. Dans chacun de ces cas, c'est bien l'idée que les données devaient être « recueillies sur place » qui s'est imposée. Le sociologue, comme le peintre ou le journaliste, se devait d'enfiler ses bottes pour s'immerger dans le monde.

Ensuite, si on file toujours cette métaphore, le sociologue s'extrayait de son terrain, « en revenait », rapportait avec lui les « données recueillies » pour les analyser dans son laboratoire, les agencer et les recomposer selon une problématique scientifique.

Une troisième étape de ce processus de production des connaissances s'est ajoutée, l'idée que cette production puisse être « rendue au terrain » – non plus *en* revenir, mais *y* revenir – sous la forme d'une « restitution ». Cette troisième étape constitue en effet une réelle avancée par rapport aux pratiques de « pillage du

terrain » que j'ai pu observer personnellement dans mes recherches en Amérique latine. Là, comme partout dans le monde, nombreux étaient les chercheuses et les chercheurs qui allaient sur un terrain lointain pour y « recueillir des données », puis retournaient dans leur pays, aux États-Unis ou en Europe le plus souvent, exploitaient ces données et les utilisaient pour des publications scientifiques demeurant inaccessibles aux personnes rencontrées sur le terrain. La pratique de la restitution, c'est-à-dire le fait de présenter aux enquêtés les résultats des recherches menées, a été de ce point de vue une avancée importante pour l'éthique de la recherche en sciences sociales. Les femmes et les hommes qui de par le monde acceptent d'être pris pour objets de recherche doivent avoir le droit de savoir ce que des chercheurs qui sont entrés un jour dans leur vie ont produit à partir de cette rencontre.

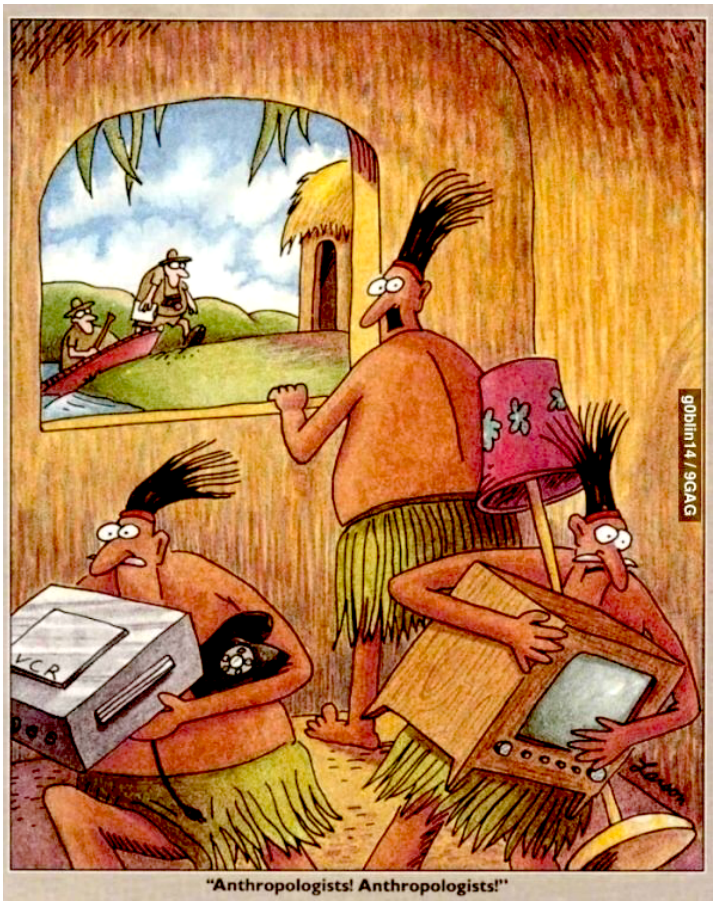
Switch (on Paper) : Vous dites aussi que « les données ne sont pas données mais produites ». Quelle est la nuance ? Doit-on parler de « recherche » ou « d'enquête » ?

C.R. : Ce que je veux dire par là, c'est que, aussi utile et nécessaire qu'elle ait été, cette métaphore du terrain doit aujourd'hui être analysée. En réalité, cette idée selon laquelle on récolte des données comme des fleurs dans un champ, pour en confectionner de beaux bouquets, en fonction de critères scientifiques (dans le monde académique) ou esthétiques (dans le monde de l'art), pour ensuite les présenter dans de beaux vases et les remettre aux acteurs du terrain ne tient pas vraiment. Il faut donc se demander ce que l'on fait

quand on prétend « aller sur le terrain », « faire du terrain », « recueillir des données de terrain ». Prétendre récolter des données supposerait qu'elles soient *déjà là*, comme des choses dans le monde, comme des fleurs dans la nature... Or les données ne sont pas « données » mais « produites » par les chercheurs dans sa leur relation avec son leur objet d'enquête. Ce qu'ils produisent, ils ne l'obtiennent pas *en dépit* de sa leur présence sur le terrain mais *du fait même* de cette présence.

Cette idée fut notamment illustrée par un dessin de Gary Larson publié en 1984 montrant des anthropologues s'approchant de huttes supposément coupées de tout contact avec la civilisation et que leurs habitants s'empressent de rendre conformes aux représentations stéréotypées des chercheurs. Le dessin suggère que ces groupes sont bien conscients de la valeur qu'il y a à se présenter comme des personnes « primitives ». Loin d'être une récolte des données *déjà là*, le travail de recherche en sciences sociales consisterait au contraire à construire avec les enquêtés une relation particulière à partir de laquelle le chercheur produit ses données.

Dans cette conception, l'enquête est un moment de la recherche, celui de la rencontre, de l'échange avec les sujets enquêtés, et le travail de recherche se poursuit par l'écriture et la discussion dans le monde académique.



Anthropologues ! Anthropologues ! Dessin de Gary Larson, 1985

Switch (on Paper) : Vous travaillez sur les musiques jarocho du Sotavento au Mexique. Comment est née cette recherche sur des expressions extrêmement populaires et quel en est le contenu ?

C.R. : J'ai d'abord passé trois ans à travailler *dans* et *sur* la ville de Veracruz au Mexique, entre 2007 et 2010. Je m'intéressais alors aux formes concrètes que prenait dans cette ville une politique nationale centrée sur la mémoire de l'esclavage et sur la revitalisation de l'héritage culturel africain officiellement érigé en « troisième racine du métissage mexicain ». En mettant particulièrement l'accent sur l'ancrage caribéen de la culture populaire locale et sur l'influence de cette « troisième racine du métissage », cette

action a contribué au passage de la période historique des années 1930 à 1960, caractérisée par la négation de l'héritage africain, à une autre période où la « racine africaine du métissage » faisait dès lors partie de la représentation de l'identité locale. Et c'est particulièrement autour de la musique et du discours des musiciens que cet héritage africain s'est exprimé publiquement, en particulier autour de deux sources musicales distinctes : la « musique afro-antillaise » qui a circulé depuis le xixe siècle entre Cuba et la ville de Veracruz et le « son jarocho », une pratique musicale de tradition orale originaire du sud de l'État de Veracruz, considérée comme propre aux populations noires et mulâtres. Je me suis donc intéressé au blanchiment du son jarocho, c'est-à-dire à l'effacement progressif de l'héritage africain de cette musique, puis à son déblanchiment, à savoir la revalorisation de son triple héritage espagnol, indigène et africain, entre les xxe et xxie siècles.

Après ces séjours au Mexique, j'ai consacré mes recherches à la circulation transnationale du son jarocho et à son implantation aux États-Unis, puis en Europe, en cherchant à examiner les effets de la circulation de cette pratique et de ses pratiquants sur les processus de définition de celle-ci comme musique « africaine », issue du « métissage ».

Switch (on Paper) : Vous parlez souvent de « contre-distinction sociale ». En quoi cela consiste exactement ? Y a-t-il un rapport avec les principes sur la « distinction » du sociologue français Pierre Bourdieu ?

C.R. : Oui, cette notion de contre-distinction

sociale fait directement référence à l'analyse de Pierre Bourdieu des phénomènes de distinction sociale, à savoir le maintien par les classes dominantes d'une distance symbolique, exprimée par des différences de goûts et de valeurs, avec les classes populaires et dominées.

Dans le cadre de mon travail sur la musique populaire « afro-antillaise » à Veracruz, ce que j'ai appelé la contre-distinction sociale renvoie aux comportements des jeunes musiciens qui jouent le soir sur les places publiques du centre-ville et de ceux qui viennent sur ces places pour danser le son montuno, originaire de Cuba. Dans leur relation au corps, leur manière de bouger, et de se vêtir, les danseurs mettent en scène une forme d'expression identitaire qui ne passe pas par le fait « d'être noir » mais par le fait de partager volontairement et explicitement certains éléments d'une « culture afro » dont les codes peuvent être interprétés publiquement. Il ne s'agit pas de se définir comme « noir » mais de danser certaines séquences rythmiques en exagérant les gestes et les mouvements chorégraphiques de la danse « afro », de partager avec les autres les musiques et les gestes identifiés comme « noirs » pour les transformer en signes. Signes d'une culture ouvrière, migrante, différente de celle de la classe dominante. Signes qui ne relèvent pas seulement d'une culture « populaire », mais d'un mode de vie qui se situe à distance des cadres normatifs fixés par la « bonne société » locale. Signes, en d'autres termes, de non alignement avec les gens « bien » qui fréquentent certains bars à la mode et parlent à la manière des Espagnols pour accentuer la distinction sociale. Signes enfin qui, en adoptant les mouvements corporels sexuellement explicites de la danse africaine, marquent

un écart avec ce que l'on appelle aussi les gens « décents » et dont l'une des caractéristiques consiste précisément à rendre manifeste la distance morale avec les gens « ordinaires » et à gommer tout ce qui peut apparaître comme un signe d'africanité dans les manières de se présenter aux autres.

Son montuno, Portal de Miranda, Veracruz, 2009. Photographie de Sandra Ryvlin

Switch (on Paper) : Vous dites aussi que la restitution de la recherche est « une étape de travail et non son rendu final » car « les effets de la restitution » doivent être partie prenante du processus de la recherche. L'idée est séduisante mais comment peut-elle s'appliquer à des chercheurs confrontés aux contraintes et aux calendriers académiques des restitutions ?

C.R. : Dans toute recherche, il y a la temporalité imposée par les institutions de recherche et celle que le chercheur lui-même se fixe pour décider que son travail est terminé et peut faire l'objet d'une publication académique. Ces deux calendriers coïncident rarement en réalité. Il

faut donc apprendre à faire avec.

Selon moi, quelles que soient les contraintes académiques, la restitution aux « acteurs de terrain » est un moment important du travail de recherche. Elle contribue souvent à révéler les choix qui ont été faits dans les premiers temps de l'enquête et qui peuvent susciter des malentendus, créer des incompréhensions, voire des tensions entre ceux qui, du fait de ces choix, se sont retrouvés au centre du regard sociologique et ceux qui en ont été marginalisés. La « restitution » ne se contente donc pas de « restituer », elle transforme un choix méthodologique et analytique en une lecture du monde social qui légitime certains aspects ou acteurs, et en efface d'autres.

Pour en revenir à l'exemple de mon travail à Veracruz, le choix de travailler sur un groupe de musiciens de rue plutôt que sur un autre, mieux établi, plus reconnu, et de mettre l'accent à travers ce groupe sur la notion de distinction/contre-distinction sociale, permettait de donner à voir des éléments de la réalité du monde étudié jusque-là volontairement ou involontairement ignorés par les acteurs sociaux. Les choix effectués peuvent ainsi être discutés, rejetés. Les catégories d'analyse, comme celle de contre-distinction sociale peuvent faire l'objet d'une réappropriation par les acteurs. C'est bien en cela que la « restitution » n'est qu'une étape du travail de terrain et non son rendu final. L'analyse de la restitution et des effets qu'elle produit fait partie de l'analyse finale.

Switch (on Paper) : Vous inscrivez la

science « non pas en dépit de l'incertitude sur les sujets dans la relation d'enquête, mais du fait même de celle-ci ». Doit-on voir dans cette réflexion un principe de réfutabilité tel que formulé par l'épistémologue autrichien Karl Popper : toute vérité scientifique est vraie uniquement si elle est réfutable ?

C.R. : Le principe de réfutabilité est au cœur de la méthode scientifique et il n'est pas question de le remettre en cause. Il s'agit plutôt ici de s'intéresser aux différentes manières de concevoir en sciences sociales la relation enquêteur-enquêté et à la manière de prendre ou non en compte l'incertitude dans cette relation, au cœur de la production des connaissances scientifiques.

Dans un premier temps, lorsque les sciences sociales ont cessé de n'utiliser que des données de seconde main pour produire leurs propres enquêtes de terrain, elles ont tenté d'écarter l'incertitude en concevant la démarche empirique sous l'angle de la neutralité de l'enquêteur, impliquant comme idéal à celui-ci de s'annuler en tant que tel. Bien qu'inatteignable, cette neutralité des interactions durant l'enquête était alors considérée comme une norme de recherche, la condition de recueil de la « vraie » parole des acteurs. Le savoir-faire de l'enquêteur était supposé résider dans sa capacité à neutraliser sa propre personnalité pour ne plus être que le reflet de celui qui parle. « Faire science » revenait donc en quelque sorte à ne pas s'intéresser aux effets de la situation d'enquête.

Plus tard, une nouvelle norme s'est imposée qui a consisté à « faire science » en dépit de l'incertitude. Il s'agissait en d'autres termes

de prendre en compte l'incertitude pour mieux en limiter les effets. D'un côté, cela consiste à se mettre à la place du sujet pour comprendre « son » monde et non pas « le » monde, d'analyser par exemple la délinquance « du point de vue du délinquant », à partir des catégories qui paraissent les plus pertinentes aux personnes étudiées et non à partir des catégories abstraites des théories sociologiques. De l'autre, cela passe par des formes de contrôle des effets produits par la relation d'enquête : éviter l'« imposition de problématique » aux enquêtés ou la dissymétrie dans la relation d'enquête liée à la distance sociale entre enquêteur et enquêté.

Une troisième posture consiste enfin à « faire science » avec l'incertitude. Prenant acte que toute procédure de sollicitation exerce ainsi des effets sur les enquêtés et leurs discours, cette posture cherche à examiner ces effets non pas pour en évaluer l'altération qu'ils feraient subir à la réalité vécue, mais pour rendre les données plus intelligibles. Cela revient à assumer pleinement cette « innocence perdue de l'anthropologie » dont parle l'anthropologue français Didier Fassin : « Une pensée inquiète, telle pourrait être la posture à la fois la plus créative et la plus honnête, loin des certitudes d'une anthropologie qui a souvent cru savoir pour elle-même et à la place des autres. »

Switch (on Paper) : Pour étayer vos propos, vous citez un passage du livre *Un ethnologue au Maroc* de l'Américain Paul Rabinow qui avoue le malaise qu'il a ressenti au cours de son enquête au sujet de son interlocuteur Malik : « Y avait-il jamais eu la moindre communication et

compréhension entre nous ? […] Un abîme nous séparait qui ne pourrait jamais être comblé. »

C.R. : Une des manières d'assumer cette « innocence perdue de l'anthropologie » consiste à rendre compte de la situation d'inconfort que provoque le travail de terrain. Cette notion d'inconfort est apparue progressivement, aussi bien dans la présentation de la démarche méthodologique de l'ethnographe que dans le choix de son style d'écriture. Celui-ci, du fait même de la prise en compte de sa propre incertitude comme sujet, va s'affranchir des récits de type réaliste tels qu'on les trouve dans l'anthropologie classique pour laisser apparaître l'expérience du chercheur sur son terrain qui, sur le mode de la confession, mentionne ses propres difficultés, ses doutes, ses émotions, voire les impasses de sa recherche. C'est dans cet esprit que Paul Rabinow participe de ce constat d'une relation à l'autre difficile, biaisée, et souvent à l'origine d'un mal-être jusqu'alors passé sous silence dans les textes ethnographiques. Dans ces pages et tout au long de ce récit, il expose ce sentiment de malaise qui domine sa relation avec Malik, son informateur.

Switch (on Paper) : A l'université Côte d'Azur, vous portez un programme de recherche intitulé Création en migration. En quoi consiste-t-il exactement et comment est-il né ?

C.R. : Création en migration est un programme de recherche financé par l'IDEX de l'université Côte d'Azur auquel participent des chercheurs de plusieurs

laboratoires. Il part d'un double constat, bien établi dans la littérature spécialisée sur les migrations, selon lequel, d'une part dans le contexte de transformation contemporaine de la création lié à la mobilité des personnes et des pratiques culturelles, les temps et les espaces du travail artistique (la création artistique) sont de plus en plus structurés par la mobilité des acteurs et, de l'autre, l'organisation locale des mondes de l'art se transnationalise pour donner lieu à des configurations d'acteurs et des chemins migratoires qui défient sans cesse les frontières. Ce programme vise à mettre l'accent sur la configuration des lieux de la création, sur les artistes et les réseaux qu'ils tissent entre eux dans un territoire défini par ses spécificités locales et ses ouvertures transnationales, sur les caractéristiques de la création lorsque celle-ci est l'œuvre de personnes ou de milieux artistiques en circulation (artistes migrants, exilés, réfugiés) ; mais ce programme étudie aussi les initiatives cherchant à soutenir et accueillir des artistes migrants pour répondre à ce que les médias ont nommé la « crise des migrants » en Europe.

Switch (on Paper) : Pour revenir aux méthodes d'investigation évoquées plus haut, comment peut-on enquêter sur ces artistes déracinés alors que la plupart perdent tout droit de cité, cherchant plus à survivre qu'à créer ?

C.R. : La question est en effet complexe et délicate. C'est en faisant ce constat de l'impact de la fuite sur la carrière des artistes, particulièrement menacés du fait qu'ils montrent au travers de leur art ce qui

dérange dans leur pays, que se sont développés ces dernières années des dispositifs d'accueil d'artistes déracinés. C'est le cas notamment de l'Atelier des artistes en exil, inauguré en 2017 à Paris, conçu comme un lieu où les artistes peuvent continuer à exercer leur art, mais aussi comme un lieu d'information et d'accueil. Cette structure offre à la fois un accompagnement administratif pour les demandes d'asile ou de titre de séjour, la recherche d'hébergement, l'accès à l'emploi et aux soins, l'apprentissage du français, de même qu'un soutien professionnel permettant aux artistes de continuer à faire œuvre en situation d'exil (accès à des lieux de travail, mise en relation avec des producteurs, tourneurs, structures culturelles et artistiques, agences de diffusion, etc.).

C'est donc là que se situe mon travail qui passe par un engagement bénévole au service des artistes accueillis dans cette structure. C'est en offrant mon savoir-faire pour aider à surmonter les difficultés rencontrées au quotidien dans la vie et dans le travail que l'enquête peut se réaliser. Elle porte sur la condition de l'artiste en exil, faite aussi bien de la volonté de s'exprimer en tant qu'individu et en tant que représentant de la culture de son pays, que de s'engager auprès des autres artistes vivant des situations similaires, mais faite aussi de moments de désespoir, voire de dépression. Là encore, plutôt que de prétendre savoir à la place des autres, il s'agit de créer les conditions permettant d'offrir son savoir et son savoir-faire tout en essayant de comprendre quelques éléments de ce qui fait le monde de l'artiste en situation de déracinement.

Switch (on Paper) : Certains artistes arrivent tout de même à produire car le milieu des arts visuels s'est totalement approprié les phénomènes migratoires. Pour le meilleur ou pour le pire. Pour le meilleur car il est nécessaire que les artistes issus des migrations puissent s'exprimer. Pour le pire car cet intérêt pour les artistes déracinés est devenu un faire-valoir commercial pour le marché de l'art qui ne produit des réflexions, bien souvent superficielles, que pour séduire la critique d'art ou les collectionneurs. Cette ambivalence a-t-elle été abordée dans les recherches du programme ?

C.R. : Non seulement elle est abordée, mais elle est au cœur de nos recherches ! En 2015-2016, des artistes français et britanniques se sont mobilisés pour dénoncer les conditions d'insalubrité et d'indignité dans lesquelles vivaient les migrants dans la « jungle de Calais ». Suite à l' « Appel de Calais » lancé par un groupe de cinéastes et signé par 800 artistes et personnalités, des collectifs comme Art in the Jungle se sont constitués, organisant des « parcours d'art » au cœur du lieu de vie des réfugiés, révélant des artistes en exil comme Alpha Diagne et sa « Maison Bleue » devenue un symbole de cette capacité de réappropriation esthétique d'un lieu, malgré l'humiliation de la pauvreté, du racisme et de l'exil.

Mais à Calais, comme dans d'autres camps de réfugiés dans le monde, nombreux sont les artistes qui, soucieux d'entretenir leur célébrité, d'étendre leur surface internationale et leur cote sur le marché de l'art, se sont emparés de la crise des réfugiés, pour le meilleur et pour le pire en effet, entre prise de conscience naïve et exploitation.

Aujourd'hui, suite à cette médiatisation autour de l'art dans les camps de réfugiés, les artistes en exil ont tendance à être regardés par les pouvoirs publics et par le public occidental comme le supplément d'âme de tous les autres migrants, comme une figure de l'exilé plus fréquentable, valorisable et valorisée, dont il est de bon ton de parler. Et le risque est bien sûr d'oublier que les difficultés rencontrées par les artistes ne sont pas différentes de celles des autres personnes ayant été contraintes de quitter leur pays.

De ce point de vue, un festival comme Visions d'exil, organisé chaque année par l'Atelier des artistes en exil, est là pour nous rappeler que les réfugiés sont avant tout des survivants et que la première chose à faire est de leur tendre la main. Comme l'écrivent les responsables de ce festival Judith Depaule et Ariel Cypel dans l'éditorial de la troisième édition du festival, « l'exil est paradoxal, il est perte et libération, entre douleur et émancipation ». C'est à cet endroit précisément que mon travail de recherche va se poursuivre dans les mois à venir.

Alpha Diagne. Exposition dans le cadre du Festival Visions d'Exil, Paris, novembre 2019. Photographie de Christian Rinaudo

Couverture : Yannos Majestikos, *Tala Lelo*, performance, République démocratique du Congo (membre de l'atelier des artistes en exil).

A propos de l'auteur

Christian Rinaudo

Christian Rinaudo est sociologue, enseignant à l'université Côte d'Azur et chercheur à l'URMIS (Unité de recherche

Migrations et Société). Ses recherches portent entre autres sur les productions et expressions des différences dans l'espace urbain, les dynamiques culturelles dans les sociétés multiethniques et, dans le contexte de globalisation, sur les phénomènes migratoires et processus d'altérisation. Ses travaux actuels portent sur l'articulation entre les dynamiques de mobilité/blocage des artistes (tension entre libre circulation et assignation à résidence) et les processus d'altérisation en Europe. Il dirige parallèlement l'une des composantes de l'université Côte d'Azur, l'École Universitaire de Recherche ODYSSEE (Origines et Dynamiques en Sciences de la Société et de l'Environnement), qui analyse les rapports entre la société et l'environnement sous l'angle de réflexions interdisciplinaires en sciences sociales et sciences de l'environnement.

Laissez un commentaire

Vous devez être connecté pour publier un commentaire.

Numéro de Commission Paritaire des Publications et Agences de Presse (CPPAP) : 1119 W 93522 • Numéro ISSN : 2646-9308