Jean Marc BERTHET, François BOURSIER, Denis BUTTIN,
Joël CADIERE, Gilbert CLAVEL, Jocelyne HUGUET-MANOUKIAN,
Brigitte JOLY, Bertrand RAVON, Jean ROBIN

PHOTOGRAPHIE(S)

ETRE TRAVAILLEUR SOCIAL AUJOURD'HUI

Variations à partir de la lecture de Roland BARTHES

RECHERCHE EN PRATIQUES SOCIALES

PHOTOGRAPHIE(S)

ETRE TRAVAILLEUR SOCIAL AUJOURD'HUI

Variations à partir de la lecture de Roland BARTHES

CCRA
Collège Coopératif Rhône-Alpes

Réseau International des Hautes Etudes des Pratiques Sociales

Le Collège Coopératif Rhône-Alpes est un établissement de formation supérieure.

Il organise des formations continues préparant à des diplômes professionnels et universitaires, ainsi que des certifications et des journées d'études.
Il assure notamment les formations préparant aux :

- **DHEPS** : Diplôme des Hautes Etudes des Pratiques Sociales (Université Lyon 2 - ISPEF)

- **DEIS** : Diplôme d'Etat d'Ingénierie Sociale (Ministère de l'Emploi, du travail, de la cohésion sociale et du logement et du Ministère de l'Education Nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche.

- **CAFERUIS** : Certificat d'Aptitude aux fonctions d'encadrement et de Responsabilité d'Unité d'Intervention Sociale (Ministère de l'Emploi, du Travail et de la Cohésion Sociale)

- **DUPITH** : Diplôme Universitaire des Professionnels de l'Insertion des Travailleurs Handicapés (en partenariat avec l'Université Rennes II)

- **DEAF** : Diplôme d'Etat d'Assistant Familial (Ministère de l'Emploi, du Travail et de la Cohésion Sociale).

- Des cycles de formation à l'approche systémique.

- Des cycles de perfectionnement à la fonction de Relais Assistantes Maternelles.

Il propose des formations sur site et répond à des demandes d'analyse des pratiques professionnelles individuelles ou collectives (Supervision).

Il gère, par ailleurs, un Département de Recherche, d'Etudes et de Conseil dans les domaines de l'action sanitaire et sociale, du développement local et de l'économie sociale et solidaire.

CCRA

Le Sémaphore, 20, rue de la Claire – 69009 LYON
Tél. : 04 37 64 47 20 – Fax : 04 72 85 01 49
E-mail : ccra@ccra.asso.fr – Site : www.ccra.asso.fr

LISTE DES AUTEURS

Jean Marc BERTHET, Sociologue, Consultant.

François Pierre BOURSIER, Historien, Université Catholique de Lyon.

Denis BUTTIN, Sociologue, Formateur.

Joël CADIERE, Sociologue, C.C.R.A.

Gilbert CLAVEL, Sociologue, C.C.R.A.

Jocelyne HUGUET-MANOUKIAN, Ethnologue, Psychologue clinicienne, Psychanalyste.

Brigitte JOLY, Travailleur Social, Sociologue, ADSEA de l'Ain.

Bertrand RAVON, Sociologue, Université Lyon 2.

Jean ROBIN, Psychanalyste, Psychologue clinicien.

Lettre
à
Daniel ARASSE

Daniel ARASSE,

Votre nom a longtemps été pour moi, soit depuis le début de la mise en place du laboratoire Nicéphore, celui d'un historien d'art singulier, car non académique.
J'ai ainsi été amené à travailler sur trois de vos ouvrages : *Le détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture ; Le sujet dans le tableau : Essais d'iconographie analytique* ; et, *On n'y voit rien*. Ces livres m'ont permis de réfléchir à de nouvelles approches de la peinture en lien avec notre préoccupation centrée sur la question de la représentation.
Et puis, le 19 janvier 2004, juste avant de me rendre à une réunion préparatoire à nos secondes journées consacrées à Michel de CERTEAU, j'ai appris votre mort, qui datait exactement du 14 décembre 2003. J'ai été surpris par l'émotion qui m'a alors saisi : il y avait, bien sûr, la tristesse d'apprendre la mort d'un homme dont la pensée m'importait ; mais aussi, ce sentiment d'étrangeté, lié au fait de l'apprendre avec un mois de décalage ; ce sentiment, habituellement, s'éprouve lorsqu'on est averti avec retard de la disparition d'un proche. J'ai su alors, que la lecture de vos livres m'avait certainement plus impressionné que je ne m'en étais douté. Et, ce qui se mit à prédominer, c'était la sensation douloureuse d'un dialogue interrompu.

Aussi, il y a un peu plus d'un an, lorsque votre livre, *Histoires de peintures*, est paru, j'en ai été certainement l'un des premiers lecteurs. Ce livre a constitué pour moi un choc. Il s'agit de la transcription de vingt cinq émissions, proposées par France Culture. En accompagnement du livre se trouve un CD MP3 qui permet d'entendre la série d'émissions telle qu'elle a été diffusée l'été 2003. J'ai pu ainsi découvrir vôtre voix, une voix pressée, insistante, une voix chercheuse en quelque sorte – comme l'on dit une tête chercheuse – qui ne cesse de forer, sans se retourner, toujours vers l'avant.
Ce choc m'a rappelé un choc comparable que j'avais éprouvé l'été 1976, lorsque, jeune étudiant, j'avais commencé à lire, presque par hasard un livre qui avait pour titre : *Naissance de la clinique : Une archéologie du regard médical*, de Michel FOUCAULT. Ce livre m'avait captivé, enveloppé, et reste depuis trente ans, une ressource inépuisable tant pour ma pratique que dans mes travaux d'élaboration à partir de cette pratique.
Eh bien, *Histoires de peintures*, m'est progressivement devenu, de la même manière, un outil de travail indispensable. J'ai d'abord fait des allers-retours

entre certains chapitres que j'ai lus, certaines émissions que j'ai écoutées. A chaque fois, la lecture enrichissait l'écoute, l'écoute enrichissait la lecture.
Et, en même temps, ce livre me permettait de retrouver, d'interroger, certains aspects de vos ouvrages précédents.
Enfin, surtout, il me semble qu'une véritable **clinique du regard** se dégageait et s'imposait, à travers l'enchevêtrement d'une érudition impressionnante – mais qui ne sonne jamais comme un discours universitaire savant -, d'hypothèses souvent audacieuses, et d'éléments subjectifs, voire personnels.
Et puis, vôtre voix, avec cette façon de s'adresser aux auditeurs comme si vous leur parliez dans une conversation, venait donner corps à une impression nouvelle et réconfortante : le dialogue – au moins dans le temps de l'écoute – malgré la mort, n'était plus totalement interrompu.

Aussi souhaiterai-je reprendre aujourd'hui trois fils qui constituent une partie de la trame de vos réflexions, fils que j'isole à partir de Nicéphore et pour Nicéphore.
Ce sera successivement :

- l'invention de la perspective
- la question de l'anachronisme
- et, comment regarder un tableau de près.

Tout au long des dix premiers chapitres, votre travail d'historien porte sur l'invention de la perspective ; vous insistez sur ce terme d'invention : on ne découvre pas la perspective, comme on découvrirait un continent jusque-là ignoré ; non, c'est un architecte, Filippo BRUNELLESCHI, architecte de la coupole de Florence, qui, dans les années 1415 – 1417, invente un système de représentation, un dispositif arbitraire, que l'on nommera : perspective centrée mono focale. Il s'agit de construire la représentation d'une œuvre en tenant compte du spectateur, supposé immobile, disposé à une certaine distance de ce qu'il regarde, et qui n'utiliserait qu'un seul œil pour regarder.

ALBERTI, dans *De Pictura*, reprendra ce dispositif et le géométrisera sous forme d'un point de fuite, de lignes et d'un cadre.
Ce système de représentation va l'emporter sur d'autres types de perspectives existants alors dans les représentations de l'époque (perspective bifocale centralisée, perspective bifocale latéralisée, perspective tournante). Et, dès lors, cette invention transformera durablement la peinture du XVème siècle, puisqu'elle deviendra dominante jusqu'au XXème siècle. Elle traversera l'histoire de la peinture alors qu'apparaîtront cependant des styles

totalement différents (Renaissance, Baroque Romantisme, Impressionnisme), prenant un sens particulier avec chacun de ces styles.
Et ce n'est, selon vous, qu'avec l'abstraction – notamment le tableau de MALEVITCH « Carré blanc sur fond blanc » - que cette domination cessera quant à l'ensemble des systèmes de représentation, ce qui ne signifie pas pour autant, bien entendu, sa disparition.

Mais dans cette espèce d'enquête sur l'invention de la perspective dans la peinture classique, vous vous arrêtez sur les raisons historiques de son succès, dès son apparition au XV ème siècle. Vous éloignant de l'hypothèse célèbre de PANOFSKY, d'une perspective comme forme symbolique d'un monde dé-théologisé, vous avancez deux hypothèses nouvelles.

Pour vous, dès son origine, la perspective est un instrument de représentation qui s'inscrit dans une dimension politique. Je vous cite : « La perspective construit d'abord un lieu d'architecture, qui est une place et sur cette place l'Histoire se déroule : c'est la place urbaine sur laquelle se fait l'Histoire.
C'est l'idée de l'Histoire républicaine. Dans les discours des chanceliers de la République, il est dit que la liberté se décide sur la place. Alors que la maison privée, en particulier celle du prince, est le lieu de la trahison et de la fourberie. »[1] La perspective, pour vous, permet de théâtraliser l'Histoire.
Et vous ajoutez une seconde hypothèse : « au XV ème siècle, [la perspective] signifie… une vision du monde qu'elle construit, un monde en tant qu'il est commensurable à l'homme… ; la perspective est la construction de proportions harmonieuses à l'intérieur de la représentation de la distance, tout cela étant mesuré par rapport à la personne qui regarde, le spectateur… Je signale à l'appui de cette interprétation qu'en même temps qu'on mesure l'espace dans la peinture, on le mesure dans la cartographie et l'on mesure également le temps avec l'horloge mécanique… A cette époque-là intervient donc une nouvelle conception de la mesure de l'espace et du temps… Cette géométrisation de l'espace et du temps… c'est là, je crois, l'innovation fondamentale et bouleversante de l'invention de la perspective »[2].
Ces deux hypothèses, dues à votre érudition d'historien, ne sont pas sans venir interroger le monde contemporain : sur quelle place se fait l'Histoire aujourd'hui ? Qu'en est-il actuellement du recours, en inflation, de l'instrument de mesure, notamment dans les pratiques sociales ; je pense, bien sûr, à l'évaluation…
Mais ces interrogations comportent un risque, qui va nous permettre de passer à notre second fil de lecture, celui de l'anachronisme.

[1] Daniel ARASSE. 2005, p. 43,
[2] Daniel ARASSE. 2005, p. 46

Vous consacrez un chapitre entier à cette question titré « Heurs et malheurs de l'anachronisme ». Vous y déclarez : « Un des principes de l'historien est de tenter (je dis bien tenter) d'éviter le plus l'anachronisme. »[3]. Pour vous, l'anachronisme relève d'une erreur d'interprétation. Et, en même temps, face à cet obstacle, vous proposez, comme l'on dit en mathématiques, une solution élégante ; en effet, vous considérez que cet anachronisme à éviter est cependant constitutif de la relation même de l'historien à son objet.
Ainsi cette position vous amène à soutenir que tout objet d'art mélange plusieurs temps et que, de ce fait, il est donc intrinsèquement lui-même porteur d'anachronisme. Vous distinguez ainsi trois temps :

- d'abord, notre temps – celui d'aujourd'hui, où nous rencontrons l'œuvre d'art, et qui fait sa présence contemporaine ;
- ensuite, le temps de la production de cette œuvre, temps du passé qui, à l'analyse historique, se révèle parfois être lui-même à l'intersection de plusieurs temps, ce qui vient à détruire toute idée d'une pureté du temps linéaire ;
- Enfin, le temps qui passe entre celui de la production de l'œuvre et le moment de la rencontre avec cette œuvre.
  Ce temps qui passe est porteur de regards, les regards qui se sont posés sur l'œuvre depuis sa production, et qui, à notre insu le plus souvent, ont pré-formé, en partie, notre regard actuel.

Ceci vous conduit à formuler une proposition paradoxale : « L'anachronisme de la relation de l'historien à son objet, il faut tenter de l'éviter, de le corriger, il faut surtout tenter de l'exploiter »[4].
Vous appuyant sur une phrase d'Hubert DAMISH – « la peinture, ça ne montre pas seulement, ça pense » - vous en arrivez alors à soutenir ceci : « La peinture est un objet historique, produit à un certain moment, dans des conditions précises, mais la pensée de la peinture peut aller au-delà des conditions historiques de la pensée de son temps…[La peinture] peut figurer autre chose que ce qui se conceptualise à l'époque…la peinture est donc anachronique par rapport à son propre temps. Elle ne se contente pas de montrer, elle pense, non par des concepts mais par des figures. »[5]
C'est cet aspect de l'échappée de la pensée de la peinture qui va nous faire arriver à notre troisième fil, celui de votre lien à Freud.

Votre intérêt pour le détail en peinture vous a permis de distinguer deux types d'histoire : l'histoire, dites-vous, « faite de loin », d'une micro-histoire, où tout détail prend son importance, et pour laquelle vous cherchez à constituer de nouveaux instruments.

[3] Daniel ARASSE, ouvrage cité, p. 145
[4] Daniel ARASSE, ouvrage cité, p. 154
[5] Daniel ARASSE, ouvrage cité p. 159-160

Un instrument classique, dans l'histoire de la peinture, est l'iconographie, soit une technique qui consiste à identifier un personnage ou un thème dans un tableau à partir d'objets répartis à différents endroits de la toile.
Mais, dites-vous, à regarder de près un tableau on peut voir sans savoir ; plus on se rapproche, plus on rencontre de questions sur comment savoir voir.
Votre idée est de renouveler la notion d'iconographie pour une micro-histoire, en essayant de re-contextualiser la genèse même d'un tableau, c'est-à-dire d'essayer de retrouver les références, les associations d'idées qui mènent progressivement un peintre à condenser différents éléments, saisis dans leur dimension historique sociale et culturelle, en un détail final présent dans le tableau.
C'est un texte d'iconographie de 1566, de Vincenzo CARTARI, Les images des dieux anciens, qui va vous faire croiser le chemin de FREUD! CARTARI déclare « Il n'y a pas à s'étonner de voir que les dieux anciens sont enchevêtrés les uns avec les autres, qu'un même dieu montre souvent divers choses et que divers noms signifient parfois une même chose ». Ce texte en effet vous renvoie à un extrait de FREUD, contenu dans *L'interprétation des rêves* daté de 1900 : « Non seulement les éléments du rêve sont déterminés plusieurs fois par les pensées du rêve, mais chacune des pensées du rêve y est représentée par plusieurs éléments. Des associations d'idées mènent d'un élément du rêve à plusieurs pensées, d'une pensée à plusieurs éléments. »
Ainsi, vous trouvez dans la méthode freudienne de lecture des rêves, votre façon de renouveler cet instrument qu'est pour l'historien l'iconographie : il s'agit d'utiliser l'association d'idées.
Aux antipodes d'une psychanalyse appliquée qui chercherait à dégager l'inconscient d'un tableau, voire celui d'un peintre du XVème siècle – auquel cas nous nagerions en plein anachronisme, celui qui est impérativement à éviter – vous vous intéressez à l'élaboration du message à décrypter à l'intérieur du tableau. Pour FREUD, le rêve ne pense pas, il travaille, en transformant des pensées normales en rébus, au travers d'images. Pour vous, un tableau classique transforme un texte de référence en images. Et c'est lorsque l'on ne saisit pas (ou plus) le texte de référence que le tableau devient un rébus.
Vous soutenez ainsi : « La peinture transforme donc un texte en figures énigmatiques. Le travail du rêve, les opérations décrites par Freud pour rendre compte de ce travail que fait le rêve, transforment les pensées en images, tout comme un tableau. Toutes les opérations de condensation, de prise en considération de la figurabilité, de déplacement et d'élaboration

secondaire, sont très opératoires en ce qui concerne l'analyse de la peinture, pour ce travail propre de pensée de la peinture. »[6]

Vient pour moi le moment de conclure.
Ces trois fils, que j'ai essayé de faire apparaître, à partir de votre œuvre foisonnante, me semblent à la fois importants et pertinents – souvent même impertinents - pour le travail de réflexion pluridisciplinaire engagé au laboratoire Nicéphore.
Nous essayons de produire une pensée du social, qui s'articule à l'un de ses aspects partiels : le travail social.
Dès lors, sur ce terrain, qu'en est-il aujourd'hui de cette notion de perspective, voire de son absence ? Sur quelle scène se joue et se théâtralise l'Histoire contemporaine ? Face à un évènement, comment éviter, mais aussi exploiter, cette dimension de l'anachronisme, c'est-à-dire sortir de la représentation unique d'un temps linéaire et laisser se déployer le feuilletage des temps de l'évènementiel et de leur réception ? Enfin comment lire, parfois relire, une situation en partant d'un détail apparemment anodin, et qui, dès que l'on s'en rapproche, permet de faire émerger un cadre de référence jusque-là invisible ?
Histoire de peintures se termine sur une question : Peut-on se faire l'historien de son temps ? Vous définissez, dans ce dernier chapitre, l'historien comme une seconde main ; le rôle de l'historien, dîtes-vous, est d'être un passeur sans prétention.
Et vous précisez « [Il s'agit de] de tenter d'être un passeur entre le travail de l'artiste (qui peut n'avoir rien à dire ou bien des choses pas forcément intéressantes sur son travail) et les contemporains. Car la contemporanéité n'est pas la simultanéité, qui définit deux choses se passant en même temps. Pour qu'il y ait contemporanéité, il faut qu'il y ait interaction entre ces deux choses… L'œuvre du XVème siècle est donc ma contemporaine puisque aujourd'hui je la regarde.
Et certaines œuvres aujourd'hui sont mes contemporaines parce que je les regarde. Celles que je ne regarde pas ne sont pas mes contemporaines. »[7]
Vous touchez là, me semble-t-il, de manière essentielle au point que j'appellerai : **l'art de l'historien.**
Un point qui ne se saisit que dans le regard et par le regard, et qui, dès lors, après vous avoir lu, après vous avoir écouté, tel un point de fuite, permet de réunir, dans une même perspective des historiens pourtant aussi différents que Paul VEYNE, Marc BLOCH et Siegfried KRACAUER.

[6] Daniel ARASSE, ouvrage cité, p. 205.
[7] Daniel ARASSE, ouvrage cité, p.223.

De plus, cette interaction que vous évoquiez, me fait penser à cette phrase de GOETHE, que FREUD cite à la fin de son ouvrage inachevé, en 1938, *Abrégé de psychanalyse* : « Ce que tu as hérité de tes pères, pour le posséder, acquiers le.»
Votre mort, aujourd'hui, situe votre œuvre, vos écrits, votre parole, en tant qu'un héritage.
Cet héritage nous regarde.
Aussi je terminerai en déclarant, en mon propre nom, et je ne crois pas trop m'avancer, au nom de mes collègues de Nicéphore ici présents, que nous vous devons, **Daniel ARASSE**, ce constat : notre travail ensemble ne fait que commencer.

Jean ROBIN

Lyon, le 29 juin 2006

Bibliographie

ARASSE Daniel
2005. *Histoires de peinture, France Culture-Denoël, 223* p.

INTRODUCTION

Denis BUTTIN

« Jamais un philosophe ne fût mon guide »

Roland.BARTHES

Roland Barthes est un homme du 20ième siècle, pris dans les tensions qui le caractérisent mais aussi dans le formidable mouvement intellectuel qui anima la société française après la seconde guerre mondiale. Quelques repères objectifs doivent être énoncés sur sa biographie.

L'homme naît en 1915 dans l'enfer de la guerre de 1914-1918 et meurt brutalement en mars 1980 renversé par une voiture au sortir du Collège de France. Il a 65 ans.
Ecrivain, philosophe, critique et sémiologue, on retient d'abord de R. BARTHES qu'il fût l'un des animateurs de l'aventure structuraliste française. Pourtant sa carrière intellectuelle fût longue à se dessiner, peut-être en regard de la dimension personnelle de sa vie, qui, pour partie, concoure à participer à la mise en sens de son cheminement réflexif.
Très vite orphelin de père, il est élevé et choyé par sa mère qui occupera une place déterminante auprès de lui et même bien après sa mort en 1977. R. BARTHES est atteint, étudiant d'une tuberculose récidivante qui lui imposera de longs séjours en sanatorium, d'où il tirera, comme bénéfice si l'on peut dire, de lire énormément, isolé du monde. Cette solitude, conséquence de sa maladie, affectera son parcours universitaire. Il ne peut ainsi passer l'agrégation de lettres.
Reste que son amour de la langue et de l'écriture l'amèneront à exercer comme bibliothécaire et lecteur à Bucarest puis à l'université d'Alexandrie. Le décor est désormais planté : ce sont les mots qui l'intéressent. Il soutient sa thèse de lexicologie en 1952 et participe activement, via de nombreuses publications d'articles, aux revues-phares de la décennie 50 (*Esprit, Combat etc…)*. Il reste fasciné par le « pouvoir d'intimidation du mot » et il veut envisager « la sémantique du mot en situation, considéré dit-il dans ses rapports de voisinage ».
Le temps de l'édition arrivera en 1953. Cette année là sort « Le degré zéro de l'écriture ». C'est le manifeste de l'aventure structuraliste. L'ouvrage ambitionne de faire une « histoire du langage littéraire qui ne serait ni l'histoire de la langue ni celle des styles, mais seulement l'histoire des signes de la littérature. Autrement dit, qu'est-ce que l'écriture ? le style ? la poésie, l'écriture du roman ». Quatre ans plus tard dans « Mythologies », il analysera les mythes de la société française de l'époque, non sans se soucier de les dénoncer. Dans la préface de l'ouvrage il est dit : « On trouvera ici deux déterminations : d'une part une critique idéologique portant sur le langage de la culture dite de masse, d'autre part un premier démontage sémiologique de ce langage : je venais de lire Saussure et j'en tirais la

conviction qu'en traitant « les représentations collectives » comme des systèmes de signes on pouvait espérer sortir de la dénonciation pieuse et rendre compte en détail de la mystification qui transforme la nature petite bourgeoise en nature universelle ». Exemple avec ce commentaire sur la voiture Citroën DS : « Je crois que l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée **dans** son image, sinon **dans** son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique. La nouvelle Citroën tombe manifestement du ciel dans la mesure où elle se présente d'abord comme un objet superlatif. La Déesse a tous les caractères d'un de ces objets descendus d'un autre univers ! ».
Avec ce travail sur l'imaginaire quotidien des français il connaît un vaste succès auprès du public non spécialisé, mais l'éclectisme de ses centres d'intérêts (théâtre, engagement politique, enseignement) lui vaut les critiques de ses collègues. Néanmoins avec ses amis (J. Kristeva, J. Derrida), il continuera à combattre le pouvoir du langage institué. Nommé directeur d'études à l'Ecole des Hautes Etudes en 1962, il occupe de 1977 à la date de son décès la chaire de sémiologie littéraire qui lui est spécialement consacrée au Collège de France sur proposition de M. Foucault. Sans qu'il ne le sache, il s'agit de l'ultime étape de sa carrière.

De ce parcours, presque fulgurant, que retenir de l'œuvre de R. BARTRHES ?

Essentiellement, depuis une certaine idée qu'il se faisait lui-même de l'intellectuel : (ne pas obéir à la mode, la nécessité/le besoin constants d'être hors-champ des grands boulevards de la reconnaissance intellectuelle, ce qui ne l'empêchera pas en même temps d'être cité, admiré, proche en cela d'un certain M. de CERTEAU, ne travaillant que par brisures, détournements et fuites en avant) de mettre à nu la structure et le sens du texte, de ses signes, leurs logiques immanentes. Son travail restera une critique de la signification, même lorsqu'il s'éloignera, à partir de 1968 et à cause des évènements, d'un structuralisme «dur» pour adopter un post-structuralisme plus souple à l'œuvre dans « L'empire des signes » (1970) et dans son très grand succès éditorial que fût son « Fragments d'un discours amoureux » (1977). Critique de la signification et non du sens. Critique des valeurs sous-jacente au texte, mais non du sens nécessaire au langage afin que les hommes se comprennent. Le travail de R. BARTHES fait advenir les valeurs inhérentes à la signification par-delà le sens attribué au langage dans son rapport avec le réel.

Mais à cette part centrale de son travail, nous retiendrons aussi l'intellectuel hédoniste, pianiste, aquarelliste, fasciné par l'Orient, qui, sur la fin de son engagement intellectuel (qu'il ignore encore une fois) va articuler scientificité et désir, exigence de l'analyse des structures fondamentales de la cohérence des signes et recentrage du sujet.

C'est alors qu'apparaît l'ouvrage « La chambre claire » (1980), qui nous occupe aujourd'hui, objet définitif à partir duquel s'organise le présent rassemblement de textes. Le livre est écrit avec rapidité (entre le 15 avril et le 3 juin 1979 précisément). Il s'inscrit dans la continuité d'une période troublée pour R. BATHES suite à la mort de sa mère, Henriette, le 25 octobre 1977. Le propos de « La chambre claire » est de comprendre si la photographie (entendue comme un cumul de signes) a « un génie propre, qui la distinguerait de la « communauté » des images » constatant d'emblée qu'elle « répète mécaniquement ce qui pourra plus se répéter existentiellement ». A la fois elle dit « c'est ça » et rien d'autre mais dans le même temps, elle convoque toujours quelqu'un ou quelque chose d'antérieure. La photographie appelle le sentiment : elle informe certes, elle re-présente bien sûr, elle signifie aussi mais elle donne envie surtout. Aussi avec « La chambre claire », R. BARTHES ambitionne de comprendre la photographie à partir du sujet, autrement dit à partir du fait que la photographie, « cette » photographie existe pour lui. L'ouvrage alterne texte et photographies …dont l'une représente sa mère à cinq ans ! Cette collusion féconde entre rigueur de l'analyse et mise en scène de l'intime permet à R. BARTHES, au-delà du travail sur la photographie elle-même de nous livrer une sorte de testament involontaire par lequel s'impose à tout lecteur attentif l'image de la mort. En conséquence, cet ouvrage terminal devient bien autre chose qu'une analyse théorique de la photographie. Il propose une lecture affective de l'image. Dès les premières pages de « La chambre claire », R. BARTHES énonce le principe fondamental qu'il accorde à l'image photographique. Elle est de « l'ordre de ce qui a été une seule fois ». Elle convoque l'irrévocablement perdu. Le projet de R. BARTHES est bien d'envisager la part quasi ontologique de l'image photographique. « Je voulais, précise-t-il, à tout prix savoir ce qu'elle était en soi ». Le texte, parsemé de photos choisies parce qu'elles convoquent plaisir et émotion devant la chose perdue, s'acharne à essayer de penser ce passé constitutif de l'image photographique, un « se fût » paradoxal. Il reste alors à admettre que la photographie, toujours, donne à voir un sujet de l'image immanquablement soumis au temps et donc à la mort dès l'ici et maintenant de sa construction, et ce autant pour le sujet regardé que pour le sujet regardant.

Ainsi convenue, la photographie ne peut rendre compte que de ce qui il y a de plus fugitif et de plus essentiel…elle déploie un paysage oublié que le sujet regardant réinitialise. La force de l'ouvrage repose sur l'intensité du souvenir

Cette invitation, somme toute proustienne, chaque membre du laboratoire Nicéphore va de sa place tenter d'y répondre.

CHAPITRE 1

LE TRAVAILLEUR SOCIAL
ENTRE QUÊTE ET RECONQUÊTE

Esquisse d'une réflexion

François BOURSIER

Partir du constat, une fois de plus, de la crise du travail social et s'interroger avec Roland BARTHES sur l'impossible auquel nous renvoie la photographie et toute réflexion sur l'avenir du travail social. Dans le cadre de cette réflexion, au moment où nous parlons (et écrivons, c'est à dire l'année 2006) un évènement marque « la tribu » : « 7, 8, 9 : les Etats généraux du social ». De l'aveu de certains observateurs et acteurs, ce fût l'affaire « des anciens ». Les jeunes n'y étaient pas, sur le fond et sur la forme voilà un exemple caractérisé de ce que nous appelons communément : la crise de la transmission.

1.1 Observer la pose : la crise du travail social, ou le temps d'un âge d'or perdu

Dans sa réflexion sur la photographie, Roland BARTHES écrit : « La photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été »[8]. Intéressons nous au « ça a été » du travail social. Celui qu'évoque fortement Luis BUNUEL dans Los Olivados (1950) avec le jeune Pedro dans la ville de Mexico qui hésite entre délinquance et fureur de vivre. Il sera au bout de sa course accueilli dans une institution. Là, le directeur, figure éponyme, va le remettre dans le droit chemin. C'est le temps du relèvement.

Ce temps de « l'apogée du social »[9] entre 1945 et 1970 qui est à la base de la représentation que se donne à penser le secteur quand il s'évoque, s'imagine et se rêve. Le temps des rapports (Pierre LAROQUE, François BLOCH-LAINE, BIANCO-LAMY), du VI° plan, des budgets, des prix de journée et des travailleurs sociaux montant en puissance.

Un temps où règnent en maître les penseurs qui sont alors des « maîtres penseurs »: Roland BARTHES, Michel FOUCAULT, Louis ALTHUSER, Jacques LACAN - les temps du structuralisme annonciateur de la mort de l'homme -.

[8] Roland BARTHES.1980, p.133
[9] Michel AUTES. 1989, 313 p.

Mais la crise a remis en cause le modèle. Temps de la crise générale, phase de destruction créatrice et de mutations, crise de l'Etat social et de la providence qui rendait celui-ci, doux à chacun. Tous cela plonge le travail social dans la crise : image dévalorisée, perte de prestige et fin du romantisme social. Que faire ?

1.2 La quête du « Chevalier errant » : mission impossible pour une profession impossible

Le travailleur social peut il repenser sa mission ?
n en dehors du mouvement général du monde ? Refonder le bon temps de l'assistante social et de l'éducateur spécialisé ? L'arrêt sur image est impossible. Peut on restaurer l'âge d'or ? Mais alors, de quoi est faite cette profession ? Dans « Analyse avec fin et analyse sans fin »[10], Freud parle de la profession impossible en évoquant le médecin, dénonçant au passage son orgueil thérapeutique et éducatif. Françoise CARASSO analysant les métiers d'enseignants, écrit à propos de ces professions impossibles : « La réussite n'y est jamais assurée ni même clairement définie et de ce qu'elle peut toujours faire l'objet d'un débat […] c'est l'absence de repères absolus, de certitude […] qui laisse place à l'initiative des individus et au débat toujours ouvert concernant les principes et les fins, c'est-à-dire la liberté finalement »[11]. Nous sommes au cœur ontologique du travail social, ce qui nous vient à l'esprit quand on nous parle d'évaluation.

Il y a quelque chose de « Don Quichotte » dans cette attitude, cette posture. Ecoutons ce hérault (héros) : « […] et maintenant dans ces siècles détestables…pour remédier à ce mal on institue l'ordre des chevaliers errants, pour défendre les filles, protéger les veuves, favoriser les orphelins et secourir les malheureux »[12]. Ce qui presse Don Quichotte c'est sa conviction que le monde l'attend pour réparer les injustices, redresser les torts. Et pour cela le monde lui doit bon accueil en récompense des peines insupportables qu'il se donne. Il se fourre dans la tête « Que tout ce magasin rêvé d'inventions rêvées était la vérité pure qu'il n'y eut pour lui nulle autre histoire plus certaine dans le monde […] ».

[10] Sigmund FREUD. 1985
[11] Françoise CARASSO. 1993, p.66
[12] CERVANTES. 1963 p.113

Il y a toujours dans le champ du travail social, comme du politique, la tentation de renouer avec le romantisme social. Vaine tentative ?

1.3 La reconquête, ou les Etats généraux du social 7, 8, 9 revisités

N'est ce pas dans cet esprit que se joue alors « Les Etats généraux du social » ? Le 26 septembre 2002, l'appel est lancé pour « réinventer le social » : « Nous ne voulons pas d'une mondialisation génératrice de désespérance, d'exclusion, de maltraitance dont nous pourrions être victime ou auteur » peut-on lire dans le manifeste. Des cahiers de doléance seront rédigés et une semaine d'agitation organisée entre le 18 et le 25 octobre 2005. L'idée à été lancé par les grandes figures de la grande époque : Michel CHAUVIERE, Jacques LADSOUS, Jean Michel BELORGEY etc. On pense alors à ce qu'écrivait P. GIROS dans Esprit « Politiciens triomphants, agitateurs sociaux, millénariste de l'identification »[13]. Don Quichotte interpelle : « Ecoute-moi, insupportable monde, c'en est trop, tu es tombé trop bas, tu es trop gris, tu es trop laid abominable monde. Ecoute-moi. Un chevalier te défie, oui c'est moi, Don Quichotte, seigneur de la Mancha, pour toujours au service de l'honneur, car j'ai l'honneur d'être moi, Don Quichotte sans peur. Et le vent de l'histoire chante en moi, d'ailleurs qu'importe l'histoire pourvu qu'elle mène à la gloire ». C'est Jacques Brel qui chante en 1968 L'Homme de la Manche.

Cette tentative de reconquête ou de refondation est analysée comme un échec, une tentative avortée. L'évènement n'a pas eu lieu. Ne crée pas l'évènement qui veut, comme il veut quand il veut.

Partant d'une photo de Dominique CARTIER, parue dans le numéro 3 de la revue Médias, qui accompagne un article intitulé : Salons, pizzas et marronniers. « Ce n'est plus l'actualité qui est chargée c'est le calendrier événementiel qui est booké ». Le social est depuis longtemps saisi par l'événementiel : journée mondiale de la femme, du refus de la misère, du sida, du réfugié. Salons, colloques, journées d'étude, séminaire. Sur la photo un personnage regarde sa montre, pourquoi ? Il n'a pas assez de temps, il attend quelqu'un ?

[13] Pierre GIROS. 1972, p.740

L’évènement remplace le marronnier. Dans le monde du journalisme, le marronnier est un dossier de peu d’importance, mais qui permet de meubler en période creuse. Il traite de sujets consacrés à un événement récurrent et prévisible. Le marronnier journalistique reproduit les mêmes sujets régulièrement à chaque période, avec plus ou moins d’intérêt et d'originalité.

1.4 Etre artiste ou travailleur ?

Roland BARTHES réfléchissant au travail du photographe, évoque « le déferlement quotidien des photos…vécu dans l'indifférence »[14]. De ce constat il observe : « Tous aujourd'hui prépare notre espèce à cette impuissance : ne pouvoir plus, bientôt concevoir, affectivement ou symboliquement, la durée : l'ère de la photographie est aussi celle des révolutions, des contestations, des attentats, des explosions, bref des impatiences, de tous ce qui dénie le mûrissement »[15]. Pour lui, l'évolution de la photographie résume une tendance observée par ailleurs : « L'âge de la photographie correspond précisément à l'irruption du privé dans le public, ou plutôt à la création d'une nouvelle valeur sociale qui est la publicité du privé : le privé est consommé comme tel, publiquement »[16]. « La société s'emploie à assagir la photographie, à tempérer la folie qui menace sans cesse d'exploser au visage de qui la regarde »[17].

Comment sortir de cette impasse ?

Deux moyens pour cela selon Roland BARTHES :
« Faire de la photographie un art…d'où l'insistance du photographe à rivaliser avec l'artiste… ». Ou alors tenter de : « La généraliser, de la grégariser, de la banaliser au point qu'il n'y ait plus en face d'elle aucune image par rapport a laquelle elle puisse marquer, affirmer sa folie »[18]

Ce sont à mon sens les deux voies qui s'offrent possiblement au travailleur social aujourd'hui : là où l'on consommait des croyances on consomme des images, entre « code civilisé » des illusions et « réveil de l'intraitable réalité ».

On peut imaginer, alors deux voies, deux hypothèses pour le travailleur social du XXI° siècle. Il peut être l'artiste des professions impossibles, le Chevalier errant, Saint Vincent de PAUL ou COLUCHE. Ou alors le travailleur banalisé, technicisé, enfermé dans son savoir technique, devenant

[14] Roland BARTHES. 1980, p.121
[15] Op. cit. p.146
[16] Op. cit. p. 153
[17] Op. cit. p. 180
[18] Op. cit. p. 181

inéluctablement un « technicien silencieux » (Lucien MEHL)[19]. Entre prise de parole et défection l'alternative est posée depuis longtemps par Albert O. HIRSCHMANN[20] . Elle semble le lot de tous ceux qui tentent de penser leur rapport au monde.

Bibliographie

AUTES Michel
1989. Les paradoxes du travail social. Paris, Dunod, 336 p

BARTHES Roland
1980 . La chambre claire. Paris, Seuil, Col. Les cahiers du cinéma. 193 p.

CARASSO Françoise.
1993. Revue ESPRIT, octobre

CERVANTES
1969. Don Quichotte. Paris, Flammarion, tome 1, 506 p.

FREUD Sigmund
1985. in Résultats, idées, problèmes 2 (1921 – 1938). Paris, PUF, 385 .p

GIROS Pierre
1972. Revue ESPRIT, février

HIRSCHMANN Albert O.
1995. Paris, Fayard, 350 p.

[19] Lucien MEHL. 1964
[20] Albert O. HIRSCHMANN, 1995.

CHAPITRE 2

BARTHES, BENJAMIN ET LA PHOTOGRAPHIE :

lectures
pour le travail social

Jean Marc BERTHET

2.1 Qu'est-ce que la photographie ?

Il s'agit de repartir de la photographie qui est nous dit le Robert : « un procédé technique permettant d'obtenir **l'image durable des objets, par l'action de la lumière sur une surface sensible.** » La photographie est un art qui naît au XIXème siècle mais qui ne prend à cette époque qu'une forme documentaire. Elle naît chez DAGUERRE et BAYARD dans une opposition constante entre le documentaire et la valeur documentaire d'une part pour DAGUERRE et son associé NIEPCE dont le prénom était Nicéphore…, et d'autre part dans une valeur artistique et esthétique chez BAYARD. Elle pose d'emblée le rapport de la main à la chose représentée, et donc les rapports du corps aux objets. Dès sa naissance, les modernes insistent sur l'importance de la mécanisation comme moyen d'accroître le mécanisme de la représentation et donc son efficacité. Les antimodernes estiment que l'image puise son essence dans l'homme. Avec la photo, on passe de l'outil, et de l'outil tenu par la main, à la machine. En ce sens, la photographie est indissociable de la naissance de la société industrielle, de la ville et du socialisme, de la question sociale et donc sans doute du travail social. En ce sens aussi, la photographie est au cœur de la modernité et mon intervention va tenter d'essayer d'articuler de manière analogique la modernité de la photographie et donc les débats que cette modernité provoque avec les débats de la modernité du travail social. Rien que ça. Donc le propos sera nécessairement rapide et synthétique. Il s'agit donc de tenter de jouer avec l'analogique et peut-être le numérique. Dans les circuits physiques, le numérique implique le binarisme (0/1), l'analogique, la continuité. La question pourrait être : y-a-t-il eu une rencontre entre la photographie et le travail social ? Je ne crois pas vraiment. Et la raison pourrait sans doute tourner autour d'un certain rapport à la modernité. Bref, tout au long du XIXème siècle, la machine photographique a produit du document, un certain mode de visibilisation et donc un éclaircissement des choses plus précis que celui que l'œil pouvait apporter. Le travail social, à sa manière, fait-il autre chose ? Pourquoi la rencontre ne s'est-elle produite qu'à la marge ? Où en est le travail social aujourd'hui ? On va dériver de la photo au rapport au temps puis aux transformations du travail social. Et comme BENJAMIN aimait à le faire, je vais rester très fragmentaire donc très imparfait.

2.2 Qu'en dit BENJAMIN ?

Déroulement historique oblige, il nous faut commencer par BENJAMIN pour une raison assez simple, c'est qu'un de ses petits textes a eu un retentissement assez extraordinaire. Je veux parler de « l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée »[21]. BENJAMIN, c'est le penseur de la modernité du XIXème siècle avec des textes sur Baudelaire ou un grand ouvrage inachevé et fragmentaire qui est le livre des passages parisiens qui donne à voir la modernité urbaine de la ville de Paris[22]. Dans ce texte, BENJAMIN revient sur la photo et le cinéma pour interroger leur valeur esthétique. Pour lui, la photographie est plus une technique qu'un art, c'est un outil au service de l'égalitarisme des masses. Pour BENJAMIN, ce qui importe dans la mécanisation et la photographie de l'œuvre d'art, c'est la perte de l'aura. Multiplier une œuvre d'art pour la présenter à une multitude de spectateurs affecte-t-il l'original ? BENJAMIN répond oui. Car tout le fond de mystère de l'original, tout le culte que cette image originale a pu produire s'en trouve évacué. Perte de l'aura. « Réduction de l'unicité de chaque situation en la soumettant à la reproduction. »[23] Est-ce grave ? Non, et c'est là où BENJAMIN m'intéresse pour notre propos. Ce n'est pas si grave dans la mesure où la perte de l'aura qui ne concernait que quelques uns peut en définitive, en allant vers le plus grand nombre distraire les masses mais aussi les prévenir des drames à venir, anticiper le devenir du monde, bref repolitiser l'art. Donc la perte de l'aura a deux effets : un appauvrissement de l'expérience esthétique d'une part et une démocratisation et une politisation de la culture d'autre part. Tout n'est pas négatif ! BENJAMIN a souvent répété qu'il y a une concordance dans le temps entre la photographie et le socialisme !

Dernier point qui me semble important, BENJAMIN, après avoir lu la thèse de Gisèle FREUND (photographe connue pour ses photos d'écrivains et d'intellectuels des années 30), BENJAMIN donc, relie la question de la reproduction des œuvres à leur marchandisation. L'apport de cette thèse est en effet de dire que ce sont les commerçants de la photographie qui élevèrent celles-ci à la prétention d'un art. La mécanisation, la technicisation produit la valeur d'échange. Donc dans le contexte spécifique des années 1930 avec la montée de l'hitlérisme, BENJAMIN participe d'un tournant politique de

[21] Walter BENJAMIN, 1991.
[22] Walter BENJAMIN. 2000
[23]Walter BENJAMIN. 1991, p 144

l'esthétique même s'il dénonce la perte de l'aura de l'œuvre d'Art avec sa mécanisation. Soit dit en passant, on nous refait constamment le coup. Encore récemment avec Internet. Pour certains, c'était bien mieux de voir GOYA au Prado que de le voir sur Internet, à la condition de pouvoir aller à Madrid !

2.3 Qu'en dit BARTHES ?

Pour BARTHES, une image est un cercle où absence et présence s'appellent l'un l'autre. De l'absence, on glisse vers la présence qui n'est pas là. La mort. Garder l'image. Penser la mort, tel est le propos caché de BARTHES. BARTHES part de l'idée d'une ontologie de la photographie dans une démarche phénoménologique, puis peu à peu abandonne son projet, glisse et dérive vers autre chose qui n'est pas la subjectivité mais la question de l'Unique : la mère. BARTHES se pose dans le rapport à l'image photographique comme spectateur et seulement comme spectateur.

Il y a un désir ontologique chez BARTHES : se demander si la photo existe en soi. Il cherche donc à distinguer la photo de la communauté des images. La photo dispose-t-elle d'un génie propre ? « Elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais se reproduire existentiellement »[24]. Il évoque alors la tuché qui est occasion, rencontre, réel. Il est licite de parler d'une photo, improbable de parler de la photographie. La photo pose un rapport différé au réel. Quel est son propre ? Son ontologie ? Pour BARTHES, le référent adhère. Il ne voit pas l'image. Il voit ce à quoi elle réfère, ce à quoi elle renvoie et ce qui y est représenté. La photographie ne se distingue jamais de ce qu'elle représente, de son référent, la photographie a quelque chose de tautologique… Le référent adhère, il y a une insatisfaction scientifique, du coup BARTHES reprend son investigation à partir de photos qui existent pour lui. Une photo est l'objet de trois pratiques : Faire, subir, regarder. Le faire implique un opérator, le photographe ; le subir un spectrum ; le regarder un spectateur. Ce que regarde BARTHES, puisqu'il ne se place qu'en spectateur, c'est finalement l'image de sa mère morte qu'il cherche par le rôle conféré aux images. Ce qu'il attend des images, c'est de la ressusciter. Il y a du mort dans toute photographie. BARTHES tente de remonter du présent vers le passé avec le fameux « ça a été ». Voilà ce qu'est la photographie pour BARTHES : le « ça a été ». En même temps, il ne

[24] Roland BARTHES. 1980, p.15

s'intéresse ni à son souvenir, ni à son image, il recherche sa corporéité, la chose elle-même. Remontée sans fin de l'image à la chose, de l'image au corps : « **ça a été** ».

En même temps, ce n'est pas que cela, la photo est aussi le « **c'est ça** ». Ou plutôt ce serait le destin de la photographie que de donner à croire de trouver « la vraie photographie totale »[25]. Elle accomplirait la confusion inouïe de la réalité : « ça a été » et de la vérité : « c'est ça ». Alors, il en va de l'opacité de l'image, ce que dit BARTHES au début du texte : « quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible. Ce n'est pas elle qu'on voit. Bref, le référent adhère. » Il y a une invisibilité des images car BARTHES n'y voit aucun souvenir mais le réel et le passé. BARTHES ne voit pas les images mais leur référent immédiatement. Il est dans une immédiateté perceptive qui lui rend les images invisibles. Mais lorsqu'il dérive des choses aux êtres, les choses évoluent quelque peu. En fait, ce que cherche BARTHES, c'est sans doute à actualiser dans sa recherche effrénée d'images maternelles l'image virtuelle d'elle qu'il porte en lui. Il la trouve dans la photographie du jardin d'hiver qu'il ne nous montrera pas dans l'ouvrage ! Ce qui tend bien à montrer qu'il ne parle pas de la photographie dans cet ouvrage mais de sa mère, de la mort, de sa mort à venir. Il ne peut nous donner à voir une image où le « ça a été » et le « c'est ça » coïncident. Ca lui est impossible, d'où un texte très paradoxal. La vraie photographie totale est in montrable.

Il faut revenir sur le « ça a été » car il implique une conception du temps qui m'intéresse pour parler du travail social. D'autant plus que BARTHES en parle de façon totalement contradictoire. Il en parle d'abord comme d'une remontée dans le temps du présent au passé d'une façon linéaire et continue : le présent succède naturellement au passé. Remontons du présent au passé, nous comprendrons le passé. C'est une vision assez simpliste de la temporalité. Vision contredite même par l'image de la photographie totale que nous ne verrons pas, elle, l'image, est invisible. Là, la figure du temps déployée est plus mêlée. Le présent se confond dans la perception et le souvenir avec un passé que BARTHES n'a pas connu puisque la photo qu'il évoque de sa mère date du moment où celle-ci avait 5 ans. Il voit donc une image de sa mère qu'il n'a jamais vue, ni connue, ni vécue comme telle. **Ca a été certes, c'est ça, mais qu'est-ce qui s'est passé ? Comment passer du constatatif à l'interrogatif, de l'attestation de l'empreinte, de la ratification dont parle BARTHES « la photographie n'invente pas, elle ne ment jamais, c'est un certificat de présence »[26],** tels sont ses termes **; à**

[25] Roland BARTHES. 1980, p.176
[26] Roland BARTHES. 1980, p.134-135

la mémoire, à l'événement, au possible… Bref, quelle confiance accorder à l'image ? Y-a-t-il une objectivité de la photographie ?

Si l'on continue sur cette voie, on tombe sur BAUDRILLARD. Tout cela se réduirait dans une fantasmagorie qui est bien celle de notre époque : visible = réel = vrai, mais c'est in montrable ou obscène ou virtuel. Il n'y a plus ni médiation ni opacité ni différemment. Ni temps, tout est immédiat et en direct, ni espace, tout est déjà là, ni obscurité, tout est déjà éclairé. Resterait le silence de la photographie dans le chaos et le tumulte ambiant. Resterait aussi un certain rapport à la modernité. Alain FINKIELKRAUT dit que « Barthes a cessé d'être moderne non pas quand il serait redevenu classique ce qui n'a aucun sens mais quand il a été saisi par une vision tragique de l'existence, l'autre du moderne serait le tragique. »[27]

2.3 Que nous disent BARTHES et BENJAMIN ? La lecture de MILNER

Il n'y a pas vraiment de débat entre BARTHES et BENJAMIN. D'une part, parce qu'ils ne sont pas vraiment contemporains, d'autre part car BARTHES n'a jamais vraiment discuté les thèses de BENJAMIN. Je vais m'appuyer sur le texte de MILNER « le pas philosophique de Roland Barthes »[28] et sur les textes des deux auteurs pour essayer de démêler deux, trois fils.

Il me semble qu'il y a plusieurs questions à travers leurs textes croisés. La question de la reproductibilité et de la mécanisation d'une part, ou comment modéliser l'unique ? La question du rapport au temps d'autre part et enfin la question du rapport à la modernité qui est une sous-partie de la précédente. Et peut-être quelque chose autour de la transmission, encore et toujours, j'ai fini mon propos du colloque de l'an dernier sur cette question, je dois y revenir encore je crois, ce doit être mon obsession. Transmettre n'est pas répéter le passé, le c'est ça, c'est essayer de faire comprendre le « qu'est-ce qui s'est passé » ?

Sur la reproduction et l'unique. L'opposition est très claire et l'antinomie radicale. Pour BARTHES, seul l'unique est réel, donc il ne peut y avoir perte d'aura. La mécanisation n'est pas un problème, elle ne perd rien ni en

[27] Dans son émission sur France Culture en juin 2005.
[28] Jean-Claude MILNER. 2003

quantité ni en qualité. A la langue non plus qui est la grande question de BARTHES, la reproductibilité, la répétition, la mécanisation langagière n'est pas un problème. Comme le dit MILNER, « la reproductibilité de langue parvient à dire ce qui n'a lieu qu'une fois »[29]. Et MILNER poursuit sur le caractère christique du propos : le répétable de la photographie est noué à l'irrépétable de l'être. Car la photo aurait quelque chose à voir avec la résurrection. NICEPHORE le patriarche dit : « si l'on supprime l'image, ce n'est pas le Christ mais l'Univers entier qui disparaît. »[30] Donc l'image et la mort, la nécessité de l'image… MILNER poursuit dans une mise en opposition totale et structurale des deux textes sur laquelle je ne pourrai le suivre et ne poursuivrai plus loin la présentation.

Sur le rapport au temps et plus largement sur la question de la modernité, plusieurs choses. Il y a tout un débat sur le moderne, le post, l'hyper, le sur-moderne qui renvoie à autant d'auteurs différents mais qui renvoie surtout à une manière de penser notre temporalité, c'est d'ailleurs la définition minimale de HABERMAS de la modernité qu'inaugure pour lui HEGEL dans l'ouvrage d'HABERMAS sur « le discours philosophique de la modernité »[31]. La définition renvoie à une « prise de conscience de soi dans son temps ». Et HABERMAS évoque d'emblée BENJAMIN. BENJAMIN a un rapport très particulier au continuum historique. Pour lui, celui-ci est une falsification des vainqueurs. L'histoire chez BENJAMIN est toujours la réécriture qu'en font les vainqueurs. Pour BENJAMIN, le présent c'est la conjugaison des traditions et des innovations. Mais il inverse l'horizon d'attente (l'avenir) et l'espace de l'expérience (le présent). Il dit que toutes les époques passées ont eu un horizon d'attente insatisfait. Donc au présent, qui vise l'avenir, est assigné la mission de se remémorer ce passé. Du coup, la continuité de la tradition transmise repose aussi bien sur la culture que sur la barbarie ; les générations présentes ne portent pas seulement la responsabilité des générations à venir mais aussi celle du destin subi par les générations passées. Le souvenir ne libère pas le présent du poids du passé (contrairement à FREUD) mais répare une dette du présent à l'égard du passé[32].

La modernité de BARTHES ?

Cette question de l'interrogation de la modernité de Barthes, on la trouve chez Antoine COMPAGNON qui vient d'écrire un ouvrage sur les

[29]Jean-Claude MILNER. 2003, p.77
[30]Régis DEBRAY. 1991, p.75
[31] Jurgen HABERMAS. 1988
[32] Walter BENJAMIN, 1991, p 343-344.

« Antimodernes ». BARTHES a suivi de très près les avant-gardes esthétiques françaises que ce soit Jean VILAR, SOLLERS ou encore ROBBE-GRILLET, mais dans un rapport singulier à elles. BARTHES dans un entretien de 1971 repris par COMPAGNON[33] estime qu'il se situe en définitive à l'arrière-garde… de l'avant-garde. Il traîne un peu des pieds, il ralentit quoi, ça va trop vite ces avant-gardes qui ne cessent de se changer par ruptures successives et qui, point déterminant pour BARTHES, en se radicalisant tuent quelque chose de la langue. Car la question de BARTHES relative à la répétition, à la mécanisation est celle de la langue et de la reproductibilité de la langue. Quels sont ses griefs ? Le premier, l'avant-garde est toujours récupérée par la bourgeoisie, l'innovation par le pouvoir d'Etat. Deuxième grief, le langage. En voulant tout détruire, l'avant-garde détruit aussi la langue, elle est donc une aversion pour la langue. « Etre d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort. Etre d'arrière garde, c'est l'aimer encore. » disait BARTHES en 1971. (Compagnon : 433) Ce que reproche BARTHES à l'avant-garde, c'est sa misologie, son discours de la haine.

2.4 Et le travail social ?

A partir de « Le travail social en débat »[34] sous la direction de Jacques ION avec tous les grands anciens (AUTES, CASTEL, CHAUVIER, , etc, …) et peut-être les futurs grands, ouvrage qui vient de sortir à La Découverte, je voudrais m'appuyer sur ces textes pour prolonger mon propos. Cet ouvrage présente une sorte d'état des lieux du travail social qu'il m'a paru intéressant de synthétiser ici pour en montrer les enjeux et peut-être, c'est ici l'ambition, réarticuler cela aux propos présentés plus haut. Je vais donc d'abord balayer rapidement les différentes positions exprimées dans cet ouvrage pour tenter de synthétiser tout ce qui a pu être dit.

Pour CASTEL, on assiste à une transformation et à un éclatement du travail social, de ses formes dans un contexte de visibilité accrue. En fait, on a eu deux modèles de l'intervention mis en œuvre par le travail social : le modèle historique du travail social et le modèle d'aujourd'hui de l'intervention sociale. Dans le modèle historique, c'est la trame relationnelle qui importe avec le modèle de la réparation. Le professionnel, fort de son savoir, de sa compétence et de ses qualifications vient combler un manque, réduire des

[33] Antoine COMPAGNON. 2005
[34] Jacques ION. 2005

écarts. Il le fait au service d'une intégration future des individus dans des collectifs qui les dépassent. C'est bien parce que ces individus pris en charge par ces professionnels échappent à ces collectifs qu'ils ont besoin de la relation d'aide, réparatrice et intégratrice.

Dans le modèle d'aujourd'hui et toujours pour CASTEL, on a perdu la notion de collectifs stabilisés intégrateurs. Il s'agit surtout de construire des parcours individuels avec la participation active des usagers. Ce qui change, donc, ce serait toutes les techniques de relation et le lien à la finalité collective. A quels collectifs ré-enchasser les publics dont les intervenants s'occupent ? N'assiste-t-on pas à une reproblématisation de la tension historique entre les finalités socio-politiques et le traitement psycho-relationnel au profit de ce dernier ?

Michel AUTES, lui, présente deux modèles qui coexistent, un modèle qu'il qualifie de solidariste bienveillant et un autre de responsable compassionnel. Au cœur de ces deux modèles, là encore, la transformation de la relation d'aide et l'éthique du travailleur social qui serait parfois mise à mal.

Jacques ION et Bertrand RAVON reviennent sur l'inflation discursive des dispositifs et sur leur place particulière en lien avec les institutions. En d'autres termes, les dispositifs ne sont que le prolongement des institutions par d'autres formes et d'autres moyens. Assujetissement et technique de soi sont donc les deux formes d'un même processus de subjectivation : ce que permet le dispositif lorsqu'il n'est pas déconnecté de ce qui le rend possible, à savoir l'institution et de ce point de vue, je suis assez d'accord tant il y a là une critique explicite de François DUBET et de son déclin de l'institution.

Pour Marc Henry SOULET, on assiste à une substitution de la solidarité de la société envers ses membres à une responsabilité des membres envers la société. SOULET est d'ailleurs le seul à citer EWALD, comme si ce dernier était un social-traître [35]
Michel CHAUVIERE estime que l'on assiste à deux formes de professionnalisme qui se superposent et s'entrecroisent : d'un côté la qualification sanctionnée par le diplôme, de l'autre, la compétence sanctionnée par l'expérience. Il reste nécessaire de lier les deux pour lui afin

[35] Référence à l'article « les noces du risque et de la politique » écrit avec David Kessler dans la revue Le Débat en 2000. Il faudrait faire un travail important pour comprendre ce qui s'est passé justement dans le parcours de quelqu'un comme François Ewald, maoïste, journaliste pour Libération dans l'affaire de Bruay en Artois, à son parcours avec Foucault pour finir au MEDEF, cela nous aiderait aussi à comprendre le travail social !

de penser les questions de qualité, de centralité (qui est garant de l'ensemble), de la reconnaissance et de l'opposabilité.

Pour Isabelle ASTIER, l'étude de la relation de service montre bien que l'on passe de la règle au service, ce qui implique un rapport particulier à l'usager, un mode de régulation par l'aval qui se combine à un mode de régulation par l'amont, d'une logique d'Etat-Providence à une logique d'Etat-service. Elle constate un déclin de l'idéal éducatif au profit de la confiance.

Vincent DUBOIS estime que les relations individuelles au guichet des bureaucraties du social se résument de moins en moins à de simples formalités bureaucratiques pour devenir un élément stratégique du traitement des fractions précarisées des classes populaires.

Bertrand RAVON et Christian LAVAL estiment que l'on passe de la relation d'aide à l'aide à la relation, que l'éducateur doit composer avec le diplomate, qu'on accompagne à l'autonomie donc avec le public. Le soi inachevé qui irait mécaniquement vers la société et l'intégration à la société dans un progrès social, une eschatologie, ça ira mieux demain se transforme au bénéfice non plus du public mais de la relation elle-même. On passerait donc dans un contexte d'éclipse de l'idéal éducatif, du bon éducateur au bon diplomate. En même temps, le diplomate est missionné. Il ne négocie pas pour son propre compte, il négocie pour un pouvoir au service duquel il est placé. Le pouvoir normatif ne se divise pas. On peut donc se demander quelle est la nature du mandat du diplomate ?

Voilà donc le tableau qui nous est proposé.

2.5 Qu'en dire ?

Cette lecture rapide du travail social aujourd'hui me semble typiquement représenter un trait jamais évoqué comme tel qui serait une vieille querelle des modernes et des anciens dans un secteur incapable de l'aborder de cette façon. Je pense en particulier que ce qui a fait la force du travail social un rapport particulier à la marge institutionnel, au bricolage, à l'innovation, à l'expérimentation est beaucoup évacué du tableau et de la photo ainsi donnée du travail social. Par ailleurs, la question des usagers, encore plus déterminante, semble-t-il, depuis la fameuse loi du 2 janvier 2002 qui place l'usager au centre tout comme l'élève avait été placé au centre par la loi

d'orientation de Jospin en 1989 est éludée. Du coup, on a affaire à un ouvrage sur le travail social en débat qui ne nous dit rien sur ce qu'il fait aux publics, donc qui refuse l'évaluation, d'une certaine façon, les auteurs ont bien mimétisé leur objet, le référent a bien adhéré.

Ce qui est assez caractéristique dans quasiment tous les textes c'est qu'ils abordent la même trame. Il y aurait eu un modèle historique stabilisé, il y en aurait de nouveaux dont les uns et les autres ne sont pas tout à fait d'accord pour le nommer mais peu importe et les deux continueraient à se superposer comme si l'environnement même du travail, sa législation, les transformations mêmes des publics étaient quelque peu éludés ou minorés sous le passage des trente glorieuses à aujourd'hui. Du coup, on se demande comment on passe d'un ça a été à un c'est ça sans interroger le qu'est-ce qui s'est passé ? Question de la transmission.

De tout cela on se demande : est-ce grave ? Est-ce tragique ? La modernisation du travail social, les nouvelles postures du travailleur social, quelle identité, on ne parle que de son éclatement, … Mais que fait le travail social à ses publics ? On sort de notre nationalisation, de l'Unique, de la mère et en en sortant, on pleure et on ne sait plus quoi en faire ?… Et on découvre que les guichets des organismes sociaux sont en train de découvrir une vieille trame du travail social qui est la trame relationnelle… Se demande-t-on par exemple s'il y a des politiques sociales départementales, puisque ce sont eux les chefs de file ? Donc on parle des travailleurs sociaux sans parler de leur identité et comme s'il était impossible de rien dire du travail social… de l'Unique…

Ce que l'on constate d'une certaine façon, dans ce travail de dilution du social dont parle par exemple Isabelle ASTIER, c'est une forme de perte d'aura de la technique de la relation. Elle s'est généralisée, mécanisée, peut-être en tous cas, elle est devenue la technique à l'heure du social de masse alors même qu'au cœur du social émergent de nouvelles formes de traitement relationnel (la figure du diplomate, etc, …) Donc il semble important de comprendre les doubles déplacements qui s'opèrent au sein du travail social, un déplacement en extension où la dilution du social entraîne une reprise de ses trames traditionnelles par de nombreux professionnels, un déplacement en intension où le modèle historique tend à se transformer.

2.6 Un problème de médium ? ou de la communication du travail social

Connaissez-vous une seule campagne électorale dans ce pays qui ait mis en débat ce qui était attendu des politiques sociales ? Il me semble que l'on est là à un point d'achoppement : l'extrême difficulté à passer de la mise en action des valeurs (et toutes les questions que cela pose aujourd'hui : agit-on sur ou avec autrui, mais si c'est avec, quelle est la place du professionnel ?) à la mise en valeur des actions (et tous les médiums qu'il va falloir trouver pour y arriver…). Donc la question des médiums. Quels peuvent être les médiums du travail social pour trouver les ressorts d'une nouvelle sortie de crise, pour trouver les questions de sa nouvelle mise en modernité, bref, retrouver l'idée de crise comme constitutive du métier et de ses professions et ne pas la dramatiser…

Etre à l'arrière-garde de l'avant-garde ? La question du tragique ou de la modernité du travail social

Pour conclure. Je finirai avec Numa MURARD qui conclut l'ouvrage évoqué de Jacques ION en proposant trois sorties pour le travail social, deux issues de mes lectures alambiquées de BARTHES et BENJAMIN, la troisième à partir de MURARD. Quelles sont les sorties possibles des mutations du travail social ?

1 Etre à l'avant-garde : mais on constate un essoufflement, et BENJAMIN ne cesse de dire qu'il faut regarder l'avenir à reculons. Vers le passé pour actualiser ce passé qui ne s'est pas présenté. Retour et reprise.
2 Etre à l'arrière-garde de l'avant-garde : « aimer encore ce qui est mort » mais où est le vif ?
3 Redonner du pouvoir au travail social. Et donc se créer des alliés qui ne sont certainement pas les anciens qualifiés du travail social ni les nouveaux compétents mais les conditions retrouvées de leur alliance avec tous les autres professionnels ou usagers pris dans la gangue des mots du social et de sa dilution accélérée. Aujourd'hui, ce travail social ne fait pas mouvement, il ne fait pas de politique. MURARD dit en inversant CASTEL de la même manière que la critique du travail social a fait couple avec son idéal, la critique du contrôle social a fait couple avec l'intégration, peut-être qu'à la critique actuelle de l'inefficacité, il faut répondre par un idéal tourné vers les possibilités, ne pas rester dans le ça a été, ne pas rester dans le c'est ça mais se demander qu'est-ce qui s'est passé ?

Pour finir la photo. J'ai choisi une photo de DELEUZE parce que je l'aime bien. Et sans doute, car j'ai essayé quelque chose de cet ordre, par des jeux de miroirs qui se répondent et s'appellent les uns et les autres donner à entendre quelques bribes pour des travailleurs sociaux. Le miroir reste important comme utopie par exemple mais il est parfois bon de sortir des jeux de miroirs sans fin.

Bibliographie

BARTHES Roland

1980. La chambre claire. Paris, Editions des Cahiers du Cinéma, 193 p.

BENJAMIN Walter,

1991. Ecrits français. Paris, Gallimard, 389 p.

2000. Paris capitale du XIXème siècle. Paris, Cerf, 974 p.

COMPAGNON Antoine

2005. Les antimodernes. Paris, Gallimard, 470 p.

DEBRAY Régis

1991. Vie et mort de l'image. Paris, Gallimard, 412 p.

HABERMAS Jurgen

1988. Le discours philosophique de la modernité. Paris, Gallimard, 487 p.

ION Jacques (ss la dir de)

2005. Le travail social en débat. Paris, La Découverte, 268 p

MILNER Jean-Claude

2003. Le pas philosophique de Roland Barthes. Lagrasse, Verdier, 92 p.

CHAPITRE 3

POUR UNE PETITE HISTOIRE DU REGARD SUR LA SOUFFRANCE ET LA MISERE HUMAINE

Quelques conséquences pour le travail social

Jocelyne HUGUET MANOUKIAN

En lisant le livre de R. BARTHES « La chambre claire »[36] c'est tout un monde de découvertes, d'interrogations, de perplexités, de désirs, de moments de lumières et d'obscurité qui s'est ouvert sous mes yeux. Ce travail a été passionnant et difficile. Il m'a permis de considérer la photographie de moins en moins à partir de l'image et de sa technique pour l'envisager d'abord comme un regard. Ce n'est plus immédiatement l'image en elle même qui m'a interrogée mais le regard posé sur l'objet photo, sur l'événement dont elle atteste et la manière dont nous sommes éventuellement tributaires de ce regard. Car si la photographie à ses débuts fait peur à la peinture c'est qu'elle relègue la noblesse du travail de la main derrière la manipulation d'un appareil qui réagit au doigt et à l'œil. Une nouvelle forme de sensibilité prend le pas sur une autre. Pour moi, le livre de R. BARTHES est moins un traité sur la photographie qu'un témoignage sur le ou les regard(s) qu'un homme peut porter sur elle. Ce qui m'a particulièrement intéressé dans ce livre c'est sa manière à lui d'être touché, piqué, blessé par « ce hasard qui » dans une photographie correspond au point et qu'il appelle le *punctum.* Dès le début de notre travail la consigne a été de travailler à partir d'une photo, celle qui m'est venue d'emblée à l'esprit est une photo qui m'a été offerte par une de mes patientes (entre autres objets qu'elle m'apporte régulièrement au cours des séances). Une photo pour laquelle je ne lui 'ai fait aucun commentaire, qui n'en suscite d'ailleurs pas spécialement, mais qui me touche par ce qu'elle livre dans la petite photo d'identité noyée dans le montage et le croquis qui la borde de l'insoutenable détresse et de l'insécurité toujours renouvelées avec lesquelles ce sujet avance dans la vie.

Du 2 octobre au 31 décembre 1989 une exposition a eu lieu au Musée d'Orsay pour les cent cinquantenaires de la photographie née en France au XIX ème siècle. Elle s'intitulait *« l'invention d'un regard »*[37]. L'expo mettait l'accent sur ce nouveau moyen d'expression à la fois proche et lointain du dessin et de la peinture qui a ouvert une nouvelle forme de sensibilité visuelle, mettant à jour en quelque sorte ce qu'il en a été de cette pédagogie de l'œil au XIX ème. « Une nouvelle forme de sensibilité visuelle », voila quelques mots qui ont résonné avec le travail si personnel et si sensible de R. BARTHES. Alors pour répondre aux consignes données dans le laboratoire de choisir une image, j'en ai finalement choisi trois qui pour moi structurent un peu la discontinuité, l'instantanéité, le chaos, l'éclatement que j'ai ressenti

[36] Roland BARTHES. 1980
[37] Catalogue de l'exposition

à me plonger dans l'immensité sans fin des photos. Cela donne à voir notre monde pressé, accablé de fausses préoccupations, particulièrement consommateur de photos sans ou avec trop de (graphies). Pour reprendre un mot d'Henri CARTIER BRESSON nous sommes dans un monde « enclins à la cacophonie » où les êtres ont particulièrement besoin « de la compagnie des images ». Trois photos qui parlent chacune à leur manière de « l'instant décisif » c'est-à-dire le moment ou le photographe tente de saisir en une seule image non pas la totalité d'un fait ou d'un événement mais quelque chose de l'essentiel. J'en évoquerai bien plus que trois tant il m'est aussi apparu dans l'après coup qu'une photo peut aussi se voir en regard d'une autre, qu'une photo peut toujours pour soi en cacher une autre.

3.1 Un a priori : toute photo a toujours quelque chose à voir avec "se faire tirer le portrait"

Partons de cet a priori : toute photo a toujours à voir avec le portrait... toute photo est toujours un portrait, quel que soit l'objet, le motif photographié. Nous pouvons le décliner un peu autrement : toute photo serait en sorte une photo d'identité soit du sujet qui est photographié, soit du photographe qui regarde, soit des deux, soit une forme de portrait spirituel.... Le portrait ? Selon les ouvrages spécialisés on attribue à la découverte de la photographie l'abandon par les peintres de l'art du portrait. Ce qui n'est pas tout à fait vrai tout en l'étant quand même. Dès ses débuts la photo a commencé effectivement par les portraits, dessaisissant le peintre d'en être le seul réalisateur et démocratisant même cette pratique pour tous avec en prime la mode de la carte de visite.

Prenons l'exemple de celui qui fut appelé pour le XX ème « l'œil du siècle » titre du livre écrit sur la vie et l'œuvre d'H. CARTIER BRESSON par P. ASSOULINE[38]. Parti de sa passion pour le dessin et la peinture il va, à la suite d'une rencontre choc avec une photo, choisir le travail de photographe. Prendre des photos comme s'il dessinait, faire de son appareil l'œil qui lui fournit les croquis. Photographier avec l'œil du peintre.
H. CARTIER BRESSON tente de rendre continu ces deux mondes que BARTHES résolument oppose. Pour lui la photographie « semble bien constituer un message sans code… alors même que le dessin ne reproduit pas

[38] Pierre ASSOULINE, Henri CARTIER-BRESSON. 1999.

tout et qu'il n'est pas purement analogique »[39]. Enfin, de principe, le dessin a un style.

Dans l'œuvre D'H. CARTIER BRESSON, il y a uniquement deux autoportraits (Il faut dire que l'homme n'aimait pas être photographié, se faire tirer le portrait!). Le premier date de 1932. Il le réalise quand il achète l'appareil photo Leica qui va déterminer toute sa vie. Objet dont il ne se séparera plus, sauf dans les camps de concentration pendant la guerre. Un regard sur cette photo : cela se passe en Italie. Il est étendu au bord d'une route. Il est déchaussé, étendu sur un petit muret, une sorte de parapet. Derrière lui, un village et un peu en contrebas quelques broussailles. Son corps se présente en enfilade du torse et de la jambe. Il se photographie couché sur le dos son pied droit nu se détachant sur un fond d'arbres et de feuillages. Voilà un portrait qui élève le pied au rang d'objet partiel essentiel du corps malicieux du photographe. Il a 24 ans. Cette photo aujourd'hui prend un tout autre sens que lorsqu'elle fut réalisée.
H. CARTIER BRESSON est devenu au fur et à mesure de sa vie un voyageur lent et infatigable. Il a su faire usage de la distance au sens propre comme au sens figuré. Il a trouvé avec la photographie sa bonne distance au monde. Il sait se faire discret, invisible pour pouvoir dérober les images. Sa photo est un vol, un instant qu'il prend sans réfléchir. Si la photographie étymologiquement est l'écriture de la lumière, ou dit autrement, l'art de fixer les ombres[40], H. CARTIER BRESSON fait la découverte que cette écriture se doit de procéder d'une sorte de grammaire et pour la faire émerger il fait usage de la distance et s'oriente précisément de la géométrie et des différents détails qui soutiennent l'organisation de l'espace.

H. CARTIER BRESSON n'a fait que deux autoportraits. Le second c'est une de ses dernières photos, prise juste avant la fin du XX ème. Elle ne révèle que son ombre au milieu de l'ombre d'un champ de peupliers.

Revenons à cet a priori, malgré, ou à cause, de ses deux autoportraits toutes les photos qui suivent ou précèdent ne sont que répétition, de la première, avec chaque fois un détour plus ou moins large, une autre distance, de nombreuses poses variant d'infimes décalages en décalages. Parmi toutes ses photos une série intéressante de portraits de grands hommes, façon privilégiée de dérober l'image humaine dans tous ses états.

Première photo : « Les deux matrones d'Athènes », (1953 – Henri CARTIER

[39] Roland BARTHES, p.591
[40] Pierre Jean AMAR. 1993, pp.35-37.

BRESSON)[41]. Deux femmes passent sur le trottoir. On les voit de profil. Elles sont âgées, habillées de noir, leur corps est massif. Elles avancent l'une devant l'autre mais d'un même pas. Habillées toutes en noir avec le contraste des cheveux blancs. L'instant saisi c'est le moment où elles passent sous un balcon (un peu surréaliste en regard de la vieille boutique abandonnée qui est dessous), balcon grandiose orné de deux cariatides de face, restes de ruines d'une bâtisse ancienne, deux cariatides bien sûr jeunes, jolies et…plutôt nues . L'instant de rassembler vieillesse, lourdeur et déformations, beauté, légèreté et perfection des lignes, mouvement et immobilité, ordinaire et extraordinaire, réunion de tous ces signifiants en une seconde, immobiles en une seule image, statues dessus, femmes dessous. Ainsi, je retrouve ici la fascination dont parle Barthes par la co-présence de deux éléments « discontinus », hétérogènes[42] - pressentiment qu'une règle structurale se propose à la hauteur (de son propre) du regard -. C'est cette co-présence, qui ne tient que dans une fraction de seconde, qui opère, qu'il y a de la photographie. « Photographier c'est dans un même instant et en une fraction de seconde, (et je rajouterai ici en une seule image) reconnaître un fait et organiser avec rigueur les formes perçues visuellement qui expriment ce fait et le signifient. C'est mettre sur la même ligne de mire, la tête, l'œil et le cœur ». Ainsi se réalise la géométrie de la photographie, géométrie de l'instantané animé du hasard. Le regard attiré par, guettant la géométrie c'est bien sur une façon de poursuivre mais avec de nouvelles techniques la façon dont la peinture avait déjà ouvert le regard à la perspective.

La première photo de H. CARTIER BRESSON l'autoportrait pose une géométrie du corps qui déplace le regard du visage sur le pied, oblige à sortir du narcissisme immédiat de la photographie courante. Ici le portrait n'est pas le portrait classique ; il reste un autoportrait. Clin d'œil du pied, pied de nez du photographe. Les deux matrones d'Athènes, mais j'aurais pu au fond choisir n'importe quelle photo de CARTIER BRESSON, rendent compte du poids d'une rencontre entre deux mondes hétérogènes, réalité des corps vivants et imaginaires de la statue. C'est du même déplacement dont il s'agit, de la même distance avec l'objet photographié, le soi pris en compte avec un certain recul, un espace nécessaire pour en suspendre la durée. D'ailleurs ce qui attire l'œil, pour les deux matrones, ce sont surtout les pieds et l'écart des jambes sensibilisant là une lourdeur de la démarche à talons, ici un pas un peu plus ample et décidé. Mais ce qui m'intéresse plus particulièrement, ce qui m'attire dans cette photo, ce n'est pas la géométrie quasi parfaite du parallélisme des corps des femmes en lien avec les cariatides mis au centre

[41] Henri CARTIER BRESSON. 2004 .
[42] Roland BARTHES. 1980. (photo des soldats et des bonnes sœurs dans une insurrection au Nicaragua de Koen WESSING)

de l'image par l'œil prompt et malin du photographe. Ce qui m'est apparu dans un deuxième temps, c'est ce qui est en plus, en trop, en déséquilibre avec cette harmonie hétérogène de l'instant et qui pourtant participe de l'équilibre de l'ensemble. Il nous suffit de regarder la photo en masquant une partie (comprenant la porte ouverte et le ciel qui y correspond) pour se rendre compte que cela l'ampute de toute sa profondeur. La porte ouverte sur une arrière cour, le petit bout d'escalier qui monte, les pavés de la cour. Là où on serait tenté de supposer que des ruines, voilà pourtant un tout petit carré qui laisse l'étrange impression d'un autre lieu habité, d'une autre scène juste suggérée. On aurait presque envie d'imaginer qu'une des matrones, ou même les deux, toujours l'une à la suite de l'autre, entrent résolument toujours en file indienne dans cette cour ! Le mur en partie écroulé ne peut être annulé, il est en partie expression du reste de la photo, c'est la précarité du lieu, précarité des êtres et de la vie, permanence et précarité qui s'opposent et se fondent à la fois. C'est donc qu'il n'y a pas qu'un dessus/dessous apparent mais aussi un devant/derrière. Or tout l'art du portrait c'est justement de saisir la profondeur d'un visage avec comme un arrière plan impossible à voir et pourtant toujours suggéré.

Ce qui est déterminant ici c'est l'angle de la prise de vue, le cadrage. C'est ce dernier qui permet le motif. Découpage d'un morceau de réalité, la photo est en elle-même un objet partiel. Ce que R. BARTHES appelle le *punctum*, ce qui nous touche, nous point... c'est même un détail de cet objet partiel, le détail d'un morceau, d'une partie. D'ordinaire voyons-nous vraiment ce que nous regardons? Un détail peut à la fois nous détourner de l'ensemble et nous permettre de voir. R. BARTHES a sans doute raison. C'est le détail qui va présider à l'impression d'ensemble, à la lecture rapide que nous faisons de l'image. Le découpage original que fait le photographe en cadrant un espace dans un temps si court introduit à la mise en rapport du visible et de l'invisible, du vu et du non vu « du représenté et de l'irreprésentable. On ne peut pas prétendre avoir vu quelque chose tant qu'on ne l'a pas photographié » confiait E. ZOLA à un journaliste en 1900 !

Alors les deux matrones prennent corps dans l'œil du photographe. Avec son appareil il effleure le visible du bout de l'objectif. Un double déplacement s'opère entre ce que l'œil peut voir et ce que l'appareil saisit dans une fraction de seconde. L'œil n'a pu au mieux que l'entr'apercevoir. Le coup d'œil devient image. Athènes 1953 c'est une drôle de musique à deux temps simultanés : celui du photographe qui opère et celui du sujet visé, puis un contre temps celui du spectateur qui regarde.

Parmi les dernières photos de cet auteur, celui d'une vue sur une rivière prise

en 1988, à l'Isle sur Sorgue, du coté de chez CHAR. Les eaux sont calmes, elles renvoient une lumière épaisse, dense sous les arbres où toutes les nuances de gris se déploient. Les reflets des arbres sont tellement imbriqués « avec eux-mêmes qu'on croirait voir des crayonnés ». H. CARTIER BRESSON présente une photo qui ressemble furieusement à un dessin, son premier amour, et celui auquel il retourne à la fin de sa vie, sans renoncer totalement à la photographie. Voici peut-être comme le propose Jean Noël JEANNENAY le plus bel autoportrait spirituel de CARTIER BRESSON « Célébrant une capacité à se couler dans l'ordre du monde, à s'y trouver en harmonie avec le cosmos et à y faire miroiter une lumière intérieure »[43] à mettre en relief sa passion d'une impossible harmonie.

Admettons qu'il s'agit bien toujours non pas exactement du même autoportrait mais d'un même "cliché", mais plus exactement à quel point c'est la même photo, dans l'étendue planétaire, que CARTIER BRESSON à toujours poursuivie « reconduis, comme un peintre ne fait que travailler à la même œuvre ». Retenons que la photo nous introduit grâce à l'organe du photographe dans une rencontre où habituellement ce dernier ne se montre pas. L'intention de l'auteur n'y est pas immédiate « rien de prémédité, de posé, encore moins de prévu »[44], l'intimité du photographe et les gens et les objets qu'il croise se disposent dans la photo avec toute la dimension du voilé, de l'inattendu qui les unit momentanément. Ainsi la photo ne reflète pas la vérité, elle est à fois ce qui peut se saisir du plus fugace d'un instant et traces de ce qui ne peut se représenter. Le réel est toujours hors champs, cela ne veut pas dire qu'il ne transparaît pas dans le visible grâce à ce déplacement du regard où se jouent à la fois rencontre, pur hasard et contingence.

Une certaine distance, se mettre à distance de l'objet, voilà sans doute un des points d'appui que cherche indéfiniment le photographe pour trouver son angle de vue, pour prendre position et agir à ce moment là, quand dans les diverses situations de la vie quelque chose devient déterminant. Pour le photographe rien de plus difficile que le portrait, comme le souligne R. BARTHES, « la photographie est peu subtile, sauf chez les très grand portraitistes »[45] et il arrive le plus souvent que le "moi" ne coïncide jamais avec son image, condamné à avoir "une mine", un certain air, un regard. « C'est un vrai trouble que la photographie apporte avec le portrait ». Devenir objet pétrifié, immobilisé pour poser (rien de plus insupportable que la pose) On dirait que, terrifié, le photographe doit lutter énormément pour

[43] Jean Noël JEANNENAY. 2003.
[44] Jean Noël JEANNENAY. 2003.
[45] Roland BARTHES. 1980.

que la Photographie ne soit pas la Mort. Que la photo mette en évidence l'instabilité de l'image et qu'elle tient de l'instant peut être une révélation pour notre regard. Que nous soyons touchés par un petit détail en est une autre pour saisir la façon dont nous regardons. Qu'elle puisse témoigner de ce qui ne se voit pas, mais aussi de l'impossible à voir et à dire, voilà trois adages qui peuvent être utiles pour le travail social. Imaginons l'intervenant social déambulant et attendant le meilleur moment pour se faire une idée, attendant justement de trouver une certaine géométrie, une certaine topologie...L'intervenant social a de toute façon à s'instruire de la photographie quand elle est faite dans les règles de l'art. Il a à s'instruire de ce qu'il est lui même dans cette position de voir la misère, la pauvreté et la souffrance et d'en rendre compte. Il n'est pas nécessaire qu'il devienne ni photographe, ni même artiste, mais qu'il s'instruise de « ce moment décisif » de la prise de vue, de cet instant de voir, de l'art du cadrage et de ce que cela fige de ceux dont il tire le portrait.

3.2 Une photo quand elle nous intéresse vraiment

Une photo quand elle nous intéresse vraiment touche à la question de ce qu'il y a pour nous de plus intime dans notre rapport au monde, dans le rapport que notre corps parlant entretient avec le monde, ce qui entraîne deux versions : un sentiment poignant de souffrance ou de douleur et nous sommes alors sur le versant Barthien de la jouissance, un sentiment extraordinaire de découverte et de bonheur et c'est l'exaltation à la façon Cartier Bressonniennes qui déloge de l' inertie.

La photo qui émerveille H. CARTIER BRESSON fut prise ente 1929 et 1930, publiée en 1931 réalisée par Martin MUNKASCI qui disait faire voir en un millième de seconde ce que les gens indifférents côtoient sans remarquer. Cette photo représente trois adolescents noirs et nus, vus de dos, s'élançant dans les vagues du lac Tanganyika[46]. De cette photo CARTIER BRESON dit « j'ai soudain compris que la photographie peut fixer l'éternité d'un instant. C'est la seule photo qui m'a influencé. Il y a dans cette image une telle intensité, une telle spontanéité, une telle joie de vivre, une telle merveille qu'elle m'éblouit encore aujourd'hui. La perfection de la forme, le sens de la vie, un frémissement sans pareil....je me suis dis : bon Dieu, on peut faire ça avec un appareil...je l'ai ressenti comme un coup de pied au cul :

[46] Pierre ASSOULINE. 1999.

allez vas-y ! ». Nous ne sommes pas ici avec le *punctum* douloureux de R. BARTHES (c'est peut-être pour cela que BARTHES n'est pas devenu photographe). H. CARTIER BRESSON vit un élan radical, une merveille, quelque chose de l'extase, qu'il va s'employer d'ailleurs à retrouver à chaque prise de vue.

Fixer l'éternité d'un instant, c'est bien mettre en évidence la grandeur et la misère de l'instant. « Le frémissement sans pareil », façon dont l'image ne touche pas seulement au regard mais aussi le corps du regardant, du spectator. Après ce sans pareil, le photographe se dit qu'on peut faire ça avec un ap-pareil ! Mais l'éternité de la photo se joue aussi dans son immobilisme « la même immobilité amoureuse ou funèbre » dit R. BARTHES[47].

« Cela a bien eu lieu » dit BARTHES de la photographie. Mais qu'est-ce qui a eu lieu ? Difficile à dire. Avec le spectator, dans le contre temps photographique il y a quelque chose qui a lieu ou pas, ce que produit la photo. *Sudium* académique, *punctum* résolument personnel. Les deux ? Pour CARTIER BRESSON, la photo produit un bougé, un coup de pied au cul effectif, un acte, il va exercer son regard à photographier, il trouve à loger de la bonne manière quelque chose de la pulsion. Il va s'ingénier à voir la géométrie des corps et des espaces sur fond d'ordre et de chaos. Ainsi, pas de photos misérabilistes chez CARTIER BRESSON mais la déroute, l'hétérogénéité, le chaos ordonné dans les détails...la solitude de l'homme, de l'homme moderne au prise avec le tragique urbain, tension permanente entre une certaine apparition de la composition, du plaisir de la topologie géométrique et de l'absence, de l'errance, du désarrimage social.

Ainsi toutes ses photos traitent de la misère sans jamais avoir l'air de la montrer, sans en faire un thème, ni un motif, sans ostentation, sans pudeur non plus. Tout se passe pour H. CARTIER BRESSON comme si « une discrète fascination pour tout ce qui se désorganise, se détruit, se perd » en tension avec un idéal harmonique orientait son œil nous permettant de voir comment, la misère, la douleur, le jouir ne sont pas sans alternances fugaces de chaos et d'organisations. Pour le voir, il faut faire avec lui chaque fois un saut, « un pas jeté », « un déboulé ».

Partons d'une autre photo de G. DEPARDON.
C'est une photo d'enfants[48], elle est prise en Angola. Ils courent derrière un camion du programme alimentaire mondial qui vient apporter du maïs. On voit des grains de maïs qui tombent du camion. Laissons la parole à son

[47] Roland BARTHES. 1980.
[48] Raymond DEPARDON. 2004

auteur « il traverse le village, ravagé par la guerre civile. Les enfants sont livrés à eux mêmes, chaque grain est un grain, ils le récupèrent dans leur petite chemise, dans des petites casseroles. Je filmais et je n'avais donc pas pu faire de photos, mais d'un seul coup j'ai fini ma bobine, et j'ai pris mon appareil pour garder une photo de ça. Et c'est une bonne image, il y a des gestes, du mouvement, elle n'est pas figée et elle est assez proche de la réalité, de ce que j'ai vu. C'est un instantané, elle ne part pas dans le maniérisme, dans une esthétique déplacée, elle est prise au bon moment, avec la bonne optique, elle n'accroche pas les corps, elle n'est ni pudique, ni voyeuse, elle est juste, voilà »[49]

Etre ni pudique, ni voyeur soit un certain savoir faire avec l'œil, CARTIER BRESSON parlait « de s'oublier pour être présent ». Ainsi pour photographier la misère cet adage semble être premier. L'attention vague serait au photographe ce que l'attention flottante est au psychanalyste. Un état particulier d'attention, un au delà du flot des apparences pour permettre de se laisser aller à une lucidité pointue. Walter BENJAMIN disait que la photographie nous renseigne sur « l'inconscient de la vue » comparant à la psychanalyse qui renseigne sur l'inconscient des pulsions. Dans les faits, il s'agit bien de la pulsion scopique dont parle BENJAMIN et c'est la même dont parle la psychanalyse. « Je suis un paquet de nerfs qui attend le moment, et cela monte, monte, monte, et cela éclate, c'est une joie physique, dense, temps et espace réunis » commentait CARTIER BRESSON en parlant du moment décisif où l'instant de voir est simultané au moment de conclure.

Pour DEPARDON c'est le silence de la photo qui est en jeu, nous pourrions dire le silence de la pulsion, et comme pour CARTIER BRESSON un regard. Ce regard qui se joue dans l'instant de la prise de vue, du déclic, est largement opposé au logos. Il est moment qui arrête, brise le sentiment de continuité, qui peut briser la logique des choses, une sorte d'effraction, comme un coup de force. Instant décisif de la décision. DEPARDON est déchiré par cette opposition, il tente d'élever l'image en reste de ce regard à la hauteur de la pensée, car si je reprend sa façon même d'en parler, pour lui toute photo n'est pas neutre, elle est forcément politique par le cadre même qui la définit. Alors il en revient à toute photo est un acte. Il y a une indépendance de la photographie par rapport à l'événement, à l'histoire, à la réalité, à l'information. Ainsi la photo des enfants pris en Angola n'informe pas, elle renvoie simplement à ce moment ou DEPARDON les voit (voit ça), comme une voyance, une fulgurance. Et dans cette photo comment ne pas

[49] Raymond DEPARDON. 2004

être impressionné par le regard des enfants, dont au moins deux regardent l'objectif ? (Un regard photographique paradoxal, un regard qui ne voit pas mais qui nous regarde, ce qui est fou dans la photo, nous dit Barthes.) DEPARDON atteste qu'il faut être voyeur pour « donner une sensation, passer son regard, sinon aucune émotion ne s'en dégage ». La photographie est toujours ratée, comme un défi impossible ou se mêlent pudeur, respect ethnique, violence, position[50] comme si chaque fois qu'il est face à la douleur il ne peut que constater le nécessaire du témoignage et le voyeurisme qu'il exècre et qui le tourmente. Pourtant cette photo lui paraît juste mais comme toute photo elle comporte la dimension de perte, d'absence, de ratage soit une rencontre qui n'est jamais un rendez vous réussi avec le réel.

« Il y a un piège avec la photographie et la misère : on est tiraillé entre faire une bonne photo et montrer la réalité » - La tentation pour DEPARDON face à la misère avérée, c'est de se laisser entraîner dans une esthétique vide.

Regardons la deuxième photo de DEPARDON : deux enfants tout jeunes en pieds, deux garçons collés contre un mur. L'un porte sa main sur sa bouche comme pour taire quelque chose d'indicible, l'autre au contraire à la bouche ouverte dans un cri. Les pyjamas tout désorganisés les rendent pitoyables, le mur contre lequel ils sont appuyés est très dégradé, l'atmosphère est une désolation. Dans cette photo, je vois la symétrie des deux enfants et la singularité de leur posture, chacun dans sa misère et sa solitude. Je vois d'emblée le petit genou tout maigre, sous le pantalon remonté pour l'un, la main fermée ou le poing serré légèrement sur le devant du corps pour l'autre. Les regards sont difficilement soutenables, l'un direct un regard qui hurle, l'autre perdu installant une diagonale dans la photo.

Nombre de photos et de reportages ont déclenché la polémique. Faut-il photographier la misère, la mort ? Quel intérêt ? Est-ce nécessaire ? Pourquoi ? L'image sauve-t-elle de l'oubli ? Ou bien au contraire l'image fige-t-elle simplement l'horreur de la misère ? Ou encore nous entraîne-t-elle dans l'idée que puisque c'est une image, une photo, ce n'est pas tout à fait vrai ! Alors, à l'inverse, l'image pourrait aller jusqu'à rendre l'insoutenable de l'image supportable !

Pour cette photo, l'auteur ne parle pas de justesse il dit « en 1996 quand on m'a demandé de retourner dans les orphelinats de Roumanie, je me suis dit : je ne veux pas aller là-bas, chasser, photographier celui-là plutôt qu'un autre, par terre, avec son pyjama plein de pipi parce que les femmes de salle sont

[50] Raymond DEPARDON. 2004

débordées. Alors j'ai pensé que la seule solution, c'était de photographier les enfants en pied, par deux, par trois, contre un mur pour respecter et dénoncer. Ils n'avaient pas de chaussure, des vieux pyjamas de récupération, ils avaient des gestes... ils étaient déjà fous. On avait apporté des bonbons, comme toujours pour les calmer, la cuisine du photographe. Je les prenais sur un fond blanc parce que ça dégage le regard : c'est ce que je m'efforce de faire dans mes films, dégager l'écoute, dégager le regard, pour pouvoir être lu »[51].

La rencontre avec la misère, la folie, la souffrance est traumatique. La photo en condensé porte toute la question non plus du point de vue, de la position mais de la légitimité du regard porté sur la misère.
H. CARTIER BRESSON a pris cette question de biais, DEPARDON la traite de face, l'un et l'autre y ont laissé d'eux mêmes. Ce face à face avec la misère, le photographe en partage le privilège avec l'intervenant social. Comment l'un et l'autre s'en débrouille-t-il ? Qu'en est-il de la pudeur, du voyeurisme, ... qu'est-ce alors que faire une intervention sociale, un travail à peu près juste ? Comment faire quand il y a trop de réel ? L'intervenant social peut, on le comprend dans certains cas, être accablé par ce poids du réel. Lui aussi, comme le photographe, il peut y laisser de lui même. Ne pas être pris dans cet accablement et prendre acte que la gravité nécessite au contraire du photographe de ne pas rester seul.

3.3 La photographie est elle une nouvelle vision du monde ?

Une des qualités de l'œil, et aussi un de ses problèmes, c'est sa rapide tendance à s'accommoder, et notre vision par métaphore fait un peu la même chose. Il y a à notre insu depuis le début de notre vie un véritable apprentissage de l'œil. Notre vision a quelque chose de codifié. Nous ne voyons pas ce qui est devant nous, d'ailleurs nous ne voyons pas ce que nous avons sous le bout du nez, nous voyons ce que nous apprenons à voir et si nos apprentissages façonnent nos façons de regarder à une époque et dans un ensemble socio-culturel donné, il n'est pas difficile de remarquer en même temps que chaque regard est singulier tant il est poinçonné par la marque unique que lui imprime la petite fenêtre de notre fantasme et des coordonnées originales que celui ci soutient quant à l'irréductible de notre

[51] Raymond DEPARDON. 2004, p.58

jouissance.

Alors la photographie peut-elle aller au delà des conventions sociales et culturelles du regard ? Oui il apparaît nettement, même s'ils sont rares, qu'il existe des personnes qui font vraiment des photographies, et parmi elles certaines comme CARTIER BRESSON ont découvert (ou cru découvrir) dans et avec la photographie « une façon nouvelle de voir ». La photographie comme intégrée à l'œil du photographe ouvrant une nouvelle vision du monde, un autre regard ! Que se passe-t-il dans ce cas ? Il semble qu'on peut facilement repérer, comme on pourrait le faire avec la peinture, qu'il y a des moments où nous voyons le monde comme une photo, comme un tableau (les deux étant aujourd'hui parfois un peu confus pour le regard puisque le tableau suit aujourd'hui les mêmes usages de reproduction en série) et dans ce cas, la photographie nous ouvre les yeux, elle fait « tomber nos œillères », elle nous invite à penser le détail, les formes, des volumes, une topologie, une géométrie tous autant d'éléments quasiment impossibles à voir s'ils ne sont pas immobilisés par l'image. C'est grâce à cet instant fixé, figé sur le papier et séparé de la durée. La photo, contrairement à la peinture qui nous oblige à nous déplacer devant elle, produit elle même ses gros plan, ses distances, joue des variations obligées entre clarté et profondeur (plus on ferme le diaphragme plus on diminue l'entrée de la lumière dans la chambre noire et plus on augmente la profondeur de champ, inversement plus on augmente son diamètre on gagne en clarté..). Est ce vraiment une nouvelle vision du monde ou bien « un nouveau comportement visuel » capable de transgresser momentanément les normes de la vision ordinaire ? Et bien il me semble qu'il importe sans romantisme d'envisager que si nous comptons toujours sur la photographie (ou sur les images) pour décaler notre vision habituelle du monde alors il faut que celle ci se renouvelle sans cesse tant nous savons nous accommoder du nouveau de l'image sans doute parce que, comme le pense R. BARTHES, il nous est sinon bien trop difficile d'accepter le caractère radicalement époustouflant que propose la photographie quand elle explore ce que l'œil commun passe son temps à ignorer.

Reprenons l'objet photo qui m'a servi de point de départ[52], cette photo d'identité à laquelle je n'ai pas pu m'empêcher de penser quand la consigne est venue dans le laboratoire de choisir une photo, celle que m'a offerte une patiente que je reçois depuis six ans. Il s'agit d'un petit format carte postale, elle est présentée dans une enveloppe transparente qui la protège, en fait en même temps un objet que l'on peut laisser sur une étagère ou un meuble.

[52] En énonçant ce texte en public, j'ai tout à coup saisi comment il y a une résonance entre la photo de CARTIER BRESSON « les deux matrones d'Athènes » et l'histoire de la patiente dont je décris les photos, puisqu'elle l'organise en partie sur la disparition d'une mère, et la peur désespérée de perdre la sienne.

Il ne s'agit en fait pas seulement d'une photo car tout tourne si je puis dire autour de la photo. Deux plans coupés par une diagonale. Deux mondes, celui du dessin et celui de la photo.
Dans l'espace déterminé par la diagonale à droite, la photo d'identité de la patiente quand elle avait dix ans en tout petit en bas dans le coin. Puis au dessus la même photo travaillée avec un logiciel sur ordinateur plus grande et floue, suggérant l'idée de vieille photo. Ce qui m'a marqué immédiatement quand elle m'a remis cet objet c'est son regard sur la photo. Un regard profond, noir, perçant et effrayé à la fois, et puis le fait qu'elle me dise en même temps que sur cette photo elle avait dix ans. Dix ans, l'âge auquel elle fait remonter pour elle un moment où tout bascule dans sa vision du monde. Un événement dramatique (la mort brutale d'une mère de famille attendue avec son mari et ses enfants pendant les vacances par la famille de ma patiente) la plonge dans le désarroi le plus total. Elle décide alors qu'il est superflu de jouer, d'avoir des cadeaux, de se disputer. Elle se consacre à l'amour de sa mère. Elle sait intimement la précarité de la vie, elle va vivre depuis comme si sa mère pouvait mourir chaque jour.
Sur l'autre diagonale un dessin. Deux personnages un peu stylisés, entre l'âge de l'enfance et du jeune adulte, semblent virevolter ensemble. Ils ont un vrai look contemporain. Ils semblent souriants et légers. Un détail cependant, l'un des deux n'a pas de pied à l'une de ses jambes. Quelques mots écrits accompagnent chaque partie de cet objet. Du côté des personnages crayonnés : « nous, nous sommes en sécurité ». Du côté de la photo dédoublée, superposée et totalement perpendiculaire à l'image, deux mots écrits en gros « PAS MOI ».
Le sentiment de sécurité intérieure, ce sujet sait qu'il a disparu depuis longtemps et qu'elle doit d'une certaine manière faire avec cette perte. C'est ce qu'elle tente d'organiser au mieux avec cette photo en articulant deux mondes à jamais disjoints. Ce qui lui parait incroyable, et qu'elle me livre en me la confiant, c'est que les gens qui l'ont vu, tous pour la plupart à une exception près, n'ont pas remarqué que l'un des deux petits personnages n'avait pas de pied ! Effectivement, les couleurs orangées et noirs qui accompagnent cette composition en font un objet plutôt immédiatement agréable à voir et les deux personnages ont l'air tellement rigolos !
Cette personne à l'art de fabriquer des objets qui flirtent avec l'art. Elle a fait les beaux arts. Elle a fait pas mal de photos. A propos de l'une d'elles, qu'elle m'a aussi montrée, elle a eu le même problème quand au regard de ceux qui ont pu en être spectateur. Il s'agit d'une photo avec un esthétisme remarquable, un jeu de reflets de lumières et d'ombres dans les parois vitrés d'un immeuble. Son visage de femme y apparaît en flou, mais il faut lâcher la beauté des reflets pour la voir. Quand on la voit, la photo est toujours aussi attractive, voire encore plus intéressante. Cela masque un peu sa mimique.

On la découvre dans un deuxième temps dans les jeux de reflets. Alors à une amie qui lui faisait remarquer le caractère particulièrement esthétique de cette photo, et elle s'est entendu lui dire vertement :

« J'ai une mauvaise nouvelle à te dire : les photos ne montrent que moi et ma solitude, moi et mon désespoir ! »

« Nous portons devant nous notre visage comme un secret ». Cette patiente a donc pu faire ainsi un certain nombre d'autoportraits. Elle a également produit toute une série de portraits en peinture, de ceux qu'elle considère comme de grands hommes, GANDHI, Martin LUTHER KING, ... de même, elle organise des objets où l'on retrouve toujours cette tentative de faire tenir ensemble ce qui ne s'assemble pas, de mettre sur une même surface des mondes qui ne communiquent pas : écart infranchissable, blanc non symbolisable, ... petit personnage miniature perdu dans l'immensité d'une toile, d'un tableau ... Il lui est particulièrement difficile d'exposer ... bien qu'elle envisage un début de petite exposition pour la fin de l'année. Comment exposer quand on a directement conscience, sans voile aucun, que c'est soi qu'on expose, quand le sujet se sent sans abri, sans refuge ... ? Comment comprendre les autres, leurs remarques et leur regard ? Elle trouve effectivement incroyable que le commun des mortels soit à ce point aveugle, qu'il se laisse prendre par la couleur, l'apparente légèreté, le souci d'une mise en espace, d'une forme d'esthétisme, et ne voit pas le détail le plus important, celui qui détermine tout le reste, et qui vient tenter par l'objet qu'elle fabrique dans lequel il entre comme détail de faire office de voile, là ou il n'y en a pas pour elle. Voilà un sujet qui a un savoir sur l'impossible et le réel que les autres passent leur temps à enfouir. Pas étonnant qu'elle nous apprenne alors à regarder. Alors pour cette patiente son montage photo, comme tous ses travaux, ce sont des photos d'identité, autrement dit, c'est elle même qu'elle expose directement sur l'objet qu'elle compose, seule manière qu'elle a trouvé pour faire tenir ce qui ne tient pas en elle.

Je terminerai en reprenant quelques mots de BARTHES sur « l'irréalité réelle de la photographie ». Il voit dans cet objet du XXème siècle un objet radicalement nouveau et absolument indépassable, un objet qui pourrait échapper à l'histoire. Pure conscience spectatorielle et non pas fiction. De manière inédite dans l'histoire de l'humanité la photographie représenterai un être là, un avoir été là, un cela s'est passé ainsi, qui n'est pas la réalité mais une trace qui compte avec un point de réel.

Bibliographie

AMAR Pierre Jean

1993. La photographie histoire d'un art. Paris, Edisud, 1993, 190 p.

ASSOULINE Pierre,

1999. Henri CARTIER-BRESSON : L'œil du siècle. Paris, Folio, 428 p.

BARTHES Roland

1980. La chambre claire : note sur la photographie. Paris, Gallimard, collection cahier du cinéma, 192 p.

CARTIER BRESSON Henri

2004. Athènes 1953. Arles, Actes Sud, Photo Poche, Actes Sud, 80 p

DEPARDON Raymond

2004. Images politiques. Paris, La Fabrique éditions, 110 p.

JEANNENAY Jean Noël

2003. De qui s'agit-il ? Paris, Gallimard, textes.

CHAPITRE 4

« VIVE LES FESSES DES FEMMES ! »

Petite histoire d'une représentation de travail social
ou
comment une image s'incruste, sans y penser

Brigitte JOLY

Déléguée à la tutelle aux prestations sociales enfants depuis 1985, je commence une mesure, à l'automne de l'année suivante, dans une famille de Saint-Rambert en Bugey. Saint-Rambert est situé à l'entrée d'une vallée «sans brouillard » selon le panneau de l'entrée du village ; c'est surtout une vallée sans travail. Les usines de la Schappe sont fermées et les cités de logements ouvriers dites « cités Pierrefeu » sont louées aujourd'hui bon marché aux petites gens de la région : retraités, familles immigrées, quelques familles ouvrières et paysannes qui n'ont pas encore fui. Parking défoncé. Dans l'entrée-galerie, contre la montagne, une profusion de géraniums magnifiques ; Madame N. m'ouvre la porte d'un taudis de rez-de-chaussée, l'un de la dizaine que j'ai connue. Les murs sont totalement noirs d'humidité et de moisissure, un escargot progresse sur le mur de la pièce principale. Des monceaux de cartons, de linge, bloquent presque le couloir : on passe de côté. La cuisine salle à manger est entièrement bondée, encombrée, sur la table il y a les restes de plusieurs repas, vaisselle et os de côtelettes… Je me souviens très bien ; un bébé habillé de blanc, immaculé, est calé dans le canapé défoncé. Oui, je me souviens très bien.
Les volets sont presque fermés.
Faire connaissance, avec un mandat de justice, dans ces conditions, est un exercice que certains connaissent. J'ai complimenté la dame sur ses géraniums flamboyants dans la galerie. Et elle a ouvert un volet : cette fenêtre ouvre sur le pignon de l'immeuble d'en face : et c'est là que le graffiti explose !

> *Un pignon de murs gris dont l'angle de pierre et la base sont noirs de moisissures*
>
> ***VIVE LES FESSES***
> ***DES FEMMES !***
>
> *est peint au rouleau large, un peu en biais montant, sur deux lignes ; les lettres majuscules font peut-être 60 centimètres de haut, le point d'exclamation est pile à l'angle du mur.*

Un choc et un rire ! Je ne sais plus si je me suis camouflée sous un masque.
Qu'est-ce que c'est que cette image ! Je la raconte partout et c'est un de mes collègues qui prend la photo sur ma demande. Je n'ai jamais su prendre une photo. Comment une image peut-elle représenter cette force que j'utilise et que je me trimballe, contre taudis et marais, pour faire ce métier ?
J'ai sans doute, depuis 20 ans que j'accompagne des tracas de toutes sortes, besoin d'une ancre de vitalité. Ce message exprime un élan joyeux, au-delà

du sexisme et de la sexualité. Ce graffiti ne me semble ni obscène, ni vulgaire…
Cette photo est devenue pour moi une référence, une compagnie. Non pour le sens littéral de ce qu'elle exprime, elle n'est pas qu'une réalité fixée par l'acte de photographier, mais elle est, réelle tout autant, pour le sens que j'ai construit, presqu'à mon insu.
Cette photo est le choc d'un moment, un texte, et une construction ; c'est parce que la photo a fixé quelques mots et leur sens, dans une certaine occurrence, et pour longtemps, qu'elle fonctionne comme représentation pour moi.

Il y a le texte : celui qui l'a peint, l'a osé, s'est offert le culot et le pot de peinture. Quelqu'un a voulu et réalisé le graffiti : il a posé un acte subversif, acte de vitalité par le sens, et par la volonté de le faire. Est-ce une photo plane, un reportage amusant, un témoignage qui surprend… qu'est-ce qui la ponctue ? R. BARTHES : *« je sais maintenant qu'il existe un autre punctum (un autre stigmate que le « détail ». Ce nouveau punctum, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème « ça a été », sa représentation pure. ».* Pour moi, le *punctum* de cette photo est dans une rêverie qui commence : l'émotion qui en résulte est la force « *de ce qui a été* » comme le dit R.BARTHES. Qui est-il, ce type (je suppose que c'est un homme !) et pourquoi ? Quelles ont été les réactions, celles des enfants ? des mères ? des notables ? qui a râlé ? ri ? qui s'est arrêté ? à tourné la tête ? Dans cette cité de campagne, 60 ou 80 familles l'ont côtoyée, cette image ; il me vient une référence à la PEREC, une poésie de l'observation : « la vie, mode d'emploi » et non la compilation de « la misère du monde ».

Cette photo m'est restée. Une image qui cumule le « ce qui a été », et le coup d'œil qui, ce jour-là, m'a permis d'attraper un sens à ma tâche. Il me faut donc un temps d'élaboration plus ou moins consciente pour que l'image (le moment du voir + le temps du rêver) devienne une représentation.
D'une image, elle est devenue sans que je le veuille, car c'est à l'occasion de ces journées que je le sais, une représentation de mon travail ou plutôt et ce n'est pas la même chose une représentation de « *mon mode d'être en travail social* ». R.BARTHES ose nommer un sentiment de pitié qui l'envahit en face de certaines photos, j'aimerai mieux employer compassion peut-être, avec le décalage de l'humour et la reconnaissance du génie d'autrui.

Texte écrit en Calabre, là où il fallait danser la tarentelle, danser pour évacuer le poison de la tarentule, comme une métaphore de la vie triomphante, « la vie, avant tout ».

CHAPITRE 5

QUESTION : MAIS QUE FONT LES TRAVAILLEURS SOCIAUX ?

REPONSE : ILS SONT EN REPRESENTATION.

COMMENTAIRE : J'HALLUCINE.

JEAN ROBIN

AVANT PROPOS

Le titre de cette intervention, je l'ai écrit le 15 juillet 2004, suite à la décision que nous avions prise au Collège Coopératif, un peu sous mon impulsion, de travailler sur Roland BARTHES.
Et donc depuis ce 15 juillet 2004 je suis encombré par ce titre, qui tourne en boucle depuis pratiquement un an maintenant, et dont j'espère arriver à me débarrasser enfin, aujourd'hui, devant vous.
Dans un premier temps, en introduction, je vais essayer de vous dire comment je suis arrivé à ce titre. Puis je vous proposerai, pour le déroulement de l'exposé, trois parties :

- Une première partie qui concernera le terme d'hallucination.
- Une seconde partie centrée sur la question de la représentation - à partir de la photographie - dans l'œuvre de Roland BARTHES.
- Une troisième partie qui constituera une reprise, avec une hypothèse de réponse, de la question « mais que font les travailleurs sociaux ? »

En conclusion, je vous proposerai la lecture de deux textes littéraires qui m'importent pour l'ensemble de cette réflexion.

INTRODUCTION

Alors, pourquoi ce titre?
Et déjà pourquoi avoir souhaité travailler sur Roland BARTHES ?
A la fin des précédentes journées consacrées à Michel de CERTEAU, s'est posée la question de savoir quel nouvel auteur nous allions choisir, et j'ai alors avancé le nom de Roland BARTHES. Je venais de lire le livre de Jean Claude MILNER, « ***Le pas philosophique de Roland Barthes »***, paru en 2003; ce livre m'avait été difficile d'accès, et en même temps m'avait touché: il me remettait en mémoire quelqu'un dont, me semble-t-il, on parle

peu aujourd'hui, et qui avait cependant compté tout au long des années 70, moment où je commençais à m'intéresser à la psychanalyse. Joël CADIERE proposa alors de nous centrer sur un texte de Roland Barthes : « ***La chambre claire ».***

J'ai donc relu « ***La chambre claire »***; je l'avais déjà lu lors de sa parution, mais l'avais pratiquement totalement oublié; et ce qui m'a frappé à cette relecture, c'est que je me suis très vite retrouvé au diapason de l'émotion que j'avais ressentie à la lecture du livre de Jean-Claude MILNER; une difficulté, en même temps surgissait : comment tisser quoi que ce soit entre cet objet esthétique assez étonnant qu'est « ***La chambre claire »*** et la question du travail social qui nous réunit à Nicéphore.

Or ce 15 juillet 2004, j'ai fait ce que je fais habituellement le week-end, j'ai lu un certain nombre de journaux d'opinions différentes. Et, dans cet exercice de lecture, j'ai rencontré de manière récurrente une expression « mais que font les travailleurs sociaux? » : une famille avait en effet été découverte dans le nord de la France, dans un état d'extrême pauvreté, alors qu'il y avait eu des signalements; les journalistes, de quelque bord que ce soit, entamaient tous la même litanie, en guise d'explication : c'est dû à une défaillance des travailleurs sociaux.

Je me suis donc emparé de cette formulation « mais que font les travailleurs sociaux » et ai rapidement associé, sachant que j'allais travailler pour Nicéphore « ils sont en représentation », ce qui a provoqué, comme en commentaire, la venue de cette autre expression que l'on retrouve souvent dans le discours médiatique « j'hallucine ». Cette dernière association étant directement liée à ma récente relecture de « ***La chambre claire »***; en effet - je le développerai plus tard - même si ce livre s'intitule en sous-titre « note sur la photographie », il m'apparaît aujourd'hui avant tout comme un livre important sur la folie, notamment à partir de la question de l'hallucination.

Ayant rédigé ainsi le titre de cette intervention, je me suis décidé à prendre au sérieux cette divagation, en la laissant reposer un temps, mais avec immédiatement l'idée précise du plan de l'intervention à venir; soit, derrière cette question style café du commerce « mais que font les travailleurs sociaux ? », j'allais essayer de mettre au travail avec vous la question de l'hallucination, puis celle de la représentation, en lien avec l'œuvre de Roland BARTHES, afin de pouvoir, peut-être, entendre d'une autre façon la question posée.

Je me suis donc mis à lire en continu les œuvres complètes de Roland BARTHES.

5.1 J'hallucine

Une photographie

Au retour des vacances, lors de la première réunion préparatoire à ces journées, Joël CADIERE a proposé une contrainte : choisir une photographie pour accompagner nos exposés. Le soir même j'ai consulté un des rares livres de photographie que je possède, de ROGI André, une série de portraits d'intellectuels, de peintres, de musiciens des années 1930 assez impressionnants. J'ai feuilleté ce livre; se sont succédés PICASSO, BRAQUE, COCTEAU, SOUTINE sur son lit de mort, et puis une photo m'a arrêté : il me semblait reconnaître l'un des deux personnages photographiés ensemble, et pas l'autre; et en même temps, celui que je reconnaissais avait un air, comme dit Roland BARTHES, qui me le rendait étranger, insaisissable… Sur la page de gauche une mention : Varèse et Artaud 1933. Il s'agissait donc du compositeur de musique Edgar VARESE et de l'écrivain Antonin ARTAUD.
Continuant à feuilleter ce livre, je lis les dernières lignes de présentation : « A regarder ces grandes figures j'éprouve un suspens de la pensée et du cœur, un étonnement fasciné. Plus encore qu'avec la réalité la photographie entretient avec le temps, son sévère partenaire, une relation complexe. Ces vivants dans l'anomalie de leur fixité nous interpellent. Plus que de la vie ils nous parlent de la mort. Ils sont notre passé, ils furent notre présent. Le « ça a été » qui est le noème de la photographie dont parle BARTHES alimente notre nostalgie, nous renvoie à ce dur désir de durer dont ROGI connaissait en elle-même la violence. »
Ce sont ces mots qui m'ont décidé à utiliser cette photographie pour aborder notre première partie sur la question de l'hallucination.
ROGI Andrée est une photographe qui n'a jamais pu voir ce livre édité; elle a d'abord été photographe puis peintre, et ce n'est qu'après sa mort que certains de ses amis ont récupéré les photographies qu'elle avait faites et ensuite en ont fait ce livre « ***Portraits »*** publié en 1981.

VARESE et ARTAUD

Quand je regarde cette photographie de VARESE et ARTAUD, qu'est-ce que je vois, qu'est ce que je lis dans cette photographie ?

Ce que je lis d'abord, c'est « la courte paille », parce que mon regard va tout de suite sur les livres qui sont présents sur le bureau.
Je vois deux hommes, face à l'objectif, tous les deux assis, pratiquement dans la même attitude, l'un à côté de l'autre, avec un air, peut-on dire, concentré et qui semblent regarder ensemble dans la même direction.
Qu'est ce qui m'a étonné, qui m'a retenu dans cette photographie?
J'ai habituellement l'image d'un Antonin ARTAUD perpétuellement halluciné; c'est-à-dire que je me suis fait une représentation précise d'Antonin ARTAUD - à partir de ses écrits, de ses participations à des films, de la description de ce qu'il a pu faire sur scène, au théâtre, ou lors de sa dernière conférence au Vieux Colombier, en 1947, où la violence envahit son corps et semble le désarticuler - la représentation d'un personnage complètement halluciné, comme possédé. Et là, sur cette photographie, je trouve dans le sourire figé, proche du rictus, dans le regard, une expression nouvelle : une forme d'apaisement. Ce qui m'a donc arrêté, en feuilletant ce livre de ROGI Andrée, c'était de découvrir une nouvelle image d'Antonin ARTAUD saisi dans une inquiétante tranquillité.
Je me suis alors demandé pourquoi et comment cette photographie avait été prise. Qu'est ce qu'Edgar VARESE, compositeur de musique contemporaine, et Antonin ARTAUD font ce jour de 1933, assis l'un à côté de l'autre, devant une photographe? Eh bien, ils travaillent. Ils sont réunis parce qu'Edgar VARESE est en train de composer une œuvre musicale qui s'appelle « ***L'astronome*** » et qu'il a demandé à Antonin ARTAUD d'en écrire le livret. Cette œuvre ne verra jamais le jour. Antonin ARTAUD rédigera quatre mouvements, qui seront publiés ultérieurement sous le titre « Il n'y plus de firmament »; ils décrivent la réaction des populations du monde face à une catastrophe : la planète Sirius envahit le ciel et vient s'écraser sur la terre. Mais la musique de VARESE ne sera pas composée.
Edgar VARESE est un compositeur particulier dans la musique contemporaine puis qu'il cherche et réussit à travailler non pas, dit-il, sur les notes mais sur les sons. Il va introduire dans sa musique un certain nombre de bruits, disposant les sources sonores de façon à créer une architecture sonore faite de nappes sonores. C'est un précurseur de la musique électronique, mathématicien de formation qui entreprend des études d'ingénieur en électro-acoustique alors qu'il devient chef d'orchestre de musique dite classique; se sentant incompris dans ses compositions musicales il détruira une partie de ses œuvres - il arrête ainsi la composition de « ***L'astronome*** » - et continuera à travailler en tant que chef d'orchestre, reconnu et admiré par certains, décrié par d'autres. Il revient à la composition dans les années 50 en déclenchant une véritable bataille, dans le monde musical, avec la diffusion sur France Musique d'une œuvre mêlant

nappes mélodiques, bruits d'usine, sons isolés qui ne cessent de désharmoniser et de ré-harmoniser l'espace sonore qu'ils créent.
Antonin ARTAUD va vivre lui à travers l'écriture, le théâtre, le cinéma autant de conflits et de réactions passionnées mais en mettant perpétuellement en jeu son corps et sa santé, et il construira à sa façon son œuvre dans la folie, avec sa folie, au prix de transes, d'états de confusions, de prises de médicaments et de drogues, d'électrochocs et d'hospitalisations, toujours dans la passion d'écrire.
Aussi, quand je regarde cette photographie, je m'attends à retrouver quelque chose de la personnalité d'ARTAUD.
Cette personnalité, quelqu'un nous en donne une notation clinique qui m'a beaucoup intéressé. Anaïs NIN rencontre le 12 mars 1933, l'année de cette photographie, Antonin ARTAUD, et elle écrit dans son journal « Chez les Allendy, ARTAUD - le visage de mes hallucinations, les yeux hallucinés. Les traits aigus, creusés par la souffrance. Le rêveur-homme, diabolique et innocent, fragile, nerveux, puissant. Dès que nos yeux se rencontrent, je suis plongée dans mon monde imaginaire. Il est véritablement hanté, et il me hante. »[53]
Pour la psychiatrie, l'hallucination est une perception sans objet : on ressent une présence qui n'existe pas dans la réalité. Ce qui me semble important dans ce que nous dit Anaïs NIN de cette rencontre, c'est que, pour elle, ARTAUD n'est pas seulement halluciné - ça, ça peut arriver à chacun d'entre nous - mais qu'il est hallucinant, c'est-à-dire qu'il fait passer quelque chose de ce qu'il ressent, à sa manière, en lui chez l'autre, et que de ce fait cet autre se trouve lui alors dans une position d'incertitude quant à ses propres perceptions.
Est-ce que la perception que j'ai d'ARTAUD quand je le regarde est bien la perception d'un autre face à moi, ou bien est-ce que dans cette rencontre je me retrouve plongée dans mon monde imaginaire, nous dit Anaïs NIN, au point que je ne sais plus à qui j'ai affaire et que du coup je ne sais plus qui je suis.
Or cette particularité, notée par Anaïs NIN, me renvoie personnellement au fondement même de ce qui fait le caractère exceptionnel de l'œuvre d'ARTAUD. Quand on lit ARTAUD, quelque soit la connaissance que l'on ait de son histoire, dés que l'on commence à entrer dans ce qu'il nous dit, on est pris, on est prisonnier de ce qu'il met en scène avec nous: effectivement par son écriture il se met à nous hanter.
Dans les œuvres complètes de Roland BARTHES je n'ai trouvé que quelques lignes sur Antonin ARTAUD. Elles sont rares donc, mais à la fois fortes et précises. Il se trouve que l'on a demandé à Roland BARTHES

[53] Antonin ARTAUD.2004, p. 397

d'écrire une préface pour un livre sur Antonin ARTAUD; le livre est rédigé, BARTHES écrit la préface, mais finalement l'ouvrage ne sera pas publié… on se retrouve une fois de plus face à de l'inachèvement! Ceci dit, lors de l'édition des œuvres complètes de BARTHES, cette préface sera retrouvée et donc publiée; Roland BARTHES déclare dans ce texte : « Comment parler d'ARTAUD ?… l'impossibilité de parler d'ARTAUD est à peu prés unique; ARTAUD est ce qu'on appelle en philologie un *hapax*, une forme ou une faute que l'on ne rencontre qu'une seule fois, dans tout le texte. Cette singularité n'est pas celle du « génie », ni même de l'excès, elle n'a rien d'ineffable, elle peut même s'énoncer d'une façon très rationnelle : ARTAUD écrit dans la destruction du discours; cette pratique suppose une temporalité compliquée : le discours, pour donner à lire sa description, ne peut ni *avoir été* détruit (auquel cas la page serait blanche), ni seulement s'annoncer comme destructible (ce serait encore du discours); il faut, scandale logique, que le discours se retourne sans cesse sur lui-même avec véhémence, et se dévore à la façon d'un personnage sain, manducateur de ses propres excréments »[54].

Ce que BARTHES pointe ainsi comme particularité du rapport d'ARTAUD à l'écriture, c'est effectivement ce principe de retournement qui l'amène à produire une texte en perpétuelle déconstruction, et qui met son lecteur dans une position souvent difficile : le lecteur d'ARTAUD, commence à suivre ce qu'exprime le texte jusqu'à ce point où ça se retourne contre lui; le lecteur se retrouve piégé par ce dispositif d'écriture; et ça produit souvent un arrêt de la lecture : vous lisez une page, deux pages, dix pages - la plupart du temps sans chapitre, sans paragraphe - jusqu'au moment où il faut que ça s'arrête, comme si vous ne pouviez plus respirer.

Cette particularité, elle est aussi travaillée en mathématiques, notamment en topologie, et permet de penser dans d'autres espaces que l'espace euclidien des impasses ou des paradoxes de la logique humaine. Jacques LACAN s'en est saisi pour élaborer sa notion de réel.

A partir de cet éclairage de BARTHES sur ARTAUD je suis revenu à cette photographie, et j'ai écouté la musique de VARESE qui m'est devenue plus accessible avec l'idée que chez lui aussi il s'agissait de déconstruire le rapport d'harmonie que l'on attend en tant qu'auditeur, et j'ai continué à chercher qu'est-ce qui avait bien pu m'arrêter dans cette photographie.

Un détail

[54] Roland BARTHES. 2002. p.877

Un détail s'est mis à prendre de plus en plus d'importance : je l'avais pris au début pour un défaut, dans la qualité de la photographie, mais en regardant de très prés, j'ai vu qu'il y avait une espèce de point de lumière dans l'œil gauche d'Edgar VARESE, un petit point blanc qui est en fait un éclat du regard et qui est divergent par rapport au sentiment de fixité du regard du personnage; comme si la photographe avait capté un autre regard dans son regard.
Ce point me semble être l'endroit même où VARESE est halluciné par ARTAUD, qui lui, dés lors, n'est plus agité par ses tourments et s'en trouve apaisé : ARTAUD, l'instant de la photographie, aurait déposé sa folie sur l'autre.
C'est bien la lecture de « ***La chambre claire*** » qui m'a amené à cette hypothèse. Roland BARTHES y dit ainsi : « Or, le regard, s'il insiste (à plus forte raison s'il dure, traverse, avec la photographie, le Temps), le regard est toujours virtuellement fou : il est à la fois effet de vérité et effet de folie. En 1881, animés d'un bel esprit scientifique et procédant à une enquête sur la physiognomonie des malades, Galton et Mohamed publièrent des planches de visages. On conclut, bien sûr, que la maladie ne pouvait s'y lire. Mais comme tous ces malades me regardent encore, prés de cent ans plus tard, j'ai moi l'idée inverse : que quiconque regarde droit dans les yeux est fou»[55]
Consultez le livre de ROGI André, vous verrez d'autres personnages qui regardent vers l'objectif, mais aucun avec cette fixité saisie chez VARESE et ARTAUD qui elle renvoie à la folie. Et Roland BARTHES continue « L'image, dit la phénoménologie, est un néant d'objet. Or dans la photographie, ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois. C'est ici qu'est la folie; car jusqu'à ce jour, aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose, sinon par des relais; mais avec la Photographie, ma certitude est immédiate : personne au monde ne peut me détromper. La photographie devient alors pour moi un *médium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps; une hallucination tempérée, en quelque sorte, modeste, *partagée* (d'un côté « ce n'est pas là », de l'autre « mais cela a bien été ») : image folle, *frottée* de réel»[56] .

La fixité du regard nous renvoie à la folie, mais la photographie elle-même, pour Roland BARTHES, renvoie à l'hallucination du temps du réel passé, qui n'est plus là, et qui demeure cependant encore sous nos yeux : deux fixités à partir de cette photographie de VARESE et ARTAUD, celle du

[55] Roland BARTHES. 2002. p880.
[56] Roland BARTHES. 2002. p.882.

regard halluciné , et celle de l'image que nous pouvons encore voir aujourd'hui.
Nous allons pouvoir passer maintenant à la question de la représentation.

5.2 Ils sont en représentation.

Photographier, dans le Littré, c'est représenter par la photographie. Nous allons donc nous intéresser aux différentes occurrences du terme de photographie dans l'œuvre de Roland BARTHES en tant qu'une façon de nous interroger sur le thème de la représentation.

L'oeuvre de Roland Barthes

Mon point de départ a donc été le livre de Jean Claude MILNER, « ***Le pas philosophique de Roland Barthes*** », livre difficile où l'auteur essaye de repérer à travers l'œuvre entière de BARTHES un dialogue incessant avec les philosophes; tout au long de ce texte les références y sont très précises, ce qui rend son abord ardu; aussi, après avoir terminé la lecture des cinq volumes des œuvres complètes de BARTHES, j'ai pu revenir au petit livre de MILNER et ai commencé à mieux appréhender sa façon de se déplacer à travers l'œuvre de BARTHES.
Pour MILNER il y a trois BARTHES :
- le jeune BARTHES,
- le BARTHES de la maturité,
- et le BARTHES de « ***La chambre claire*** ».

Le jeune BARTHES, c'est ce professeur de français, qui travaille en France puis à l'étranger, et commence à écrire des articles de critique littéraire.
Le BARTHES de la maturité, c'est celui qui va devenir célèbre à partir de ses différentes interventions autour de la question du signe et de la discipline qu'il va marquer de son approche : la sémiologie.
Le BARTHES de « ***La chambre claire*** », c'est celui qui va opérer une coupure, par ce livre, avec l'ensemble de l'œuvre écrite qui précède. Il se trouve que le décès accidentel de BARTHES à ce moment arrête net le devenir possible de l'évolution de son œuvre.
A l'intérieur de ces trois époques chez BARTHES, j'ai été sensible à une constante : la succession de malentendus et de fidélités.

Malentendus parce qu'à chaque fois que Roland BARTHES publie un livre, c'est le résultat de mois, d'années, voire de dizaine d'années de travail. Et après la publication, quand le livre est lancé dans les médias, Roland BARTHES souvent lui passe à autre chose; ce qui fait que lorsqu'on l'entoure, qu'on le presse de questions au regard souvent de sa célébrité, il apparaît totalement ailleurs, ce qui dans les entretiens devient source de malentendus : ses livres sont déjà les réponses aux questions qu'on va lui poser.

Et en même temps se manifeste chez BARTHES une vraie fidélité à certains auteurs qui l'accompagnent tout au long de ses recherches. Roland BARTHES est un lecteur, mais souvent un lecteur qui survole - il le dit lui-même - la plupart des textes; il n'est pas dans la lecture assidue; il l'a été, il le raconte, dans sa jeunesse lorsqu'il était malade, hospitalisé dans un sanatorium et qu'il a entrepris de lire de manière continue toutes la littérature du XIX ème et du début du XX ème siècle. De cette époque il gardera un goût pour la lecture mais qui l'entraînera à passer d'un roman qu'il commence et abandonne au texte d'une publicité puis à un livre théorique de sémiologie d'un même mouvement. Cependant, dans ses références, certains auteurs se retrouvent de manière continue cités et travaillés, tels Bertold BRECHT, auquel il reste fidèle jusqu'à la déception, comme il le dit dans « ***La chambre claire »***.

Dans ce livre, Roland BARTHES écrit que face à l'ensemble des photographies qu'il a collectionnées il se retrouve face à un labyrinthe. En lisant de manière intégrale les cinq volumes de son œuvre, j'ai eu le sentiment que cette image du labyrinthe pouvait caractériser l'ensemble des travaux de BARTHES. Il suffit ainsi de tirer un fil pour s'apercevoir que tous les textes des années 40 jusqu'à « ***La chambre claire »*** peuvent alors, momentanément, s'ordonner. C'est ce que fait Jean Claude MILNER avec le fil de la philosophie, ce qui lui permet de démêler tous les fils entrecroisés par BARTHES autour de cette question pendant 40 années. Et ce qu'avance Jean Claude Milner, c'est que « ***La chambre claire »*** marque pour Roland BARTHES comme une sortie de l'entrecroisement de tous ces fils présents dans son œuvre jusque là, comme une sortie de son labyrinthe; d'ailleurs le choix du titre ***« La chambre claire »*** est assez énigmatique pour un livre sur la photographie.

Roland Barthes et la photographie

C'est pourquoi je me suis permis de prendre ce fil de la photographie, fil de la représentation, et je vous propose la liste des 20 textes de Roland

BARTHES, où moi, en tant que lecteur, j'ai eu le sentiment de trouver et de suivre son cheminement sur cette question :
- « Visages et figures », 1953, OC tome I, p.268,
- « Sept photos modèles de Mère Courage », 1959, OC tome I, p.997,
- « Commentaire : préface à Brecht, « Mère courage et ses enfants, (avec les photographies de Pic) », 1960, OC tome I, p.1064,
- « Le message photographique », 1961, OC tome I, p.1120,
- « Rhétorique de l'image », 1964, OC tome II, p.573,
- « L'effet de réel », 1968, OC tome III, p.25,
- « Société, imagination, publicité », 1968, OC tome III, p.60,
- « L'empire des signes », 1970, OC tome III, p.347,
- « Le 3ème sens. Note de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », 1970, OC tome III, p.485,
- « Diderot, Brecht, Eisenstein », 1973, OC tome IV, p.338,
- « Roland Barthes par Roland Barthes », 1975, tome IV, p.575,
- « Tels (sur des photographies de R. Avedon) », 1977, OC tome V, p.299,
- « Sur des photographies de Daniel Boudinet », 1977, OC tome V, p.316,
- « Droit dans les yeux », 1977, OC tome V, p353,
- « Bernard Faucon », 1978, OC tome V, p.471,
- « Wilhem Von Gloeden », 1979, OC tome V, p.682,
- « La chambre claire. Note sur la photographie », 1980, OC tome V, p.785,
- « Note sur un album de photographies de Lucien Clergue », 1980, OC tome V, p.895,
- « Du goût à l'extase », 1980, OC tome V, p.929,
- « Sur la photographie », 1980, OC tome V, p.931.

Avec ce fil de la photographie/représentation, il m'est apparu que Roland BARTHES, dans cette vingtaine de textes, qui pourraient constituer une espèce de corpus, opérait de trois façons différentes.
Certains textes, comme le premier « Visages et figures », qui est aujourd'hui passionnant à découvrir, sont des textes théoriques centrés sur le lien entre photographie et critique théorique de l'image.
D'autres textes utilisent la photographie pour accompagner le contenu traité : notamment dans « *L'empire des signes* » et dans « *Roland Barthes par Roland Barthes* » ; dans ces deux livres les images et les photographies progressivement deviennent des éléments du discours que BARTHES y tient.
Enfin vous avez des textes, essentiellement dans la période 1977-1980, où BARTHES commente des œuvres photographiques : la photographie devient le support de la pensée de l'auteur.
La particularité de « ***La chambre claire*** », c'est que l'on s'aperçoit que pour la première fois Roland BARTHES va reprendre ensemble ces trois façons

de faire à l'intérieur d'un seul et même livre, sans plus les séparer comme auparavant.
De plus, un certain nombre de thèmes insistants qui parcourent l'ensemble de ces textes, qui vont de 1953 à 1980, se trouvent désormais réunis.
Premier thème : la position particulière de Roland BARTHES à l'endroit de la photographie : **Roland BARTHES n'est pas photographe**. Roland BARTHES n'utilise jamais de photographies qu'il aurait prises lui même. On pourrait dire, par exemple par rapport à Jean BAUDRILLARD, qui est à la fois philosophe et photographe, et qui écrira sur la photographie à partir de sa pratique de la photographie, que Roland BARTHES veille, pour son exercice critique de l'image, à ne jamais occuper la place du photographe. Roland BARTHES reste avant tout un « lecteur », et c'est à partir de cette position de lecteur de textes qu'il s'interroge et nous interroge sur comment lire une image, d'où son travail avec la sémiologie sur le signe. Et c'est cet abord de la lecture de l'image, qui l'amène progressivement, d'abord de manière incidente, puis de plus en plus frontalement, à se centrer sur l'image arrêtée que constitue une photographie.
Deuxième thème qui apparaît organisateur de la pensée originale de Roland Barthes sur la photographie : **il choisit toujours le théâtre comme référence de lecture de ce qu'est une photographie**. En effet, c'est pour la rédaction d'une critique théâtrale d'un spectacle de Bertold BRECHT, monté à Paris en 1959, que Roland BARTHES est amené à s'intéresser à une série de photographies de plateau réalisées à partir de cette représentation ; il est alors saisi par ce qui est demandé aux acteurs du Berliner Ensemble, qu'il nomme distancement et qui deviendra célèbre dans les techniques théâtrales sous le nom de distanciation. Ce que lit alors Roland BARTHES, dans la photographie - image arrêtée de la pièce de théâtre comme en suspens - c'est le détail signifiant, qui lui permet, à partir d'une attitude, d'un geste, d'un échange de regards, d'un tissu, d'une couleur, d'essayer de retrouver l'esprit de la mise en scène de la représentation théâtrale. C'est à partir de cette lecture de la photographie issue du théâtre, que Roland BARTHES travaillera sur la question du détail signifiant, tant du côté de l'image et du message publicitaires, que des photogrammes, images arrêtées de films, notamment d'EISENSTEIN, afin d'essayer de rendre compte de l'espace d'une mise en scène.
Troisième thème enfin qui se retrouve dans tous les textes cités, **c'est le rapport à la mort.** Dans « ***La chambre claire »***, Roland BARTHES déclare ainsi de manière explicite : « Ce n'est pourtant pas, me semble-t-il par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre. A l'origine de la photo, on place toujours Niepce et Daguerre (même si le second a quelque peu usurpé la place du premier); or Daguerre, lorsqu'il s'est emparé

de l'invention de Niepce, exploitait place du Château (à la République) un théâtre de panoramas animés par des mouvements et des jeux de lumière.
La *camera obscura*, en somme, a donné à la fois le tableau perspectif, la Photographie et le Diorama, qui sont tous les trois des arts de la scène; mais si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je le seul à le voir) : la Mort. On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts : les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort : buste blanchi du théâtre totémique, homme au visage peint du théâtre chinois, maquillage à base de pâte de riz du Khata Kali indien, masque du Nô japonais. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à « faire vivant » ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de la mort), la photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts.»[57]. Ce rapport à la mort, est constant dans tout le travail de BARTHES sur la photographie. Et le décès de sa mère, qui l'affecte profondément, va l'amener vraisemblablement à cette sortie du labyrinthe que constitue l'écriture de « ***La chambre claire »***.

Une sortie du labyrinthe

Ce livre est construit en deux parties.
Dans la première partie, Roland BARTHES reprend tout ce qu'il a élaboré depuis plus de vingt ans et qui peut se résumer dans la distinction théorique qu'il propose entre *studium* et *punctum,* qui deviennent pour lui ses outils de lecture d'une photographie. Ce faisant il bute sur quelque chose : « Cheminant ainsi de photo en photo (à vrai dire, toutes publiques, jusqu'à présent), j'avais peut-être appris comment marchait mon désir, mais je n'avais pas découvert la nature (l'*eïdos*) de la Photographie. Il me fallait convenir que mon plaisir était un médiateur imparfait, et qu'une subjectivité réduite à son projet hédoniste ne pouvait reconnaître l'universel. Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la Photographie, cette chose qui est vue par quiconque regarde une photo, et qui la distingue à ses yeux de toute autre image. Je devais faire ma palinodie. »[58]
Qu'est-ce qu'une palinodie? Ce terme vient du discours religieux et signifie : rétractation; c'est le fait de revenir sur sa parole. Ce que nous dit BARTHES

[57] Roland BARTHES. 2002. p.836

[58] Roland BARTHES. 2002.p.880

c'est qu'à la fin de la première partie de « ***La chambre claire »*** s'opère un mouvement de bascule : comment rendre compte, avec une pensée critique, de la Photographie? Il lui faut faire retour sur lui même, quitte à remettre totalement en question - sans pour autant l'annuler - tout le discours qui l'a porté à ce point de bascule. Ce moment me semble identique à ce que nous avons vu chez ARTAUD, avec cette écriture qui se dévorait elle même.
Qu'est-ce qui occasionne l'écriture de cette deuxième partie? Roland BARTHES retrouve une photographie de sa mère, enfant, après son décès. Ces « retrouvailles » vont dés lors relever d'une sorte d'hallucination : il retrouve l'image émouvante de la petite fille qu'a été sa mère et se met à écrire le roman de l'amour fou d'un fils pour une mère; il vit, grâce à l'écriture, la folie du « ***Temps retrouvé »*** de PROUST où règne la présence hallucinatoire de l'autre perdue et peut ainsi déclarer au terme de son parcours : « Le noème de la Photographie est simple, banal; aucune profondeur : « *Ça a été*. » Je connais vos critiques : quoi! Tout un livre (même bref) pour découvrir cela que je sais dès le premier coup d'œil. - Oui, mais une telle évidence peut être sœur de la folie. La photographie est une évidence poussée, chargée, comme si elle caricaturait, non la figure de ce qu'elle représente (c'est tout le contraire), mais son existence même»[59] .
Cette photographie de sa mère enfant, Roland BARTHES ne nous la communique pas; elle touche ainsi à l'universel que le discours théorique de la première partie finissait pas rater soit le *réel* de l'irreprésentable, propre à chacun d'entre nous, que l'œuvre écrite nous permet seulement d'approcher.

Nous pouvons donc maintenant revenir à notre question initiale : Mais que font les travailleurs sociaux?

5.3 Mais que font les travailleurs sociaux ?

Partant de ce que je viens d'essayer de soutenir dans les deux précédentes parties je vous propose en réponse à cette question la formulation suivante : *être travailleur social aujourd'hui, c'est assumer le fait d'exercer un métier impossible à évaluer quant au réel de l'acte qu'il met en scène.*

La question de l'impossible

[59] Roland BARTHES. 2002.p. 880

Cette question de l'impossible est abordée, comme un leitmotiv, dans la plupart des écoles de travailleurs sociaux lorsque l'on cite FREUD; en effet, dans sa préface à « *Jeunesse à l'abandon* » d'AICHORN, FREUD déclare : « Très tôt j'avais fait mienne la boutade des trois professions impossibles - à savoir : éduquer, soigner, gouverner -, j'étais du reste suffisamment absorbé par la deuxième de ces tâches »[60]. Et quelques années plus tard, il précisera cette position dans « Analyse avec fin et analyse sans fin » en écrivant : « Il semble presque, cependant, qu'analyser soit le troisième de ces métiers « impossibles » dans lesquels on peut d'emblée être sûr d'un succès insuffisant. Les deux autres, connus depuis beaucoup plus longtemps, sont éduquer et gouverner»[61]. On voit là que pour FREUD la référence au soin a disparu, entièrement remplacé par la pratique analytique.
Il me semble que le travail social est suffisamment au carrefour de l'éducation, du soin et de la politique, pour que ces citations nous autorisent à penser que les travailleurs sociaux sont confrontés à un impossible, quant au succès total des effets de leur pratique; or cet impossible freudien c'est ce que Jacques LACAN nomme par sa catégorie du réel.
Il faut entendre, à partir du discours de ces psychanalystes, que ce rapport à l'impossible, au réel, provoque un judicieux dés-espoir, qui pour autant ne relève pas de l'impuissance : renoncer à un idéal de réussite absolue, par exemple sur le plan thérapeutique, mais aussi éducatif ou politique, peut passer par une étape de sentiment de chute de tout espoir, pourtant nécessaire afin de ne pas verser, dans les pratiques d'éducation, de soin et de politique, dans un imaginaire, toujours dangereux ,de l'accès à la toute puissance.

La question de l'évaluation

Je ferai un double lien entre évaluation et photographie.
D'abord se pose la question de l'image arrêtée : or, évaluer c'est donner une valeur, à un instant T, soit dans un temps arrêté à ce moment même; l'objet évalué acquiert la valeur déterminée au moment de l'évaluation.
Mais de plus, évaluation et photographie renvoient aussi toutes les deux à un réel inaccessible, et pourtant en jeu, dans l'échange économique. Donner une valeur, c'est faire une estimation liée à des paramètres variables qui prennent sens dans un marché : combien vaut une œuvre d'art? Qu'est-ce que vaut une œuvre d'art? L'évaluation qui en sera faite vaut comme une image de sa valeur à une époque donnée, certes, mais pour paraphraser Jean - Luc GODARD, il s'agit non pas d'une image juste, mais juste d'une image.

[60] Sigmund FREUD. Préface à « Jeunesse à l'abandon ».1985, tome XVII, p161
[61] Sigmund FREUD. 1992, tome II, PUF, p.263

Si l'on pense l'espace psychique avec FREUD, on retrouve plusieurs composantes : dynamique, topique, économique pour décrire le sens conscient et inconscient des échanges humains. L'évaluation se joue du côté économique et ne peut de ce fait prétendre à rendre compte à elle toute seule de la globalité des échanges en jeu.
Juger une défaillance du seul point de vue de l'évaluation me semble ainsi particulièrement dangereux car là aussi nous nous retrouvons renvoyés à l'imaginaire de la toute puissance.
Pour préciser ces deux points, je vais encore faire appel à Jean Claude MILNER, auteur d'un livre publié avec Jacques Alain MILLER sous le titre « *Voulez vous être évalués? »*.

L'insubstituable

Il s'agit de la conclusion faite par MILNER, lors d'un forum centré sur la question de l'évaluation des pratiques psy - en lien avec les réflexions juridiques sur le statut, notamment de psychothérapeute, en France.
MILNER nous dit ceci : « Alors, je terminerai en rappelant une chose qui relève de l'histoire des idées, mais pas seulement. Toutes les grandes doctrines matérialistes, je dirais toutes sans exception, ont posé un en-plus qui excédait toute forme de contrat. Cet en-plus qui excède toute forme de contrat excède par voie de conséquence toute forme d'évaluation, et il excède par voie de conséquence toute absorption par la forme problème - solution.
Je vous renvoie à l'extraordinaire chapitre VI du *Capital*, notamment aux dernières pages. Marx expose la rencontre de celui qui n'a que sa force de travail à vendre et de celui qui va acheter cette force de travail. Ce monde de l'échange, dit-il, a pour devise : *Liberté, Égalité, Bentham*. *Liberté*, parce que celui qui n'a que sa force de travail à vendre est libre de la vendre ou de ne pas la vendre. *Égalité*, puisque l'un a quelque chose à vendre et l'autre a l'argent pour l'acheter. *Bentham*, puisque chacun des deux concourt à l'utilité sociale maximum. Tout le livre I du *Capital* consiste à démontrer que par rapport à ce contrat, il y a un en-plus qui s'appelle la plus-value. Non pas une valeur en plus, mais un plus-de-valeur, pour reprendre la traduction que proposait LACAN. C'est-à-dire un excès qui résiste à toute substitution calculatoire entre force de travail et salaire.
Prenez la liste des trois impossibles que dresse FREUD. Pourquoi est-ce impossible de gouverner? Parce qu'il est demandé aux gouvernants de trouver des solutions aux problèmes que la société pose, or, dirait FREUD, il y a toujours un objet qui ne va pas être absorbé par la forme problème solution.

Pourquoi est-ce impossible d'éduquer? Parce qu'il est demandé à l'éducateur de substituer le plein de ses connaissances au vide de l'ignorance de l'éduqué. Or, dira FREUD, éduquez comme vous voudrez, il y aura toujours quelque chose qui ne se substituera pas.
Bref, l'en plus des matérialismes a un nom, c'est l'insubstituable…
Eh bien je dirais qu'aujourd'hui je me trouve, dans une conjecture particulière, appelé à rencontrer ailleurs une autre valeur de la fonction d'insubstituable. Je l'ai appelé au *Forum des psy* le « malvivre ». On pourrait lui donner certainement d'autres noms, mais c'est de cette fonction là qu'il s'agit dans le dispositif mis en place, avec les meilleures intentions du monde, c'est-à-dire les pires, par ceux qui disent que tout peut être objet d'évaluation, que tout peut être matière à solution, qu'il n'y a pas d'insubstituable»[62].
Cet insubstituable, tels que Milner le met en évidence, c'est pour moi le rapport au réel tel que nous le découvrons dans l'écriture d'ARTAUD, tel que le cerne BARTHES à partir de la photographie.
Si je reprends la question « Mais que font les travailleurs sociaux? », je pourrai maintenant répondre : ils se frottent au réel.

CONCLUSION

Je terminerai cette intervention en vous proposant deux lectures.
Le premier texte date de 1946; Antonin ARTAUD écrit à son médecin, le Docteur FERDIERE, alors qu'il est hospitalisé, quelques semaines avant sa sortie et un an avant sa mort.

« Rodez, 28 février 1946

Cher ami

Je vous remercie de m'avoir parlé hier soir comme vous me l'avez dit d'homme à homme. Mais il y a un certain nombre de choses que je me reproche beaucoup plus qu'on n'a pu ou que vous ne pourriez vous-même me les reprocher. C'est tout ce à quoi je m'étais laissé aller sous l'influence

[62] Jean-Claude MILNER, Jacques Alain MILLER. 2004, p. 28-30

de ma conversion : psalmodies, incantations, chants qu'une voix décalée d'alto comme les chanteurs de la chapelle Sixtine, genre voix d'ange

***exorcismes** etc.*

Je n'ai jamais cherché que le réel *Mr Ferdière et je n'ai jamais pensé non plus qu'on pouvait non pas appeler un esprit mais même se mettre dans un bon état d'esprit en reniflant comme de mauvais renseignements vous l'ont fait croire. Ce sont là des manières d'intoxiqué dont je me suis débarrassé par la force en prenant un cheval et en gravissant à cheval pendant un jour la montagne jusqu'à plus de cinq mille mètres de hauteur pour aller chez les Tarahumaras, et le réel pour moi c'est le travail de l'ouvrier maçon, menuisier, terrassier, etc. et comme homme de théâtre la seule idée je veux dire la seule* cendre *de tous mes efforts d'idée, qui peut me rester aujourd'hui* après 9 ans d'internement *est d'aider les travailleurs ceux qui peinent vraiment avec la sueur de leurs aisselles et de leurs coudes par de petits poèmes où le chant s'il a lieu ne pourra plus jamais s'élever sans la base de la déclamation parlée car on ne chante pas à brûle-pourpoint. Et parce que comme le dit André Gide : on ne peut pas aimer les fleurs sans tiges. Mais même ce genre de petits poèmes pour aider les ouvriers dans leur travail vrai et non les prêtres dont je considère que la messe n'est en effet qu'une opération de magie, j'ai renoncé à le chercher ici car en effet ce n'est pas l'endroit il me faut un local et non pas des élèves mais des amis pour travailler avec moi.*
A vous

Antonin Artaud
En dehors de mes livres et de mes dessins je voudrais en rentrant à Paris créer un petit groupe de théâtre. Solange Sicard voulait en faire partie. »[63]

Et en lien avec cet abord du *réel* chez ARTAUD, voici le début d'un livre paru en 1993, consacré à la vie telle qu'elle se déroule à la clinique psychiatrique de La Borde, écrit par Marie DEPUSSE qui y a travaillé, et qui a pour titre « *Dieu gît dans les détails* ».

« Le commencement

Je suis arrivée à La Borde un jour d'été. J'avais, il me semble, vingt ans. C'était la fin d'une guerre, un ami sortait de prison, il faisait beau. Son

[63] Antonin ARTAUD. 2004. p. 1075

amante du jour était médecin à La Borde. La clinique avait un grand parc, ouvert sur le pays de Loire.
C'est comme ça que je suis arrivée.
Je me souviens de l'éblouissement devant le château, tranquille sous la lumière de l'été. C'était l'heure du goûter. Il y avait, dans la cuisine, une odeur de pain grillé. Je posai mes bagages. A cause de l'été, peut-être, ou du pain grillé. A cause de cette collection hétéroclite d'êtres qui avaient droit à l'heure du goûter. C'était comme une famille qui rassemblerait des êtres amochés par leur famille, leur en offrant une, de hasard, dépourvue de malédiction particulière. A la maison, l'heure du goûter avait une odeur de rose trop ouverte, la fragilité d'une fleur qui va se défaire, pétale à pétale, dans le soir. Ici il y avait ces êtres qui étaient, à la différence des autres familles, indéfiniment renouvelables, puisqu'ils étaient faits de malheur, un malheur venu de partout, qui n'en finirait pas d'arriver.
Il y avait le château. C'est mieux, un château, qu'une maison de banlieue, tellement plus fort, contre le temps, veloutant de son ancienneté la misère des heures, offrant ses hautes fenêtres, ses balcons de pierre, au paysage, afin de le recueillir sans le domestiquer. Et puis ce château-là avait un côté négligé, l'air de se foutre d'être un château : il était un peu sale. Les rhododendrons du parc étaient des arbres sombres, immenses, jamais taillés. Et dans cet abandon la vie d'êtres abandonnés pouvait se faire une place, dans l'ombre de ces arbres qui, inventés par des jardiniers, étaient devenus immenses, insolents et sauvages.
J'essaie de rassembler le faisceau d'évidences qui me fit poser mes bagages, dans la lumière de l'été.
Il y avait autre chose. Tout de suite, les fous me reposèrent. Je sus qu'ils se battaient en première ligne, pour moi.
Pendant que je traînais ma mélancolie à l'arrière, je savais qu'il y en avait d'autres au front. Ainsi Beckett était mon représentant, en première ligne, lui et les clodos.
Je découvrais les yeux, le corps usé par la bataille, des autres, et qu'ils avaient du pain grillé, au goûter.
C'est comme ça que je suis arrivée.
Dans la cuisine, des malades essuyaient la vaisselle.
Une grande femme rousse, autoritaire et belle me regarda et dit :
« Vous, mon petit, ça n'a pas l'air d'aller bien fort. Prenez donc ce torchon. »
Je le pris. C'est comme ça que je suis restée»[64].

[64] Marie DEPUSSE. 1993. p.9-11

Au terme de ce parcours, il me semble que cette problématique de la photographie dans l'œuvre de Roland BARTHES me permet de déboucher sur une question, celle avec laquelle je repartirai ce soir, soit : comment lire ce qui s'écrit de la défaillance, de l'inachèvement, de la folie, de la mort, du réel?
Autrement dit la question même de l'écriture.

Bibliographie

ARTAUD Antonin
2004. Œuvres. Paris, Gallimard, col. Quatro, 1792p.

BARTHES Roland
2002. Œuvres complètes. Paris, Seuil, tome I, 1179p.; tome II, 1350 p.; tome III, 1074 p.; tome IV, 1046 p.; tome V, 1099 p.

DEPUSSE Marie
1993. Dieu gît dans les détails : La borde, un asile. Paris, POL, 147p.

FREUD Sigmund
1985. Analyse avec fin et analyse sans fin : Résultats, idées, problèmes. Paris, PUF, 298p.
1992. Préface à « Jeunesse à l'abandon », in Œuvres complètes. tome XVII. Paris, PUF, 332p.

ROGI André
1981. Portraits. Paris, Éditions du Regard, 106p.

MILNER Jean-Claude
2003. Le pas philosophique de Roland Barthes. Lagrasse, Verdier, 92p.

MILNER Jean-Claude, MILLER Jacques Alain
2004. *Voulez-vous être évalué?* Paris, Grasset, Figures, 91p.

CHAPITRE 6

ARRÊT SUR IMAGES

L'utopiste, la professionnelle, les protecteurs

Gilbert CLAVEL

INTRODUCTION

Mon propos est une invitation à parcourir la question sociale dans son champ historique et à revisiter la manière dont la société a tenté des réponses. Ceci en s'arrêtant sur trois images, plus exactement trois photographies, qui représentent trois moments de la question, trois figures du travailleur social saisies chaque fois dans leur *mouvement originel*. Autrement dit, il s'agit d'interroger ces temps de fondation qui produisent, selon l'expression de Max WEBER, des *Idéaltypes* du travailleur social : *trois moments qui saisissent le social s'inventant*.
Pourquoi ce choix méthodologique de partir de trois photographies ? Cette démarche s'appuie sur ce que dit Roland BARTHES à propos de la photographie dans son ouvrage *« La chambre claire »*[65], plus exactement de son expérience livrée à propos d'une photo de sa mère.

Ce qui lui paraît spécifique de la photographie par rapport aux autres langages tient en quelques points :

- une photo est toujours *singulière,* contingente ;
- elle *représente* toujours quelque chose : ce que le photographe - « l'operator » - a fixé (rarement au hasard) ; ce qui m'a « point » en tant que « spectator », c'est-à-dire ce qui dans telle photo m'a atteint, me l'a fait remarquer et choisir (ce que BARTHES appelle *« le punctum »).*
- elle *atteste* que ce que je vois a bien été : « çà a été »[66] ; je reconnais quelque chose qui a été fixé à un instant donné.
- elle a de *l'étendue*, du champ, ce que BARTHES appelle *« le studium » :* il y a en elle une part d'invisible qui se dévoile peu à peu à l'observateur ; elle informe, et en ce sens ouvre au champ du savoir, a une fonction ethnographique, se déploie dans un champ historique ; comme au théâtre, elle surprend, suggère, répercute un événement, une situation ;
- elle met de *la distance* : elle sépare du fait qu'elle écrase le Temps en fixant un moment, un avant-moi déjà mort, un en-dehors de moi et du présent ; c'est cette distance entre un avant et mon présent qui rend possible

[65] Roland BARTHES. 1980
[66] Roland BARTHES. 1980. p. 120

le ralliement de l'image à ma connaissance, un réinvestissement du sens et du pourquoi de la photo.

Chaque photo, à partir de la figure qu'elle met en scène dans un contexte historique et social donné, s'inscrit dans un faisceau de significations que le regard dévoile et rend intelligibles. Ainsi pourrait-on nommer chacune des trois photos qui serviront de support à la réflexion autour du travail social : l'utopiste, la professionnelle, les protecteurs.

6.1 L'utopiste

6.11 Photo de New Lanark, lieu d'utopie.

La photo[67] représente un lieu, banal en apparence.
Qu'y voit-on ? Des bâtiments plutôt austères dans un environnement verdoyant de campagne, dans un vallon au bord d'une rivière ; par leur configuration l'on devine une cité industrielle avec ateliers et habitations ; le tout représente un espace clos, qui fait penser à un monastère.
Pourtant ce lieu a une identité : il est devenu *un lieu de mémoire*[68] et se visite : Lanark, devenu *New Lanark,* se situe en Ecosse, à trente kilomètres de Glasgow. C'est un haut lieu de l'utopie sociale portée par un homme - Robert OWEN (1771 – 1858) – qui, à 19 ans, devint patron de la plus grande filature de coton du monde, avec mille ouvriers. Comme tout ce qu'on appelle aujourd'hui les « lieux de mémoire », il s'agit d'une *reconstruction* (sélective) d'un passé pour le présent, le processus de transmission, collective et inconsciente, ayant été interrompu à un moment ou à un autre (ou dans d'autres cas risquant de l'être). Autrement dit, dans ce haut lieu culturel et de mémoire, le *New Lanark,* « on ne cherche pas à débusquer l'impensé du lieu, mais plutôt à reconstituer ce qui l'a rendu pensable »[69].
Cette photo a une « étendue »[70] qui conduit à dévoiler ce que la banalité apparente du lieu cache, mais que la demande de mémoire remet en scène : un lieu d'utopie du début du XIXème siècle, un lieu de fondement et d'expérimentation du socialisme utopique.

---

[67] Photo de New Lanark, Gilbert CLAVEL, 2002
[68] L'expression fait référence au titre de l'ouvrage dirigé par Pierre NORA. 2001
[69] François HARTOG. 2003, p. 159
[70] Roland BARTHES. 1980, p. 47

Mais elle révèle un champ de significations : l'utopie sociale

Elle dévoile la recherche d'une *cité idéale*, la pensée d'un ailleurs de l'espace et du temps : le Lanark et le New Harmony de R. OWEN s'inscrivent dans la même recherche de la cité idéale de PLATON, la cité de Dieu de St-AUGUSTIN, l'Utopia de Thomas MORE, le Nouveau Monde et les Phalanstères de Charles FOURIER, les Familistères de Jean-Baptiste GODIN,… Il s'agit de creuser l'écart avec l'existant, de se projeter dans un ailleurs (ou un autrement) sur l'espace géographique, économique, politique, social, éducatif,… L'utopie est une pensée de la transformation ; elle a une visée de déplacement des frontières par la création de nouveaux systèmes, en vue d'un monde meilleur où règne l'harmonie sociale.

Mais R. OWEN veut passer à *l'expérimentation* : comme les autres utopistes du XIXème siècle (FOURIER, GODIN,…) il pense que celle-ci suppose une micro-société et plusieurs conditions : la localisation (cours d'eau, terrain propice à la variété des cultures, à l'écart mais à proximité d'une ville), des composantes sociologiques diversifiées (familles, générations : enfants, producteurs, vieillards), des conditions architecturales qui rassemblent lieu de vie et de travail et qui facilitent les échanges (relations, coopération, vie communautaire). Lanarck, dont il hérite, réunit les conditions favorables à l'expérimentation : c'est dans ce lieu - séparé et relativement clos – que R. OWEN va créer un modèle social qu'il va tenter de diffuser à l'ensemble de la société. Mais les nombreux obstacles – et maladresses – vont l'amener à radicaliser l'expérimentation de *villages coopératifs* à New Harmony aux Etats-Unis. Ainsi est-il pris entre réformisme et socialisme radical : double modalité de tenter de résoudre la question sociale du paupérisme.

6.12 Le socialisme utopique : une réponse à la question sociale.

La question sociale comme question du paupérisme

La photo de New Lanark nous introduit au cœur de ce que fut la question sociale au XIXème siècle : *le paupérisme*. Le développement industriel bouleverse la structuration de la société, notamment avec la concentration autour des usines de nombreux ruraux déracinés et la banalisation du salariat. Ce prolétariat ainsi constitué a des conditions de travail et de vie caractérisées par une grande misère matérielle (pauvreté, logement,…), physique (santé), et morale (en matière éducative, de sexualité, de délinquance,…). A tel point qu'il va être considéré comme la source du désordre social, susciter des peurs, et être dénommé « classes dangereuses ». C'est sur ce tableau de fonds qu'émergent les idées utopiques visant à

améliorer la condition ouvrière, développer l'éducation (progrès intellectuel allant de pair avec le progrès moral et la productivité au travail), distribuer les richesses, situer hommes et femmes à égalité, bref instaurer un nouvel ordre social harmonieux.

Tension en Utopie entre le réformisme (New Lanark) et le radicalisme (New Harmony) ?

Le laboratoire de New Lanark : un socialisme réformiste (1800–1825).
New Lanark est le lieu de mise en œuvre de l'utopie, devenant ainsi un véritable laboratoire social développant trois axes :

- améliorer les conditions de travail : diminution de la durée de travail à dix heures/jour maximum, augmentation des salaires, refus d'employer des enfants de moins de 10 ans, rationaliser le travail ;
- développer l'éducation autour de l'idée que des ouvriers instruits sont plus compétitifs que des analphabètes : création d'écoles pour les enfants et interdiction des châtiments corporels, mise en place de cours du soir pour adultes, développement de méthodes actives ;
- améliorer les conditions de vie : construction ou aménagement de maisons ouvrières de qualité, création de jardins d'enfants (pour permettre aux femmes de travailler, de venir allaiter,…), d'une épicerie solidaire et coopérative, instauration de soins médicaux gratuits.

L'usine devient un modèle connu dans toute l'Europe. R. OWEN va faire campagne pour que ce qui marche en laboratoire soit généralisé à l'ensemble de la société. Mais il se heurte à de nombreux obstacles (ses maladresses avec les gouvernements, Eglises et autres industriels y sont pour beaucoup) et c'est un échec ; seul succès : le gouvernement britannique légifère en 1819 sur le travail des enfants ; en France il faudra attendre la fin du siècle pour voir émerger une législation sociale du travail.

Du réformisme social au radicalisme communautaire : New Harmony.
Face à cet échec dans la généralisation du réformisme social, R. OWEN est tenté d'aller plus loin dans l'utopie de l'harmonie des relations humaines : il s'agit de créer des « villages de coopération » pour les pauvres, comme alternative à la société capitaliste de compétition : l'érection de communautés autonomes de travailleurs (de 500 à 2000 personnes) résoudra la question sociale et inaugurera un nouvel ordre social et mondial. Dans ce modèle, comme dans les Phalanstères de C. FOURIER, toute la vie quotidienne (travail et autres temps) doit être organisée, rationalisée, réglementée. La tentative de réalisation de New Harmony aux Etats- Unis (1824) sera un échec.

Nouvel ordre social ou remise en ordre ?

La raison de ces échecs tient sans doute dans ce que le nouvel ordre social annoncé (l'utopie) ne se démarque pas idéologiquement de la pensée bourgeoise d'un ordre social hiérarchisé.

Le nouvel ordre social annoncé pose la question sociale comme *question morale*, comme le résume le titre de l'ouvrage majeur de R. OWEN: *« Le livre du nouveau monde moral contenant le système social rationnel basé sur les lois de la nature humaine* », dont voici quelques extraits significatifs : « En vertu de ces changements, la société ne sera plus un composé discordant des classes hautes, moyennes et basses, mais elle deviendra une seule classe éminemment supérieure, partagée en sections suivant l'âge, et assurant à chacun la plus grande somme de bien-être que le comportera son organisations. Elle formera un seul système scientifique lié dans toutes ses branches, *pour la production, la conservation, la distribution et la consommation des richesses, de la manière la plus avantageuse pour chacun et pour tous ; pour bien former le caractère physique, intellectuel, moral et pratique de tous, et pour gouverner le tout, sans violence ni fraude, de manière à faire un progrès continuel dans le perfectionnement de toutes les dispositions sociales, dans toute espèce de connaissance, et dans la jouissance d'une félicité croissante et inaltérable* »[71].

Ainsi moralité industrielle (bourgeoise), moralité sociale, moralité des mœurs et relations humaines interagissent. Il suffit de créer les conditions pour que chaque individu accède à la moralité (conditions de travail, de logement, d'éducation,…). Autrement dit, le nouvel ordre social – moral – est une question d'organisation, basée sur la coopération, dans laquelle chacun a sa place, plus exactement *reste à sa place* dans la hiérarchie sociale.

En effet l'ordre social est aménagé, non radicalement transformé. La hantise de l'harmonie sociale (aujourd'hui l'on parlerait de cohésion sociale) conduit à éluder toute idée de conflit de classes pour ne voir que les seules délimitations sociales liées aux âges : enfants, adultes, vieillards. Derrière l'idéal d'une « Association de toutes les classes de toutes les nations » (titre d'une association fondée par R. OWEN visant à unifier les syndicats britanniques) vers une « seule classe éminemment supérieure », chacun reste à sa place dans sa position sociale au sein d'une société hiérarchisée et inégalitaire : l'ordre social *n'est pas plus égalitaire*, mais il doit devenir *plus*

[71] Robert OWEN. 1847, p. 42

juste – et plus coopératif. La justice et la fraternité sont question de morale et les valeurs fondamentales d'une société nouvelle, régulatrices du désordre social ambiant. C'est à ce niveau que s'effectue une remise en ordre : l'ordre social est *perfectible.*
Ainsi l'ordre bourgeois de la société industrielle est sauf, voire symboliquement et économiquement valorisé. En ce sens peut-on parler d'un cercle vertueux de l'utopie : la production, grâce à une distribution juste et à la consommation, permet d'améliorer les conditions de vie des ouvriers, qui conjuguées à l'éducation, accroissent la productivité au travail.

Qu'en est-il alors des fonctions de travail social ?
Dans cette vision d'une société juste (dont une juste rémunération du travail permettant une vie décente), la charité devient inutile pas plus que n'est envisagée la nécessité d'un corps d'assistants sociaux. Cependant, le laboratoire de New Lanark fait émerger des figures et fonctions du social, qui s'autonomiseront et se professionnaliseront à la fin du siècle et au début du XXème.
Celui qui détient la fonction centrale d'initiateur et de coordinateur du social, c'est R. OWEN, l'utopiste industriel. Ses échecs tiennent en grande partie au fait que, patron jusqu'au bout des ongles, il a du mal à partager le pouvoir alors même qu'il prône la coopération et le communautarisme. Mais, outre l'expérimentation d'une nouvelle réglementation du travail, en créant des jardins d'enfants, des écoles élémentaires, des cours du soir pour adultes, la gratuité des soins, *il ouvre des fonctions et des champs institutionnels nouveaux* dans les domaines de l'enfance, de l'éducation et de la formation, de la santé. Ainsi des figures nouvelles du travail social émergent : jardinières d'enfants, instituteurs et formateurs, infirmières. Il faudra près d'un siècle pour qu'en France ces fonctions s'institutionnalisent véritablement.

Conclusion.

De nombreuses critiques ont été formulées à l'encontre de R. OWEN et des socialistes utopiques.
Ainsi ENGELS et MARX leur reprocheront leur manque d'analyse politique et stratégique (rapports et luttes de classes), de croire naïvement qu'il suffit qu'un système « soit découvert pour qu'il conquiert le monde par la vertu de sa force intrinsèque »[72].
SAINT SIMON les invitera à sortir de la rêverie utopique pour regarder la réalité sociale : « il faut savoir distinguer dans le présent la coexistence et la

[72] Friedrich ENGELS, Karl MARX. 1976, p. 50

tension de deux systèmes, l'un résultant du passé et l'autre porteur du futur »[73]. A terme celui qui est en germe l'emportera : un système social ne peut être remplacé que par un autre système social, qu'il faut contribuer à faire advenir par la prévision et la stratégie.

Cependant l'on peut retenir de R. OWEN son influence sur le mouvement coopératif et mutualiste dont il a été l'un des pionniers. Mais ce que nous rappelle la photo de New Lanark, c'est la dimension visionnaire de R. OWEN sur le plan social et que l'utopie a une fonction créatrice, notamment dans l'invention du social.
Or précisément, ce lieu de mémoire nous amène, en creux, à nous interroger par exemple sur nos politiques de la ville. La cité de Lanark relève d'une *u-topie*, c'est-à-dire d'un lieu idéal n'existant pas encore hors d'un futur imaginé qu'il convient de faire advenir au présent dans une micro-cité *d'ouvriers au travail* qu'il s'agit de *rendre visibles* en les faisant passer du statut de classe dangereuse à celui de classe harmonieuse. La politique de la ville, c'est l'utopie inversée : *l'a-topie*, c'est-à-dire un territoire réel considéré comme lieu invalidé (ban-lieue, non-lieu), représentation fondée sur la réaction présente à la dangerosité sociale supposée de *populations défavorisées en situation de mal-travail* (chômeurs, précaires, pauvres, immigrés) qu'il s'agit de *rendre invisibles* en les dispersant dans la macro-cité et en détruisant leurs lieux spécifiques sous l'argument de mixité sociale.

6.2 La professionnelle

A l'aube du XXème siècle, la question sociale évolue, dans les faits et la forme, dans les représentations que l'on s'en fait. D'où la recherche de réponses nouvelles, d'un autre fondement du travail social induisant une nouvelle figure du Travailleur Social : **la professionnelle.**
Ce changement est symbolisé par la photo[74] d'une salle de cours de la première promotion (2ème année) d'assistante sociale de l'Ecole Sociale du Sud Est nouvellement créée à Lyon, dans les années 1935. Qu'y voit-on ? Des élèves - toutes des jeunes femmes - habillées d'époque devant leur bureau à l'ancienne, une professeure (femme aussi) sur son estrade, un tableau noir sur lequel des figures géométriques représentent la scientificité nouvelle du travail social (dans la perspective photographique, les formes

[73] C'est ainsi que Pierre MUSSO résume la pensée de SAINT-SIMON. Pierre MUSSO, 2003, pp. 103-104
[74] Photographie d'archives. Ecole Santé Social Sud-Est, 1935

géométriques entourent la tête de la professeure comme une auréole), un crucifix et une icône de la madone au fond de la pièce.
Cette photo s'est imposée à moi parmi des dizaines d'autres : un déclic pour ce lieu présentant des personnes en situation, un instantané : « çà a été », dirait BARTHES[75]. Ce lieu n'est pas un lieu de mémoire – l'école a déménagé depuis longtemps et il ne se visite pas -, il n'évoque pas un simple souvenir : **il est un point d'histoire.** Cinquante ans après, cette photo est toujours vivante : elle est en bonne place dans le bureau de la directrice actuelle de l'école ; point de départ d'une histoire, elle relie hier et aujourd'hui, elle raconte une histoire qui n'est pas finie ; partie prenante de la continuité, elle veille sur les évolutions qu'elle accompagne, témoin du sens des origines. L'histoire d'aujourd'hui est le produit de celle d'hier. De par son emplacement actuel, la photo parle : « çà a été », mais « çà continue ».
Elle renvoie non seulement à un champ de l'histoire, mais aussi à un champ de significations que nous nous proposons d'explorer : **le processus de professionnalisation** d'un corps de travailleurs sociaux - les Assistantes Sociales – qui est porté par l'institutionnalisation de la formation, l'affirmation de la scientificité et technicité d'un métier, la visée promotionnelle des femmes, sa filiation au catholicisme social.

6.21 La formation comme clé du processus de professionnalisation

6.211 L'émergence de la qualification d'Assistante Sociale.

Le Diplôme d'Etat des Assistantes Sociales est créé en 1932 ; il s'agit d'un « Brevet de capacité professionnelle permettant de porter le titre d'assistant ou assistante de service social de l'Etat français ». C'est donc la reconnaissance officielle par le Ministère de l'Assistance Publique du caractère professionnel et de la spécificité d'une fonction et d'un service social (après s'y être longtemps opposé).
Dès 1933 est créée l'Ecole de Service Social du Sud Est, à Lyon. La première promotion d'A.S.[76] démarre la même année, pour deux ans de formation. Le parcours d'études est exigeant et sélectif. Sur les 31 élèves entrées (de 19 à 31 ans), 14 seulement finiront la 2ème année (dont 12 sont sur la photo) et auront leur diplôme.

[75] Roland BARTHES. 1980. p. 120
[76] Nous utiliserons dorénavant le sigle A.S. pour désigner les assistantes sociales.

6.212 Se démarquer de l'approche hygiéniste des « infirmières visiteuses ».

La directrice de l'époque exprime clairement la visée de la création d'une école sociale : « ce qu'il faut bien comprendre, c'est qu'elle se voulait une école sociale, avec une orientation différente des écoles de *visiteuses* ».[77] Autrement dit, il s'agit d'affirmer la spécificité d'un service social pur et dur, hors de toute fonction médicale.

En juin 1922, deux diplômes sont créés :

celui ***d'infirmière hospitalière*** qui vise à former des infirmières laïques pour les hôpitaux, suite à l'expulsion des congrégations religieuses en 1903 et à la loi de séparation des Eglises et de l'Etat en 1905 ;

celui ***d'infirmière visiteuse d'hygiène sociale*** spécialisée en tuberculose, puériculture ou vénérologie. Il s'agit de former des « auxiliaires » des médecins et des « apôtres de l'hygiène ». L'impulsion en sera donnée lors de la Première guerre mondiale, avec la création notamment de la Fondation Rockefeller. Leur mission consiste à *éduquer et guérir*, requiert des savoirs médicaux conjugués à une approche sociale, puisque l'intervention se fait *à domicile*.

Pourquoi cette approche hygiéniste ?

Dans la seconde moitié du XIXème siècle la question sociale évolue, ou plutôt le regard, les représentations (bourgeoises) que la société porte sur les « classes dangereuses », autrement dit, sur la condition ouvrière. Un double regard, une double approche : celle de la ***moralisation*** des comportements sociaux, la classe ouvrière représentant le désordre moral, social, familial, sexuel ; celle de la ***médicalisation*** systématique des phénomènes sociaux, qui se fonde sur l'importance des maladies : tuberculoses, vénériennes, forte mortalité infantile, accidents,… A la peur des « classes dangereuses » (du désordre social et moral) se conjugue et se substitue progressivement la peur des maladies, de la contamination : on évoque dans la presse et les discours ambiants, « l'état physique et moral des ouvriers », « l'usure rapide des corps », le « péril vénérien », les dangers de « la vérole » (MAUPASSANT, DAUDET, NIETZSCHE en sont victimes), les prostituées sont perçues comme foyer d'infection (cf. les romans de ZOLA, HUYSMANS, Edmond de GONCOURT,…). Dans ce contexte, les infirmières visiteuses sont une réponse à cette hantise de la contamination : instituées comme nouveau corps professionnel par leur diplôme, leur mission est de protéger la société, d'éradiquer les foyers d'infection, de soigner, d'éduquer les familles aux nouvelles normes de l'hygiène.

[77] Citée par Pierre MERLE, Marie-Noëlle LUC. 1995, p. 103

Selon Norbert ELIAS, ce mouvement de l'hygiénisme s'inscrit dans un processus de civilité (développement de l'hygiène privée : usage du savon, des eaux de toilette,…, visant à réduire les émanations corporelles désagréables pour l'autre) et un processus de civilisation (hygiène publique qui consiste à détruire les foyers infectieux, notamment à travers la mode urbanistique de « l'aérisme » : transfert des cimetières à l'extérieur des villes, grandes avenues aérées (Haussmann), ventilations introduites à l'hôpital vues comme « machines à guérir »,…).

6.213 Le développement d'une filière sociale.

Pour la première directrice de l'Ecole de Service Social du Sud Est (ESSSE), les objectifs visent à se démarquer de l'approche hygiéniste en vue de créer une véritable profession sociale, une filière et des carrières du social : « depuis longtemps déjà, Lyon regrettait de ne pas avoir, à côté des organisations créées en vue des différentes fonctions d'infirmières et de visiteuses, une école sociale féminine préparant aux diverses autres formes de service social »[78] (propos tenus en décembre 1934).

Non pas que ce champ soit vierge. Mais il s'agit d'organiser des choses embryonnaires ou dispersées, de donner une identité spécifique à un service social digne de ce nom et reconnu. Il existe en effet des lieux et des fonctions du social :

- **les Maisons Sociales**, ancêtres des Centres Sociaux, implantées dans des quartiers ouvriers ; les travailleurs sociaux y ont une mission d'éducation populaire et sociale. L'action repose sur trois principes : la proximité (secteur géographique), la permanence de ceux ou celles qui aident, une intervention collective et globale.
- **les Surintendantes d'Usine** : l'Ecole des Surintendantes d'Usine (créée en 1917) forme des « auxiliaires » du patron et de l'ouvrier ; leur mission d'interface vise à créer les conditions du bien-être de tous (crèches, cantines, bibliothèques, salles d'allaitement et de repos, séjours à la campagne pour enfants, vestiaires de secours,…) pour une production optimale.
- **Quelques autres fonctions de service social** se développent : autour de l'enfant délinquant (enquêtes sociales), à l'école comme auxiliaires des inspecteurs, …

L'enjeu pour l'ESSSE est de construire une véritable identité du service social ; pour cela il convient de :

- **prouver que cette formation spécifique d'Assistante Sociale répond à des besoins sociaux nouveaux et urgents**, à côté et sans se

[78] Pierre MERLE, Marie-Noëlle LUC. 1995, p. 103

confondre avec les visiteuses. Par le biais des stages, les employeurs sont sensibilisés à des fonctions nouvelles et les jeunes filles placées à l'issue de leur formation ; par un travail de prospection et de repérage en milieu rural, les besoins spécifiques de ce secteur sont mis à jour ; grâce au développement de l'ingénierie sociale, l'aide aux collectivités à mettre en place de nouveaux services, à mettre en œuvre leurs projets, trouve des aboutissements (assistante de police, contrôle du chômage, aide sociale,...).

- **asseoir sa légitimité** : pour cela des stratégies sont développées auprès des institutions locales (membres institutionnels dans le Conseil d'Administration, sollicitation d'intervenants qualifiés ou renommés, liens avec les Hospices Civils, la Chambre de Commerce,…). Cette démarche porte des fruits comme en témoigne ces propos d'un maire qui expose à ses collègues l'intérêt d'avoir recours à une : « assistante sociale diplômée, qualifiée, ayant fait ses preuves, au courant notamment de notre législation ouvrière et agricole, connaissant le marché des œuvres, rompue à l'action ainsi qu'à l'organisation »[79].
- **développer une filière du travail social** en articulant les formations dans une vision d'ensemble de la question sociale. L'ESSE créera, à la suite de la formation d'A .S., une formation de Jardinière d'enfants en 1934, puis celle d'infirmière en 1950.

Cette volonté de dissociation du social et du médical va trouver des prolongements dans le fait que la formation et le métier d'infirmière vont se recentrer sur les techniques de soins. Mais la réforme, en 1938, du Diplôme d'Etat d'Assistant Social, qui fusionne les diplômes d'A.S. et d'infirmière visiteuse, introduit la dimension médicale dans le service social : la formation en trois ans devient médico-sociale (la première année commune aux infirmières et assistants de service social, la seconde est axée sur le médico-social, la troisième sur le social).

6.22 Une école sociale féminine.

Sur la photo de la classe, élèves et professeure sont des femmes. Pas l'ombre d'un homme. Le métier d'Assistant(e) Social(e) est-il l'apanage de la seule gente féminine ? Si 97 % des professionnel(les)s lui appartiennent aujourd'hui (en 2005), l'émergence de la profession permet d'en comprendre les raisons : dès l'origine, c'était un enjeu de société pour les femmes.

[79] Pierre MERLE, Marie-Noëlle LUC. 1995, p. 109

Enjeu culturel et idéologique autour de la représentation de la femme dans la société.

Le travail de service social convient à la *nature* de la femme. C'est le « moyen d'utiliser ce besoin inné de dévouement que possède le cœur de toute femme »[80]. C'est aussi une maternité de substitution. Les exigences éthiques de l'Ecole appuient ces représentations : l'A.S. doit être un modèle pour les familles (mère, éducatrice, épouse, ménagère,…).

En France, plus qu'ailleurs, c'est un postulat que le travail social et infirmier est réservé aux femmes. Il s'inscrit dans une représentation sociale de la division du travail entre les sexes[81].

Enjeu pour l'émancipation et la promotion des femmes.

La première guerre mondiale a été un déclic : travail salarié des femmes amenées à remplacer les hommes partis au front, expérience de prise de responsabilité, engagement massif des femmes dans les œuvres médicales ou caritatives, émergence des surintendantes d'usine, déclin de la bourgeoisie qui conduit nombre de jeunes filles au salariat, etc. A l'issue de la guerre, les cercles féministes vont gagner en influence. La diffusion de leurs idées est manifeste si l'on en juge par le retentissement de la Première Conférence Internationale de Service Social en juillet 1928.

Ainsi, en préparant le diplôme d'A.S., les jeunes filles peuvent se faire une situation matérielle et acquérir leur indépendance. Le lien entre emploi, formation, diplôme, qualification se construit dans le champ du social. L'hébergement en internat des jeunes filles permet cette promotion à celles qui viennent de loin. A l'Ecole, la première directrice était aussi en charge d'un foyer.

L'influence de personnalités charismatiques.

Les pionnières sont souvent des femmes engagées, liées à des mouvements sociaux, féministes ou politiques, en capacité de théoriser leur action et de l'organiser. La fondatrice et directrice de l'Ecole, formée à l'ENS-DEAS (l'Ecole Nationale Supérieure), allie sa *vocation* du social avec une grande *professionnalisation.*

6.23 Modernité du travail social : scientificité et technicité

Sur la photo de la classe, la prise de vue est particulièrement signifiante : la tête de la professeure est auréolée d'une figure géométrique dessinée sur le

[80] Pierre MERLE, Marie-Noëlle LUC. 1995, p. 106

[81] Sur l'histoire des Assistants de Service Social l'on pourra se référer utilement à l'ouvrage collectif de Emmanuel JOVELIN/Brigitte BOUQUET. 2005

tableau noir. Symbole de la scientificité et de la modernité proclamées et réclamées pour le travail social.

La formation permet l'acquisition de compétences professionnelles.
La formation apporte *un savoir* fondé sur des connaissances scientifiques (sciences humaines, philosophie,…) et une méthodologie du savoir penser.
Elle développe un savoir-faire : des méthodes, des techniques (enquêtes sociales, entretiens).
Les stages en entreprise articulent le tout, la théorie et la pratique, tout en donnant une connaissance du terrain.
Elle cultive un savoir être fondé sur une déontologie professionnelle.

Elle veut préparer à un métier spécifique et moderne.
Cette scientificité et technicité affichées donnent sa dimension de modernité au travail social. Elles légitiment son bien-fondé, notamment par rapport au métier d'infirmière. Le technicien du social se différencie ainsi du technicien médical.

La professionnalisation introduit une rupture avec la philanthropie et la charité[82]
La formation prépare à des « carrières sociales », et par conséquent rompt, d'une part avec les associations philanthropiques laïques agissant dans des cadres institutionnels (prisons, asiles d'aliénés, colonies d'enfants délinquants, orphelinats,…), d'autre part avec les œuvres charitables du christianisme social fortement développées à la suite de l'encyclique Rerum Novarum (1891).
La professionnalisation et le développement des filières et métiers introduit la dimension économique du social.

Mais la profession s'inscrit dans l'ordre établi.
En s'instituant (reconnaissance publique, diplôme d'Etat,…), la profession s'inscrit comme un prolongement de l'action publique et ne remet pas en cause l'ordre établi et hiérarchisé. Sur la photo, la professeure, perchée sur son estrade, reproduit le modèle social pyramidal. Ce qui est nouveau, c'est que la profession s'inscrit dans une fonction de régulation de l'ordre social en dépassant la question de la moralité, en posant des axes prioritaires : visée éducative, innovation des réponses, invention sociale. Elle s'inscrit dans une perspective de réconciliation des classes, refusant toute idée d'une lutte des classes.

[82] Dans tout ce chapitre, outre la photographie citée, nous nous appuyons sur les archives de l'ESSSE. En particulier sur un exposé sur le Service Social présenté à l'Assemblée Générale de 1935.

6.24 La filiation au catholicisme social.

Sur la photo, la croix et une icône de la vierge signifient une filiation au catholicisme social, mais qui pour l'ESSSE s'est toujours accompagnée d'une grande autonomie et d'une filiation laïque.

Comment s'exprime la filiation au catholicisme social ?

Au XIXème siècle l'approche sociale du christianisme va évoluer en raison de la convergence de trois facteurs : l'encyclique Rerum Novarum (1891), la séparation des Eglises et de l'Etat (1905), l'influence de Marc SANGNIER et du Sillon. L'action sociale va se définir comme : une action individuelle et collective, curative et préventive, une action qui agit sur les individus et les institutions, qui nécessite une formation, qui est porteuse d'un projet social.

L'ESSE se situe dans cette filiation, entretenant des liens avec les réseaux du catholicisme social : choix d'intervenants célèbres comme Jean Lacroix, le sigle Sud Est dans la dénomination de l'école est en analogie avec d'autres mouvements sociaux catholiques comme la Chronique du Sud Est, le Comité d'Etudes du Sud Est.

Une autonomie affichée.

L'ESSSE manifeste une grande indépendance vis-à-vis de l'institution Eglise. Elle s'affiche comme une école non confessionnelle, ouverte à toutes, indépendante, laïque. Elle vise à s'occuper des populations avec neutralité. C'est l'autre aspect de sa filiation avec l'ENS-DEAS de Paris, dont la fondatrice et première directrice est issue.

En conclusion, cette photo des origines qui veille dans le bureau de la direction actuelle (en 2006) – une femme, cela s'entend – manifeste combien l'Ecole est restée fidèle à ses principes fondateurs, tout en ayant la capacité d'adaptation nécessaire aux évolutions de la société, aux mutations du champ social et des métiers.

6.3 Les Protecteurs

La photo[83] qui servira de support a été prise à l'occasion de la journée mondiale des réfugiés le 20 juin 2004, lors de *la première marche sous les*

[83] Photographie. Forum Réfugiés. Journée mondiale des Réfugiés, Première marche sous les parapluies, 20 juin 2004

parapluies. « Il faut protéger les réfugiés », organisée à Lyon par l'association Forum Réfugiés, seule ONG française avec France terre d'asile, à s'occuper de réfugiés.
Qu'y voit-on ? Une foule de gens qui marchent dans la rue (une manifestation) avec des parapluies blancs qui les protègent (symboliquement) sur lesquels sont écrits trois mots : il faut, protéger, les réfugiés. Une photo engagée délivrant un message.

6.31 Les Réfugiés…protéger…il faut.

6.311 Les réfugiés : une question sociale hors champ.

La question sociale relève d'un discours commun sur la pauvreté et l'exclusion, et d'un traitement social d'insertion, adapté et massif	**La question des réfugiés** : une question sociale hors champ, empreinte d'un déni d'existence
Il s'agit d'un *processus interne* aux évolutions globales de la société : processus d'exclusion sociale (chômage de masse, paupérisation, précarisation, désaffiliation) qui fragilise les individus sur une grande échelle et sous des configurations diverses et interactives. La question est posée – politiquement – en termes de *cohésion sociale* : décomposition/recomposition du lien social, ségrégation/mixité sociale, ethnicisation des quartiers, etc.	Il s'agit d'un *processus externe*, plus ou moins imprévisible, car souvent commandé par des événements extérieurs (guerre, affrontements ethniques, régimes policiers, …). Les événements sont soudains et irréguliers.
Les logiques institutionnelles reposent sur : une *segmentation des publics* catégorisés par un statut, des cadres juridiques, des dispositifs adaptés (âge, sexe, situation, ressources,…) ; une individualisation de l'intervention sociale (accompagnement,…) agissant dans des cadres définis. La logique d'insertion prime (RMI-RMA, etc.) Beaucoup de bénéficiaires de l'intervention sociale ont un niveau socioculturel modeste et souvent pris dans des logiques d'isolement.	L'on a affaire à des *flux* de gens venus d'ailleurs, donnant lieu ponctuellement à des arrivées massives relevant de l'urgence que l'intervention sociale ordinaire n'est pas en capacité de gérer, mais aussi à des flux continus plus aisément appréhendables. Ici la logique administrative prime reposant sur des *procédures réglementaires* strictes, en opposition à la logique d'insertion. Il ne s'agit pas (ou peu) du public habituel traité dans le cadre de la question sociale : il y a les mineurs isolés, mais les ¾ sont des familles, beaucoup ont une appartenance et des solidarités de groupe (leurs semblables qui viennent du même lieu ou qu'ils retrouvent) ; la plupart ont un *niveau socio-culturel élevé* : 80% ont le bac et plus, dont 45% ont fait des études supérieures.
Pour le travailleur social, il s'agit de *figures familières*, y compris celles en rapport avec l'immigration : « on sait faire », aider, accompagner. Même si devant la complexité des situations et le manque de moyens, on avoue une certaine impuissance.	Les réfugiés sont des *figures étranges* : par la diversité des langues, des traditions, de leurs parcours, des raisons qui les ont poussés à l'exil ; Leur histoire et leur situation administrative particulière (discriminante et soumise aux aléas de la décision de statut) conduit à envisager leur *protection*.

6.312 Protéger…

La marche des parapluies fait dans le symbolique : un abri pour se protéger de ce qui peut tomber d'en haut, la foule des marcheurs assure la protection horizontale tout azimut.

Il s'agit de les protéger, d'où ils viennent, de leurs bourreaux :

L'article 1A.2 de la Convention de Genève (1951) en est la base juridique : « le terme de « réfugié » s'appliquera à toute personne (…) qui, (…) craignant avec raison d'être persécutée du fait de sa race, de sa religion, de sa nationalité, de son appartenance à un certain groupe social ou de ses opinions politiques, se trouve hors du pays dont elle a la nationalité et qui ne peut ou, du fait de cette crainte, ne veut se réclamer de la protection de ce pays. »[84]

Ainsi est constituée une catégorie de droit spécifique. Il ne s'agit pas ici de *pauvres* (ou pas seulement, s'ils ont tout perdu), mais de *victimes*, réelles ou potentielles (menaces), aux prises avec des bourreaux (Etat,…).

Il s'agit de les protéger là où ils sont aujourd'hui :

en les aidant à acquérir un statut, un toit, un emploi ;

en les protégeant et les aidant à franchir les obstacles : procédures, réglementations (restrictives), pratiques de l'administration (de l'arbitraire, de la lenteur ou discriminations) ;

en les protégeant du soupçon de tricher ou d'être de faux réfugiés ;

en les protégeant d'un refus qui les conduirait à la clandestinité ou à un retour risqué au pays d'origine.

Il y a donc une dimension politique incontournable de l'action auprès des réfugiés, que les travailleurs sociaux et leurs institutions ne peuvent porter.

6.313 Il faut

La foule qui marche (manifestation) est porteuse d'un slogan : « il faut protéger les réfugiés » ; *il faut* : problématique militante s'il en est, question de devoir et d'engagement.

Un engagement politique d'abord, car la France est signataire de la Convention Internationale de Genève de 1951 sur la protection des réfugiés menacés de persécution. Il s'agit de veiller au respect de son application *en droit*.

Un engagement moral aussi car son application doit se faire *en humanité* : « un engagement moral signifie que lorsque les directives européennes exigent un « accueil digne », les demandeurs d'asile soient effectivement

[84] Cité sur la 4ème de couverture du Rapport d'activité 2004 de l'association Forum Réfugiés

hébergés, soignés, conseillés. Ce n'est pas le cas en France »[85] où 26% seulement des besoins (théoriques) sont couverts fin 2004[86]. De même comment ne pas s'inquiéter auprès des pouvoirs publics des déboutés de l'asile en nombre croissant du fait de l'accélération des procédures.

6.32 De la logique de gestion à la gestion logistique de protection

Entre l'intervention sociale classique et celle auprès des réfugiés, deux logiques d'action prévalent.

Le champ de l'intervention sociale commune traversée par une logique de gestion.

Il y a prééminence des logiques institutionnelles : au point de départ est l'institution sociale (autrefois l'Etat, aujourd'hui le Département pour l'essentiel) qui s'est développée selon trois axes :

- Le développement de logiques de gestion et de management sur le modèle libéral de l'entreprise : si l'Etat législateur définit les grandes missions sociales, l'institution organise ses missions et définit ses objectifs et moyens propres, dans lesquels doivent s'inscrire les agents, ce qui encadre (voire limite ou réduit) leur autonomie d'action ; d'autre part les usagers sont au bout de la chaîne et tributaires de cette logique, même si la loi de janvier 2002 les resitue comme acteurs.
- La décentralisation a introduit un conflit de légitimité entre le politique (qui émane de la légitimité populaire) et les professionnels (leur déontologie, statut, diplôme, expertise,…).
- La mise en concurrence entre institutions par des procédures d'appel d'offres, de contractualisation,…

Autrement dit, partout la prééminence de la logique institutionnelle et gestionnaire sur les logiques professionnelles entraîne *un processus de déprofessionnalisation*, c'est-à-dire de perte d'autonomie ou de monopole des groupes professionnels : c'est le cas en particulier des Educateurs Spécialisés et des Assistantes Sociales, personnels qui sont de plus en plus recrutés indifféremment sur certains postes ou remplacés par des non diplômés faisant fonction. Sous la double évolution du contexte, restrictions de moyens et complexification quantitative et qualitative des problématiques sociales, nombre de travailleurs sociaux sont conduits au *bricolage social*. Parallèlement une part de l'action sociale est prise en charge par de nouveaux métiers, ceux émergés avec les politiques de la ville (fonctions

[85] Forum Réfugiés. Site internet : www.forumrefugies.org. Article intitulé « Courage » du 23 juin 2005, à propos de la 2ème marche des parapluies.
[86] Sources : Rapport d'activité 2004 de l'association Forum Réfugiés

transversales, médiation,…), mais aussi avec les nouvelles problématiques comme celles dont Forum Réfugiés s'est emparé.

La gestion logistique de la protection : le modèle humanitaire

Au point de départ de l'intervention il y a l'usager : le flux des usagers, le groupe, la famille ou l'individu.

Mais il y a aussi *l'urgence* : il s'agit de répondre vite à une situation soudaine et massive ; la réactivité est une composante de l'intervention. A titre d'exemple, le pont aérien Kosovo-Lyon : 1 500 personnes en 15 jours à recevoir et orienter en l'espace de trois heures pour chaque avion qui avaient embarqué les gens à Skoplje sur liste préétablie.

Cela suppose des compétences d'adaptation des personnels : intégrer de nouveaux savoirs pour plus de polyvalence ; des savoirs partagés dans la circulation d'informations, ce qui éloigne de la pratique du secret professionnel et de la culture des travailleurs sociaux. Sur cent dix salariés que compte Forum Réfugiés (en mai 2005), seulement sept sont Assistantes Sociales diplômées ; les chauffeurs, déménageurs, informaticiens sont les personnels qui ont la meilleure connaissance des noms, des personnes, de leur parcours. Les ¾ des effectifs sont en CDI et viennent de formations diverses : droit, licences ou maîtrises universitaires, animation,… Leur professionnalisation est traversée par la motivation, polyvalence, mobilité interne. A cela, il faut rajouter quatre vingt six bénévoles.

C'est l'émergence et la prééminence de nouvelles logiques professionnelles qui viennent modeler l'institution. Une institution qui n'est pas en concurrence sur son champ d'action dont elle a un quasi-monopole : elle fait ce que les autres ne font pas, mais en complémentarité avec les acteurs d'autres champ (logement, insertion,…).

L'organisation émerge de l'action empirique : c'est le travail de terrain qui alimente la réflexion, dans un positionnement pragmatique, non idéologique ni partisan. L'institution fait reconnaître son expérience, son savoir-faire, ses savoirs : c'est ce qui assoit sa légitimité sur la prise en charge de la question des réfugiés.

CONCLUSION

De l'invention du social

Avec ces trois photos, ces trois figures du travailleur social, l'on est au cœur du mouvement **d'invention du social.** Quelles sont les caractéristiques communes à ces trois initiatives, si différentes les unes des autres ; autrement dit quelles sont les conditions de l'émergence de nouvelles figures de travailleur social ?

Chaque fois il s'agit d'une tentative de réponse originale à une question sociale particulière, historique :

Robert OWEN : sortir les ouvriers du paupérisme en créant des conditions sociales nouvelles dans le cadre de l'activité de l'entreprise ;

ESSSE : démédicaliser le social en faisant de ce dernier un champ d'action autonome, permettant la professionnalisation des femmes et apportant des réponses aux nouveaux besoins des familles ;

Forum Réfugiés : prendre en charge la nouvelle donne des flux de Réfugiés et assurer leur protection tout au long de leur parcours jusqu'à leur autonomie.

La réponse surgit *hors du champ institutionnel* existant de l'intervention sociale, comme si ces institutions avaient du mal à percevoir et adapter leur réponse à des questions nouvelles, leur fonctionnement étant structuré sur du *prêt à agir*.

Elle émane *d'initiatives privées* qui disposent d'un espace ouvert (entreprise personnelle pour R. OWEN, structures associatives pour ESSSE et Forum Réfugiés).

Elle suppose une volonté et des personnalités fortes qui sont porteuses de ces initiatives.

Ces réponses originales sont possibles parce qu'elles reposent sur une vision utopique ou futuriste de la société, traversée par des valeurs et des exigences à la fois morales et politiques fortes.

Bien entendu, il ne faudrait pas en tirer les conclusions que les grandes institutions du travail social seraient inefficientes et devraient disparaître : non, car leur utilité sociale est de gérer des problèmes de masse. Et les institutions politiques sont parfois en capacité d'initier de nouvelles actions, de nouveaux métiers : les Missions Locales Jeunes par exemple, les politiques de la ville,…

Mais en dehors, à côté, en articulation avec l'existant, des initiatives émergent : *l'invention du social n'est possible que dans des espaces ouverts, non encore institués* ; mais d'où peut s'élaborer un processus

d'institutionnalisation. Jean MONNET, à propos de la construction européenne, exprimait les choses ainsi :
« Les hommes sont nécessaires au changement, les institutions pour faire vivre le changement », ou encore « …les hommes passent, d'autres viendront qui nous remplaceront. Ce que nous pourrons leur laisser, ce ne sera pas notre expérience personnelle, qui disparaîtra avec nous ; ce que nous pouvons leur laisser, ce sont les institutions »[87].

Mais l'invention du social présuppose que les institutions sociales ne se donnent pas comme une fin en soi dans une logique d'autoconservation ou de pure gestion d'elles-mêmes, mais restent poreuses aux évolutions de la question sociale, qui inévitablement viennent les bousculer.

Bibliographie

BARTHES Roland
1980. La chambre claire : Note sur la photographie. Paris, Gallimard/Seuil, Cahiers du cinéma, 192 p.

CLAVEL Gilbert
2002. Photographie. New Lanarck (Ecosse)

Ecole Santé Social Sud-Est (Lyon).
1933-1986. Archives. En particulier exposé sur le Service Social présenté à l'Assemblée Générale de 1935.
1935. Photographie. Première promotion au Diplôme d'Etat d'Assistantes Sociales (2ème année).

ENGELS Friedrich, MARX Karl
1976. Les Utopistes. Paris, Maspéro, coll. FM/petite collection Maspéro », 181 p.

[87] Jean MONNET. 1952.

Forum Réfugiés.

2004. Rapport d'activité. Site internet :www.forumrefugies.org. Article intitulé « Courage » du 23 juin 2005, à propos de la 2ème marche sous les parapluies.

2004. Photographie. Journée mondiale des Réfugiés, Première marche sous les parapluies, 20 juin 2004

HARTOG François

2003. Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps. Paris, Seuil, Librairie du XXIème siècle, 258 p.

JOVELIN Emmanuel et BOUQUET Brigitte

2005. Histoire des métiers du social en France. Paris, Ed. Lamarre, Col. ASH, 280 p.

MERLE Pierre, LUC Marie-Noëlle

1995. L'Ecole de service social du Sud-Est (Lyon). In Revue *Vie Sociale* n°1-2, p 103 à 105

MONNET Jean

1952. Discours, Strasbourg, 11 septembre 1952. Extraits sur site www.jean-monnet.net ou www.info-europe.fr

MUSSO Pierre

2003. Saint-Simon, pionnier de la prospective ? In Revue *Futuribles* n° 288, juillet-août 2003, pp. 99 à 110

NORA Pierre

2001. Les Lieux de mémoire. Paris, Gallimard, Col. Quatro, 3 tomes, 4750 p.

OWEN Robert

1847. Le livre du nouveau monde moral contenant le système social rationnel basé sur les lois de la nature humaine. Paris. (Abrégé et traduit de l'anglais par T.W. Thornton), pp.40 à 42

CHAPITRE 7

L'OMBRE DES TRAVAILLEURS SOCIAUX :

LES AMBASSADEURS ET LA TRANSPARENCE DU MALHEUR

Joël CADIERE

Roland BARTHES dans son dernier ouvrage intitulé « La chambre claire »[88], nous propose une lecture de la photographie à partir du point émotionnel sur lequel le regard du lecteur s'arrête, et à partir duquel sera conduite sa lisibilité de l'image. Dans la continuité de cette démarche, j'ai choisi deux images qui occupent une place privilégiée dans mon espace mental. Plus précisément, il s'agit de deux tableaux. Outre le rapport esthétique que je peux nourrir avec eux, ils sont pour moi d'une composition réflexive qui m'amène à penser la position sociale des travailleurs sociaux à autrui. Elles ne sont pourtant pas, à proprement parlé, des photographies, mais je les possède en tant que reproduction photographique d'une part, et d'autre part la pratique photographique n'est pas sans lien (nous y ferons allusion) avec les deux tableaux que je veux présenter.

L'un est le fameux tableau d'Hans HOLBEIN le jeune[89] nommé « Les ambassadeurs ». Produit en 1533, le sujet est un double portrait. Deux personnages sur pied qui de chaque côté d'un buffet garni d'objets font face au regardant. Ce que me dit ce tableau, me dit de la position du travailleur social, à savoir celle donnée par le titre d'ambassadeur.
L'autre est une lithographie d'Ernest PIGNON – ERNEST composée d'un dessin représentant l'esquisse d'un homme accroupi (l'origine de l'œuvre) et d'une photographie en couleur. De cette photographie, je tirerai la position « moderne » qu'occupe le travailleur social aujourd'hui dans son rapport, non plus de transcendance, mais de transparence à autrui.

[88] Roland BARTHES. 1994

[89] Hans Holbein le jeune est né en 1497 ou 1498 à Augsbourg. Il meurt de la peste en 1543 à Londres. Son père, Holbein l'ancien, était peintre de renom en Allemagne du sud.

En 1515, il produit les dessins en marge de l'ouvrage d'Erasme : Eloge de la folie ; en 1518 les peintures en trompe-l'œil sur les façades de la Maison de la danse, et de l'Hôtel de ville de Bâle ; entre 1523 et 1526 le cycle de gravures sur bois des ***Images de la mort*** qui seront publiées à LYON en 1538 sous le titre ***Les simulacres et Histoires face à la mort, autant élégamment portraits, que artificiellement imaginées*** ; et *l*a même année paraît à Lyon ***Les Icônes*** (92 gravures sur bois des sujets de l'ancien testament).

1526 il est accueilli chez Thomas More, mais à partir de 1532, il deviendra le peintre officiel d'Henri VIII.

7.1 – Les ambassadeurs

La date du tableau « Les ambassadeurs » coïncide avec un évènement majeur dans l'histoire de l'Angleterre : le divorce d'Henri VIII et de sa première femme Catherine d'Aragon, qui eut pour conséquence le schisme entre l'église Anglicane et l'église Catholique.

Le commanditaire du double portrait est le français Jean de DINTEVILLE, alors ambassadeur de France à Londres. Le tableau commémore la visite inattendue de son ami Georges de SELVE, évêque de Lavaur.
Le pavement du sanctuaire de l'abbaye de Westminster reproduit dans le tableau et la date inscrite dans le tableau, font des deux personnages de véritables témoins de ce moment historique.
Autrement dit, ce tableau est la trace donnée à voir d'une situation réelle produite dans le passé : celle de la rencontre effective entre ces deux personnages. Ce tableau, comme toute photographie, est avant tout **une intention**. Celle de figer un moment, un instant, du temps de la vie qui échappe : une coupe transversale sur la flèche du temps, un recueil momentané qui est destiné à l'exposition.
Ce procédé relève d'une construction fictive.

7.11 Fictions

Elle est fictive dans son rapport au temps. Arrêter le temps qui passe inexorablement, ce réel de notre existence, ne peut se produire que dans un espace de fiction : l'image. Seule la mort est pour nous un arrêt réel du temps. C'est peut être cela qui au fond nous fascine devant toute image : **elle se donne à voir en rivalité avec la mort**.
Plus l'image sera de production ancienne, plus elle sera porteuse d'éternité, et plus elle sera sacralisée et vénérée. Ce tableau « Les ambassadeurs » est daté par l'auteur. Remarquons que lorsque l'image est non datée nous en cherchons l'origine temporelle : dans les musées nous avons ce mouvement d'aller lire sur l'étiquette collée au mur la date de création de l'œuvre qui se présente à nous ; pareillement pour la photo nous demanderons l'époque de la prise de vue ; comme si, notre regard ne pouvait se passer de la valeur que nous attribuons à l'épaisseur d'éternité.
Il en va ainsi de l'image du travailleur social, image mentale ou image prise. Elle est en soi ni miroir dans lequel le travailleur social se reflèterait, ni un artifice déformant du sujet travailleur social. Elle est la marque historique suintante d'une fonction sociale, dont la forme pérenne est celle de la

courbe : un recourbement sur autrui pour en retenir la vie, en rivalité avec la mort.

Elle est fictive dans son rapport à l'espace, car elle est toujours de l'ordre d'une (re)composition, d'une mise en scène. Le tableau « Les ambassadeurs » nous dit explicitement qu'il s'agit d'une mise en scène de l'évènement, non seulement par la disposition figée des personnages et le rangement des objets, mais aussi par le rideau tiré qui fait fond, comme dans la mise en image de son portrait dans un photomaton : on tire le rideau pour cacher le fond, pour isoler le devant de la scène de son arrière fond, pour circonscrire, pour donner un cadre, pour séparer la représentation de toute confusion avec le réel. Ainsi, entre la réalité du moment historique et le tableau, il y a, à l'origine, une scène où s'opère **une mise en modèle** qui procède du point de vue de l'époque. Le modèle de l'époque iconique est Dieu : cet absolu abstrait que désigne l'icône. Le passage à la laïcisation du monde à l'époque de la Renaissance, celle d'HOLBEIN, pourrait nous faire penser, dans une lecture première et simple du tableau, que celui-ci impose comme modèle la réalité visible de deux personnages, somme toute inconnus, Deux portraits immortalisés par l'image, deux individus qui se montrent à eux même et au monde. Le portrait trouve sa naissance à cette époque, alors que Dieu est mort, l'Individu apparaît sur le devant de la scène et se présente avec tous les attributs de la puissance (notamment celle de la connaissance scientifique) dans la posture du « m'as-tu vu » : le monde ne sera perçu dorénavant qu'à partir de la (dé)mesure humaine qui s'imposera au regard, non comme divinité mais comme stature. Le portrait statufie la présence. Or, dans le tableau d'HOLBEIN, en extériorité des deux portraits, il y a tout un jeu du regard qui parcourt le tableau pour nous amener à un profond discours connotatif sur la présence dans son rapport au pouvoir, aux fondements culturels, à la fulgurance de la mort, … et par derrière le rideau, en arrière fond, à Dieu.

C'est dire que l'image ne peut être considérée comme une copie ressemblant aux modèles originaux des objets qu'elle désigne. La surface du tableau ne fait pas que montrer, elle désigne ; elle est signe qui ne demande qu'à être porté par le langage pour donner signifiance. La surface du tableau ne fait pas que montrer, elle conduit le regard par sa mise en disposition de la lumière, des couleurs et des formes, des ressemblances et des dissemblances ; la surface est mouvement du regard dont on tire le sens. Le tableau demande lecture et le regard parle.

Il en va ainsi des pratiques en travail social. A la surface, les pratiques se donnent comme acte et mouvement. Elles se montrent et font signe par le mouvement qu'elles imposent. Elles sont signe en attente du référent et du code, autrement dit du langage, pour les porter à signifier. Alors, il faut

pouvoir les parler autrement que dans leurs formes objectivables, mesurables. Elles sont actions, et « toute action est toujours symbolique et escompte, autant que des résultats immédiats dans l'évènement, l'effet qu'elle fera comme geste significatif et trace d'une intention »[90]

Est fictif enfin, le lieu historique, la situation historique (ce que nous appelons la référence). Cette rencontre entre Jean de DINTEVILLE et Georges de SELVE est un construit qui procède par circonscription de l'espace, une localisation, en quelque sorte une unité conquise, un repère dans l'étendue de l'espace historique. On peut alors se poser la question, pourquoi Jean de DINTEVILLE veut-il immortaliser ce moment là par un tableau ? Quelle est son intention secrète qui vise à transformer l'histoire, toutefois banale d'une rencontre, en évènement Historique, en mémorial ? Pour ce faire, il s'agira d'une recomposition en tableau. Contenu dans le cadre on y recompose les éléments, l'image commémorative devient réceptacle de figures et de sens, une concrétisation du sens. Dès lors, il n'est plus évènement historique, il est le produit d'un point de vue. Il sort de lui même pour une ex-position. En quelque sorte, il expose le point de vue. Dès lors qu'il est pris dans une procédure d'exposition, le regardant, le regard de l'autre est inclus dans le tableau. Il est conduit par le tableau à prendre position. Le tableau est une mise en disposition du regardant.

Face à l'image - le tableau d'HOLBEIN -, nous, regardant, sommes conduit à prendre trois positions

7.12 Points de vue

De la distance

De grandeur nature, en position frontale, figés, les deux personnages s'imposent au regard : ils regardent le regardant.
Ils sont tous deux ambassadeurs (le titre du tableau nous l'indique). Si l'ambassadeur est le représentant permanent de l'Etat, ils sont donc les représentants de deux Etats : l'Etat du politique et l'Etat du religieux. Par ailleurs, la fonction de l'ambassadeur est celle d'être chargé d'une mission, d'un message à l'adresse d'un autre étranger : ici le regardant.

[90] MERLEAU PONTY. 1971, p.216

Or, historiquement la rencontre entre les deux ambassadeurs est non seulement inattendue, mais elle demeurera historiquement secrète, sauf qu'elle est mise en image et donc figée dans le double portrait en piédestal : un arrêt sur image, une trace dans l'histoire.
Quant au secret de ce qui s'échange entre eux, il sera dévoilé par HOLBEIN dans la représentation des différentes nature mortes qui occupent l'espace de l'entre deux, entre eux deux.

Si je fige le Travailleur Social par un regard distancié ; si je le fige dans son Histoire, je le vois ambassadeur du religieux puis recouvert par l'ambassadeur du politique, ce dernier étant le commanditaire aujourd'hui de la mission (comme DINTEVILLE est le commanditaire du tableau). Ils ne sont plus sur la même ligne d'équivalence comme au XVIème siècle. Aujourd'hui, l'un précède l'autre. C'est dans le creuset du religieux que je distingue la mission du politique attribuée aux Travailleurs Sociaux : être ambassadeur à l'étranger, dans un monde étranger, vis-à-vis de l'étranger - le « povre » -.
Le « povre » c'est celui qui est nécessiteux, qui produit peu, qui est tout petit, sans grandeur, de qualité inférieure, celui qui vivra de charité ou de prestation, d'assistance, d'un minimum, d'un minima. Depuis la révolution française ce que nous appelons le social, c'est le peuple des pauvres. Tous ceux qui s'agrippent à l'extérieur du train du progrès avec leurs baluchons. Par analogie, apparaît la photo (vendu aujourd'hui en carte postale) de ces camions surchargés de ballots accrochés à l'extérieur des montants de la rimbarde, prenant l'aspect d'une grappe de raisin, qui s'apprêtent à traverser le désert en direction de la Libye.

Quelle que soit la nature de l'usager, quelle que soit la raison de l'intervention sociale auprès de lui ou vers lui, je ne peux pas ôter la représentation que j'ai qu'ils sont, avant toute classification, pauvres.
Le travailleur social est dans cette mission descendante, condescendante, d'ambassadeur du religieux et du politique qui ont définit chacun la mission, la charité pour l'un, l'assistance pour l'autre, vis-à-vis de ce corps étranger qu'est le social.

De la proximité

Entre les deux personnages, il faut s'approcher de très près du tableau pour y distinguer les objets avec ce qu'ils contiennent comme précisions et informations. Je ne m'ôterais pas de l'idée que c'est dans l'entre deux qu'il y

a le sens : ce qui s'échange. Ici, je pense qu'HOLBEIN dévoile le secret de l'échange entre les deux hommes.
Je regarde de près et je distingue des instruments posés sur un buffet.
Sur le dessus, les instruments d'observation du ciel : le globe céleste, un cadran solaire portable (de berger) orné de signes astrologiques, un appareil optique, un autre cadran orné d'une inscription, encore un cadran polyèdre qui indique les heures, …
Sur le rayon inférieur du buffet, sont posés les instruments qui se rapportent au domaine terrestre : mappemonde et compas du géographe.
La science de la mesure, de la cartographie, du plan, de la planification.
Nous y trouvons aussi la contribution des arts avec le luth à la corde cassé qui renvoie moins à la musique qu'au motif pictural de l'époque, avec un étui et des instruments à vent associés aux militaires, à la guerre et aux conflits.
Dessus et dessous, des livres dont on devine les auteurs de la Réforme, du culte protestant, et des ouvrages également scientifiques, de calcul et enfin devant le globe terrestre le manuel des marchands.
Tous ces objets sont là pour nous signifier que les ambassadeurs du politique et du religieux parlent de ce troisième monde qui surgit au XVIème siècle, de cette époque que nous nommons la Renaissance produite, dans le berceau de la Réforme, par l'émergence de la science, des arts et de l'échange marchand.
C'est bien de cela que ça cause entre les deux hommes, c'est bien de ces choses là qu'il s'agit dans le secret de la rencontre, et c'est bien cette rencontre qui devient l'évènement historique, car à y voir encore de plus près dans les détails, on y découvre l'heure de la rencontre (inscrite sur le cadran à 10h 30), le jour et le lieu de la rencontre (11 avril 1533 à Londres). Voire même, par amusement sans doute, l'auteur du tableau inscrira sur le globe terrestre le lieu et le nom (Policy) du château où il réside.

Ce troisième monde que présente HOLBEIN, entre le politique et le religieux, constitué par la présence d'objets distincts et séparés (entre eux mais aussi entre le haut et le bas) deviendra la représentation paradigmatique (en opposition à la représentation paradigmatique du Moyen Age) de la séparation de DIEU, de l'Homme et de la Nature et par la suite, au XIXème siècle, par l'apparition d'un quatrième pôle celui de Société. Cette opération de séparation permet alors de constituer les nouveaux liens relationnels entre les identités de ce nouveau monde : de l'Homme à Dieu le rapport est théologique et économique[91], de l'Homme à la Nature le rapport est

[91] En référence à Max WEBER (L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme) et Louis DUMONT (L'homo aéqualis)

scientifique, de la Nature à Dieu le rapport est métaphysique, de l'Homme à la Société le rapport sera à la fois politique[92] et de nature scientifique[93].

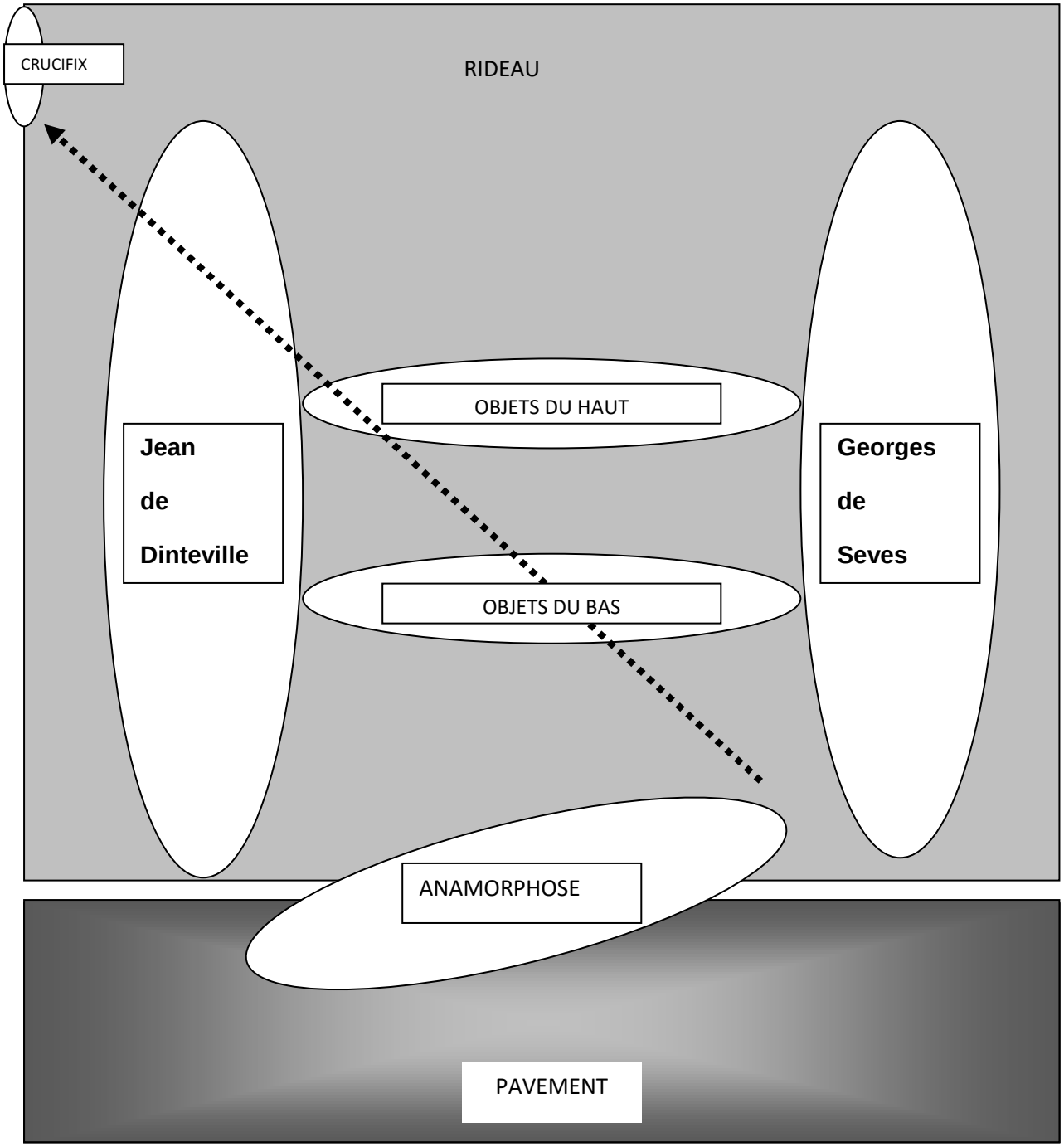
C'est dans ce dernier rapport qu'il faut comprendre le regard du Travailleur Social relatif à sa mission vis-à-vis du pauvre : la nature, humaine et sociale, du pauvre. La science produite pour observer et comprendre la Nature a maintenu ses principes et ses modalités pour observer l'homme. Dès lors, l'analyse de la « nature » du pauvre (humain), de la pauvreté (sociale) est devenu objet de science, de connaissance, de classification, de catégorisation, de nosographie. Autant de mesures qui conduisent à la visée planificatrice de l'action. Le pauvre objet d'opérationnalité instrumentale, le pauvre objet de connaissance. La reconnaissance sociale passe aujourd'hui par le discours scientifique qui définit l'autre comme objet : je ne suis reconnu comme appartenant à la communauté sociale, intégré et inséré dans le corps social que dans la mesure où ma personne est un des éléments mesurable à l'aune de nos tables de calculs.

De la latéralité

L'anamorphose centrée au bas du tableau est l'une des plus spectaculaire. Vue de face, la forme est secrète, indistingable, comme un nuage, une tâche gênante qui barre la vision. Il s'agit d'un miroir et d'une énigme.

En 1515, avant la création de ce tableau, Thomas MORE écrit l'ouvrage qui porte pour titre *UTOPIE.* Ce livre est un mensonge, une fiction, dira Thomas MORE, car ce lieu n'existe pas ou du moins pas encore : il n'existe que dans l'au-delà. Si vous cherchez à le percevoir cela nécessite alors un déplacement de votre part.
De même, HOLBEIN nous donne à voir cette tâche qui encombre le regard par son insignifiance, si bien que l'on est tenté de l'occulter. Surprise passée, le regard à tendance à ne plus se poser sur cette tâche. Que faire, que dire d'une forme qui n'existe pas, ou du moins pas encore.

[92] En référence à MACHIAVEL (Le prince)
[93] En référence à Auguste COMTE



Déplaçons nous d'un pas de côté sur la droite, puis encore un pas et encore un pas. Approchons nous du tableau, approchons nous encore, et là nous sommes contre le tableau, comme si nous étions dans le tableau ; fixons la

tâche, nous sommes alors en position pour regarder de travers, nous regardons de travers. Dès lors, la forme vue de travers, se rétablit visuellement en forme vue de face : il s'agit de la face de la mort.
Le regard latéral, proche du tableau, à coté des personnages, occupant une place dans le tableau permet d'y découvrir l'image de la mort. Un crâne aux pieds des ambassadeurs, qui symbolise la vanité de la vie éphémère sur terre.
Ah! Tout est vanité et poursuite de vent, nous dit l'Ecclésiaste.

A l'opposé d'où nous sommes placés à présent, en haut du tableau, dans l'angle gauche, derrière un repli du rideau (qui cache le fond), dans l'ombre, une ouverture qui laisse entrevoir, l'image minuscule d'un crucifix. De l'anamorphose du crâne qui pointe l'ambassadeur du religieux, au crucifix, une diagonale du regard traverse l'espace de la science, partage la tête du corps de l'ambassadeur du politique, pour atteindre le pied du crucifix. Ainsi, la puissance montante du politique et de la science est traversée par la question de sa vanité, et de son paraître, en regard du réel : la mort (la mort et Dieu, la mort de Dieu ?).
HOLBEIN nous renvoie à nouveau à l'imagerie traditionnelle que l'on trouve à son époque, celle du crâne placé au pied de la croix. Ici, d'une autre façon, le crâne est le piédestal des connaissances et de la science dans son projet de proposer au monde d'atteindre demain la connaissance absolue (le mythe Faustien).
Vanité, vanité, tout est vanité.
Tout n'est que représentation, mise en scène, sauf la mort.

Mise en scène par les plans.
Le rideau, nous l'avons dit, qui détache la surface du fond, tout en dévoilant par une pliure à peine perceptible, une ouverture, comme un trou dans le rideau, un crucifix qui indique l'au-delà.
Le sol, nous l'avons dit, est le pavement du sanctuaire de l'abbaye de Westminster. Le sanctuaire est le lieu le plus saint de l'édifice, la plus part du temps interdit aux profanes. Chez les juifs, il désigne la partie secrète où était gardé l'arche d'alliance.

Nous y voilà ! Le **secret de Jean de DINTEVILLE est l'arche d'alliance.**
Historiquement datée, éternellement scellée, l'alliance entre le politique et le religieux est commune pour donner à la montée en puissance de la connaissance profane la place prépondérante entre les deux pouvoirs qui l'encadrent. Nous remarquons, qu'il n'y a pas lieu d'un troisième personnage qui symboliserait ce troisième pouvoir : il n'y a que des instruments qui en soi ne peuvent prendre place de pouvoir (un instrument n'a pas de pouvoir). C'est nous dire que le politique et le religieux positionnent les arts et la

science en dehors d'un statut de pouvoir : ils ne seront que les instruments des deux pouvoirs qui les encadrent.

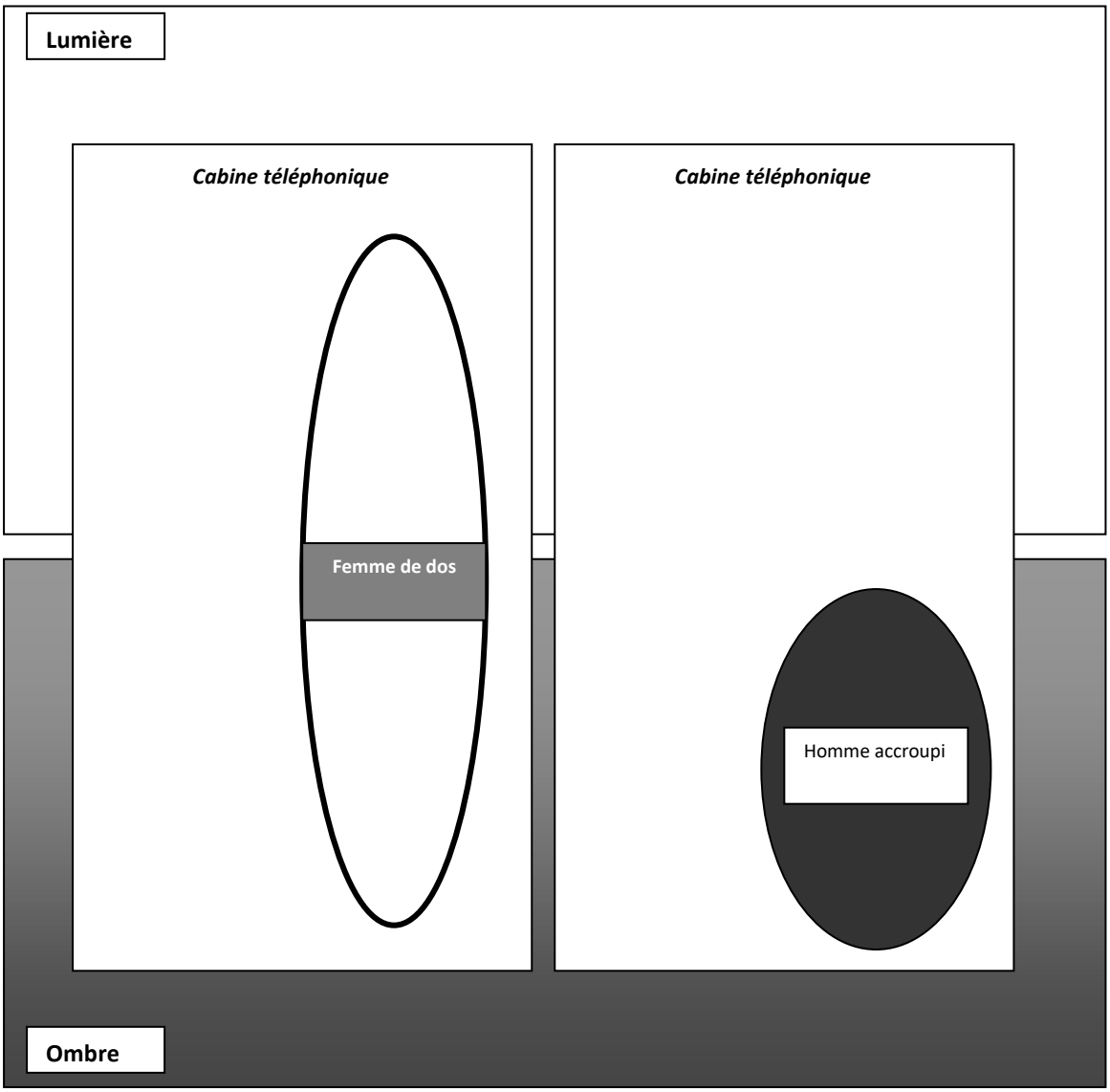
On peut s'interroger sur le travail social comme mise en scène d'une opération auprès des pauvres et se demander si le plateau de cette mise en scène ressemble au pavement du sanctuaire. Y a-t-il une alliance secrète ? Y a-t-il un secret ?
Le secret est cette ombre qui suit le Travailleur Social. Le politique, le religieux, par alliance, suivent le Travailleur Social comme son ombre originelle, dont il est l'ambassadeur.

7.2 – La transparence et l'obstacle

Cette photographie, que je présente, représente une cabine téléphonique sur un trottoir, dans laquelle est collé sur la vitre intérieure, comme une affiche, le dessin grandeur nature, d'un homme accroupi. Il s'agit d'une « installation » (l'œuvre accomplie) d'Ernest PIGNON-ERNEST. Durant une nuit, il reproduit cet affichage dans plusieurs cabines téléphoniques de Lyon. Puis, dès le lever du jour, photographie les cabines dans leur environnement. La photographie est ainsi le regard du passant que nous sommes, ou que nous aurions pu être. Cette « installation » exposée un matin banal comme d'autres, ne peut manquer de faire évènement. A la première vision, nous avons un choc émotionnel de voir cet homme accroupi, le corps effondré, tenu par les parois transparentes de cette maison de verre. Cette première vision a trait au surgissement instantané de mon humanité qui vient buter sur la vision de ce corps. Puis, je me rends compte qu'il s'agit d'une représentation qui fait signe et qui me demande d'en faire lecture.

Deux mondes peuvent s'y lire sur la photographie. Comme dans le tableau « Les ambassadeurs », j'y vois deux personnages dans la maison de verre (il s'agit d'une double cabine téléphonique), sauf que, sur la photographie, la différence entre les deux personnages est que l'un est au moment de la prise de vue vivant (une femme, vue de dos, qui téléphone), l'autre est une fiction (l'affiche de l'homme accroupi) : tout deux sont également réalistes.
Comme dans le tableau « Les ambassadeurs », il y a un troisième sujet dans l'image qui vient en plus des deux personnages. Dans l'un, nous y avons regardé les instruments de sciences et de culture posés entre les deux personnages, dans l'autre, la photographie, nous y voyons la double cabine téléphonique dans laquelle se trouvent enfermés les personnages. Dans l'un

ce sont les personnages qui enchâssent ce qui les lie, dans l'autre ce sont les présences qui sont enchâssées par le cadre des vitres transparentes qui les lie dans une proximité fortuite.
Dans le tableau d'HOLBEIN, on y trouve la symbolique de la mort qui vient barrer transversalement l'image ; ici, dans la photographie, on y ressent l'onde de la mort par l'ombre et la lumière de la ville au petit matin, qui viennent découper horizontalement l'image construite en deux parties verticales (la double cabine téléphonique). Dans l'une, le personnage commence sans doute sa journée, dans l'autre, il finit sa nuit, sa vie peut être.



Le dire de l'image est que dans l'une des cabines nous avons ce corps en représentation du malheur, de l'angoisse, de l'isolement, de l'abandon, de la pauvreté. Ce qui n'est pas anodin, est que ce corps se trouve placé là, dans une cabine téléphonique en verre, autrement dit transparente, limpide, sans obstacle pour la vue. L'obstacle direct c'est ce corps sombre, posé comme un déchet humain, dans ce temple de la communication. On n'a pas idée d'aller se suicider dans une cabine téléphonique. Au contraire, dans le cas d'une forte intention de suicide (quand la vie ne tient qu'à un fil, dit-on) on demande d'aller dans une cabine téléphonique pour s'accrocher à un fil, pour communiquer avec n'importe qui au bout du fil, car communiquer c'est vivre. Ici, le corps est surplombé par un téléphone qui n'est pas débranché. Il n'est pas en circuit, il est hors circuit, hors du temps de la communication. Pas de prise, pas de mots.
Dans la cabine adjacente, le corps de cette femme, habillé de blanc, est debout. Comme indifférente à la situation, déconnectée de cet autre corps, elle tourne le dos à l'obstacle. Elle téléphone. Elle est branchée à une autre voix, elle est, en cet instant, dans un autre monde.
Ainsi, l'instantané de la photographie, donne à voir deux corps séparés par la lumière (l'un renvoie la lumière, l'autre absorbe la lumière), par le temps (l'un est du jour, l'autre de la nuit), par la posture (l'un est debout, l'autre accroupi), par le mouvement (l'un communique, l'autre est en sommeil), par le statut (l'un est réalité, l'autre simulation), par le sentiment éprouvé (l'un est banal, l'autre émotion), par le regard porté (l'un est sans arrêt, l'autre est arrêté par l'obstacle). Aucun lien entre eux, sinon qu'ils sont de proximité dans une cabine téléphonique identique, autrement dit, qu'ils appartiennent tous deux au même monde, à cet instantané de notre actualité. Le pauvre est là, hors monde, posé comme obstacle au regard, à la communication, aux passants que nous sommes. Il est évènement dans le mouvement de la vie ordinaire. L'espace d'un moment, le temps de se rendre compte qu'il s'agit d'un trompe l'œil, et nous continuons de passer (en serait-il autrement s'il s'agissait d'une réalité ?).

Les cabines téléphoniques sont des temples de la communication. A la fois ouvertes à tous, et boites qui se referment pour chacun, elles ne sont pas pour autant des intérieurs. Du dehors, on voit tout, à présent on entend tout avec le téléphone portable. Image de notre modernité, où l'intimité envahit l'espace public. L'intérieur s'expose sur les trottoirs. Ce sont ceux qui sont extérieurs à cette intimité qui doivent s'en extraire en se forçant à se rendre indifférent à la parole de l'autre. Comme dans les tableaux de HOPPER, ce que nous montre Ernest PIGNON-ERNEST c'est l'intériorité qui, devenue transparente, se transforme en extériorité : il n'y a plus d'intériorité des

villes, des espaces, des personnes. Tout communique, tout se donne à voir. Une extériorité inexorable. Une évidence par le vide.

Dans cette forme de socialité, que nous renvoie Ernest PIGNON-ERNEST, le travailleur social perd sa position d'ambassadeur. Au nom de qui agit-il ?
D'un politique devenu si présent, si proche, d'une telle proximité que la distance nécessaire pour transcender la fonction du politique s'écrase sur l'opération du Faire en planification, organisation, dispositif, projet, évaluation de l'agir. La griffe du politique n'enchâsse plus ni l'acteur, ni la mission, elle s'étend et recouvre par entremêlement et saturation, comme un rhizome, la surface opérationnelle.
D'un religieux, dont la fonction aujourd'hui historique de faire lien (*religaré*) en valeurs normatives et absolues à partir d'une verticalité (du plus profond au plus haut), qui éclate en micro particules mobiles non pas pour prendre place dans un collectif cristallisé institutionnellement, mais pour se lier au réseau par opération continue de connections, branchements, relais pour circuler. Les repères fixes ne résistent pas au flot, au déplacement, à la mobilité contenue dans les circuits. Je suis mobile, un mobile je suis. C'est le triomphe de l'opérationnel et nous sommes dans le champ de la lumière dès lors que nous communiquons en tant qu'opérateur.
La valeur ne se fixe plus sur une verticalité mais sur une horizontalité ; on ne cherche plus, dans notre quête d'absolu, de réponse à la question « Qui suis-je ? », mais une réponse à la question « Où suis-je ? ». **La fluidité est devenu notre horizon d'attente**, non plus un horizon naturel, ni même un horizon au bout de la réalité (beaucoup trop de résistance, pesanteur, lourdeur, d'obstacles à la communication), mais un horizon simulé sur nos multiples écrans, produit de notre technologie triomphante. Appuyez sur la touche « Où suis-je ? Puis, Où vais-je ?» et le GPS vous y guidera. Fascination d'une technologie qui nous fait circuler en évitant tous les obstacles.
Dès lors, la rationalité de l'opération est d'atteindre son but à la perfection. **La perfection est devenue la valeur absolue, et celle-ci ne souffre l'obstacle**.
En finir avec la question des finalités de l'action qui ne font que freiner l'exécution rationnelle des actes dirigés par l'objectif à atteindre ; en finir avec les images spéculaires et préférer la transparence de la vitre (à partir de laquelle je peux tout voir) au miroir qui renvoie ma part d'ombre ; en finir avec les lois qui institutionnalisent la relation collective et préférer s'institutionnaliser dans des liens contractualisés de service ; en finir avec la lenteur, la fixité, l'arrêt, et préférer amener en toute chose la vitesse et la mobilité à fonder notre nouvelle définition du progrès ; en finir avec les identités sociales et idéologiques et préférer l'atomisation de chacun sur la

toile mondiale de la communication ; en finir avec les arrêts, les stocks, les pertes, les surplus, de notre productivité matérielle et intellectuelle et préférer l'efficience d'un management qui comble tous les interstices et élimine toutes pertes.

Et pourtant de cette opération il y a un reste. Il y a toujours un reste, quoiqu'en disent les opérateurs. D'ailleurs, n'est ce pas le reste qui permet de vérifier si l'opération est juste ?

7.3 – Ombres

Le reste est cette ombre qui, dans la transparence lumineuse de la cabine téléphonique, fait obstacle par devant le travailleur social.
Elle nous arrête, notre regard se fixe, scrute, un doute s'incruste dans notre jugement, nous réalisons qu'il s'agit d'un homme, il ne nous regarde pas, son visage repose sur ses genoux, nous sommes libre de ne pas nous attarder. Et pourtant, sa fixité devient miroir de la finalité de notre déplacement en ce lieu, devient rencontre qui affecte notre identité humaine et sociale, et nous arrête un temps. Encore un instant avant de comprendre qu'il s'agit d'une fiction, nous voilà rassurés. Sauf que le reste qui vient d'être représenté, cette ombre qui fait obstacle, est en réalité le négatif existant en masse de notre lumineuse modernité, celui vers lequel les travailleurs sociaux sont assignés à agir : comme pour la photo, partant du négatif pour un rendu en positif de l'image, il y a l'action du révélateur par lequel les intensités lumineuses sont encore manipulables. Alchimie il y a sûrement dans la façon d'agir des travailleurs sociaux pour amener quelque lumière.
Le plus souvent en toute ignorance, du moins en perte d'attachement et de dette on peut les voir puiser dans l'ombre sédimentaire des fondements : l'ombre des ambassadeurs, qui par derrière le travailleur social, demeure pour notifier la place de l'absolu, « c'est-à-dire d'un garant, figure symbolique qui s'interpose entre le sujet et le rien »[94].

Mais peut-être s'agit-il encore d'un temps qui laisse l'ombre jouer avec le sujet auquel elle est attachée. Peut-être s'agit-il d'un temps où l'ombre est encore image faite de main d'homme. Peut-être s'agit-il d'un temps restant.

[94] Pierre LEGENDRE. 2007. P.99

Bibliographie

BARTHES Roland
1994. La chambre claire : note sur la photographie. Paris, Seuil, Œuvres complètes, tome 3, 1108 à 1200 pp.

DUMONT Louis
1977. Homo aequalis. Paris, Gallimard, 270 p.

LEGENDRE Pierre
2007. La balafre : à la jeunesse désireuse… Paris, Mille et une nuits, 105 p.

MACHIAVEL Nicolas
1972. Le prince. Paris, Le livre de poche, 303 p.

MERLEAU PONTY
1971. Existence et dialectique. Paris, PUF, 220 p.

WEBER Max
1964. L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme. Paris, Plon, 286 p.

CHAPITRE 8

LE TRAVAIL RELATIONNEL A L'EPREUVE DE LA DIPLOMATIE

Bertrand RAVON

Je me souviens du rire de Joël Cadière, qui avait déjà en tête son exposé sur les ambassadeurs, lorsque qu'après m'avoir demandé sur quel thème je pourrai intervenir ce soir, je lui avais répondu pensant que ma proposition était très novatrice, que je pourrai tester une hypothèse sur les travailleurs comme des diplomates. Le diplomate, me semble-t-il est moins éclairé que l'ambassadeur, qui dans la hiérarchie diplomatique, est le premier représentant de son pays à l'étranger. Le diplomate travaille dans l'ombre, on ne connaît rarement son nom, précisément peut être, parce qu'il travaille aux limites de l'institution.

Je voudrais parler des bricoleurs, des expérimentateurs qui, au front de l'action, cherchent depuis plusieurs années à repenser ou à mettre en place des dispositifs d'accompagnement de personnes en grande difficulté sociale, des dispositifs de petite taille, très critiques vis-à-vis des instituions tout contre lesquelles ils se sont constitués. Dispositifs d'action sociale aux frontières de l'humanitaire et de la santé mentale (des lieux d'écoute de SDF aux groupes de suivi des Rmistes, des associations communautaires de prévention des pratiques addictives aux réseaux de prise en compte de la souffrance psychique consécutive aux ruptures de liens sociaux), ces dispositifs sont innovants et donnent à voir, à repérer la morphologie des actions, des transformations de l'aide (pour aller vite mais j'y reviendrai d'une aide socioéducative à une aide relationnelle), transformations que la métaphore du diplomate permettait peut être de décrire. Par exemple, le diplomate est un pragmatique. Il « va vers » l'étranger et tente de négocier avec lui, bien souvent sur le site même où le problème (le conflit) se joue et est à traiter. Souvent accusé de manquer de principes, le diplomate procède au cas par cas et s'attache à la construction de règlements chaque fois singuliers, ayant partie liée avec l'invention de jurisprudences. Enfin, son activité suppose de savoir prendre en compte différents points de vue, de multiplier et d'associer si nécessaire divers interlocuteurs à la définition du problème et à la manière adéquate de l'accompagner vers sa résolution. En un mot, le diplomate n'est pas un instructeur, n'est pas un pédagogue au sens large, et je crois que c'est cette tension entre diplomatie et pédagogie qui m'a intéressé au début.

Attention cependant : ne glissons pas du modèle de la réalité à la réalité du modèle. La figure du diplomate reste une figure, un modèle de la réalité qui permet, peut être, de penser un peu mieux le contemporain. Deuxième précaution : les terrains de recherche sur lesquels je base ma réflexion concernent des dispositifs d'accompagnement innovants et expérimentaux ; attention donc à ne pas généraliser hâtivement ! Enfin, ce qui suit doit

beaucoup à un collectif de recherche constitué au sein du Crésal consacré au travail d'attachement dans les nouveaux dispositifs du travail social. Et je dois préciser que c'est avec Christian LAVAL à l'occasion d'un article sur les transformations de la relation d'aide (2005) que nous avons initié cette réflexion analogique autour de la figure du diplomate.
Je commencerai par situer mes recherches générales sur les transformations de la relation d'aide. Cette présentation permettra de situer le problème pratique chez nombre des praticiens que j'ai rencontré, à savoir la recherche de symétrie dans la relation d'accompagnement (8.1). Cette recherche de symétrie renvoie tout d'abord à la sociologie des sciences et au projet cher à Bruno LATOUR d'anthropologie symétrique, qui, en opposition aux conceptions de la rupture épistémologique, centrent leur effort d'analyse sur l'interférence entre les experts, les représentants et les personnes concernées par un problème commun. Cette configuration relationnelle fondée sur une exigence de symétrie permet de poser à nouveau frais la question de l'autonomie, non plus sous la perspective pédagogique de l'émancipation, mais bien plutôt sous celle, pragmatique, de l'attachement (8.2). Penser l'autonomie comme lien d'attachement (non aliénant) permet d'analyser l'aide relationnelle comme un travail collectif d'agencement des attachements à partir d'un socle commun de compétences propres au diplomate : le nomadisme, le dialogisme et le présentisme. Ces compétences forment une exigence cosmopolitique pour reprendre I. STENGERS, exigence nécessaire au travail **avec** autrui. Cette exigence suppose une forme particulière d'agencement collectif des recherches de solution aux problèmes, investissement de forme que les notions de dispositif et de communauté de charge permettent d'éclairer (8.3). La réflexion ici proposée est en cours, et plutôt que de conclure, il s'agit d'en préciser les limites (8.4).

8.1 Les formes relationnelles propres à l'action

Les différentes recherches que je mène au sein du Crésal portent sur les usages publics (sociaux, politiques, scientifiques) des savoirs constitués autour des phénomènes de « mésinscription sociale » (« échec scolaire », « exclusion sociale », « souffrance psychique »…). Pour chaque objet, j'essaye de maintenir la tension analytique entre une sociologie historique de la formation des problèmes publics (RAVON, 2000) et une sociologie pragmatiste des dispositifs d'intervention où s'expérimentent les tentatives de résolution de ces problèmes publics. Ce qui me permet de mieux contextualiser les formes relationnelles propre à l'action elle-même (question

de la relation d'aide, question de la relation entre intervenant et usager) du point de vue politique et tout particulièrement, c'est ce qui m'intéresse, du point de vue de la relation de savoir qui se constitue, autour de ces problèmes publics, entre les spécialistes (professionnels, experts, technocrates) et les profanes (toute personne touchée par le problème sans être spécialiste). Par exemple, je m'intéresse actuellement à la notion de « souffrance psychique » qui me semble marquer une transformation des savoirs psychologiques habituellement en usage dans le travail social. J'observe (ou j'essaye d'observer, mais les psychologues n'aiment pas bien se laisser observer) l'extension d'une psychologie clinique non pédagogique, attentive aux ruptures de liens sociaux chez les usagers mais aussi au désordre relationnel propre aux situations d'accompagnement. Cette psychologie clinique m'apparaît inédite dans le sens où elle articule une sociologie de l'individu négatif (référence explicite aux travaux de CASTEL) et une psychopathologie du lien social ; c'est que la « souffrance psychique » rend compte de troubles relationnels directement imputables à la détérioration du social. Cette intelligibilité transforme la dynamique du soin et dans ce cadre, le psychologue oriente son action du côté d'une aide relationnelle qui par exemple recherche avant tout à restaurer la reconnaissance sociale des usagers (RAVON, 2005).

Cette centration de la recherche sur les savoirs, m'a invité à devenir un lecteur de sociologie des sciences (LATOUR, CALLON, STENGERS principalement), ou pour dire les choses plus honnêtement, j'y vais braconner des pistes de recherche nées sur des terrains complètement étrangers au travail social.

S'agissant de la question des transformations de la relation d'aide, mes interrogations actuelles portent sur la notion d'attachement et celle de dispositif (j'y reviendrai), notion qui me permet d'envisager la relation d'aide comme un outil de façonnage/étayage de l'environnement relationnel de personnes en vue de l'établissement ou du renforcement de leur autonomie.

Interrogation sur le plan sociohistorique : passage d'une problématisation de type socio-éducative (fondé sur des programmes institutionnels de travail sur autrui pour parler comme DUBET) à une problématisation beaucoup plus localisée (modèle de l'accompagnement personnalisé où il s'agit de faire face à la vulnérabilité des ressources de l'individu nécessaire au déploiement de son autonomie). Je décontracte :

L'idéal (re)éducatif à visée émancipatrice de comblement ou d'étayage d'un déficit individuel, renvoie à ce que CASTEL a nommé l'handicapologie : la relation d'aide est un « type de technicité professionnelle situé au cœur de la pratique du travail social, qui « repose sur l'interaction entre un professionnel compétent (…) et un usager, en vue d'améliorer l'état de

l'usager ». . Il s'agit de remédier à un dysfonctionnement en mobilisant une compétence professionnelle de type technico-psychologique »[95]. Une fois mesuré par les différentes techniques d'essence psychopédagogique (enquête sociale, test psycho-technique, case-work, entretien psychothérapeutique, etc.), le manque devient réparable, aménageable, transformable, en un mot perfectible ; s'ouvre alors l'horizon d'attente de la réparation, de la guérison, de l'adaptation, ou de l'intégration. Les inégalités sociales, pensées comme des retards sont de ce fait potentiellement effaçables. La relation d'aide est ainsi inscrite dans un rapport enchanté à l'avenir (forte croyance dans le progrès social) ; elle est fondée sur la longue durée (celle de la progression possible de la personne ou du groupe aidé) et non sur l'urgence des situations d'intervention…
Par contre, lorsque les usagers sont pensées à partir des problèmes de la conjoncture, comme des *individus négatifs* (CASTEL, 1995) risquant à tout moment le décrochage de la vie collective (thème de la vulnérabilité de masse et de la désaffiliation, thème de la désocialisation), la relation d'aide devient alors (ou est pensée comme) le dernier attachement au social. Dans ce cas, la question n'est plus celle de la progression socio-éducative de l'usager dans la vie sociale, mais celle de son maintien dans les mondes qu'il est susceptible de traverser. Plus encore, l'impératif de co-production de l'aide augmente : il s'agit d'abord d'éprouver ici et maintenant qu'il y a une possibilité de réponse à la « perte » de lien social, l'enjeu de l'intervention étant bien de rétablir ou de maintenir le contact. Ce qui se passe dans la relation d'aide devient du même coup le garant de l'efficience de l'aide elle même : il s'agit d'instaurer un monde de relations qui est justement pensé comme faisant défaut. Bref, le temps long de la réparation (par intercession) cède le pas au temps réel de l'intervention (dans l'interaction).

Cette analyse pose la question de la symétrisation
Tendue vers l'idéal éducatif du travail social, l'aide marque tout à la fois la solidarité entre aidants et aidés et le rapport pédagogique qui les réunit dans une relation dissymétrique (l'éducateur tirant sa force de l'universalité et de l'objectivité de sa mission doit tout apprendre à l'usager et ne saurait rien apprendre de lui). Mais lorsque l'aide n'est tenue que par l'horizon de la situation d'aide elle-même – ce que dit très bien le maître mot d'*accompagnement* – la relation entre aidants et aidés change de sens, et devient même le principal enjeu du travail. Travail de resymétrisation, au sens d'une aide définie à partir de la recherche de l'assentiment de la personne aidée et de la promotion du respect et de la dignité de la personne. L'écart (quel qu'il soit) entre aidant et aidé est mis à l'épreuve et au travail

[95] Robert CASTEL. 1998, p.31

réflexif sur soi et dans la relation (supervision, analyse de la pratique). Le regard compassionnel pur et « innocent » ou la posture arrogante de *celui qui sait pour l'autre* ne sont plus de mise *et* sont des travers régulièrement dénoncés.

En contre partie de cette question de la symétrisation des termes de la relation d'aide, se joue la question de la proximité avec un double risque, celui de l'intrusion ou de la fusion d'une part, celui de la communauté d'autre part (menace sur la dimension publique/laïque de l'action). Autrement dit, à trop vouloir s'en tenir à la relation d'aide elle-même, à trop critiquer la dissymétrie éducative (dont la visée est émancipatrice), à être trop bienveillant et proche, ne risque-t-on pas de reconstruire de nouvelles aliénations ?

8.2 L'attachement comme lien d'autonomie

Cette question m'a amené à reprendre la grande question de l'autonomie (cf. Nicéphore, 2004). Je reprends rapidement les termes de mon questionnement, avec le projet de réarticuler une perspective critique permettant de naviguer entre les apories du pédagogisme émancipateur et les pièges d'une intervention intrusive par trop de bienveillance et de proximité.
L'injonction à l'autonomie est on le sait un sacré paradoxe ! :
Derrière le désir d'émancipation (« ni Dieu, ni maître »), il y a le désir de remplacer comme dit LEGENDRE l'institution par le « moi-roi », autrement dit désir de devenir son propre maître ; mais alors on remplace un maître par un autre et l'on reste sous l'emprise de la maîtrise[96].
L'autonomie (le fait d'agir de soi-même) est liée à une normativité, une existence « holistique » qui dépasse largement l'individu lui-même, au point que l'individu contemporain pourrait bien être « le premier individu à pouvoir se permettre, de par l'évolution même de la société, d'ignorer qu'il est en société. »[97] (Dans les traditions philosophiques du sujet, celles justement qui construisent l'autonomie comme norme moderne, un agent qui devient autonome le doit « à son intégration à une totalité supérieure qui l'englobe et lui laisse (ou le prive de) la liberté de fixer ses propres buts et de contrôler ses propres parties constitutives »[98] Transformer quelqu'un, c'est-à-dire lui faire subir un changement, transformer quelqu'un par un

[96] Bruno LATOUR 2000, p.202
[97] Marcel GAUCHET. 2002, p. 254, cité par Vincent DESCOMBES. 2004, p.398.
[98] Vincent DESCOMBES. 2004, p.327.

changement ne saurait se produire si le quelqu'un en question ne l'opère pas : il faut donc que le patient de ce changement en soit aussi l'agent[99]. (Paul RICOEUR disait dans *Le juste* que l'homme est autonome, c'est pourquoi il doit le devenir ; ce qui renvoie aussi à Cornélius CASTORIADIS pour qui « L'impossibilité de la psychanalyse et de la pédagogie consiste en ceci qu'elles doivent toutes les deux s'appuyer sur une autonomie qui n'existe pas encore afin d'aider à la création de l'autonomie du sujet »[100])
Bref, le fait d'agir de soi-même est un fait social, qui pour certains sociologues se construit dans l'intersubjectivité : « la liberté de la réalisation de soi dépend de présupposés qui échappent à l'emprise du sujet humain lui-même, parce qu'il ne peut les réaliser qu'avec l'aide de ses partenaires d'interaction. »[101]
Dernière citation, autour de l'anthropologie symétrique de LATOUR qui repose sur la mise en opposition du monde asymétrique de l'émancipation (pédagogie), et d'un monde plus symétrique, celui des attachements : « La question ne se pose plus de savoir si l'on doit être libre ou attaché, mais si l'on doit est bien ou mal attaché. (…) Seuls m'intéressent et me rassurent ceux qui parlent de substituer des attaches à d'autres, et qui, lorsqu'ils prétendent défaire les liens morbides, me montrent les nouveaux liens salvateurs, sans jamais attirer l'attention sur le sujet maître de soi, maintenant sans objet »[102]
De ces arguments et de ce qui précède, j'en tire une interrogation sur l'attachement comme lien d'autonomie fondé sur l'expérience d'une « bonne » relation où s'expérimente la confiance indispensable à la réalisation de soi. Cet usage de la notion d'attachement insiste surtout sur la question de la mobilisation de « bons » attachements ou de « bonnes » dépendances, entendus comme des liens (aux choses aux personnes aux animaux) constituant un « bon » entourage. De « bons » attachements sont des attachements non-morbides, ou pour reprendre Pierre VIDAL NAQUET et Christine DOURLENS qui travaillent sur l'aide à l'autonomie des personnes âgées très dépendantes, des attachements « tièdes » c'est-à-dire ni fusionnels, ni distendus. Un « bon » attachement est un attachement consenti, salvateur, correspondant à une dépendance non aliénante.

8.3 Un nous symétrique

[99] Vincent DESCOMBES.2004, p.208
[100] Cornelius CASTORIADIS. 1990, p.181
[101] Axel HONNETH, 2002, p. 208.
[102] Bruno LATOUR, 2000, p.192et 193).

Le travail social relationnel peut alors être défini comme un travail collectif d'agencement des « bons » attachements, c'est-à-dire un travail d'identification, de mobilisation et de maintien des « bons » attachements. Sans pouvoir entrer dans les détails de la pratique, différentes enquêtes montrent une série de propriétés, de caractéristiques propre à ce travail d'agencement :

- **Le nomadisme :**

Par nomadisme, j'entends ces pratiques qui se nomment « Aller à la rencontre », « aller vers », etc. et qui consiste à se déplacer sur les *sites* où les problèmes se repèrent et se mesurent « sur place ». « Aller là où le mène un problème » dit STENGERS du diplomate. Le nomadisme c'est aussi ce qui s'oppose à la sédentarité et on pourrait dire aux sanctuaires que sont les lieux institutionnels du « travail sur autrui » (établissements d'éducation spécialisés, centres d'hébergement).

- **Le présentisme :**

Cette notion définit l'exigence d'action située ici et maintenant, et non pas dans le temps futur incertain : le collectif de travail doit donc être constitué par les données du problème lui même et non par l'horizon (incertain) de sa résolution (ce qui renvoie à l'exigence pointée plus haut de non-maîtrise). « Etre présent au présent » disent souvent les intervenants en situation de veille, d'écoute, de vigilance. Ou pour le dire avec les mots d'Isabelle STENGERS, il s'agit d'épouser ce mouvement de la connaissance en sciences humaines, selon lequel ce que l'on dit des humains compte pour eux et fait partie de leur manière de se représenter, de penser qui ils sont et ce dont ils sont capables.

Le temps du présentisme renvoie aussi à un agencement non stabilisé, sans cesse repris par l'expérience ; un travail collectif et situé de mobilisation, d'agencement (disposition et distribution), d'expérimentation des attachements. Ex. des infirmières qui définissent avec les malades et à partir d'une observation de leur quotidien le meilleur compromis pour une prise de médicament acceptable et efficace. Recherche en quelques sorte des maximums de vraisemblance (Belin, 1999), c'est-à-dire de ce qu'il est possible de croire en commun.

- **Le dialogisme :**

La démocratie « dialogique » s'inscrit dans un projet d'enrichissement de la démocratie « délégative » (démocratie représentative traditionnelle fondée sur la double délégation de la représentation politique et de l'expertise

scientifique). Elle est fondée sur la prévalence de l'expérience pratique dont découle toujours la résolution théorique ; autrement dit, sur la capacité à ce que des profanes ou des non-spécialistes puissent donner leur avis sur des sujets techniques dont la complexité peut être très grande. Elle repose donc sur la qualité du dialogue susceptible de s'établir entre spécialistes et profanes, c'est-à-dire aussi sur la possible co-production des savoirs qui associe activement les profanes à l'élaboration des connaissances les concernant et autour desquels se jouent leur identité (Callon *et al*. 2001).
Parmi nombre de compétences au dialogue, il s'agit de repérer non seulement l'« attitude de considération positive inconditionnelle » à l'égard de la personne aidée, attitude héritée de ROGERS, mais aussi des compétences plus surprenantes comme toutes celles qui cherchent à neutraliser l'asymétrie, en « faisant tomber les barrières », en cherchant la déspécialisation : recherche de désectorialisation (par exemple entre le médical et le social), rendre possible l'interchangeabilité des rôles et des fonctions (comme dans certaines associations où les professionnels et les bénévoles - voir parfois les aidants et les aidés- forment un continuum)…

Nomadisme, présentisme, dialogisme : ces différentes propriétés des dispositifs d'accompagnement qui m'intéressent ici, pourraient être ramenées à une exigence générale consistant à « garantir le milieu des autres » (en l'occurrence ici, des personnes aidées), autrement dit une exigence cosmopolitique. Dans son ouvrage intitulé *Cosmopolitiques*, STENGERS interroge le collectif qui se construit à travers la co-existence des spécialistes et des profanes.
Le nous constitué par un projet émancipatoire est un nous asymétrique, constitué des émancipateurs et des autres vers lesquels nous dirigeons nos actions « en exigeant d'eux qu'ils ressemblent à ce que nous pourrions devenir »[103]. Le « tri » entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas est donc déjà fait, à partir d'un accord préalable fondé sur la pensée que le problème est en voie d'être résolu. Un nous plus symétrique, se constitue lui à partir du moment où le nous s'empare du problème et le pose. C'est notre problème. Se mettre à construire le problème ne signifie pas forcément que l'autre viendra nous rejoindre. Ce nous symétrique ne peut donc ce construire qu'en renonçant à la maîtrise. « le fait même d'en poser le problème fait exister la question cosmopolitique »[104], question cosmopolitique au sens de rendre présent ce qui est par nature absent de la représentation politique[105]. « Un « nous » qui ne s'identifie pas à l'identité

[103] Isabelle STENGERS. 2003, p.346
[104] Isabelle STENGERS. 2003, p.372
[105] Isabelle STENGERS. 2003, p.377

d'une solution, mais à l'hésitation quant au problème »[106]. STENGERS renvoie au *calculemus* de LEIBNIZ, mot d'ordre des diplomates « construit pour penser la possibilité de la paix à une époque où régnait la guerre. (…) Le calcul n'était pas, pour lui, simple bilan mettant en balance des quantités homogènes, calcul d'intérêts ou d'utilités sommés de se présenter comme commensurables. (…) Ce qui importe, ce qui n'est pas du tout trivial, est la position du problème qui le rendra, éventuellement calculable, la création précise des articulations, des contraintes, la distinction entre les différents ingrédients, l'exploration des rôles qu'ils sont susceptibles de jouer, des déterminations ou des indéterminations qu'ils entraînent ou font exister. Il n'y a pas de commensurabilités sans invention d'une mesure, mais le défi du *Calculemus* est précisément la création d'un « nous » qui exclut toute mesure externe, tout accord préalable séparant l'illusoire du rationnel, le subjectif de l'objectif, séparant en d'autres termes, ceux qui ont titre à « entrer » dans le calcul de ceux qui ont à en subir le résultat. »[107] . « *Calculemus* ne signifie donc pas « mesurons », « additionnons », « comparons », mais d'abord créons le « nous » à partir duquel la nature et les termes de l'opération pourront être agencés. Il ne s'agit pas de procéder au nom du vrai et du juste, mais de fabriquer le juste, la « juste mesure », sachant que le « vrai » sera toujours relatif à ce dont cette fabrication aura été capable… (les CLIC, dispositif d'orientation des personnes âgées en voie de dépendance et qui rassemblent les familles et des intervenants locaux – gériatres, soignants et travailleurs sociaux locaux, éventuellement bénévoles, psychologue…- fournissent à mon sens un bon exemple de ce travail collectif d'agencement sur mesure du problème).

Cette définition est étrangement proche de celle de la notion de dispositif que nous envisageons comme une certaine manière d'agir dans un contexte de recomposition des institutions[108] : « Le dispositif est d'abord un pari. Il correspond à une conjoncture à propos du phénomène étudié. Les différentes possibilités de caractériser, d'observer ou de mesurer qu'il agence traduisent l'articulation supposée entre les termes de cette conjoncture. L'agencement sera démembré si les résultats de l'expérience ne vérifient pas le pari »[109].
J'ajouterai également, que cette définition n'est pas sans rappeler la notion de *communitas* telle que reprise par ESPOSITO: la question de la communauté peut se comprendre au delà de la seule force des appartenances. En effet, « la communauté ne se fonde pas sur du déjà-là, mais précisément sur quelque chose qui fait défaut au départ : le partage d'une charge, d'un

[106] Isabelle STENGERS. 2003, p.382
[107] Isabelle STENGERS. 2003, p.382
[108] Jacques ION, Bertrand RAVON. 2005
[109] Isabelle STENGERS, B BENSAUDE-VINCENT. p.117

devoir ou d'une tâche. Nous sommes en charge de notre *avec*, c'est-à-dire de *nous*. Il en résulte que la *communitas* est l'ensemble des personnes unies non pas par une « propriété », mais très exactement par un devoir ou par une dette ; non pas par un « plus » mais par un « moins », par un « manque », par une limite prenant la forme d'une charge, voire d'une modalité défective, pour celui qui en est « affecté » à la différence de celui qui en est « exempt » ou « exempté ». »[110]

8.4 Prolongements et limites

La relation d'aide ne se réduit pas à une interaction, une relation interpersonnelle, une relation intersubjective. Pour reprendre HONNETH, c'est plutôt de l'ordre d'un « arc communicationnel ». La relation d'aide pourrait être définie comme le lieu de l'élaboration de l'affirmation de soi qui n'est pas une expérience de l'intersubjectivité proprement dite mais une expérience à la fois singulière et orchestrée de la relation (de soin, de sollicitude, de bienveillance, d'aide). Cette expérience repose sur la symétrisation des termes de la relation, avec le paradoxe suivant : pour rendre symétriques les termes de la relation, l'intervenant doit se faire « disciple » de la communication (cf. cette disposition de l'intervenant à renoncer à être maître de lui-même pour se laisser guider par celui qu'il veut aider), ce qui suppose une sacrée… maîtrise !

L'exigence (cosmopolitique) de symétrie nous oblige par ailleurs à penser l'autonomie comme une dynamique *située*. La confiance de base ne reposerait plus sur les seules certitudes de l'éducateur pris dans un programme institutionnel stabilisé, mais « proviendrait » de la capacité d'agencement du dispositif d'accompagnement à « produire » des attachements salvateurs, avec son lot de fragilité, d'expérimentation, de non-maîtrise. Pour reprendre le vocabulaire de John. DEWEY, on pourrait dire que l'autonomie comme fin suppose l'autonomie comme moyen (comme « dynamique située »). Je renvoie ici à John DEWEY[111], pour qui la politique est une expérimentation, « une enquête dans un monde précaire et périlleux qui n'est jamais donné mais toujours entrain de se faire, ce qui suppose que les fins doivent toujours être retravaillées en fonction des

[110] Roberto ESPOSITO. 2000, p.19
[111] John DEWEY. 2003, pp 7 à 43

moyens réellement existants qui permettent de les éprouver ». Ces épreuves sont des expériences au sens de « liaison entre subir et agir », une « connexion entre faire et souffrir ou endurer ». L'enquête désigne le cours des expériences consécutives qui deviennent objets les unes des autres.

La métaphore politique de la diplomatie permet de décrire un certain nombre de compétences « cosmopolitiques » qui ne sont pas réductibles aux seules compétences de l'intervenant (comme par exemple : être présent sans être intrusif, savoir suspendre ses jugements, etc.), mais qui sont plutôt de l'ordre de « l'expérimentateur et son dispositif », pour reprendre l'expression de STENGERS. Autrement dit, cette compétence est de l'ordre de la capacité à construire les termes de la solution dans la juste mesure du contexte même de la situation. L'intérêt du modèle de la diplomatie tiendrait donc dans sa dimension cosmopolitique et dans sa dimension pragmatique. Une pragmatique consistant à « trier » les attachements (et leurs conditions) qui produisent de l'aliénation de ceux qui pourraient former le libre jeu des personnes. En ce sens le travail d'attachement peut être pensée comme une mission de la politique, si l'on entend par politique « la tâche de restaurer le continuum d'expériences individuantes dans une société donnée, [ce qui] suppose de prendre acte du fait que l'individualité elle-même ne se développe que dans un milieu approprié »[112].

En filant la métaphore, un diplomate appartient à un pays, une puissance qu'il représente. Mais également, il s'adresse à d'autres diplomates, acceptant avec eux les règles du jeu diplomatique. Et c'est cette tension qui lui donne toute sa grandeur et ses difficultés (risque de trahison, mais en même temps ceux qu'il trahit ont la possibilité de refuser ses propositions)[113]. Le problème ici, si l'on poursuit l'analogie avec l'accompagnement, c'est qu'il faut construire autrui comme un diplomate. C'est peut être faisable dans le confinement du laboratoire, mais, en situation, on peut en douter ! Et c'est peut être là que se joue l'une des limites du modèle.

[112] John DEWEY. 2003, pp 30 à 32
[113] Isabelle STENGERS.1997, p.360

Bibliographie

BELIN Emmanuel

1999. De la bienveillance dispositive. Paris, Revue *Hermès* n° 25, *Le dispositif Entre Usage et concept*, pp.245 à 259.

BREVIGLIERI Marc

2005. Bienfaits et méfaits de la proximité dans le travail Social. in Jacques Ion (dir), *Le travail social en débats*, Paris, La Découverte, 268 p., pp.219 à 234.

CALLON Michel, LASCOUMES Pierre et BARTHE Yves

2001. Agir dans un monde incertain. Paris, Seuil, 358 p.

CASTEL Robert

1995. Les métamorphoses de la question sociale. Paris, Fayard, 490 p.

1998. Du travail social à la gestion sociale du non travail. Paris, Revue Esprit, mars – avril 1998, pp. 28 à 45

CASTORIADIS Cornelius

1990. Le monde morcelé. Paris, Seuil, col. Points, 348 p.

DESCOMBES Vincent

2004. Le complément de sujet : Enquête sur le fait d'agir de soi-même. Paris, Gallimard, 521 p.

DEWEY John

2003. Le public et ses problèmes. (prèface de J. ZASK). Paris, Editions farrago, 205 p.

ESPOSITO Roberto

2000. Communitas : Origine et destin de la communauté. (Précédé de Conloquium de Jean-Luc NANCY). Paris, PUF, 166 p.

GAUCHET Marcel

2002. La démocratie contre elle-même. Paris, Gallimard,

HERMANT Emilie

2004. Clinique de l'infortune : la psychothérapie à l'épreuve de la détresse sociale. Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 204 p.

HONNETH Axel

2002. La lutte pour la reconnaissance. Paris, Cerf, 232 p.

ION Jacques et RAVON Bertrand

2005. Institutions et dispositifs. *in* J. ION (dir), *Le travail social en débats.* Paris, La Découverte, 268 p., pp.71 à 85.

KARZ Saül

2004. Pourquoi le travail social ? Définition, figures, clinique. Paris, Dunod, 157 p.

LATOUR Bruno

2000. Factures/fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement. *in* A. MICOUD et M. PERONI (eds), *Ce qui nous relie.* Editions de l'Aube, 374 p., pp.189 à 208.

LAVAL Christian et RAVON Bertrand

2005. Relation d'aide ou l'aide à la relation ?. in J. ION (dir). *Le travail social en débats*. Paris, La Découverte, 268 p., pp.189 à 208.

Nicéphore

2004. Autonomie de l'individu : sens et représentation du Politique. Lyon, CCRA, 181 p.

RAVON Bertrand

2000. L'« échec scolaire » : Histoire d'un problème public. In Press éditions, 380 p.

2005. Vers une clinique du lien défait ?. *in* J. ION et *al*.. *Travail social et « souffrance psychique »*. Paris, Dunod, 208 p., pp.25 à 58.

STENGERS Isabelle

1997. Pour en finir avec la tolérance : Cosmopolitiques II. Paris, La découverte, tome VII, 399 p.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

AMAR Pierre Jean

1993. *La photographie histoire d'un art*. Paris, Edisud, 1993, 190 p.

ARASSE Daniel

2005. *Histoires de peinture.* France Culture-Denoël, 223 p.

ARTAUD Antonin

2004. *Œuvres*. Paris, Gallimard, col. Quatro, 1792 p.

ASSOULINE Pierre,

1999. *Henri CARTIER-BRESSON : L'œil du siècle*. Paris, Folio, 428 p.

AUTES Michel

1989. *Les paradoxes du travail social*. Paris, Dunod, 336 p

BARTHES Roland

1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris, Gallimard, collection Les cahiers du cinéma, 192 p.

1994. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris, Seuil, Œuvres complètes, tome 3, 1108 à 1200 pp.

2002. Œuvres complètes. Paris, Seuil, tome I, 1179 p.; tome II, 1350 p.; tome III, 1074 p.; tome IV, 1046 p.; tome V, 1099 p.

BELIN Emmanuel

1999. *De la bienveillance dispositive*. Paris, Revue *Hermès* n° 25, *Le dispositif Entre Usage et concept*, pp.245 à 259.

BENJAMIN Walter,

1991. *Ecrits français*. Paris, Gallimard, 389 p.

2000. *Paris capitale du XIXème siècle*. Paris, Cerf, 974 p.

BREVIGLIERI Marc
2005. *Bienfaits et méfaits de la proximité dans le travail Social*. in Jacques Ion (dir), *Le travail social en débats*, Paris, La Découverte, 268 p., pp.219 à 234.

CALLON Michel, LASCOUMES Pierre et BARTHE Yves
2001. *Agir dans un monde incertain*. Paris, Seuil, 358 p.

CARASSO Françoise.
1993. Revue ESPRIT, octobre

CASTEL Robert
1995. *Les métamorphoses de la question sociale*. Paris, Fayard, 490 p.
1998. *Du travail social à la gestion sociale du non travail*. Paris, Revue Esprit, mars – avril 1998, pp. 28 à 45

CASTORIADIS Cornelius
1990. *Le monde morcelé*. Paris, Seuil, col. Points, 348 p.

CARTIER BRESSON Henri
2004. *Athènes 1953*. Arles, Actes Sud, Photo Poche, Actes Sud, 80 p

CERVANTES
1969. *Don Quichotte*. Paris, Flammarion, tome 1, 506 p.

CLAVEL Gilbert
2002. Photographie. New Lanarck (Ecosse)

COMPAGNON Antoine
2005. *Les antimodernes*. Paris, Gallimard, 470 p.

DEBRAY Régis
1991. *Vie et mort de l'image*. Paris, Gallimard, 412 p.

DESCOMBES Vincent
2004. *Le complément de sujet : Enquête sur le fait d'agir de soi-même*. Paris, Gallimard, 521 p.

DEPUSSE Marie
1993. *Dieu gît dans les détails : La borde, un asile*. Paris, POL, 147p.

DEWEY John
2003. *Le public et ses problèmes*. (préface de J. ZASK). Paris, Editions farrago, 205 p.

DEPARDON Raymond
2004. *Images politiques*. Paris, La Fabrique éditions, 110 p.

DUMONT Louis
1977. *Homo aequalis*. Paris, Gallimard, 270 p.

Ecole Santé Social Sud-Est (Lyon).
1933-1986. Archives. En particulier exposé sur le Service Social présenté à l'Assemblée Générale de 1935.
1935. Photographie. Première promotion au Diplôme d'Etat d'A. S (2ème année).

ENGELS Friedrich, MARX Karl
1976. *Les Utopistes*. Paris, Maspéro, coll. FM/petite collection, Maspéro, 181 p.

ESPOSITO Roberto
2000. *Communitas : Origine et destin de la communauté.*(Précédé de Conloquium de Jean-Luc NANCY). Paris, PUF, 166 p.

FREUD Sigmund
1985. in *Résultats, idées, problèmes* 2 (1921 – 1938). Paris, PUF, 385 .p
1985. *Analyse avec fin et analyse sans fin : Résultats, idées, problèmes*. Paris, PUF, 298p.
1992. Préface à *« Jeunesse à l'abandon »*, in Œuvres complètes, tome XVII. Paris, PUF, 332p.

Forum Réfugiés.
2004. Rapport d'activité. Site internet :www.forumrefugies.org. Article intitulé « Courage » du 23 juin 2005, à propos de la 2ème marche sous les parapluies.
2004. Photographie. Journée mondiale des Réfugiés, Première marche sous les parapluies, 20 juin 2004

GAUCHET Marcel
2002. *La démocratie contre elle-même*. Paris, Gallimard,

GIROS Pierre
1972. Revue ESPRIT, février

HABERMAS Jurgen
1988. *Le discours philosophique de la modernité*. Paris, Gallimard, 487 p.

HARTOG François
2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil, Librairie du XXIème siècle, 258 p.

HERMANT Emilie
2004. *Clinique de l'infortune : la psychothérapie à l'épreuve de la détresse sociale*. Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 204 p.

HIRSCHMANN Albert O.
1995. Paris, Fayard, 350 p.

HONNETH Axel
2002. *La lutte pour la reconnaissance*. Paris, Cerf, 232 p.

ION Jacques (ss la dir de)
2005. *Le travail social en débat*. Paris, La Découverte, 268 p

ION Jacques et RAVON Bertrand
2005. *Institutions et dispositifs*. *in* J. ION (dir), *Le travail social en débats.* Paris, La Découverte, 268 p., pp.71 à 85.

JEANNENAY Jean Noël
2003. *De qui s'agit-il ?* Paris, Gallimard, textes.

JOVELIN Emmanuel et BOUQUET Brigitte
2005. *Histoire des métiers du social en France*. Paris, Ed. Lamarre, Col. ASH, 280 p.

KARZ Saül
2004. *Pourquoi le travail social ? Définition, figures, clinique*. Paris, Dunod, 157 p.

LATOUR Bruno
2000. *Factures/fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement*. *in* A. MICOUD et M. PERONI (eds), *Ce qui nous relie.* Editions de l'Aube, 374p., pp.189 à 208.

LAVAL Christian et RAVON Bertrand
2005. *Relation d'aide ou l'aide à la relation ?*. in J. ION (dir). *Le travail social en débats*. Paris, La Découverte, 268 p., pp.189 à 208.

LEGENDRE Pierre
2007. *La balafre : à la jeunesse désireuse*… Paris, Mille et une nuits, 105 p.

MACHIAVEL Nicolas
1972. *Le prince*. Paris, Le livre de poche, 303 p.

MERLE Pierre, LUC Marie-Noëlle
1995. *L'Ecole de service social du Sud-Est* (Lyon). In Revue *Vie Sociale* n°1-2, p 103 à 105

MERLEAU PONTY
1971. *Existence et dialectique*. Paris, PUF, 220 p.

MILNER Jean-Claude
2003. *Le pas philosophique de Roland Barthes*. Lagrasse, Verdier, 92 p.

MILNER Jean-Claude, MILLER Jacques Alain
2004. *Voulez-vous être évalué?* Paris, Grasset, Figures, 91p.

MONNET Jean
1952. *Discours.* Strasbourg, 11 septembre 1952. Extraits sur site www.jean-monnet.net ou www.info-europe.fr

MUSSO Pierre
2003. *Saint-Simon, pionnier de la prospective ?* In Revue *Futuribles* n° 288, juillet-août 2003, pp. 99 à 110

Nicéphore
2004. *Autonomie de l'individu : sens et représentation du Politique*. Lyon, CCRA, 181 p.

NORA Pierre
2001. *Les Lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, Col. Quatro, 3 tomes, 4750 p.

OWEN Robert
1847. *Le livre du nouveau monde moral contenant le système social rationnel basé sur les lois de la nature humaine.* Paris. (Abrégé et traduit de l'anglais par T.W. Thornton), pp.40 à 42

RAVON Bertrand
2000. *L'« échec scolaire » : Histoire d'un problème public*. In Press éditions, 380 p.
2005. *Vers une clinique du lien défait ?. in* J. ION et *al.*. *Travail social et « souffrance psychique ».* Paris, Dunod, 208 p., pp.25 à 58.

ROGI André
1981. *Portraits.* Paris, Éditions du Regard, 106p.

STENGERS Isabelle
1997. *Pour en finir avec la tolérance* : Cosmopolitiques II. Paris, La découverte, tome VII, 399 p.

WEBER Max
1964. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris, Plon, 286 p.

SOMMAIRE

LETTRE **p. 7**
Jean ROBIN

INTRODUCTION **p. 15**
Denis BUTTIN

Chapitre 1
LE TRAVAIL SOCIAL ENTRE QUÊTE ET RECONQUÊTE : esquisse d'une réflexion **p. 21**

1.1 Observer la pose : la crise du travail social, ou le temps d'un âge d'or perdu
1.2 La quête du « Chevalier errant » : mission impossible pour une profession impossible
1.3 La reconquête, ou les Etats généraux du social 7, 8, 9 revisités
1.4 Etre artiste ou travailleur ?

François BOURSIER

Chapitre 2
BARTHES, BENJAMIN ET LA PHOTOGRAPHIE : lectures pour le travail social **p. 28**

2.1 Qu'est-ce que la photographie ?
2.2 Qu'en dit BENJAMIN ?
2.3 Que nous disent BARTHES et BENJAMIN ? La lecture de MILNER
2.4 Et le travail social ?
2.5 Qu'en dire ?
2.6 Un problème de médium ? ou de la communication du travail social

Jean Marc BERTHET

Chapitre 3

POUR UNE PETITE HISTOIRE DU REGARD SUR LA SOUFFRANCE ET LA MISERE HUMAINE : quelques conséquences pour le travail social. p. 42

3.1 Un a priori : toute photo a toujours quelque chose à voir avec "se faire tirer le portrait"

3.2 Une photo quand elle nous intéresse vraiment

3.3 La photographie est elle une nouvelle vision du monde ?

Jocelyne HUGUET – MANOUKIAN

Chapitre 4

« VIVE LES FESSES DES FEMMES ! » p. 58

Petite histoire d'une représentation de travail social ou comment une image s'incruste, sans y penser

Brigitte JOLY

Chapitre 5

QUESTION : MAIS QUE FONT LES TRAVAILLEURS SOCIAUX ?

REPONSE : ILS SONT EN REPRESENTATION.

COMMENTAIRE : J'HALLUCINE. p. 62

5.1 J'hallucine

5.2 Ils sont en représentation.

5.3 Mais que font les travailleurs sociaux ?

Jean ROBIN

Chapitre 6

ARRÊT SUR IMAGE : l'utopiste, la professionnelle, les protecteurs p. 83

6.1 L'utopiste

6.11 Photo de New Lanark, lieu d'utopie.

6.12 Le socialisme utopique : une réponse à la question sociale.

6.2 La professionnelle

6.21 La formation comme clé du processus de professionnalisation

6.22 Une école sociale féminine.
6.23 Modernité du travail social : scientificité et technicité
6.24 La filiation au catholicisme social.
6.3 Les Protecteurs
6.31 Les Réfugiés…protéger…il faut.
6.32 De la logique de gestion à la gestion logistique de protection
Gilbert CLAVEL

Chapitre 7
L'OMBRE DES TRAVAILLEURS SOCIAUX.
Les ambassadeurs et la transparence du malheur. p.106
7.1 Les ambassadeurs
7.11 Fictions
7.12 Points de vue
7.2 La transparence et l'obstacle
7.3 Ombres
Joël CADIERE

Chapitre 8
LE TRAVAIL RELATIONNEL A L'EPREUVE DE LA DIPLOMATIE p.122
8.1 Les formes relationnelles propres à l'action
8.2 L'attachement comme lien d'autonomie
8.3 Un nous symétrique
8.4 Prolongements et limites
Bertrand RAVON

BIBLIOGRAPHIE GENERALE **p.136**

Dans la même collection Recherches en pratiques sociales

❖ Laboratoire NICEPHORE

François BOURSIER, Joël CADIERE, Paul FUSTIER, Jocelyne HUGUET-MANOUKIAN, Patrick PELEGE, Jean ROBIN.
Des représentations dans les institutions sociales et médico-sociales. 2000, Paris, SCOPEDIT, 143 p.

Paul BLANQUART, François BOURSIER, Joël CADIERE, Jocelyne HUGUET-MANOUKIAN, Pierre MERLE, Patrick MUNDLER, Patrick PELEGE, Jean ROBIN. ***Autonomie de l'individu : sens et représentations du politique***. 2004, CCRA, 184 p.

Jean-Marc BERTHET, François BOURSIER, Denis BUTTIN, Joël CADIERE, Gilbert CLAVEL, Jocelyne HUGUET-MANOUKIAN, Patrick PELEGE, Jean ROBIN. ***Demandes d'histoire et temps de l'urgence : des représentations de l'espace et du temps en travail social***. 2006, CCRA, 232 p.

❖ Cahiers de PRAXEOLOGIE

Anne CATELAND.
« Une formation à soi» au cœur de la formation professionnelle d'Assistant Social. 2002, CCRA, 62 p.

Pierre MAISTRE.
De l'adoption : «la loi et le sens». 2002, CCRA, 72 p.

Cécile FLEURET CELLE.
Du pouvoir d'influence des Assistantes de Service Social. 2007, CCRA, 144 p.

Ce livre est instrument de travail et de réflexion pour les Travailleurs Sociaux, les intervenants sociaux et, plus généralement, pour ceux qui s'interrogent sur la représentation.

La photographie « répète mécaniquement ce qui pourra plus se répéter existentiellement ». A la fois elle dit « ça a été », « c'est ça », elle est de « l'ordre de ce qui a été une seule fois », et dans le même temps, ça nous regarde ici et maintenant.

D'une photographie choisie, et de la lecture de Roland Barthes, en particulier « La chambre claire », les auteurs interrogent le Travailleur Social dans sa posture et sa façon d'être. Partant de la représentation tragique de ce qui est irrévocablement perdu, soumis au temps, à la mort, à l'insubstituable, au réel, ils réinitialisent et convoquent ce qu'il y a de plus essentiel dans l'agir relationnel et paradoxal.

A la lecture on pourra nourrir ses représentations de connaissances nouvelles qui ne se veulent ni absolues, ni définitives, mais singulières et ouvertes.