

concrets sur les modalités pratiques de mise en place du revenu de base qu'invite *Give a Man a Fish*.

Mehdi Labzaé -

Université Paris I-Panthéon Sorbonne

— The Wire. Séries et sciences sociales¹

Depuis plus d'une dizaine d'années, la production américaine de séries télévisées a connu un tel essor qualitatif que l'on pourrait pratiquement parler d'un « âge d'or ». Scénaristes et réalisateurs – dont beaucoup viennent du cinéma – ont trouvé dans la narration sérielle un moyen d'aborder des sujets complexes et de les explorer sur plusieurs saisons. Tous les genres sont abordés par ces nouvelles séries, dont plusieurs s'intéressent à l'activité politique (*À la Maison Blanche*, *Boss*, *Commander in Chief*, *House of Cards*, *Madam Secretary*, *Show me a Hero*), ou accordent une importance particulière à des enjeux sociaux, économiques ou politiques, qui conditionnent l'action des protagonistes (*Breaking Bad*, *Mad Men*).

Parmi ces séries à forte résonance politique, *The Wire*, produite et diffusée par la chaîne HBO entre 2002 et 2008 (cinq saisons), a été massivement investie par les travaux de sciences humaines, aux États-Unis comme en France². À l'origine de *The Wire*, deux *showrunners*, David Simon, ancien journaliste au *Baltimore Sun*, et Ed Burns, ancien policier puis enseignant à Baltimore, qui avaient l'ambition d'entrecroiser sur la longue durée le destin de nombreux personnages, dans différents champs sociaux (police, milieu de la drogue, des dockers, des politiques, des journalistes, des enseignants). La nouveauté de la série tient sans doute à ses partis pris : réalisme documentaire, rudesse des dialogues argotiques, comme de la violence, « vérité » qui semble

émaner des personnages ; et, pour ce qui est de la narration, au choix d'un récit chapitré, sur le modèle du roman, dont la compréhension globale nécessite une attention constante. Éléments de nouveauté plus subreptices aussi dans quelques risques pris par les auteurs, comme celui d'accorder la majorité des rôles à des acteurs noirs, inconnus du grand public, en partie à des comédiens non professionnels aussi.

The Wire apparaît comme une série portant un propos engagé, sans visée commerciale ou sensationnaliste, séduisante donc pour les tenants des sciences humaines, toutes disciplines confondues, qui ont trouvé dans cette fiction des échos à leurs propres préoccupations. Mais si *The Wire* incarne la rencontre entre une production fictionnelle de qualité et l'intérêt croissant des chercheurs pour cet objet, le passage à l'analyse ne se fait pas sans mal. Nombre des universitaires qui se sont immergés dans la série l'ont fait parce qu'ils ont eu le sentiment de s'y « retrouver », et parce qu'ils ont considéré que les créateurs du *show* nourrissaient les mêmes ambitions sociologiques qu'eux. Ils ont pensé que le dialogue était possible et immédiat avec le contenu socio-politique de la série, voire qu'elle était une analyse sociologique filmée, directement utilisable, dont les « résultats » étaient présentables dans un cadre académique.

Une telle approche a le défaut majeur d'oublier que, malgré son réalisme, *The Wire*, comme toutes les séries, demeure avant tout une fiction, une narration scénarisée, prenant des libertés avec le réel, exagérant tel trait ou mettant en scène des situations et des types sociaux relevant davantage de l'écriture cinématographique que de l'analyse ethnographique. Ces licences sont d'autant plus fortes dans une série qui, précisément, s'est construite sur une visée pédagogique, voire normative et programmatique, pour dénoncer les ravages du capitalisme. La familiarité

1. À propos de Tiffany Potter, C. W. Marshall (eds), *The Wire. Urban Decay and American Television*, New York, Continuum, 2009, viii + 264 p., bibliographie, index ; Kieran Aarons, Emmanuel Burdeau, Grégoire Chamayou, Philippe Mangeot, Mathieu Potté-Bonneville, Jean-Marie Samocki, Nicolas Vieillescazes, *The Wire. Reconstitution collective*, Paris, Les Prairies ordinaires/Capricci, 2011, 192 p. ; Liam Kennedy, Stephen Shapiro (eds), *The Wire. Race, Class, and Genre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012, 312 p., illustrations, annexe, index ; Marie-Hélène Bacqué, Amélie Flamand, Anne-Marie Paquet-Deyris, Julien Talpin (dir.), *The Wire. L'Amérique sur écoute*, Paris, La Découverte, 2014, 268 p., illustrations, bibliographie, liste des personnages ; et Ariane Hudelet, *The Wire. Les règles du jeu*, Paris, PUF, 2016, 200 p., bibliographie. Ces titres sont respectivement notés *UDAT*, *RC*, *RCG*, *AE* et *RJ*.

2. On trouve ainsi des séminaires exclusivement consacrés à *The Wire*. Par exemple « Chercheurs en série », à l'Université Toulouse II-Le Mirail, animé en 2012 et 2013 par Michel Grossetti, Claire Judde de Larivière et Pierre Lefevre, <<http://enserie.hypotheses.org>>.

nouvelle avec l'objet série est donc une occasion de réfléchir aux formes que peut prendre l'incorporation de la fiction dans une analyse de sociologie ou de science politique. Car lorsque le politique est fictionnalisé, l'analyse doit porter son attention tout à la fois sur les liens entre support et récit, et sur l'écart entre ce que peut être la sociologie d'un terrain et la sociologie d'une fiction¹.

Une ambition sociologique

Si plusieurs séries récentes affichent des ambitions fortes – comme la réhabilitation du raisonnement et de l'*ethos* scientifiques, dans *Les experts*, *D'House* (plutôt sur le mode Feyerabend pour House...) ou *Numb3rs* –, la double particularité de *The Wire* est d'une part de revendiquer une approche de type documentaire et d'autre part de ne pas se contenter d'appeler d'anciens professionnels comme conseillers, mais d'en faire les auteurs mêmes de la série. D. Simon et E. Burns transforment les acquis de leur expérience en un propos réaliste articulé. *The Wire* bénéficie donc, comme aucune autre série, d'un rapport au monde social de première main, qui en apparence survit, inaltéré, dans la narration fictionnelle. La médiation des scénaristes se veut donc la plus transparente possible. Si la série tient sur un ensemble d'intrigues suivies de bout en bout, le « discours » politique qui les traverse demeure, lui, intact. Comme l'écrit Ariane Hudelet, *The Wire* porte un « projet narratif et idéologique » fort². À plusieurs reprises, D. Simon a dit vouloir filmer la « mort du travail », le démantèlement de l'État social, et leurs conséquences sur la ville. Piégés dans un système écrasant et démissionnaire, les individus marchent sur la corde raide, *a high wire*, qui donne son titre à la série, pouvant tomber d'un côté ou de l'autre³, affiliés ou désaffiliés.

Un fonctionnement concurrentiel irrigue les destinées individuelles, et d'ailleurs les références au « jeu » et aux règles propres à chaque secteur

(police, trafic de drogue, etc.) et entre secteurs, abondent dans la série. Les acteurs sociaux ne sont pas dans une fausse conscience, ils maîtrisent les codes, y compris forgés par eux (ainsi du célèbre personnage d'Omar Little qui vole pour son compte l'argent des *dealers*). C'est la condition de leur maintien en vie. Ce jeu marque l'« interdépendance structurelle » au sens de Norbert Elias, entre les personnages⁴. Mais il borne aussi l'horizon biographique, organisant l'immobilité sociale et interdisant le passage d'un secteur à l'autre. Ainsi, le personnage de Stringer Bell, associé du patron local, qui prend des cours d'économie et tente de se refaire une virginité dans l'immobilier, avant d'y découvrir plus corrompu que lui⁵. La prégnance de l'exclusion, comme l'échec de la guerre à la drogue, apparaissent, pour D. Simon, comme les exacts envers du rêve américain. *The Wire* dépeint ainsi le cauchemar d'une Amérique ayant perdu ses valeurs fondatrices, abandonnant ses citoyens à la violence du marché et à celle qu'il fait naître dans les quartiers. *The Wire* « est une tragédie grecque dans laquelle les institutions post-modernes sont les forces de l'Olympe », a déclaré D. Simon⁶.

La critique la plus forte – celle de John Atlas et Peter Dreier – porte précisément sur cette vision pessimiste. C'est une série « désespérée et nihiliste », écrivent les auteurs, et la ville un « cauchemar dystopique, une toile d'oppression et de pathologie sociales dont on ne peut s'échapper »⁷. Sous couvert de « radicalité », les créateurs du programme ont dépeint un système irréformable, oubliant les travailleurs pauvres et la classe laborieuse noire, et ont fait de leurs personnages des victimes incapables de s'organiser collectivement, alors que Baltimore a connu des programmes de réformes scolaires et des mouvements revendicatifs qui ont été entendus. L'inattention des scénaristes à des formes populaires de politisation, d'organisation ou encore au rôle de l'institution religieuse a aussi été notée⁸.

1. « Les séries, politique fiction », numéro dirigé par Antoine Faure, Emmanuel Taïeb, *Quaderni*, 88, 2015.

2. *RJ*, p. 9.

3. Kathleen LeBesco, « "Gots to Get Got" : Social Justice and Audience. Response to Omar Little », *UDAT*, p. 228.

4. *RJ*, p. 30.

5. Un motif narratif qui renvoie à l'intrigue du *Parrain III* (1990) où Michael Corleone tente d'investir légalement dans l'immobilier *via* la banque du Vatican, mais réalise que la curie est semblable à la mafia gangrenée qu'il tente de fuir.

6. Paul Allen Anderson, « "The Game is the Game" : Tautology and Allegory in *The Wire* », *RCG*, p. 84.

7. Peter Dreier, John Atlas, « *The Wire* : Bush-Era Fable about America's Urban Poor », *RCG*, p. 132.

8. Julien Talpin, « Dépolitiser le ghetto pour inciter à l'action ? Représentations du politique dans *The Wire* », *AE*. David Simon se « rattrapera » sur ce point avec *Show Me a Hero*.

À notre sens, l'originalité de la série ne tient cependant pas seulement à ses ambitions sociologiques ou ethnographiques, mais bien à la « compréhension », au sens wébérien du terme, qu'elle a des carrières et des mondes sociaux qu'elle filme. Cette ambition compréhensive passe par le choix permanent d'un filmage réaliste, mais n'implique pas que la fiction soit absente de la série.

Limites du paradigme spéculaire

Le réalisme explique en grande partie la réception bienveillante de *The Wire* dans le monde académique. La série est devenue l'objet de cours et sert de support pour illustrer le retrait de l'État social, le trafic de drogues, le (dys)fonctionnement de l'institution policière, les stratégies de survie dans les quartiers populaires, etc. Elle serait porteuse d'une « vérité » de la ville américaine contemporaine, laquelle, par le truchement de l'image, vaudrait bien des ouvrages de sociologie. Pour le dire en une formule : *la fiction remplacerait le terrain*, ou le montrerait d'une manière incomparable. La série serait ainsi un miroir du réel, plus ou moins déformant, dans lequel les *social scientists* pourraient regarder le « social » en pratiques sans aucune médiation – jusqu'à verser dans ce que Fabien Truong qualifie ironiquement de « *sofa sociology* »¹.

Au fond, *The Wire* réussirait à porter un « message » analytique relevant des sciences sociales que les universitaires ne parviennent plus à vulgariser convenablement. Sans doute plusieurs *academics* américains ont-ils réalisé à cette occasion que l'impact d'une série télévisée sur « leurs » sujets était infiniment plus puissant que l'écho d'articles scientifiques ou que leurs interventions dans l'espace public. Comme le résumait les coordinateurs de *L'Amérique sur écoute*, « *The Wire* permet, par le médium populaire du format sériel, de discuter et de débattre, beaucoup plus largement que ne le peut un ouvrage académique »². Dans tous les cas, *The Wire* a été lue d'emblée comme une série pratiquant une sociologie *ad hoc*, et portant un contenu politique critique marqué ;

une « série à thèse », équivalent fonctionnel du « film à thèse » français des années 1970.

L'écueil fondamental d'un tel paradigme spéculaire demeure toutefois son oubli du travail de fictionnalisation qui est à l'œuvre dans toute la série. *The Wire*, malgré son caractère documentaire, malgré le passé de ses créateurs et malgré ses acteurs amateurs, reste avant tout une fiction – et la présence de cette fiction se signale partout. Fiction d'Hamsterdam, cette enclave réservée au *deal* de drogue et tolérée par la police. Fiction d'une école qui mettrait en place un cours pour « jeunes en difficulté », où l'acquisition des connaissances s'appuierait sur le savoir pratique de la rue. Fiction que ces personnages hors du commun (Omar Little, Stringer Bell, Brother Mouzone, Felicia « Snoop » Pearson), loin des gens ordinaires que prétend filmer D. Simon. Fiction encore que ces acteurs britanniques jouant des flics et des voyous baltimoriens, qui ont été justement choisis parce que les producteurs avaient peur que des acteurs américains ne singent le jeu habituel des *cop shows*³. Fiction dans la mise en scène même, par l'usage de codes classiques du genre policier (paires de flics désassortis et complémentaires, atmosphères nocturnes, irruption subite de la violence, résolution d'énigmes à partir d'éléments éclatés, suspense, etc.) ou du Nouvel Hollywood (Lumet, Scorsese)⁴. La volonté de réalisme s'absente souvent de la narration au profit aussi des codes classiques du mélodrame, un genre habituellement opposé au réalisme⁵. *The Wire* est bien plus conventionnelle dans son esthétique que de nombreuses autres séries contemporaines. Elle repose sur une narration objective : jamais dans la tête des personnages ou dans leurs rêves (tels *D'House* ou *Les Soprano*)⁶.

Ce que met en scène *The Wire* est une Baltimore plausible donnée – pas Baltimore, encore moins toutes les villes américaines. Ce que met en scène *The Wire* est une vision sociologique du monde social qui se serait dégagée de la gangue du pacte tacite de responsabilité scientifique à l'égard des faits, de leur retranscription et de leur

1. Fabien Truong, « 'I've been schooled, dog. For real'. Apprendre et enseigner avec *The Wire* », *AE*, p. 212.

2. « Introduction. *The Wire* : entre fiction et sciences sociales », *AE*, p. 22.

3. Frank Kelleter, « *The Wire* and its Readers », *RCG*, p. 46-47. Une contribution remarquable par bien des aspects.

4. *RJ*, p. 162.

5. Amanda Ann Klein, « "The Dickensian Aspect" : Melodrama, Viewer Engagement and the Socially Conscious Text », *UDAT*.

6. Jason Mitchell, « *The Wire* in the Context of American Television », *RCG*.

interprétation¹. Comme l'écrit Didier Fassin, « ces faits sont cependant fictionnalisés de telle sorte qu'ils auraient pu advenir dans le monde réel. Autrement dit, la réalité proclamée repose sur un principe de fiction. Le réalisme s'appuie non sur un réel factuel, mais sur un réel vraisemblable »². Ce n'est donc pas le réalisme qui fabrique de la familiarité, de l'intérêt ou de l'identification, mais la capacité des équipes de la série à proposer un univers crédible et cohérent, auquel le spectateur pourra adhérer, fut-il très loin de toute réalité (comme dans les séries de *medieval fantasy* ou de science-fiction). Dès lors, le réel sériel n'est pas spéculaire mais fictionnel.

Le réel de la fiction

Ce sont essentiellement les universitaires qui adressent des « demandes » à *The Wire* : la série porterait un propos si puissant qu'elle parlerait du monde social et influencerait sur lui. « Que nous dit *The Wire* de la société américaine et plus précisément de ses villes et de ses quartiers précairisés ? », demandent ainsi les auteurs de *L'Amérique sur écoute*³. Mais poserait-on ce type de questions à une série française : que nous apprend *Braquo* de la police ? Que nous apprend *Plus belle la vie* de Marseille... ? Dans ces cas, ce ne sont pas les séries françaises qui sont en déficit de lien avec le réel (*Braquo* se veut réaliste) mais bien *The Wire* qui fait l'objet d'un surinvestissement. Sa dimension normative et programmatique est ainsi venue exemplifier et valider les représentations du monde et les visions politiques des universitaires qui l'ont prise pour objet. On lui a prêté une capacité à attirer l'attention sur des problèmes récurrents, à peser sur le monde social, à changer l'agenda des politiques urbaines ou encore à rendre « pensable une transformation des pratiques dans la réalité »⁴. Comme dans le cas de l'espace d'Hamsterdam, qui renvoie au débat récurrent sur la légalisation des drogues douces et apparaît comme une solution possible à la présence des drogues et des drogués au cœur

des villes. Mais ces propositions restent purement spéculatives, d'autant que, comme le notent Kieran Aarons et Grégoire Chamayou⁵, Hamsterdam est l'histoire d'un échec qui, même dans la fiction, ne dépasse pas le cadre de l'expérimentation avortée. Difficile d'imaginer la transposition dans le réel d'une expérience que les scénaristes s'ingénient eux-mêmes à saboter dans la fiction.

L'analyse de la fiction requiert-elle nécessairement un détour par le réel ? Il nous semble que les séries sont susceptibles d'analyses qui leur soient propres et ne reposent pas entièrement sur une comparaison mécanique entre « réalité » et « représentation ». Il serait plus juste d'en faire des « fictions suggestives », comme le propose Fabien Desage, qui aident à penser des phénomènes sociaux, non à la manière des sciences sociales, mais en accentuant des mécanismes vraisemblables⁶. Ou bien encore, des « fictions de sciences sociales », selon l'expression de Ruth Penfold-Mounce, David Beer et Roger Burrows, dont l'ambition n'est pas de délivrer une vérité scientifique, mais de stimuler l'imagination sociologique du spectateur⁷, y compris dans une dimension utopique. À cet égard, une première piste de travail consisterait à penser les séries comme des « fictions délibératives »⁸, au sens où un problème de société peut être posé dans une série mais se prolonger aussi dans d'autres arènes de discussions que constituent les forums et les réseaux sociaux, de fans et de spectateurs profanes, ainsi que les magazines et les périodiques qui se saisissent des questions traitées, et dont les propositions sont prises en compte par les producteurs pour orienter la narration. Regarder chaque épisode revient alors à participer volontairement au débat qu'il met en scène. La série se présente donc moins comme lieu de résolution des dilemmes que comme lieu de leur exposition : un espace délibératif fictionnalisé que les individus s'approprient.

1. F. Truong, « I've Been Schooled... », art. cité, p. 214.

2. Didier Fassin, « Une relation spéculaire. *The Wire* et la sociologie entre réalité et vérité », *AE*, p. 141.

3. « Introduction. *The Wire* : entre fiction et sciences sociales », *AE*.

4. Philippe Mangeot, « Saison 4. Genèses », *RC*.

5. Kieran Aarons, Grégoire Chamayou, « Saison 3. Contradictions », *RC*.

6. Fabien Desage, « Les raisons de la "colère" : emprise et adversité des institutions dans *The Wire* », *AE*.

7. Ruth Penfold-Mounce, David Beer, Roger Burrows, « *The Wire* as Social Science-Fiction ? », *Sociology*, 45, 2011, p. 152-167, dont p. 165. <<http://soc.sagepub.com/content/45/1/152>>.

8. Emmanuel Taïeb, « Television Shows as Political Laboratories », dans Danièle André, Élodie Chazalon (eds), *Contemporary Popular Cultures on the Move in the United States. Miscellanies*, Paris, Michel Houdiard, 2017.

Deuxième piste, plutôt que de plaquer des théories sociologiques existantes sur la fiction, pour se réjouir de leur correspondance, il serait plus utile de les mettre à l'épreuve, pour voir par exemple si la fiction permet de les prolonger ou de les infirmer. Sous cet aspect, la représentation des institutions et de leurs agents dans *The Wire* fournit une intéressante discussion des comportements d'*exit*, *voice* et *loyalty* posés par Hirschman. En effet, le comportement d'une partie des personnages ne relève pas seulement de ces trois possibilités, car les institutions mises en scène sont extrêmement labiles, ni complètement écrasantes ni complètement absentes, mais pouvant être investies et subverties par leurs membres. L'équipe policière de McNulty parvient ainsi à arrêter les *dealers* même sans argent. McNulty lui-même réussit à convaincre le procureur du bien-fondé de son action et à inventer un faux *serial killer* pour forcer l'inscription d'une enquête à l'agenda policier. On est donc en présence d'institutions dont les règles sont suffisamment lâches pour laisser beaucoup de liberté à leurs agents. Pour parler comme Fabien Desage, ce qu'il appelle le rapport des « acteurs sociaux à l'institué »¹ montre que ce qui est institué n'est pas nécessairement instituant. Un personnage comme McNulty n'est ni dans l'*exit*, la *voice*, ou la *loyalty*, mais dans un indéfinissable entre-trois, utilisant les ressources de l'institution policière, sans adhérer à ses règles, pour poursuivre quand même les fins déclarées de l'institution (l'arrestation des *dealers*).

Troisièmement, il faut acter la part construite de la fiction, qui ne cherche pas le spéculaire, mais l'adéquation entre une esthétique et un propos. Extraire le « social » ou le « politique » d'une série fait oublier tout ce qu'ils doivent au support dont

on les prélève. Or, la fiction informe d'abord sur la fiction, sur ses emboîtements infinis², et sur les évolutions de ses normes et des genres dont elle peut relever³. La sociologie d'une série ne saurait seulement s'attacher aux personnages, qui sont hors du monde, mais plutôt aux conditions de possibilité d'une production audiovisuelle, aux représentations sociales et politiques de ceux qui les écrivent⁴, et aux usages et réceptions dont elle est l'objet.

Enfin, on ne peut qu'être frappé, à la lecture de la littérature française sur les séries, du peu de recours à l'analyse filmique⁵. Le poids de la tradition de l'analyse littéraire et sans doute l'absence de maîtrise du langage cinématographique font oublier aux sociologues et politistes qu'ils travaillent sur un support filmique et que la narration passe par des images animées, un découpage, un montage, des cadrages, de la musique, des voix *off*, etc., qui donnent son sens au récit⁶. On peut y voir une des limites de la spécialisation universitaire. Les quelques articles qui recourent à l'analyse filmique montrent comment *The Wire* cadre souvent à hauteur d'homme, presque dans un mode neutre, dans un style volontairement en retrait, qui met en avant d'une « esthétique de la transparence »⁷, ou encore comment l'usage de plans tirés de caméras de surveillance ou au télé-objectif écrase les personnages mais scrute aussi au plus près les visages⁸. Vaincre les résistances à l'intention esthétique permettrait de sortir du piège de l'analyse des seuls scénarios et montrerait tout ce que la narration possède de fictionnel.

La profusion de séries à fort contenu politique, social ou économique, pas seulement américaines d'ailleurs (*Borgen*, produite au Danemark ; *Engrenages*, en France), permet de confronter la parole universitaire sur le monde

1. Fabien Desage, Bastien Sibille, « L'emprise de l'institué. Force et aléas du régime de "consensus" à la Communauté urbaine de Lille », dans Jacques Lagroye, Michel Offerlé (dir.), *Sociologie de l'institution*, Paris, Belin, 2010, p. 151-175, dont p. 171.

2. Pour le cas des rêves comme « fictions dans la fiction », cf. Sarah Hatchuel, *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2015.

3. Alain Corbin, « "Le vertige des foisonnements" : esquisse panoramique d'une histoire sans nom », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39, janvier-mars 1992, p. 103-126, dont p. 125.

4. Sur le jeu avec les préjugés, cf. Olivier Esteves, Sébastien Lefait, *La question raciale dans les séries américaines*, Paris, Presses de Sciences Po, 2014.

5. À l'exception d'Ariane Hudelet, qui identifie notamment l'usage du zoom compensé, qui donne un effet vertigineux, signe d'une déconnexion entre les acteurs sociaux et un monde qu'ils ne saisissent plus.

6. Dans son livre sur *Columbo*, par exemple, Lilian Mathieu parle des rapports de classes entre personnages, mais sans analyser comment la mise en scène les signifie : Lilian Mathieu, *Columbo. La lutte des classes ce soir à la télé*, Paris, Textuel, 2013.

7. Julien Achemchame, « Dans les rouages du système policier : hiérarchie, dysfonctionnement et impuissance », dans *AE*, p. 116. Julien Achemchame est théoricien du cinéma.

8. Ariane Hudelet, « "Let's See if There's a Pattern" : filmer l'individu, le groupe et l'espace dans *The Wire* », *AE*.

social à des propos scénarisés et non scientifiques, mais pas moins pertinents ou légitimes, tenus sur ce même monde social, à la condition de sortir de l'opposition mécanique entre réel et fiction, pour explorer autrement cette dernière. Il faut se déprendre de la représentation même, pour considérer, comme le propose Greil Marcus de manière stimulante¹, qu'une œuvre d'art est davantage que ce qu'elle montre et que la tâche de l'analyste est de dévoiler ce qu'elle enregistre, malgré elle ou consciemment, d'une révolution du médium qui la porte, voire d'un changement d'époque. Il faut ainsi tenir compte du fait qu'une fiction parle surtout de ses formes – l'analyse de la mise en scène ne pouvant dès lors être escamotée quand il s'agit d'un support filmique. Enfin, la familiarité d'une partie du « grand public » avec ces productions permet aussi d'intéresser à la littérature de sciences humaines au-delà des cercles habituels – comme en témoigne le succès public et médiatique du séminaire tenu à Nanterre par les coordinateurs de *L'Amérique sur écoute*. Cet intérêt pourrait nous conduire à nous interroger sur le statut de la science et le choix de nos objets qui, souvent, ne font pas nécessairement partie de l'expérience commune des individus et peinent à parler au plus grand nombre. Justement, dans le cas des séries, largement suivies et connues, le défi sera de trouver comment transformer un savoir commun en un savoir savant.

Emmanuel Taïeb –
Sciences Po Lyon, Triangle/IUF

Norbert Elias,
sociologue de la connaissance
et diagnosticien du temps présent²

La parution rapprochée des quatre ouvrages considérés ici suffit à indiquer le regain d'intérêt dont bénéficie actuellement la pensée du sociologue allemand Norbert Elias, suscitant différents travaux, aussi bien des traductions, des manifestations scientifiques ou des monographies à son sujet. Cette actualité

éliasienne n'est pourtant pas univoque et les ouvrages qui paraissent permettent d'éclairer des aspects différents de sa pensée et de son parcours.

À cet égard, le livre de Nathalie Heinich est intéressant car il contribue à répondre à deux questions distinctes. Qu'est-ce qui, d'abord, justifie le caractère tardif, décalé, le caractère d'après-coup de cette réception, en particulier française, de l'œuvre d'Elias ? La première partie de l'ouvrage propose de redresser une série de malentendus qui ont pu entraver la réception de la pensée d'Elias et de mettre en lumière certains points forts de sa sociologie. Le projet de désocculter cette pensée prend sens par rapport à la position très particulière de cette sociologie dans le champ des sciences humaines, dont la réception et la reconnaissance furent tardives et qui resta longtemps en France mal comprise et surtout injustement méconnue. Ensuite, qu'est-ce qu'Elias nous aide aujourd'hui à penser et à comprendre ? Pour résoudre quels types de problèmes peut-il s'avérer, dans le présent, un allié solide ? Il ne s'agit pas en effet que cette actualité tardive prenne une forme muséale, celle d'hommages ou d'études exégétiques scolaires. Mais il faut montrer ce qui rend cette pensée vivante aujourd'hui, ce que fait N. Heinich dans les chapitres de la seconde partie du livre qui proposent, pour leur part, de faire valoir le caractère opératoire des concepts éliasiens ou de certaines options méthodologiques (comme ceux d'interdépendance, de configuration ou de décivilisation, l'inscription dans un temps long et l'exigence de collaboration des disciplines) pour analyser le contemporain.

Le lecteur français connaissait déjà plusieurs textes à teneur biographique, traduits et réunis sous le titre *Norbert Elias par lui-même*, qui avaient livré des éléments importants sur le parcours d'Elias et l'histoire de sa famille. Les deux textes traduits et présentés dans *J'ai suivi mon propre chemin* par Antony Burlaud n'en constituent pourtant pas la redite. D'abord, les textes biographiques déjà parus renseignaient principalement sur les années 1920 et 1930 de la vie d'Elias, quand *J'ai suivi mon propre chemin* donne

1. Greil Marcus, *Like a Rolling Stone. Bob Dylan à la croisée des chemins*, Paris, Galaade Éditions, 2005, p. 26.

2. À propos de Norbert Elias, *La dynamique sociale de la conscience. Sociologie de la connaissance et des sciences*, préface de Bernard Lahire, Paris, La Découverte, 2016 (Laboratoire des sciences sociales), 336 p., annexes ; *Humana conditio*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016 (Audiographic. 17), 192 p. ; *J'ai suivi mon propre chemin – Un parcours dans le siècle*, propos autobiographiques. *Respect et critique*, discours de réception du prix Adorno, Paris, Éditions sociales, 2016 (Les parallèles/biographie. 3), 128 p., bibliographie ; et Nathalie Heinich, *Dans la pensée de Norbert Elias*, Paris, CNRS Éditions, 2015, 160 p., bibliographie, index.