
IIAC – Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain – Centre Edgar Morin (CEM)

**Daniel Friedmann, Monique Peyrière, Antonio Casilli, Martin de La
Soudière, Martine Tabeaud, Anouchka Vasak, Michèle Baussant, Évelyne
Ribert, Marina Chauliac, Irène Dos Santos et Nancy Venel**



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/annuaire-ehess/21576>

ISSN : 2431-8698

Éditeur

EHESS - École des hautes études en sciences sociales

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2012

Pagination : 747-755

ISSN : 0398-2025

Référence électronique

Daniel Friedmann, Monique Peyrière, Antonio Casilli, Martin de La Soudière, Martine Tabeaud, Anouchka Vasak, Michèle Baussant, Évelyne Ribert, Marina Chauliac, Irène Dos Santos et Nancy Venel, « IIAC – Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain – Centre Edgar Morin (CEM) », *Annuaire de l'EHESS* [En ligne], | 2012, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 20 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/21576>

Ce document a été généré automatiquement le 20 mai 2021.

EHESS

IIAC – Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain – Centre Edgar Morin (CEM)

Daniel Friedmann, Monique Peyrière, Antonio Casilli, Martin de La Soudière, Martine Tabeaud, Anouchka Vasak, Michèle Baussant, Évelyne Ribert, Marina Chauillac, Irène Dos Santos et Nancy Venel

Daniel Friedmann, *chargé de recherche au CNRS*
Monique Peyrière, *ingénieure d'études à l'Université d'Évry*

Filmer le champ social

- 1 NOUS avons commencé le séminaire en définissant dans la première séance le 10 novembre l'antinomie fondamentale de la sociologie filmique qui tient à la différence des démarches du langage écrit et du langage filmique et qui a souvent dissuadé les sociologues de se frotter au langage cinématographique.
- 2 Faire un film à caractère sociologique implique en effet pour le sociologue de mettre en question sa démarche sociologique, son épistémologie, son habitus professionnel de sociologue dans le langage filmique, en d'autres termes de mettre la sociologie à l'épreuve du langage filmique. L'inconscient social du langage filmique passe en effet avant tout par des dimensions qui restent contingentes, fugaces et subjectives pour le sociologue : l'image, le corps de la personne filmée, son apparence, ses postures.
- 3 Nous avons commencé le séminaire par l'analyse du film *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin (1960) considéré comme film fondateur d'une sociologie filmique digne de ce nom, autrement dit *une démarche sociologique spécifique au langage filmique*.
- 4 Le film commence en effet à la manière d'une enquête sociologique classique où Edgar Morin demande à une psycho-sociologue, de mener dans la rue, une enquête sur le bonheur en interviewant les passants. Ceux-ci répondent mais très vite le film

abandonne la forme sociologique classique du questionnaire et dans une séquence suivante, c'est l'enquêtrice et son compagnon qui en viennent à évoquer avec émotion leur propre relation en difficulté.

- 5 La lucidité et l'intuition sociologique se manifestent ainsi là où le film quitte l'enquête sociale classique pour entrer dans le vécu, la subjectivité et l'intimité des personnages, quand le film renonce à la maîtrise sociologique de l'enquête mais laisse la voix aux gens filmés, qui deviennent ainsi des personnages filmiques idéaltypiques. Leur présence prémonitoire exprime et révèle au fil des séquences ce qui est latent dans le corps social et deviendra manifeste, faisant irruption en mai 1968 puis dans les années 1970, le rejet du travail aliénant, le mal de vivre des couples, la naissance de la société des loisirs, du spectacle et de la marchandise, le culte du corps et la naissance de l'individualisme hédoniste qui triomphera à la fin des années soixante.
- 6 Les idéaltypes filmiques sont caractéristiques dans la mesure où ils sont l'expression sociologique du débordement de la vie qui permet de saisir par les projections, les identifications et les associations d'images et d'étayer à travers les signifiants filmés (images, paroles, styles vestimentaires, rituels, idées) de la vie des personnages les propriétés sociales correspondantes d'une génération, d'une profession, d'un groupe culturel, sexuel, etc.
- 7 Nous avons au fil des autres séances du séminaire décliné cette antinomie de la sociologie filmique en analysant des séquences où le dispositif filmique déconstruit un espace-temps, à partir de films sur les institutions totales telles que l'univers carcéral (2^e séance le 8 décembre, 3^e séance le 12 janvier), puis sur l'enfermement psychiatrique (4^e séance le 9 février), et enfin dans les interstices du travail précaire dans l'espace public (5^e séance le 9 mars), puis à travers des films sur l'exil (6^e séance le 6 avril), et la rupture transgénérationnelle (7^e séance le 11 mai).
- 8 Tous ces films portent sur des situations de séparation entre le sujet filmé et la société civile, en l'occurrence le réalisateur et le spectateur ; le travail du sociologue filmeur consiste alors à construire une relation d'échange entre ces sujets et les spectateurs se projetant dans le non su où l'inconscient social que le film dévoile.
- 9 La dernière séance de juin a été consacrée au visionnement de travaux d'étudiants.

Antonio Casilli

Corps et TIC : approches socioanthropologiques des usages numériques

- 10 L'ENSEIGNEMENT, dont toutes les séances ont été assurées cette année par Antonio Casilli, a porté sur l'impact des technologies numériques sur l'imaginaire et les pratiques du corps. En adoptant une approche socioanthropologique, et en concentrant l'analyse sur des études de cas et des textes relatifs à la période 1980-2010, le séminaire a eu pour ambition d'éclairer les logiques sous-tendant les différentes dimensions des technologies de l'information et de la communication dans leurs articulations avec les styles de vie et les modalités de coexistence contemporaines. De la e-santé à la construction d'avatars dans les jeux vidéo, de la mise en scène de soi dans les réseaux sociaux aux hybridations « cyborg » d'organismes et de machines, l'essor des usages

technologiques de masse a coïncidé avec le télescopage de deux plans – l'un physique, l'autre informationnel – de l'expérience humaine.

- 11 En prenant en compte les contextes institutionnels et les régimes de production des savoirs qui conditionnent ces faits sociaux, l'enseignement a donc réussi une exploration synchronique et diachronique des pratiques et des recherches portant sur le corps dans les contextes d'interaction assistée par ordinateur.
- 12 La séance du 25 novembre, ayant pour titre « Virus, viralité, visceralité -logiques culturelles et processus sociaux en réseau » s'est articulée autour de l'essai « A history of virulence » (*Body and Society*, vol. 16, n° 4, 2010) et, en passant par une étude de cas relative à une affaire de cybercriminalité de la fin des années 1980 (l'affaire de « la disquette Sida »), a procédé à une restitution de la logique culturelle de la viralité (du virus informatique, au « marketing viral » des dernières années). Dans la séance du 9 décembre (« La figure du cyborg dans la culture du numérique ») nous avons mis en résonance le célèbre *Cyborg Manifesto* de Donna Haraway (1985) avec un texte récent d'Augustin Berque (*Le paysage de Cyborg*, 2010) afin de présenter une modalité de construction du discours de la corporéité « menaçante » dans le contexte de la culture numérique contemporaine. La notion d'avatar – double apollinien de la figure du cyborg – a été débattue lors de la séance du 13 janvier (« Les Avatars : surpuissance, régénération et devenir technologique du corps en ligne »), dans laquelle les textes « Les avatars bleus » (*Communications*, 2005) et « L'heuristique de l'avatar » (*Revue des Interactions Humaines médiatisées*, 2010) ont été discutés. Les deux polarités culturelles (contamination et régénérescence, virus et avatar) autour desquelles l'enseignement s'est articulé jusqu'à ce point, ont été utilisées pour analyser les données empiriques collectées dans trois domaines de la recherche sur les sociabilités du Web des dernières années : la santé électronique (traitées dans la séance du 27 janvier « e-santé : Résistance, autonomie et environnements apomédiés ») ; la mise en scène de soi dans les réseaux sociaux de l'Internet (séance du 11 février « Le corps dans les réseaux sociaux en ligne : de la technologie du soi à la "technologie du nous" ») ; la sexualité assistée par ordinateur (séance du 24 février « Le "droit de jouissance" dans la culture du numérique : objets et représentations du net-porn ».)
- 13 Toutes les séances ont été annoncées et présentées sur le site Web *Bodyspacesociety*, qui a mis en téléchargement gratuit tous les textes présents dans la bibliographie ainsi que les comptes rendus et les présentations powerpoint de l'enseignement. Un compte Twitter dédié (@bodyspacesoc) a permis aux étudiants et aux chercheurs présents de commenter en direct et d'effectuer des comptes rendus en temps réel (« livetweet »).

Martin de La Soudière, *chargé de recherche au CNRS*

Martine Tabeaud, *professeur à l'Université Paris-I/Panthéon-Sorbonne*

Anouchka Vasak, *maître de conférences à l'Université de Poitiers*

Images du temps et du climat, temps et climat des images

- 14 SÉANCE du 18 novembre – Xavier Browaeys, séance d'introduction : de la météo, du climat, au cinéma. Quels sont les rapports du cinéma et de la météo ? On peut évoquer quatre aspects : Le cinéma est un art qui travaille sur les images et les sons ; il les met

en mouvement avec une forme : Problème du temps qu'il fait pendant le tournage ; Problème du temps qui passe : il faut donner à voir l'écoulement du temps, du jour, des années ; Le cinéma retient le temps dans ses titres : *Pas de printemps pour Marnie*, *Sonate d'automne*, *Plein soleil*, *Chantons sous la pluie*, *Autant en emporte le vent*, *Quai des brumes*, *les Climats...*

- 15 Le cinéma, c'est une salle plus ou moins fréquentée selon le temps qu'il fait : plus il fait gris, plus on va au cinéma. Plus de 200 000 entrées à Paris lors d'une semaine de temps couvert. Le cinéma, c'est une caméra. On s'en sert davantage l'été. La pluie interrompt les tournages. La caméra aime la lumière. Le cinéma, c'est une œuvre, une production, un film. Si on peut distinguer fiction et documentaire, dans tous les cas ce qu'on voit a été choisi par un réalisateur. « Qu'est-ce qu'on me montre et me donne à écouter ? ». Le climat, c'est l'état moyen de l'atmosphère. La météo, ce sont les conditions atmosphériques du moment ; le temps qu'il fait un jour donné.
- 16 Xavier Browaey choisit alors un échantillon de films sur le critère suivant : les dix films les plus vus depuis que le box-office existe : *Titanic*, *Bienvenue chez les Ch'tis*, *La Grande vadrouille*, *Autant en emporte le vent*, *Il était une fois dans l'Ouest*, *Avatar*, *Les Dix commandements*, *Ben Hur*, *les Visiteurs*, *Le Pont de la rivière Kwai*.
- 17 Les questions sont les suivantes : quels rôles fait-on jouer au climat dans un film ? Trois rôles :
- dater une scène dans l'année : clichés culturels ; les végétaux comme marqueurs visuels (*Autant en emporte le vent* : été-juin 1863, puis l'automne, *Le Pont de la rivière Kwai* : zone intertropicale, saison humide et saison sèche) ;
 - situer dans des lieux, localisation. Le réalisateur procède par analogie. Il pose des balises climatiques, qui sont autant d'images d'Épinal. ex : palmiers, lotus dans *Les Dix commandements* ;
 - faire ressentir une ambiance. Il y a des constantes saisonnières pour connoter une séquence : printemps = jeunesse ; été = maturité, force, violence ; automne = déclin, vieillissement ; hiver = deuil, séparation.
- 18 Quels registres de la perception et quels moyens visuels et sonores un réalisateur utilise-t-il pour dire le temps qu'il fait ? Il y en a trois : le registre suggestif, l'objectif, le subjectif. Registre suggestif pour suggérer quelques variables météo : la température, l'hygrométrie (il s'agit de déclencher sur le spectateur les sensations éprouvées par le personnage du film). Registre subjectif : dire telle ou telle péripétie et évoquer un « climat ». Les images travaillent sur les représentations supposées du spectateur.
- 19 Il y a quatre familles de moyens cinématographiques : le son : paroles (vont dire explicitement le climat), bruits d'ambiance, musique ; direction d'acteur : visage, gestes, apparence ; importance du maquillage, du costume, des accessoires ; choix du cadre : quelle est la part du ciel ? Quels sont les objets visuels exposés en plein cadre ? ; utilisation des procédés techniques au tournage et au montage ; profondeur de champ (rendre flou ou net l'arrière-plan) ; changement d'échelle de plan (travelling par exemple).
- 20 Conclusion : La mise en image et en son est toujours une recherche d'effets. C'est une stratégie à destination des spectateurs pour alimenter nos imaginaires. En retour le cinéma façonne nos imaginaires. « Il faut se servir d'un film comme d'un miroir qui n'aurait pas oublié de réfléchir avant de nous renvoyer notre image » (Cocteau).

- 21 Séance du 20 décembre : Françoise Etchegaray, productrice des films d'Éric Rohmer, réalisatrice de *Rohmer et le temps qu'il fait*.
- 22 Étaient présents notamment : Thérèse Schérer, épouse d'Éric Rohmer, Rosette, actrice de Rohmer, l'ingénieur du son de Rohmer, la preneuse de son de Rohmer.
- 23 Le cinéma, c'est la lumière. Mais pour Éric Rohmer, c'est l'air qui est le plus important. C'était sa priorité quand il installait un cadre : « Est-ce qu'il y a assez d'air ? » Comme tous les grands cinéastes, il est inscrit dans l'univers. Il filme le corps en relation avec le monde qui nous entoure, et dans sa globalité. On s'arrête d'abord sur les films d'été : *La Collectionneuse*, *Pauline à la plage*, *Le Rayon vert*, *Le Conte d'été*. Presque tous sont construits sur des figures féminines, sauf *Le Conte d'été*. *Le Rayon vert* évoque une épiphanie, une révélation. *Le Conte d'été* est une vaste déambulation, autour de deux jeunes filles, Margot et Solène. Solène, toujours en maillot de bain, est une figure « solaire ». À chacune, Melvil propose une île. La thématique de l'île est présente aussi dans les films d'hiver. *Le Conte d'hiver* débute sur une île, en été : ce début évoque Adam et Ève. L'épilogue de *Ma nuit chez Maud* est à Belle-Ile. La neige est aussi un ressort dramatique ; Rohmer en joue rarement, mais c'est le cas dans *Ma nuit chez Maud*, comme l'est la pluie dans *Le Genou de Claire*.
- 24 Il n'y a jamais de post-synchronisation chez Rohmer, sauf dans *La Collectionneuse*. Rohmer utilise les hasards du temps. Pour *Ma nuit chez Maud*, il n'avait pas neigé depuis des jours. Rohmer avait noté pour *La Femme de l'aviateur* : « Aucun temps ne change ». Souvent, le temps qu'il fait dans son cinéma est plus allégorique, plus métaphysique. La révélation de *Ma nuit chez Maud* se produit en été ; ce n'est pas par hasard. De même que Rohmer utilise le paysage basaltique des Monts d'Auvergne : le volcan est susceptible de se réveiller. Autre élément météo important dans son cinéma : le vent ; et ce, jusque dans son dernier film, *Asfrée et Céladon*. Rohmer disait : « Il y a les hommes de granit, et ceux du calcaire. Je suis un homme de granit ».
- 25 L'œuvre de Rohmer est construite sur les séries. *Les Contes des quatre saisons* sont axés sur cette thématique. *Le Conte d'hiver* fonctionne comme pendant à *Ma nuit chez Maud* : il joue moins sur la neige que sur la grisaille. Domine un camaïeu de beige. *Le Conte d'automne*, tourné à la Garde Adémar, se passe pendant les vendanges. Le tournage a eu lieu en octobre, or les vendanges n'étaient pas faites. Rohmer joue aussi sur le vent dans ce film. C'est l'élément atmosphérique auquel il tenait le plus, il témoigne d'un besoin d'espace, il emmène les hommes vers. Quand dans tel plan il n'y avait pas de vent, Rohmer attendait.
- 26 *Le Signe du lion*, premier film de Rohmer, peut être considéré comme son film matrice. Quant à *Astrée et Céladon*, c'est un film somme sur la foi en Dieu, qui témoigne aussi de sa croyance dans le cinéma. *Le Forez* (le film a été tourné en mai, 2003) est un peu l'Arcadie rêvée. Tous les éléments sont présents : l'eau, la forêt, le vent. C'est un grand hymne à la nature, à l'Arcadie, aux premiers matins du cinéma. Il évoque des films muets, ceux de Griffith, de Murnau (*Tabou*).
- 27 Pour Rohmer, le cinéma, c'est mettre de l'ordre dans le chaos du monde, ou en montrer la beauté. C'est un hymne à la foi dans les éléments, et dans l'humanité. Rohmer, comme Renoir dont il réclame la filiation, est panthéiste.
- 28 Séance du 20 janvier, Jean-Claude Beineix, assureur *Quand le temps contrarie le tournage d'un film...* L'exemple de Losf in la Mancha.

- 29 Le cinéma est une activité qui se concentre très tôt. Dès les années 1920, cinq grandes sociétés contrôlent toute la chaîne cinématographique de la production à la distribution ; la plus célèbre est la Warner. Dix ans plus tard, le phénomène s'accroît encore avec l'arrivée du parlant. Le coût des films quadruple. En conséquence, deux cinémas coexistent : le cinéma américain et ses productions qui envahissent le marché mondial et des cinémas nationaux souvent subventionnés à destination d'un public national. Chaque année voit la réalisation d'environ 500 films, dont un sur deux est américain. La France produit un peu moins de 200 longs métrages qui font autour de 150-160 millions d'entrées dans les salles obscures. Les enjeux économiques sont colossaux.
- 30 Chaque film coûte très cher. Le budget se répartit en dix postes : le manuscrit et les droits d'auteur, le personnel, l'interprétation, les charges sociales, la location d'un studio, les décors et costumes, les transports, défraiements et régie, les moyens techniques, les pellicules et laboratoires, les « imprévus » (moins de 10 % du montant total) et les assurances. À cela il faut ajouter les coûts de distribution très importants puisque l'on sait qu'un film obtient, aujourd'hui, l'essentiel de ses résultats en quelques semaines. Il ne faut donc pas rater « sa sortie » en salle. La fourchette de base de coût d'un film se situe entre un et cinq millions d'euros. Un tel budget suppose donc une couverture assurantielle.
- 31 Certains scénarios semblent subir une malédiction car le tournage est systématiquement interrompu : tel est le cas des diverses versions de *Don Quichotte*. Le dernier en date est celui du réalisateur Terry Gilliam. Le film devait se tourner en août 2000. Pourtant une série d'événements météorologiques ont mis fin au film en quelques jours.
- 32 D'abord des avions ont sillonné le ciel en permanence empêchant le tournage. Puis, le temps s'est gâté pour le réalisateur et les acteurs. Les nuages noirs se sont faits porteurs d'une pluie diluvienne. Le décor désertique a été inondé, le matériel a été emporté par des torrents de boue. La météo contrariante, ainsi que la chute de cheval de Jean Rochefort, ont fait de ce tournage le plus gros sinistre d'assurance jamais réglé de l'histoire du cinéma.
- 33 Les films sont généralement assurés contre les intempéries. Vander Haeghen et compagnie est la plus importante société d'assurances sur les tournages.
- 34 Les contrats fixent « les conditions raisonnables de prise de vue » à savoir : suffisamment de lumière pour qu'il y ait des ombres portées au sol, ni pluie, ni chute de neige, ni chute de neige fondue, ni grêle, ni aucune autre précipitation, ni brouillard. L'assurance contractualise une indemnisation des pertes pécuniaires par jour de tournage, pendant la période de garantie.
- 35 Séance du 17 février : Thierry Nouel réalisateur et chef-monteur, « Coup de vent dans le cinéma, ou comment le cinéma passe des intempéries aux microclimats des caméras digitales ».
- 36 Séance du 17 mars : Philippe Roger, maître de conférences en études cinématographiques, Université Lyon-II/Louis-Lumière, « Jean Grémillon, la cantate des éléments ».
- 37 Séance du 19 mai : Martin Barnier, Université Lyon-II/Louis-Lumière, « *Groundhog Day* », comédie climatique.

- 38 Séance du 9 juin : Denis Mellier, professeur de littérature comparée et de cinéma à l'université de Poitiers, « Les climats extrêmes chez Ford et Herzog ».
- 39 Le climat apparaît comme la forme extrême de l'adversité. On commence par un film d'André Detoth, cinéaste hongrois (1912-2002), *La Chevauchée des bannis* (*Day of the outlaw*, 1959). Le film se passe en Alaska. Le tournage a eu lieu dans l'Oregon, en plein hiver. Le noir et blanc y est à la fois réaliste et esthétisant. Le film, où le blizzard a un rôle essentiel, a une dimension quasi-documentaire. C'est la donnée climatique qui va faire le travail, et non plus le « gun ». Le désert, tant de froid que de chaleur, est l'espace de l'épreuve.
- 40 Le western exhibe la dimension du désert. Pour Ford, cinéaste de l'espace américain, ce sera le désert : *La Prisonnière du désert* (1950), *Le Fils du désert* (*Three Godfather*, 1948). Dans *La Prisonnière du désert*, la bande-son joue sur une basse continue de vent.
- 41 Chez Herzog, *Au cœur des ténèbres* met en scène l'opacité : c'est le mur végétal rempli de brumes. Fitzcarraldo et Aguirre s'ouvrent sur des plans de montagne dans la brume. Dominant ici la moiteur, la touffeur.

Michèle Baussant, Évelyne Ribert, *chargées de recherche au CNRS*
 Marina Chauliac, *chercheuse associée à l'IIAC/CEM, anthropologue au ministère de la Culture, DRAC Lorraine*
 Irène Dos Santos, *postdoctorante, Université de Lisbonne*
 Nancy Venel, *maître de conférences à l'Université Lyon-II/Louis-Lumière*

Mémoires et patrimonialisations de l'immigration

- 42 DEPUIS les années 1980, en France, les initiatives visant à « recueillir » les mémoires de l'immigration se multiplient, mais l'expérience de la migration ne serait généralement pas transmise de manière explicite, dans les familles, aux enfants. Nous partirons de ce paradoxe pour nous interroger sur les mécanismes qui visent à transformer les mémoires de l'immigration en une forme de patrimoine. Il s'agira d'abord de comprendre comment et pourquoi des processus de « patrimonialisation » des mémoires de la migration émergent. Quels acteurs (immigrés, pouvoirs publics, etc.) se mobilisent ? Quels lieux et quels objets participent de ce processus ? Comment se construisent et sont construites des mémoires collectives ? On analysera ensuite les liens entre l'expression publique d'une mémoire de l'immigration et la transmission au sein des familles d'une mémoire de la migration.
- 43 Ces problématiques ont été abordées au cours du séminaire, au travers d'interventions de chercheurs, issus de plusieurs disciplines, qui ont présenté les résultats de leurs travaux. Nous avons également proposé systématiquement aux participants du séminaire de procéder ensemble à la lecture et au commentaire critiques de plusieurs textes sélectionnés qui correspondaient à la thématique abordée durant la séance. Enfin, deux séances ont été consacrées à la présentation des travaux d'étudiants.
- 44 Les premières séances ont fait une sorte d'état de la question, tant dans le domaine de la mémoire, que du patrimoine et de la migration, et des liens possibles entre ces trois notions, appréhendées à partir de terrains de recherche concrets.

- 45 5 novembre : Présentation du séminaire ; 19 novembre : Marina Chauhiac (IIAC/CEM, Direction régionale des Affaires culturelles de Lorraine) et Jean-Barthélémi Debost (Service du patrimoine culturel du Conseil général de la Seine-Saint-Denis) : « Les processus de patrimonialisation ».
- 46 Puis nous nous sommes penchées plus spécifiquement sur l'articulation entre mémoire collective et migration, en s'intéressant notamment à l'analyse des groupes intermédiaires (familles, associations...) dans la construction d'une mémoire partagée d'expériences migratoires diverses et de leur transmission.
- 47 3 décembre : « Mémoire collective et immigration » ; 17 décembre : Irène dos Santos (CRIA – Université de Lisbonne) : « Mémoire de la migration au sein du groupe familial et des associations : le cas de l'immigration portugaise » ; 7 janvier : Évelyne Ribert (CNRS/IIAC/CEM) : « Les transmissions familiales de l'histoire migratoire : le cas de l'immigration espagnole ».
- 48 Nous avons abordé le rôle de différentes institutions et/ou des représentants institutionnels dans l'élaboration, la sélection et la valorisation de patrimoines sociaux, matériels et immatériels.
- 49 21 janvier : Soraya El Alaoui (IISMM/EHESS) : « Le rôle des lieux dans l'élaboration d'une mémoire collective marquée par des spécificités nationales, ethniques ou sociales : le cas du cimetière musulman de Bobigny » ; 4 février : Noël Barbe (IIAC/LAHIC, Direction régionale des Affaires culturelles de Franche-Comté) : « Les changements de posture du chercheur dans les actions patrimoniales » ; 18 février : Anne-Marie Granet Abisset (professeur d'histoire contemporaine, directrice déléguée du LARHRA-Grenoble, Université Grenoble 2) est intervenue autour du thème suivant, et à partir de l'exemple du Musée Dauphinois : « La patrimonialisation institutionnelle : la mise en exposition ».
- 50 Cette question du rôle des institutions dans la structuration et la légitimation de mémoires collectives propres, susceptibles de constituer un patrimoine ou un héritage partagé a été élargie, en se plaçant cette fois-ci du côté des acteurs sociaux, et à partir de cas d'études spécifiques, ancrés dans un contexte social, historique donné.
- 51 4 mars : Michèle Baussant (CNRS/LESC) : « Élaboration d'une mémoire collective et patrimonialisation : l'exemple des associations alexandrines » ; 18 mars : Présentation de travaux d'étudiants ; 1^{er} avril 2011 : Nancy Venel (Université Lyon 2/Triangle ENS/LSH) : « La lutte pour la reconnaissance : le cas des Oranges » ; 6 mai : Présentation de travaux d'étudiants ; 20 mai : Conclusion.
- 52 L'année prochaine devrait être consacrée à l'approfondissement de cette réflexion. Quatre thèmes seront traités, toujours à travers l'intervention de chercheurs : la question du passage de mémoires privées à un espace public, le lien entre mémoire, patrimonialisation et militance, les usages politiques de la mémoire en lien avec les politiques urbaines, les musées de l'immigration en France et dans d'autres pays (comparaison).

INDEX

nomsmotscles Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain-Centre Edgar Morin
(IIAC-CEM)