

Quelles sont les différentes utilisations de la notion d'espace public qui sont faites aujourd'hui par des jeunes chercheurs en sciences humaines ? Ce livre est le résultat de la mise en débat de cette question dans une perspective interdisciplinaire. Les usages du concept d'espace public sont ici confrontés dans différentes disciplines des sciences sociales, de la sociologie à l'histoire en passant par la philosophie, l'anthropologie, la science politique et la démographie, afin de clarifier l'utilisation qui en est faite et de susciter un questionnement croisé entre les théories et les pratiques. La notion d'espace public est également mise à l'épreuve du territoire et de l'international ; les articles rassemblés ici informent sur les particularités culturelles et démocratiques de nombreux pays et rendent compte de processus de publicisation qui dépassent les frontières étatiques.

Ce livre collectif témoigne du besoin d'étudier empiriquement les différentes exigences de justification publique que nous pouvons trouver à l'œuvre dans les sociétés démocratiques ou en train de le devenir. Au croisement de réflexions sur les caractéristiques des espaces publics démocratiques et sur les modalités de constitution de la chose publique, les jeunes chercheurs donnent à voir le public « en action », tel qu'il prend progressivement forme dans des lieux et selon des temporalités et des configurations d'acteurs particuliers.

*Eugenia Allier, Gil Arban, Claudia Barril, Susana Bleil, Marion Carrel, Eric Doidy, Juan-Carlos Guerrero, Alicia Márquez, Isabelle Meidinger, Gabriel Nardacchione, Anthony Pecqueur, Geneviève Pruvost, Pierre-Antoine Schorderet, Cédric Terzi, Olivier Voirol sont des doctorants de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Paris et de Marseille ; des Universités Paris-I et Paris-V ; des Universités de Fribourg, de Francfort et de Lausanne. Rover Cassó travaille à l'UNESCO.*

*Alain Cottereau, sociologue, est directeur de recherche au CNRS et directeur d'études à l'EHESS.*

*Louis Quééré, sociologue, est directeur de recherche au CNRS.*



9 782747 544269

Prix : 29 €

ISBN : 2-7475-4426-5

Sous la direction  
de Claudia Barril,  
Marion Carrel,  
Juan-Carlos Guerrero  
et Alicia Márquez

Sous la direction de Claudia Barril,  
Marion Carrel, Juan-Carlos Guerrero  
et Alicia Márquez

## Le public en action

### Logiques Politiques

# Le public en action

## Usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales

LP



L'Harmattan

**Collection Logiques Politiques**  
dirigée par Yves Surel

**Dernières parutions**

- Hélène REIGNER, *Les DDE et le politique. Quelle co-administration des territoires ?*, 2002.
- Stéphanie MOREL, *Ecole, territoires et identités*, 2002.
- Virginie MARTIN, *Toulon sous le Front National : entretiens non-directifs*, 2002.
- Eric AGRIKOLIANSKY, *La Ligue française des droits de l'homme et du citoyen depuis 1945*, 2002.
- Olivier FAVRY, *L'ami public américain : les nouvelles relations industrie-Etat aux Etats-Unis de 1979-1991*, 2002.
- François CONSTANTIN, *Les biens publics mondiaux*, 2002.
- Jean-Louis MARIE, Philippe DUJARDIN et Richard BALME (sous la direction de), *L'ordinaire*, 2002.
- Diane MASSON, *L'utilisation de la guerre dans la construction des systèmes politiques en Serbie et en Croatie, 1989-1995*, 2002.
- Laurent FROLICH, *Les catholiques intransigeants en France*, 2002
- Emmanuelle MUHLENOVER, *L'environnement en politique étrangère : raisons et illusions*, 2002.
- M. BASLE, J. DUPUIS, S. LE GUYADER, éd, *Evaluation, action publique territoriale et collective, Tome 1*, 2002.
- M. BASLE, J. DUPUIS, S. LE GUYADER, éd, *Evaluation, action publique territoriale et collective, Tome 2*, 2002.
- C. SPANOU, *Citoyens et administration*, 2003.
- Patricia LONCLE, *L'action publique malgré les jeunes*, 2003.
- Claire VISIER, *L'Etat et la coopération : La fin d'un monopole ?*, 2003.
- Yannick RUMPALA, *Régulation publique et environnement*, 2003.
- Bernard JOUVE (dir.), *Les politiques de déplacements urbains en Europe*, 2003.
- Sabine SAURUGGER(dir.), *Les modes de représentation dans l'union européenne*, 2003.
- Eve FOUILLEUX, *La politique agricole commune et ses réformes. Une politique européenne à l'épreuve de la globalisation*, 2003.
- Brigitte de La Gorce-Fouillard, *Les politiques d'aménagement des villes portuaires, Le cas du Havre et Southampton*, 2003.
- Nathalie SCHIFFINO, *Crises politiques et démocratie en Belgique*, 2003.

SOUS LA DIRECTION DE

Claudia Barril, Marion Carrel,  
Juan-Carlos Guerrero et Alicia Márquez

## Le public en action

Usages et limites de la notion d'espace public  
en sciences sociales

L'Harmattan  
5-7, rue de l'École-Polytechnique  
75005 Paris  
FRANCE

L'Harmattan Hongrie  
Hargita u. 3  
1026 Budapest  
HONGRIE

L'Harmattan Italia  
Via Bava, 37  
10214 Torino  
ITALIE

## Sommaire

### **Eric Doidy**

L'espace public en contexte.  
Concertation et médiation en milieu rural .....199

### **Marion Carrel**

Susciter un public local. Habitants et professionnels du transport  
en confrontation dans un quartier d'habitat social .....219

### **Gabriel Nardacchione**

Justification, négociation et persuasion  
dans la clôture des conflits publics .....241

## **Des exigences de justification publique en démocratie**

### **Pierre-Antoine Schorderet**

Espaces publics et représentation. La démocratie  
dans le canton de Vaud entre 1830 et 1845 .....255

### **Eugenia Allier Montaño**

La mémoire et l'oubli dans l'espace public :  
les violations des droits humains en Uruguay, 1985-2001 .....273

### **Roser Cussó**

La croissance démographique  
dans l'espace public international .....293

## **Spectateurs et lecteurs : de l'indifférence à l'implication**

### **Anthony Pecqueur**

Indifférence, attention, latéralité.  
Ethnographie d'un concert de rap .....319

### **Gil Arban**

Des lecteurs aux publics. Les communautés de lecteurs  
et l'espace public de Télérama .....339

Postface (**Alain Cottereau et Louis Quéré**) .....363

Présentation des auteurs .....383

## **Introduction**

Cela fait déjà quarante ans que Jürgen Habermas a publié son ouvrage célèbre, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*<sup>1</sup>. Depuis lors, les débats autour de la notion d'espace public n'ont cessé de se multiplier. Ils ont notamment porté sur trois questions fondamentales : la validité de l'analyse et de l'interprétation historiques d'Habermas, l'instauration de la « publicité bourgeoise » comme modèle normatif, et la mixité du concept d'espace public (il est à la fois normatif et descriptif). En France, le débat n'est apparu que tardivement et il a été quelque peu biaisé par le malentendu provoqué par la traduction du terme *Öffentlichkeit* (« principe de publicité ») par « espace public », ce qui lui a donné une connotation spatiale qu'il n'avait pas au départ. La confusion a encore été accrue par l'usage du mot en anthropologie et sociologie urbaines, où il désigne les lieux publics. Bien évidemment, cette extension de la signification a eu un côté positif. Elle a contribué à mettre le terme en circulation au sein des sciences sociales – notamment en histoire et plus récemment en science politique –, tout en enrichissant la palette des interprétations et des applications. Mais l'usage élargi de la notion a également entraîné des effets – moins désirables –, dont la tendance à utiliser le concept de façon purement métaphorique.

Comment de jeunes chercheurs en sciences humaines utilisent-ils la notion d'espace public aujourd'hui ? Sur quoi peut nous renseigner la multiplicité des usages ? Le succès de la notion n'aurait-il pas occulté le questionnement initial ? Il nous semblait qu'il y avait de bonnes raisons de mettre en débat ces questions dans une perspective interdisciplinaire

1. Jürgen Habermas, 1962, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Il a été traduit en 1978 sous le titre *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot.

ANTHONY PECQUEUX

## **Indifférence, attention, latéralité**

### **Ethnographie d'un concert de rap\***

«Je me souviens aussi d'une émotion d'adolescence, que je n'ai jamais pu tirer au clair non plus. J'avais dix-neuf ans et, pour la première fois de ma vie, j'allais écouter un concert salle Gaveau. Là, j'éprouvais un profond étonnement à voir, d'un côté, l'énorme organisation objective que sont l'institution culturelle et économique des concerts, l'orchestre, la musique savante jouée dans cet endroit, l'ensemble des habitudes du public qui venait à une certaine heure, s'asseyait, restait, écoutait selon tout un cérémonial et, de l'autre, dans le cœur et l'esprit même des auditeurs, le plaisir modéré que donne l'audition d'une œuvre d'art, interrompue peut-être par des moments d'ennui, rarement par quelques moments d'enthousiasme ou de réverie. Mais enfin, rien que de très faible» (Veyne, 1995 : 182).

Les descriptions spécialisées des concerts de musiques dites populaires considèrent souvent comme seuls pertinents les comportements publics des artistes et collectifs des autres présents. De plus elles posent, dans la continuité des préoccupations sur les formes de coprésence dense, des engagements mécaniques des spectateurs vis-à-vis des propositions des artistes. Aussi mobilisent-elles plus ou moins

\* Ce travail, doctorat EHESS en cours sous la direction de J.-L. Fabiani et J. Cheyronnaud, se déroule avec le soutien financier de la région PACA et en partenariat avec l'association «02-QP de Mars». Il a également bénéficié des lectures critiques et pertinentes de C. Lermieux : je l'en remercie vivement.

explicitement la dialectique foule/meneur et les notions qui s'y rapportent : contagion, imitation, influence, suggestibilité, etc. Quoiqu'avec des motivations politiques différentes, elles valident ainsi le modèle formulé par Gustave Le Bon : d'un côté, une foule dont le trait caractéristique est l'homogénéité intégrale ; de l'autre, un meneur qui l'influence en jouant sur sa suggestibilité et une de ses formes particulières, la contagion. Cela souligne qu'au-delà d'un problème de descriptibilité se trouvent en jeu la conception de l'audience en présence et celle du dispositif-concert dans son ensemble. Je propose de développer un autre modèle qui rende compte d'un spectre élargi des activités à l'œuvre lors de ces rassemblements, notamment en rapprochant le regard vers tous les types d'interactions qui les composent et non les seules, lointaines, entre artistes et autres présents. L'interprétation mécanique et épidémiologique n'aura plus lieu d'être tandis que le constat de P. Veyne pourra être généralisé.

D'un point de vue méthodologique, cela implique de séparer ce regard : c'est-à-dire de conjointement dégager un tableau des traits significatifs de la situation et relever des détails particuliers non significatifs d'emblée, caractérisés par « la non-convergence dans la non-pertinence ou la non-typicalité » (Piette, 1996 : 145). Il n'est pas question d'impertinence, de relater des détails qui viendraient affaiblir ou contredire une description globale précédente. Simplement de remarquer que les acteurs en présence ne sont pas seulement ces spectateurs idéaux imperturbablement attentifs, mais avant tout des acteurs sociaux dont une des compétences ordinaires revient à réaliser discrètement ou non des régimes d'action différents et multiples. Ce regard invite à porter son attention vers tous en général et chacun en particulier, à retirer une impression générale qui soit en même temps une mise en série des différentes façons de se ménager une (des) place(s) et action(s) dans un dispositif. Quant à la présente conception de l'espace public, elle recouvre un sens délibérément neutre, non problématique en lui-même : l'évidence enjoint de considérer un tel rassemblement comme ouvert à tous, les seules barrières étant l'obtention du billet d'entrée et une fouille individuelle afin justement de garantir la sécurité de la publicité de l'événement. Je peux dès lors engager une première description du concert qui sera l'exemple retenu ici : celui du groupe marseillais de rap la Fonky Family le 9 juin 2001 à Toulon (Zénith-Oméga).

### Description d'un site urbain

Dans ce complexe à l'architecture classique (répondant au canon des salles labellisées « Zénith » : un hémicycle composé aux deux tiers arrière de gradins et au tiers avant d'une fosse et d'une scène), une audience d'environ deux mille personnes prend possession des lieux avant le début du concert. Elle se partage entre la salle et ses abords (un large couloir sur deux étages entourant l'hémicycle) qui permettent notamment de se restaurer. Un rapper, Manu Key, se charge de la première partie : le son étant assez puissant sans être assourdissant, et les lumières allumées, seule une centaine de concernés regroupés autour de la scène lui prêtent une attention soutenue. À ce moment, pour les autres, l'essentiel se joue ailleurs que sur scène ; une observation générale ne permet en rien de différencier ce qui est annoncé comme une salle de concert d'un autre rassemblement urbain, une foire des expositions par exemple. Certains attendent assis sur les gradins ou debout dans la fosse, le plus souvent par petits groupes ; d'autres se promènent, par groupes toujours, entre la salle et ses abords, alternant entre fosse et gradins puisque des escaliers permettent d'accéder à ces derniers soit depuis la fosse soit depuis les couloirs. Le tout est caractérisé par des flux constants et orchestrés, au moins de façon minimale : des formes de parades. Autre particularité : un artiste y livre sa performance dans une indifférence quasi totale ; particularité relative, à lire P. Veyne. En tout cas, à la fin de sa prestation, Manu Key annonce le groupe qui visiblement a suscité ce rassemblement, la Fonky Family. Quelques applaudissements et cris se font entendre mais ce qui marque ce moment intermédiaire est le rapide reflux des promeneurs dans la salle et la relative stabilisation de celle-ci : on s'installe dans les gradins ou on se positionne de manière privilégiée dans la fosse. D'autant plus que l'annonce est confirmée par les lumières qui s'éteignent : les artistes font leur entrée sur scène dans un grand tumulte.

Comment passe-t-on d'une atmosphère de foire des expositions à cette configuration *a priori* stabilisée de concert ? Et en quoi consiste-t-elle : en cette simple conformité à nos attentes (resserrement collectif autour de la scène, encouragements en direction des artistes, etc.) ou recouvre-t-elle d'autres choses ? Une première réponse postule une discontinuité radicale entre le simple rassemblement et la foule homogène de la salle de concert, due principalement à l'*apparition* sur scène de l'artiste, investi de pouvoirs « charismatiques ». Mais Manu Key est lui

aussi un artiste, connu et reconnu depuis plus de dix ans dans le rap : il faut pouvoir rendre compte de l'indifférence suscitée par sa performance autrement qu'en termes de meneur de piètre qualité. Je tenterai de promouvoir une réponse qui mette en valeur une forme de continuité et par conséquent une cohérence au dispositif complet. On peut spécifier ainsi la question : est-ce l'apparition de l'artiste (ou de la Vierge<sup>1</sup>) qui provoque un soudain changement d'attitude chez les présents, ou assistons-nous à tout un travail d'ajustement – avant, pendant et après l'apparition, de la part de l'audience comme des artistes –, travail qui fait émerger un monde commun, c'est-à-dire un monde où cette apparition ainsi que la configuration-concert sont rendues possibles, monde non de la communauté mais de significations partagées par les divers présents ? Je ne prétends pas venir à bout de cette question générale, seulement la replacer dans le cadre de la supposée seule publicité des activités pertinentes au cours d'un concert. Il s'agira notamment de comprendre comment peut se mettre en place une coordination collective à partir du triple constat ethnographique que les présents expriment tout autant une attention au concert qu'ils s'engagent latéralement par rapport à lui, ou qu'ils lui sont indifférents.

Il peut être utile avant toute chose de définir ce rassemblement plus précisément que comme foire des expositions. Convenons avec Isaac Joseph qu'il s'agit d'un « site urbain » (Joseph, 1996 : 107) et retenons en les principales caractéristiques : hétérogénéité relative des présents ; densité des relations ; superficialité des échanges. Selon la première description, la salle répond bien à celles-ci. De tels sites ressortissent à la logique du rassemblement comme « configuration de positions et de mouvements » (*Ibid.* : 109), sans qu'il soit nécessaire pour les acteurs de se reconnaître mutuellement comme membres. Ainsi entre la celtique qui écoute Manu Key et les deux mille qui s'occupent autrement il ne peut guère y avoir identification ; de même parmi ces deux mille, sauf pour certains comme *attendants*. Dès lors Joseph, lorsqu'il s'interroge sur le type d'accord social susceptible d'émerger d'un tel site,

1. En référence aux travaux d'Élisabeth Claverie sur ce sujet, où elle montre comment les pèlerins et la Vierge s'y prennent pour établir entre eux « une relation d'audibilité » et actualiser « un dispositif de passage entre deux mondes, l'un irréversible, l'autre réversible » (Claverie, 1991 : 172-173). Cette question de la réversibilité est fondamentale pour notre propos dans la mesure où, comme pour le pèlerinage, c'est la promesse faite par l'événement aux participants : quitter le monde quotidien pour un autre.

le fait relever de l'action conjointe et non de l'action collective (*Ibid.* : 109-111). Le contraste principal avec cette dernière tient dans l'impossibilité de postuler la reconnaissance mutuelle comme membres : dans l'obligation de s'en tenir à la simple « observabilité mutuelle » (*Ibid.* : 111). Pour nous, partir de cette notion permet d'éviter de présumer celle d'action collective contenue dans l'idée de foule homogène. Cela posé, toute la difficulté réside dans le devenir de ce site une fois que le concert de la Fonky Family commence, et celui de l'accord.

### Activités singulières dans l'espace public

Revenons à notre concert-étalon et à l'exemple le plus parlant, les parades. Il s'agit de petits groupes (de trois à cinq personnes) se déplaçant d'une manière ostentatoire et sexuellement marquée, les jeunes femmes succédant aux jeunes hommes et vice versa dans une indifférence sinon simulée, du moins signifiée. Pour un observateur des artères piétonnes des grandes villes, ces démarches séductrices sont tout à fait banales : rien d'exceptionnel dans cet exemple qui relève toujours du site urbain. Avec l'apparition des artistes sur scène, ces groupes seraient censés tout oublier de ces prémices et suivre avec une attention constante les évolutions de la Fonky Family ; l'observation délivre des conclusions différentes. D'une part, les parades ne s'arrêtent pas avec le concert, même si le moment de l'annonce occasionne un resserrement des positions dans la fosse comme dans les gradins. Mais une fois engagée la stabilisation du dispositif, notamment au niveau spectaculaire (habituations avec les nouvelles luminosité et sonorité, la présence en chair et en os des artistes, etc.), les flux et parades reprennent, certes moins nombreux et principalement entre fosse et gradins. La comparaison avec d'autres concerts ne laisse aucun doute sur cette continuité des flux, à une exception près tenant à l'architecture du lieu. En effet lors du concert de la Fonky Family à Marseille le 17 novembre 2001 (Dôme) dans un hémicycle similaire, ces flux, quoique présents, ont considérablement réduit. Cela ne provient pas d'une plus grande passivité de l'audience ce soir-là, mais du dispositif d'accessibilité entre fosse, gradins et couloirs puisqu'un seul escalier central les relie directement. Dès lors, les promeneurs s'y concentrent, ce qui cause embouteillages, files d'attente et autres limitations de la fluidité que le service d'ordre s'évertue de préserver par souci d'une sécurité élémentaire. En tout cas, la continuité des flux et

parades et leur concentration entre fosse et gradins montrent qu'il s'agit de concilier présence au concert et autres activités : de maximiser à sa façon la présence au concert.

D'autre part, sans pouvoir identifier formellement les individus composant les précédents groupes, postulons une certaine corrélation entre les parades *ante-apparition* et les formations de groupes de danseurs au centre de la fosse *post-apparition* par exemple. Le but n'est pas de décrire le concert comme une agence matrimoniale, voire une scène orgiaque ; mais de montrer que peuvent s'y développer des activités exprimant une certaine singularité par rapport au concert en cours. Les parades ne constituent pas les seules activités de ce type, que je qualifie de *singulières dans un espace public*. Le rapprochement de ces deux termes *a priori* antihétiques ne doit pas amener à considérer ces activités comme des fautes d'ajustement à la situation ou comme des évasions, mais comme des latéralités assumées. Autre exemple : quand les présents se mettent à chanter avec les artistes, ils se livrent à un certain dévoilement de leur intimité puisqu'il y a fort à parier que peu d'entre eux fassent partie d'une chorale et donc qu'ils réservent d'ordinaire leur voix chantée à la sphère privée. Ou encore cet homme qui passe tout le concert accoudé à une rambarde entre la fosse et les gradins, bien en vue, laissant les gens s'approcher de lui : il s'adonne à une activité illégale que l'on préfère discrète, la vente de haschich, mais ne semble pas troublé de l'accomplir dans cette arène publique précise. Pour rester dans ce domaine, nombre de jeunes personnes s'attachent à préparer et fumer des cigarettes de cette substance sans la moindre gêne, voire pour quelques-uns avec ostentation : si l'on observe de plus en plus une certaine licence à les fumer dans des lieux publics, leur préparation demeure généralement tout aussi discrète que leur vente. Pour le moment nous restons dans le registre d'actions conjointes et ne rencontrons d'accord qu'entre les participants à ces actions – outre entre les artistes sur scène.

Si certaines de ces actions s'apparentent à un « canal de distraction » (Goffman, 1991 : 202) par rapport à l'activité principale, la plupart se rapportent plutôt à un « canal de superposition » (*Ibid.* : 215) confirmant que, lors d'interactions, l'attention et la cognition peuvent se doubler facilement. Seulement pour Goffman, d'un côté, les distractions correspondent à des formes d'absence à l'activité principale, voire « menacent notre aptitude à l'engagement approprié » (*Ibid.* : 202). Plus loin, il

nuance cette acception en y incorporant l'« envie de bouger, de se gratter, de bâiller, de tousser, bref de s'offrir un engagement latéral pour se soulager » (*Ibid.* : 204). Latéralité certes, mais limitée au soulagement dont l'origine est purement physiologique et qui marque notre imperfection d'être humain : elle n'est pas conçue pour elle-même, ni pour de potentielles finalités sociales. De l'autre côté, la superposition n'est que signalée au passage, appuyée par l'exemple des panneaux publicitaires sur les autoroutes qui heureusement n'augmentent pas les accidents de la circulation. À nouveau la latéralité n'est pas problématisée : ici son statut est purement incident, livré au hasard de la disposition des panneaux publicitaires et à leur capacité à retenir notre attention. Au total, cette façon de considérer la latéralité ne peut nous satisfaire : elle ne s'applique adéquatement à aucun des exemples que nous avons notifiés. De plus il ne s'agit pas avec ces activités singulières et parallèles à l'activité principale de croire que ceux qui s'y adonnent se moquent de cette dernière, ou cherchent à s'en éclipser. La distraction n'est pas une fin en soi pour les présents, on n'acquiesce pas un droit d'entrée de dix-neuf euros pour se désintéresser de sa cause : même le vendeur de haschich, venu pour des raisons commerciales, ne quitte pas des yeux la scène. Dans ce cadre il peut être utile de se tourner vers une autre façon de considérer la perception et l'action, celle de Michael Polanyi<sup>2</sup>.

### Latéralité et concernement

Cet épistémologue invite à distinguer deux types de conscience : l'une focale, l'autre subsidiaire sans être inconsciente. Pour l'exprimer il part d'un exemple simple :

« Quand nous utilisons un marteau pour enfoncer un clou, nous prêtons attention à la fois au clou et au marteau, *mais différemment*. Nous regardons *attentivement* l'effet de nos coups sur le clou, et essayons de manier le marteau afin de frapper le clou avec le plus d'efficacité » (Polanyi, 1974 : 55)<sup>3</sup>.

Il poursuit en détaillant la description de cette action, prenant notamment en compte les sensations inéluçables sur la paume à chaque coup de marteau, afin de différencier l'objet de notre attention

2. Pour une présentation plus complète de cette perspective. cf. Djenab (1999).
3. C'est M. Polanyi qui souligne.

et les instruments de celle-ci qui permettent de guider l'action. « J'ai une conscience subsidiaire [*subsidiary awareness*] de la sensation sur la paume de ma main qui se fond dans ma conscience focale [*focal awareness*] de mon action d'enfoncer un clou » (*Ibid.*).

Comme ces deux types de conscience sont « mutuellement exclusifs » (*Ibid.* : 56) – c'est-à-dire qu'on ne peut être conscient de façon à la fois subsidiaire et focale de la même chose en même temps –, il faut préciser cette idée de hiérarchie entre les deux : « Quand nous nous focalisons sur un tout [*a whole*], nous sommes conscients, mais d'une conscience subsidiaire, de ses parties, alors qu'il n'y a aucune différence d'intensité entre les deux types de conscience » (*Ibid.* : 57).

Avec ce modèle souple, nous pouvons envisager la latéralité de façon plus positive et plus complète. Il suffit de considérer la scène non comme le terme forcément focal de notre attention, mais comme l'un des deux termes de notre attention, tour à tour focal ou subsidiaire. Terme focal : parce que j'ai payé dix-neuf euros, parce que j'ai reconnu une chanson que j'aime particulièrement, etc., je prête une attention focale à la scène et vois simplement autour de moi des silhouettes évoluer. Terme subsidiaire : parce que je viens de reconnaître un ami que je veux saluer, parce que je suis en train de préparer une cigarette de haschich, etc., mon attention se focalise sur cette activité et la scène passe à l'arrière-plan, voire se trouve réduite à un simple fond sonore. Même un observateur fort d'une problématique sur la réception ne peut tout du long scruter l'audience de manière focale et n'être conscient du reste que de manière subsidiaire : il lui faut régulièrement faire glisser son foyer d'attention et redéfinir ainsi perceptivement à chaque fois la situation. Nous approchons de la sorte un peu plus précisément le dispositif-concert : non simple spectacle sur scène mais intégration complexe et labile de la salle entière et des différents éléments qui la composent.

L'observateur pourrait postuler que l'attention est le plus souvent focalisée sur le concert : d'où le fait de ne pas quitter des yeux la scène. Cela n'est pas même nécessaire, il suffit de remarquer que le seul terme constant de notre équation est le spectacle sur scène : certes changeant mais toujours présent<sup>4</sup>. À partir de là nous pouvons risquer

4. On peut y objecter le supporter des spectacles sportifs, ce maître de cérémonie qui tourne le dos à la rencontre pendant toute sa durée pour focaliser son attention sur l'animation de sa tribune. Certes sa conscience focale est dirigée sur le public mais,

un autre postulat, selon lequel les présents convergent entre eux par un intérêt minimal pour le groupe et ce qu'il représente, soit la « Fonky Family, groupe marseillais de rap francophone », chaque élément ou tous pouvant constituer cet intérêt. Ce postulat reprend celui que J. Cheyronnaud formule à propos des festivaliers cannois : des « concernés », c'est-à-dire « des individus convergeant minimalement entre eux sur des attentes touchant au secteur cinématographique » (Cheyronnaud, 2001 : 32). Ici, le secteur n'est ni cinématographique ni même « rapprologue » : il s'agit de la Fonky Family sous la description retenue ci-dessus. Dès lors nous pouvons dire que la configuration-concert s'institue en *espace de concernement*, ce qui ne la différencie toujours pas fondamentalement d'une foire des expositions. Cet espace se définit par une relation collective – le concernement – mais ne s'oppose pas pour autant aux activités conjointes et singulières par ce caractère collectif : au contraire il peut s'en nourrir. En effet, je voudrais mettre en évidence le fait que ces actions, mises bout à bout et prises ensemble, sont susceptibles de mener à un concernement collectif, certes dirigé vers le groupe, mais surtout faisant converger les présents entre eux. Cela dit, toutes les activités singulières ne jouent bien entendu pas ce rôle de contribution au concernement ; certaines peuvent le miner profondément, d'autres encore n'avoir aucun rapport avec lui, mais ces considérations excèdent notre présent propos.

Prenons l'exemple des chantants, c'est-à-dire ces personnes qui se mettent à chanter par-dessus et avec les voix et musiques des artistes : qualifions cette activité de *chanter-avec*<sup>5</sup> et recensons-en les principales caractéristiques. Déjà, le premier autre chantant peut se trouver assez loin et cela pose le problème de la coordination des voix : elle se réalise par la corrélation rythmique avec la rumeur de tous les chantants pris collectivement. De plus, on ne chante pas seulement avec ceux-ci mais aussi avec les artistes, du moins vis-à-vis de ses voisins :

par ce trait même, il est toujours conscient, au moins subsidiairement, de la rencontre qui se déroule. Dès qu'il verra un visage trahissant quelque émotion liée à celle-ci, il sera des plus prompts à se retourner ; le spectacle demeure bien le terme constant de son attention. Autre objection possible : la nécessité de quitter la salle pour se restaurer à la buvette ou aller aux toilettes. Là encore, le spectacle reste subsidiairement conscient même si c'est réduit à la seule perception auditive : si d'oreille on reconnaît une de ses chansons préférées, on pourra haïer le retour dans la salle.

5. La même formulation se trouve chez G. Authelain (1987 : 53), sans définition ni description précises.

sorte d'exercice de karaoké où l'on n'a pas le droit à l'erreur concernant le rythme ou les paroles, au risque de passer à l'égard de ces voisins pour un piètre concerné. Bref, on y engage, au niveau individuel, ses compétences de concerné par le groupe. Enfin, dans ce chanter-avec, on reste suspendu à un arrêt du chant de la part des artistes de tous les instants : il faut se tenir prêt à prendre leur relais et la métaphore du karaoké devient effective, cette fois au plan collectif – c'est-à-dire par l'addition des chants conjoints. Dès lors, c'est la compétence collective de l'audience en tant que concernée par le groupe qui se trouve engagée, et réciproquement celle des artistes à savoir s'arrêter au bon moment – le mauvais correspondant à celui où, pour x raison, le relais ne serait pas pris. Cela vaut aussi pour les fumeurs de haschich. Ceux-ci, à l'origine singuliers, en voyant que d'autres (au premier rang desquels les artistes) en font autant avec la même nonchalance, se transforment en fumeurs publics avec une cause commune, celle qui transparaît de leur pratique : la libéralisation de sa consommation. Et ils ne convergent pas seulement entre fumeurs puisque, dans la mesure où aucune plainte ne se fait entendre à leur encontre, il faut admettre un climat général d'approbation, au moins de non-désapprobation, donc une forme de convergence de tous les présents. À ce stade, nous restons en présence d'actions conjointes qui mènent à quelque chose de collectif (le concernement) qui n'est pas une action : une relation dans un espace public.

### D'un engagement à une sanction

Demeure la question de l'accord, question cruciale puisqu'elle nous fait sortir du site urbain pour nous poser enfin devant une action collective. Elle recouvre celle de la sanction émise puisque je retiens comme définition d'un concert un procès qui contient en lui-même la clause de sa sanction, c'est-à-dire dont la manifestation d'adhésion ou de non-adhésion fait partie intégrante. J'évoquais au début « un grand tumulte » à l'entrée du groupe en scène ; comment mieux le décrire, et surtout l'expliquer autrement qu'en termes de foule homogène ou alors de convention<sup>6</sup> ? L. Quééré (1993) s'est ainsi interrogé sur la portée heuristique de la notion de convention pour expliquer des conformités de

6. Avec ce que cette notion sous-entend, le *common knowledge* et sa spécularité infinie : je sais P, tu sais P, je sais que tu sais P, tu sais que je sais P, je sais que tu sais que je sais P, etc., ou P serait « quand la Fonky Family entre en scène, il faut que je/tu manifeste(s) ma/ta joie ».

comportement. Rejetant la dimension exclusivement cognitive du *common knowledge*, il lui préfère un « savoir partagé de "sens commun" [*common sense knowledge*] » (*Ibid.* : 37) qui se différencie du premier par trois principales caractéristiques. Sans détailler, retenons un premier motif situationnel : ce savoir correspond d'abord à un état, l'attente, et se trouve à ce titre enchaîné dans une situation ; un deuxième, moral : les croyances qui motivent ces conformités relèvent d'appréciations axiologiques ; un dernier, social et pragmatique, faisant ressortir le caractère non théorique de ce savoir, lié en fait à la reconnaissance mutuelle en situation des acteurs comme membres. De ce modèle, il m'importe surtout de spécifier ce qu'il implique comme dynamiques au niveau des expériences de coprésence, afin notamment de réduire la spécularité de la notion de convention et, pour ce qui nous intéresse précisément, de voir comment peut émerger un accord collectif sur une sanction.

Tout d'abord, L. Quééré crédite les acteurs d'une « confiance réciproque » (*Ibid.* : 39), nécessaire à leur entrée dans un monde commun. Il semble difficile d'envisager une coordination de l'action sans engager un tel mécanisme, à entendre comme l'effet d'une première interaction réussie. Dans notre cas, j'ai identifié le moment intermédiaire qui signale l'entrée dans le concert comme celui où se réalise un resserrement collectif des positions dans la fosse comme dans les gradins. Ce resserrement, qui induit un niveau proxémique intime proche du corps à corps, ne peut durer si les présents ne partagent pas cette confiance. Celle-ci entretient d'ailleurs un rapport d'interdépendance avec la relation de concernement puisque nous pouvons la transcrire par cette formule : *comme nous sommes tous venus pour le concert de la Fonky Family, et aucune autre raison, nous pouvons nous risquer à nous rapprocher*<sup>7</sup>. En retour le resserrement, entraînant la sensation (tactile, olfactive et visuelle) du corps d'autrui, contribue physiquement à faire émerger la relation de concernement. Pour mieux saisir la nécessité de cette confiance mais aussi sa fragilité, il faut considérer comment elle se lit en creux dans des moments de crise où on la met en suspens, parfois jusqu'à sa disparition. En effet, au cours du concert, au bout d'une heure, une bagarre intervient dans la fosse avec dispersion de gaz lacrymogène ; en quelques secondes, elle se vide, et

7. Cet énoncé trivial ne doit pas faire croire à un retour de la seule dimension cognitive. Il n'intervient que pour éclairer le propos, il s'agit bien d'une confiance affirmée par l'action : le resserrement.

il n'est plus question de confiance mais de préservation de soi. Jusqu'à ce moment, chacun voyait en l'autre un semblable amateur du groupe ou du rap, etc., en bref un semblable concerné; il suffit qu'un individu ait montré qu'il ne partageait pas cette relation pour que des regards deviennent défiant. Issue heureuse cependant puisque la Fonky Family décide de continuer coûte que coûte le concert : la fosse délaissée se remplit par des spectateurs qui souhaitent activer et éprouver à nouveau leur confiance en l'autre, mais beaucoup plus progressivement qu'auparavant et non sans des regards inquisiteurs. À ce moment, les présents continuent à tabler sur le concernement des autres comme d'eux-mêmes mais plus de manière inconditionnée, ces regards servant de mesure de protection et d'accompagnement de la confiance activée.

Quand, une heure plus tard – c'est-à-dire quand le groupe s'apprête à satisfaire l'exigence des rappels –, un incident similaire se produit, cette fois les lumières sont rallumées et le groupe appelle les présents à la dispersion. La confiance est définitivement abandonnée puisque même les premiers concernés – les artistes – ne peuvent plus la présumer<sup>8</sup>. J'évoquais une interdépendance entre concernement et confiance réciproque; à nouveau, les options de M. Polanyi peuvent nous être utiles dans la mesure où elles permettent de fondre ces deux termes en un, celui d'engagement (*commitment*). Reprenons l'exemple du clou à enfoncer et la conscience subsidiaire du marteau dans la paume; chantons ses termes par une activité intellectuelle :

« Quand nous acceptons un certain ensemble de présuppositions et que nous les utilisons comme notre ossature [*framework*] interprétative, il est possible de dire que nous habitons en elles comme en notre propre corps. Leur acceptation non critique et temporaire consiste en un processus d'assimilation par lequel nous nous identifions avec elles [...] Comme un

8. Les événements du match de football France-Algérie (Stade de France, 6 octobre 2001) pourraient trouver ainsi un début d'interprétation. Une rencontre sportive de cette ampleur rendant nécessaire la confiance réciproque pour la coordination, le fait que les premiers envahissements du terrain, *a priori* anodins, aient conduit les footballeurs à faire défection peut expliquer la situation de panique qui s'est ensuivie. Car à partir de là de plus en plus de personnes se sont senties autorisées à entrer sur le terrain. On peut faire le pari raisonnable que si, à la première incartade, la Fonky Family avait fait défection, la situation de conflit se serait généralisée. Le fait notamment que les lumières aient été maintenues éteintes, loin de favoriser les fauteurs et de les conforter dans l'anonymat et l'impunité, a permis de conserver une continuité au concert. Il ne s'est ainsi jamais interrompu et jamais les fauteurs n'ont pu avoir l'impression de contrôler la situation, ce qui s'est à *contrario* déroulé au Stade de France.

outil, un signe ou un symbole peuvent être conçus ainsi seulement à travers les yeux d'une personne qui leur fait confiance pour réaliser ou signifier quelque chose. Cette confiance [reliance] est un engagement personnel [personal commitment] qui est impliqué dans tout acte d'intelligence par lequel nous intégrons de façon subsidiaire des éléments au centre de notre attention focale » (Polanyi, 1974 : 60-61)<sup>9</sup>.

Le fait de se resserrer au centre de la fosse est certes un risque pour notre corps, mais il ne devient tel, et conscient comme tel, que rétropectivement : quand le resserrement est mis en cause et le risque en évidence par une perturbation. Jusque-là, c'est simplement l'affirmation d'un acte de confiance réciproque dans le cadre d'un concernement collectif : un acte d'engagement, personnel et partagé, dont nous sommes conscients de manière subsidiaire aussi longtemps qu'il réussit, et qui s'effectue par et au cours du procès global du concert. Cet engagement consiste en une manière d'habiter notre corps, ici, au centre de la fosse ou dans les gradins, avec d'autres; engagement envers la Fonky Family, surtout envers et avec les présents.

Cela montre bien comment on se risque dans l'action avec cet autre dont on ne sait au final pas grand-chose sinon qu'il partage un concernement minimal avec soi. Pourtant on s'engage avec lui, et le plus souvent on rend même une sanction avec lui. Pour cela, l'engagement est nécessaire mais insuffisant, puisqu'il faut également aborder la coordination entre les présents afin de rendre une sanction. À ce propos, L. Quééré introduit une seconde dynamique fondamentale, celle de la formation du jugement. Il identifie celle-ci comme « un processus de généralisation et d'anonymisation plutôt que d'imitation » (Quééré, 1993 : 39) à partir du « point de vue, purement virtuel, d'un "autrui généralisé" » (*Ibid.*). Est ainsi écartée avec force la spécularité (*je, tu, P*) puisqu'il ne s'agit pas de se mettre à la place de l'autre pour forger son jugement mais d'anticiper le jugement de cet autre généralisé : le « jugement de tout un chacun » (*Ibid.*). Par exemple, au milieu d'une chanson, l'un des rappers s'arrête et la musique avec lui; il venait de chanter : « J'dresse mon doigt, l'troisième, face à leur système / Si tu t'sens fais-en d'même, l'État récolte ce qu'il sème »<sup>10</sup>. Il demande alors aux présents de lever effectivement leur majeur en l'air en précisant que cela peut être dirigé contre le Front

9. C'est M. Polanyi qui souligne.

10. « Dans la légende », *Art de rue*, S.m.a.l.i., 2001.

National, la police, l'État, les mairies ou ce que chacun veut. En fait de précision, cette assertion introduit de l'indéterminé qui, loin de freiner ou empêcher la formation du jugement, permet au contraire à chacun de remplir le point de vue de cet autre généralisé par ce qu'il veut et ainsi de trouver de bonnes raisons de partager ce jugement. Et de rendre sa sanction : la quasi-totalité de l'audience s'est mise à lever simultanément un, voire deux majeurs. La musique peut alors reprendre et le rapper continuer la chanson au point où il l'avait interrompue.

### Lever de majeurs et autres coordinations collectives

Cette interprétation ne doit pas entraîner vers un relativisme exacerbé : le jugement est encadré par cette série de propositions qui peuvent être regroupées sous le vocable de la chanson, « leur système ». Celui-ci joue le rôle de valeur dominante dans une hiérarchie de valeurs, et subordonne les autres : l'État, les mairies, la police, etc. C'est dire aussi que l'autrui évoqué n'est pas tout à fait généralisé et virtuel ici puisqu'il doit au moins partager cette valeur ; pour autant, retenons le mécanisme général – et son application pratique à cette situation – en tant qu'il permet par une économie de moyens de rendre compte de l'accord collectif<sup>11</sup>. L'indéterminé introduit et la représentation qui s'ensuit correspondent en outre au processus de formation d'une représentation identifiée par Cornelius Castoriadis comme point d'ancrage entre particulier et général, indéterminé sans être arbitraire ni purement idiosyncrasique :

« Si on me parle de chien, par exemple, je pense à ou je me représente – j'image, je figure et me figure – le chien qui n'est aucun chien particulier – ni un basset, ni un berger, ni un terrier, ni un bâtard – mais qui peut tout aussi bien l'être sans que cela me gêne ou m'empêche de parler des chiens » (Castoriadis, 1975 : 467-468).

Dans notre cas, je peux aussi bien me représenter le système en général que plus précisément ce dernier policier à qui j'ai eu affaire, ou ce candidat du Front National aux élections municipales venu faire du porte à porte dans mon quartier, etc., sans que cela m'empêche de lever mon doigt et de rendre cette sanction sur « leur système ». Autre exemple tiré du concert au Dôme : à un moment, le groupe demande aux présents de faire du bruit pour qu'ils soient « entendus jusqu'à Paris » ; que signifie

11. Cette remarque m'a été suggérée par Alain Cottereau.

ce « être entendus jusqu'à Paris » ? Il peut renvoyer de manière assez ludique à la vieille rivalité entre les deux villes, mais sur quel plan : politique, rappologique, footballistique, etc. ? Ou alors au simple plaisir de faire du bruit pour faire du bruit, agrément d'une petite finalité symbolique ? En fait, le mécanisme de formation du jugement est le même qui permet de remplir cette équivoque interprétative par la réponse imputée à tout un chacun des présents et ainsi de partager ce jugement. Au bout de quelques instants un groupe fait entendre son option en scandant un « Paris, Paris, on t'encule » (habituel à chaque fin de match dans les travées du Stade Vélodrome, quel que soit l'adversaire), slogan ensuite repris par d'autres. Est-ce à dire que pour eux il ne s'agit « que » de football ? Certes, il y a importation d'un modèle d'un contexte dans un autre mais cela ne suffit pas à réduire le présent contexte à celui d'origine : ce Paris-là demeure ouvert à toutes les premières questions. Une même hiérarchie de valeurs est à prendre en compte, qui place comme dominante le centralisme français et comme mineures toutes ses implications.

On voit l'intérêt de ce modèle au niveau de la descriptibilité de tels phénomènes : on peut désormais remplacer « à la demande des artistes, l'ensemble du public a levé collectivement son majeur contre le système » par « les artistes, en demandant à chacun des présents de lever son majeur contre le système, leur ont ménagé la possibilité de remplir cet acte collectif par des représentations indéterminées et des raisons d'agir partagées ». De même notre embarras face au « grand tumulte » peut être levé : « l'entrée sur scène de la Fonky Family, prise sous la description "Fonky Family, groupe marseillais de rap francophone", a donné à chacun l'occasion d'exprimer son attente vis-à-vis de l'un (ou la totalité) de ces éléments ». Ces variations descriptives, pour peu esthétiques qu'elles soient, ne doivent pas faire oublier leur raison d'être et l'efficacité heuristique du modèle proposé. Cette légère complexification de la description permet d'éviter les apories psychologisantes et surtout d'aboutir à une interprétation dans laquelle se relayent de manière interdépendante : activités singulières reposant sur des raisons d'agir individuelles ; relation collective de concernement ; jugements et actions conjoints ; accord collectif (par un acte) sur la sanction. Il ne s'agit pas non plus de prendre ce vocabulaire comme référence systématique, seulement de conserver cette rigueur comme arrière-plan interprétatif : méthode générale pour aborder de tels événements et garde-fou contre ces apories et raccourcis.

### Des outils à éprouver

L'une des idées de cette communication est que, dans de telles configurations, des activités singulières non seulement sont envisageables, mais en outre ne s'opposent pas, voire peuvent contribuer à l'émergence d'un monde commun entre les présents. Il faut spécifier cette contribution pour la rendre plus concrète et surtout disponible : trouver un outil qui rende compte du glissement entre conscience focale et subsidiaire, entre attention et latéralité à la scène. C'est pourquoi je voudrais avancer la notion de *canal de complémentarité*<sup>12</sup> qui évite de croire à une volonté d'échappatoire de ceux qui s'y livrent ; permet de penser ensemble activités singulières et espace public sans *a priori* ; et introduit leur contribution mutuelle pour un monde commun par ce glissement entre les deux types de conscience. Par canal de complémentarité il faut entendre, parmi toutes les activités singulières qui se développent dans un espace public latéralement à l'activité principale, celles qui contribuent à lui donner sens et consistance. D'autres canaux devront rendre compte de celles qui minent le dispositif et de celles qui lui sont autonomes. Ici le vocabulaire est celui de l'action, mais il doit s'entendre comme corrélié à celui de la perception ; « activité principale » peut de façon aussi-pertinente s'écrire « terme constant de notre attention ». L'utilisation de cet outil devrait amener à se poser des questions sur le terme même de concert, voire à s'en défaire au profit de celui indigène de *soirée*, plus proche de la réalité des activités en jeu mais qui resterait à préciser. En effet, si « concert » et consommation (et vente) de haschich sont complémentaires, si « concert » et chanter-avec sont complémentaires, si « concert » et parades sont complémentaires, etc., alors la notion de concert devient problématique. Et surtout elle ne semble plus du tout opératoire par son caractère artocentriste, en partie responsable sans doute des focalisations sur les comportements publics et collectifs.

L'autre idée proposée réside dans le fait que ces événements publics, loin de mener à des phénomènes d'incivilité, peuvent faire converger les présents entre eux dans une relation de concernement collective. Étant entendu que les bagarres évoquées constituent de simples

12. Si je conserve le terme de canal, c'est parce qu'il traduit bien la fluidité dont cet outil se veut le véhicule, et le glissement du focal au subsidiaire et inversement. D'ailleurs pour E. Goffman l'acception de canal est explicitement métaphorique (Goffman, 1991 : 201).

incivilités locales et ne relèvent pas de l'incivilité collective imputée ordinairement aux concerts. Si avec la relation de concernement et la sanction concomitante nous quittons le registre du site, peu importe de qualifier le concert d'espace de concernement : nous pourrions en rester à la relation. Je voudrais alors éprouver la notion de *composition*, prise dans ses multiples sens. Celui, écologique, qui aiderait à analyser le mode de gestion de l'espace entre les présents dans une perspective microsociologique. Celui, moral, de « se positionner avec » comme pour le lever de majeurs et qui renverrait adéquatement aux notions d'engagement et d'adhésion. Celui, floral ou pictural, qui combine les deux précédents, y ajoute artistes, programmateurs et autres instances de participation à la configuration de l'événement, et permettrait de décrire son *ethos* dans une perspective cette fois plus macrosociologique. Au final, cet outil, facilitant l'adoption des différentes perspectives, viserait dans de tels dispositifs à mieux définir les relations entre le tout et ses parties, leurs contributions mutuelles – mais certainement aussi hiérarchisées, ce que laisse entendre la scène comme terme constant. Dès lors, il sera possible d'interroger les types de concernement à l'œuvre et d'espace qu'ils font émerger : d'introduire avec force la question du politique présente en creux dans nos descriptions.

Pour finir, il faut réintégrer Manu Key, afin de mieux rendre compte de ce concert. Le seul couple attention/latéralité ne peut suffire : il faut considérer la triade qu'il forme avec l'indifférence. On s'ennuie dans beaucoup de situations, comme le rappelait P. Veyne. En fait, il serait plus juste de dire qu'il ne se passe pas un concert sans qu'à un moment ou un autre on s'y ennuie – et pas seulement pendant les moments d'attente –, et plus généralement sans qu'on soit en proie à des sentiments d'indifférence. Ces moments correspondent aussi à ceux où la réversibilité ne fonctionne pas ou plus : où l'on reste ou retourne dans ce monde irréversible, terriblement quotidien, que le concert nous prometait pourtant de quitter pendant toute sa durée. La possibilité de la réversibilité est assurée par le dispositif entier : du groupe et de ses sollicitations en direction de l'audience aux conditions sonores et de luminosité, de l'architecture à la composition de l'audience, du mode de présence du service d'ordre à la convivialité de la buvette, etc. Manu Key n'est pas un piètre meneur : avec les lumières éteintes et un son plus puissant, on peut raisonnablement tabler sur le fait que ceux concernés par « la Fonky Family, groupe marseillais de *rap francophone* » lui auraient prêté une

attention plus soutenue. Sans toutefois que cela puisse empêcher ceux concernés par « la *Fonky Family*, groupe... » de lui demeurer indifférents, et d'autres de lui préférer la latéralité. En retour, la latéralité peut se révéler un moyen efficace de se dégager de l'indifférence, de même qu'il faut sans doute avoir fait l'expérience de moments d'indifférence et d'ennui pour partager de bonnes raisons de s'engager. La triade se ferme en ouvrant sur la possibilité d'une coordination collective: d'un engagement et d'une sanction.

### Bibliographie

- Authelain G.  
1987 *La chanson dans tous ses états*, Fondettes, Van de Velde.
- Castoriadis C.  
1975 *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- Cheyronnaud J.  
2001 « "La grand-messe du cinéma mondial". Contribution à une socio-ethnographie du Festival de Cannes », in Ethis E. (dir.), *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, p. 29-51.
- Claverie E.  
1991 « Voir apparaître. Les "événements" de Medjugorje », in Petit J.-L. (dir.), *L'événement en perspective*, Paris, Éd. de l'EHESS (« Raisons pratiques » 2), p. 157-176.
- Djenab B.  
1999 « La perception comme savoir tacite. Notes sur la théorie de Michael Polanyi », in Fornel M. de & Quéré L. (dir.), *La logique des situations*, Paris, Éd. de l'EHESS (« Raisons pratiques » 10), p. 339-347.
- Goffman E.  
1991 *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.
- Joseph I.  
1996 « Les compétences de rassemblement. Une ethnographie des lieux publics », *Enquête*, 4, p. 107-122 (repris in *Id.*, 1998, *La ville sans qualités*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, p. 117-128).
- Le Bon G.  
1963 *Psychologie des foules*, Paris, PUF.
- Piette A.  
1996 *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Paris, Métailié.

Polanyi M.

1974 *Personal knowledge. Towards a post-critical philosophy*, Chicago, University of Chicago Press.

Quéré L.

1993 « A-t-on vraiment besoin de la notion de convention ? », *Réseaux*, 62, p. 19-42.

Veyne P.

1995 *Le quotidien et l'intéressant. Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski*, Paris, Les Belles Lettres.