

CONCLUSION

L'objet de cet ouvrage était de rendre compte de la constitution d'un nouveau monde de l'art, le monde de la musique ancienne. J'ai proposé d'analyser la constitution de ce monde comme un mouvement de professionnalisation (au sens du passage de l'amateurisme au professionnalisme) passant par l'institution d'une nouvelle juridiction¹ qui se traduit par la reconnaissance du droit qu'a un groupe professionnel d'être rémunéré contre l'exécution de certaines tâches spécifiques. L'institution de cette juridiction ne va pas de soi : elle passe par une lutte entre des groupes sociaux qui se disputent le droit de recevoir une rémunération contre la réalisation d'une tâche particulière. En l'occurrence, cette lutte met aux prises les musiciens baroqueux et les musiciens « traditionnels » qui continuent d'interpréter la musique du passé sans modifier ses principes d'interprétation. Elle peut prendre un tour public, parfois extrêmement vif, et se donner à voir dans des polémiques plus ou moins savantes, mais elle est aussi beaucoup plus continue – et beaucoup plus souterraine – quand elle passe par la constitution de nouveaux marchés : c'est parce que se développent une offre et une demande sur le marché des concerts et sur le marché du disque que l'on peut dire que les baroqueux sont parvenus à s'assurer une juridiction sur l'interprétation de la musique du passé.

Le mouvement de professionnalisation de la musique ancienne se traduit avant tout par l'apparition de nouveaux acteurs. Au cours des vingt dernières années, en France et en Europe, la population de musiciens spécialisés dans la musique ancienne s'est considérablement étoffée, leur qualité s'est considérablement homogénéisée, en s'appréciant. De même, des ensembles et des festivals spécialisés dans la musique ancienne vont apparaître et se développer, en inventant des formes d'organisation du travail (recours à des intermittents et mise en place d'une économie de tournées) et d'équilibre économique (relative faiblesse des subventions directes à l'activité) originales. Le développement du monde de la musique ancienne s'est aussi appuyé sur l'insertion de ses membres au sein d'institutions préexistantes : c'est le cas, en particulier, pour l'enseignement, qui se développe de plus en plus dans les conservatoires après en avoir été longtemps banni.

La professionnalisation se traduit par ailleurs par un accroissement de la division du travail et, plus généralement, par une spécialisation accrue des différents acteurs, qu'il s'agisse des institutions (l'enseignement et la diffusion sont deux rôles désormais clairement distincts, alors qu'ils pouvaient être assumés dans les mêmes lieux à la fin des années 1970) ou des individus (de plus en plus, les musiciens se spécialisent dans les activités d'enseignement ou d'interprétation). L'accroissement de la division du travail ne va cependant nullement de soi, et les conflits ou les décalages peuvent limiter la portée de certaines coopérations. Les intérêts des musiciens, des chercheurs et des éditeurs sont ainsi trop antinomiques pour qu'une collaboration systématique soit mise en place. La professionnalisation du monde de la musique ancienne a enfin donné aux relations financières une place de plus en plus importante et, plus généralement, a engendré une normalisation et une stabilisation de son fonctionnement : à mesure qu'il se professionnalise, les spécificités de ce monde tendent à se réduire et les pratiques des acteurs qui

1. Abbott (A.), *The System of Professions*, *op. cit.*

lui donnent corps se stabilisent dans des routines partagées – que ces routines concernent les conventions d’interprétation, les pratiques économiques ou les modes d’organisation du travail administratif.

Tels sont donc, résumés à grands traits, les principales caractéristiques du mouvement de professionnalisation de ce monde de l’art. Mais comment l’expliquer ? Quels sont les facteurs qui ont entraîné le passage de l’amateurisme au professionnalisme ? Le lancement du mouvement de professionnalisation repose sur un mécanisme d’hystérésis que l’on peut voir à l’œuvre sur plusieurs marchés. C’est l’amateurisme de leur condition de travail qui permet aux institutions spécialisées dans la musique ancienne de s’insérer sur ces marchés. Quand le monde émerge de l’amateurisme, les prix des ensembles sont très modérés alors que la qualité des prestations et l’originalité de la démarche leur assurent un succès public certain ; ce succès attire des organisateurs de concerts et des producteurs de disque qui trouvent dans la musique ancienne une niche qui leur assure une bonne visibilité médiatique. C’est le décalage entre le succès public et médiatique des productions et les conditions financières auxquelles les ensembles acceptent de travailler qui a rendu possible l’entretien de la dynamique de professionnalisation durant les premières années du mouvement. Deux impulsions ont toutefois facilité – sinon rendu possible – l’enclenchement de cette trajectoire, impulsions qui ont permis la constitution de compétences musicales de haut niveau pour quelques dizaines de musiciens. La première concerne la mise en place d’un système de bourses, au début des années 1980, qui a permis à des musiciens français formés sur instruments modernes d’aller se former, principalement en Hollande, au jeu sur instruments anciens : une fois de retour en France, ces musiciens imposaient des standards d’interprétation beaucoup plus élevés et pouvaient par ailleurs former de nouveaux musiciens. La seconde impulsion décisive renvoie à la salarisation temporaire d’un certain nombre de musiciens, à la même époque, dans les principaux ensembles français : prises en charge par le ministère de la Culture et le ministère du Travail, cette salarisation a permis aux ensembles et aux musiciens de travailler intensément – et partant d’améliorer sensiblement leur qualité – sans en assumer entièrement les charges.

La dynamique de professionnalisation, d’abord portée par les phénomènes d’hystérésis que je viens de décrire, a par ailleurs été entretenue par l’extrême labilité de ce monde social : les coûts fixes y sont bas, les possibilités d’innovation nombreuses, la fluidité des modes de production permet le foisonnement des initiatives. Cette labilité a été entretenue par la fréquence des comportements entrepreneuriaux à la réussite toujours incertaine. Mais ce foisonnement a aussi été rendu possible par le caractère très particulier de l’intervention publique au sein de ce monde. Pour apprécier le rôle du soutien public dans la professionnalisation du monde de la musique ancienne, j’ai étudié la *mise en œuvre* de ce soutien, et plus précisément j’ai fait porter l’analyse sur les *instruments* de l’action publique, définis ici comme des formes sociales stabilisées qui, investies par les collectivités publiques, permettent d’instrumenter leurs actions. Trois principaux instruments ont permis de soutenir le développement de ce monde de l’art. Le marché des subventions, d’abord, où s’allouent les aides dispensées par les collectivités publiques aux acteurs du mouvement. Le marché des concerts, ensuite : les organisateurs de concerts peuvent s’analyser comme des agences de redistribution des subsides que les collectivités publiques ont mis à leur disposition. Le régime de l’intermittence constitue le troisième instrument permettant de soutenir le développement de ce monde : parce qu’il permet à des ensembles de ne pas assumer directement la charge de l’entretien de l’armée de réserve artistique dont ils disposent, ce régime n’a pas seulement des implications en termes de politique sociale – il est aussi un outil de soutien public à l’action artistique.

Ces trois types d’instruments ont en commun d’irriguer le monde de la musique ancienne. On ne s’étonnera guère, dans ces conditions, de ne pas pouvoir reconstituer une logique construite et systématique qui oriente l’ensemble de ces interventions : devant l’état d’anarchie des interventions publiques, on pourrait se risquer à parler d’anarchie d’Etat. Mais l’absence de plan n’est pas, loin s’en faut, synonyme d’inefficacité. Loin d’avoir été un frein au

développement du mouvement, elle a été au contraire l'une des conditions de son dynamisme, en permettant à de nombreuses entreprises de voir le jour – même si la survie de ces entreprises est loin d'être garantie par cette irrigation incontrôlée qui peut du jour au lendemain se tarir. Ce mode de fonctionnement, que l'on peut ériger en paradigme de la nouvelle « impuissance vertueuse » du ministère de la Culture², combine le soutien public (la vertu) et l'absence de contrôle direct sur les orientations de l'action publique et sur ses résultats (l'impuissance) – ce contrôle est délégué aux responsables des institutions et au public. Il dessine un mode de soutien public original, distinct des formes d'interventions dont ont bénéficié d'autres secteurs du spectacle vivant, qu'il s'agisse des orchestres traditionnels, de la musique contemporaine, du théâtre ou de la danse. Par ailleurs, deux des trois instruments de l'action publique en faveur de la musique ancienne – le marché des concerts et l'intermittence – ont en commun de ne pas être institués comme des éléments d'une « politique culturelle » : parce qu'ils ne sont pas rendus publics comme tels, ils peuvent aisément être ignorés par l'ensemble des acteurs du mouvement. Dans ces conditions, on comprend le décalage qui se fait jour entre les représentations indigènes – « le mouvement n'a reçu aucun soutien public » – et la thèse que je défends ici – « le dynamisme du mouvement a été rendu possible par le soutien public » : le détour au ras du sol dont je parlai en introduction a déplacé en l'élargissant le périmètre de l'action publique – et partant, l'appréciation que l'on peut porter sur son rôle.

L'un des enjeux de cet ouvrage était de mettre au jour les *formes sociales* qui contribuaient à structurer le monde de la musique ancienne. Il est avant tout structuré par des *marchés*, que l'on peut saisir comme la combinaison de deux jeux d'interaction, une interaction concurrentielle et une interaction d'échange. La concurrence – qui désigne une lutte indirecte pour des opportunités d'échange – épouse, au sein du monde de la musique ancienne, trois formes principales. Quels que soient les marchés étudiés au sein de ce monde social, la clôture des relations sociales constitue l'un des modes privilégiés de la lutte indirecte qui se joue de part et d'autre de l'échange. Le principe en est simple : en stabilisant ses relations avec ses partenaires, on exclut ses concurrents. En même temps qu'elle est une caractéristique de l'échange, la clôture des relations est donc une technique concurrentielle qui permet d'améliorer ses opportunités d'échange avec ses partenaires et de diminuer les chances de ses concurrents. Les ressorts de cette clôture sont le plus souvent interpersonnels même si, sur certains marchés (le marché du disque et le marché des subventions), les ressorts de la clôture peuvent reposer sur des investissements de formes (contrats, conventions, etc.) qui explicitent les obligations et figent les partenariats pour plusieurs années. Ces deux derniers marchés ont des caractéristiques singulières, qui expliquent que les ressorts de la clôture y soient différents : les sommes en jeu sont plus importantes, les engagements plus exclusifs et plus durables que sur le marché des concerts et sur le marché du travail – les engagements formels qui fondent la stabilité des rapports sont alors une manière de se prémunir contre les conduites opportunistes.

La seconde technique que peuvent mobiliser les acteurs du monde de la musique ancienne dans la lutte indirecte qui les oppose à leurs concurrents repose sur le recours aux prescripteurs qui permettent aux acteurs d'augmenter leurs chances d'échange et de s'assurer de la qualité de leurs partenaires potentiels : journalistes, hommes de radio, agents, ou encore musiciens, organisateurs ou administrateurs, peuvent ainsi intervenir comme intermédiaires pour favoriser tel acteur, handicaper tel autre, donc pour modifier les conditions de la concurrence. Les réputations dont ils disposent constituent la dernière ressource que peuvent mobiliser les acteurs sur les marchés de la musique ancienne. La constitution des réputations repose tout d'abord sur un effet de mémoire partagée : les acteurs pariant sur la reconduction à l'avenir des prestations passées, un ensemble ou un musicien bénéficieront d'effets de réputation dans la lutte qui les oppose à leurs concurrents. Les réputations peuvent aussi se fonder sur une dynamique

2. La formule est de Urfalino (P.), « Les temps de la politique culturelle », *postface* à Urfalino (P.), *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004.

spéculaire où les acteurs trouvent dans les yeux de leurs concurrents une garantie sur la qualité de leurs partenaires potentiels : tel ensemble, accueilli dans un grand festival, bénéficiera de la garantie qui lui est procuré par cet engagement, tandis que tel musicien, engagé par un ensemble, sera connu sur la place comme celui « qui est première flûte aux Arts Flo » – dans les deux cas, ce sont des octrois de label qui permettent à des acteurs d'augmenter leurs opportunités d'échange.

L'étude des processus d'échange effectivement à l'œuvre sur les marchés de la musique ancienne a montré que ces échanges sont en général fort éloignés de l'idéal-type de l'échange marchand tel que j'avais pu le définir en introduction. Cet éloignement tient tout d'abord aux phénomènes de clôture, dont je signalais plus haut l'importance, qui installent les échanges dans la durée et qui reposent le plus souvent sur des relations interpersonnelles fortes. De la même manière, si les prix sont âprement et toujours discutés sur les marchés de la musique ancienne, ils sont loin, le plus souvent, d'être la seule dimension sur laquelle porte les négociations. L'étude des relations d'échange sur le marché du travail a supposé que soient élaborés de nouveaux idéaux-types pour organiser de manière efficace les matériaux collectés. Il est apparu, tout d'abord, que le fait que le marché du travail de la musique ancienne soit adossé au régime de l'intermittence n'impliquait pas que tous les musiciens se trouvent dans des positions homogènes. Certes, le recours à l'intermittence permet la mise en œuvre de sanctions rapides et induit par conséquent des mécanismes de contrôle et de motivation rudimentaires et violents : en cas de non satisfaction, le musicien n'est pas réengagé. Une certaine stabilisation des relations peut malgré tout se faire jour, même si elle ne concerne pas tous les musiciens : certains pupitres sont toujours nécessaires, quelle que soit la production, d'autres le sont moins ; et la stabilisation des relations repose également sur l'aptitude des musiciens à se rendre indispensables.

Les marchés ne constituent pas les seules formes qui contribuent à dessiner la morphologie de ce monde et à imprimer leurs marques à sa dynamique. Je m'arrêterai tout d'abord sur les organisations qui ont été étudiées ici avant tout dans une perspective *génétique*. Dans la trajectoire des ensembles, on peut repérer un certain nombre de points de clivages qui constituent l'équivalent, pour ces acteurs collectifs, des tournants de carrière dont parle Hughes pour les carrières individuelles³ : la professionnalisation des ensembles de musique ancienne les fait passer de simples points de rencontre ponctuels de trajectoires indépendantes à des entités collectives, distinctes de leur environnement et irréductibles à la juxtaposition des parties qui les composent. L'enjeu de l'analyse est donc de saisir le processus d'*intégration* des ensembles de musique ancienne, processus qui les transforme en organisations⁴. Pour étudier ce processus, j'ai été amené à définir trois axes permettant de repérer la position des ensembles de musique ancienne sur leur trajectoire d'intégration.

Le premier de ces axes renvoie à la distinction, proposée par Michel de Certeau, entre tactique et stratégie⁵. Dans le cas des ensembles de musique ancienne, le passage de la tactique à la stratégie suppose la constitution d'une infrastructure administrative minimale. Non que le directeur musical manque de projet artistique – il en est en général le principal porteur. C'est la capacité à intégrer des composantes éparses autour de ce projet qui lui fait défaut : il faut, pour cela, que se développe un organe propre, même minimal, qui puisse assumer ce rôle. Nombre de décisions s'effectuent aux marges des ensembles, dans les négociations avec les partenaires sur le marché des concerts ou sur le marché du disque, et bien des choix, comme l'embauche de certains musiciens, peuvent être délégués à des chefs de pupitres ou à des

3. Hughes (E.C.), « Carrières, cycles et tournants de l'existence », art. cité.

4. A cet égard, les paragraphes qui suivent peuvent se lire comme une tentative pour ramasser les résultats de cette enquête dans la perspective proposée par J.-C. Thoenig pour qui la sociologie des organisations, pour avoir encore un sens, doit être attentive aux mécanismes d'intégration des collectifs (Cf. Thoenig (J.-C.), « How Far is a Sociology of Organizations still Needed ? », *Organization Studies*, 19 (2), 1998).

5. Certeau (de) (M.), *L'invention du quotidien. Vol. 1, Les arts de faire, op. cit.*

intermédiaires de marché. Mais ces négociations ne se déroulent pas dans un vide social et ne mettent pas aux prises des entités évanescentes : dans ces interactions, ce sont deux institutions – au sens durkheimien – qui, en interagissant, s’efforcent d’articuler leurs identités et leurs projets respectifs, en un mot leurs stratégies.

Le second axe qui permet de baliser la trajectoire d’intégration des ensembles renvoie à la constitution de règles : dans la trajectoire des ensembles, on voit se constituer des règles, stables et contraignantes. Ces règles contribuent à distinguer tout d’abord l’organisation de son environnement : pour un musicien, le fait d’être engagé à la Chapelle Royale, implique qu’il prenne en compte (éventuellement pour en jouer) les règles qui régissent l’organisation du travail de répétition, les principes de rémunération, etc. Elles permettent surtout de tracer une ligne entre le temps où ces règles n’existent pas et où les acteurs négocient au coup par coup leurs conditions d’engagement – et où ils peuvent en tout cas aisément les remettre en cause – et le temps où ces règles ont été instituées et où elles sont désormais d’une rigidité telle qu’elles viennent cadrer les interactions.

Le dernier axe, enfin, renvoie à la dynamique « d’association », au sens de Durkheim⁶, qui touche certains ensembles quand les membres qu’ils rassemblent, par la composition de leurs interactions de travail multiples et répétées, font émerger un acteur collectif dont l’identité est irréductible à la juxtaposition des parties qui le composent. C’est dans l’analyse du travail musical que j’ai pu mettre au jour cette naissance d’un collectif : dans les interactions de face à face qu’ils déploient pour rendre possible leur coordination, ces musiciens vont progressivement faire émerger, collectivement, une convention spécifique et une identité musicale. C’est la composition de ces interactions qui crée un collectif doté d’une identité stable et spécifique.

J’ai déjà évoqué le troisième agencement d’interactions qui contribue à structurer le monde de la musique ancienne et à lui imprimer sa dynamique, en rappelant plus haut à quel point l’action publique a été décisive dans le lancement et l’entretien de la dynamique de professionnalisation de ce monde de l’art. Pour saisir cette importance, je me suis concentré sur les *instruments* de l’action publique⁷. Cette perspective m’a amené à rapprocher les formes qui ont porté l’intervention publique au sein de ce monde social – le marché des subventions, le marché des concerts et le régime de l’intermittence – et partant à dégager des lignes de comparaisons. Une première dimension permettant d’organiser les formes du soutien public apporté à la musique ancienne repose sur le type de ressources mobilisées par les collectivités publiques. Ce soutien peut mobiliser deux types de ressources, directement attachées à la puissance publique : la capacité à disposer de fonds publics (c’est évident sur les marchés des concerts et des subventions, c’est aussi le cas quand l’Etat intervient pour combler le déficit du régime des intermittents), la capacité à garantir des accords entre les partenaires sociaux. Une seconde dimension renvoie à un critère *topographique* que l’on peut emprunter à G. Sartori⁸ : pour dire d’une action qu’elle est une action politique, il faut selon Sartori la renvoyer aux sites où elle se déploie – autrement dit, les actions politiques sont les actions qui sont entreprises dans des institutions *publiques*. C’est l’un des éléments qui permet de distinguer le soutien public des actions mécénales, c’est aussi un critère qui permet de souligner la diversité des arènes d’où s’instrumente le soutien public à la musique ancienne, c’est enfin une dimension qui permet de souligner l’ambiguïté de certains lieux : les associations qui gèrent les festivals ne sont pas à proprement des institutions publiques, elles sont pourtant des lieux qui participent à la mise en œuvre de l’action publique.

J’ai discuté dans le détail une troisième dimension permettant d’organiser la diversité des formes d’action publique, en montrant que les logiques d’action que les acteurs

6. Durkheim (E.), *Les règles de la méthode sociologique*, *op. cit.*, p. 102 et *sq.*

7. Lascoumes (P.), « Gouverner par les instruments, ou comment s’instrumente l’action publique », art. cité.

8. Sartori (G.), « What is “Politics” », *Political Theory*, 1 (1), 1973.

peuvent mettre en œuvre sont d'une très grande hétérogénéité⁹. La mise en œuvre du soutien public à la musique ancienne passe par des actions dont l'efficacité repose en grande partie sur l'ambivalence et la pluralité de leurs logiques : un même acteur peut engager, dans une même négociation, des raisonnements de producteurs de disque, d'organiseurs de spectacles et d'administrateur culturel employé par une collectivité locale, et l'efficacité de ses montages repose sur la combinaison bigarrée de ces logiques d'action. La production de modes d'actions spécifiquement politiques suppose la mise en œuvre de dispositifs procéduraux dont on peut repérer l'institution au début des années 2000 – ces dispositifs sont toutefois trop récents pour pouvoir en présenter ici l'analyse. Dernière dimension mobilisée dans mon analyse des formes d'action publique, la mise en public des décisions. Cette publicisation est inégale selon les formes d'intervention : elle est présente sur le marché des subventions, où elle contribue à masquer l'hétérogénéité des processus de décision et où elle contribue à instituer une distinction entre l'action publique et le mécénat que l'analyse des seules logiques d'action avait tendance à gommer ; elle fait défaut, en revanche, sur le marché des concerts et plus encore pour le régime de l'intermittence.

Des marchés, des organisations, des interventions des collectivités publiques : les formes qui structurent le monde de la musique ancienne sont des plus classiques, même si le sens que je leur donne ici est un sens *construit* par l'analyse. Pourquoi ne pas les juxtaposer et leur surajouter encore cette notion de monde social ? S'il faut parler de monde social, c'est précisément que ces formes ne sont pas indépendantes, mais qu'elles sont au contraire profondément articulées les unes aux autres. Cette intégration des différentes formes sociales au sein d'un même monde social renvoie tout d'abord au fait qu'elles se déploient autour d'une même activité : le propre d'un monde social est de se déployer autour d'une activité spécifique – en l'occurrence, une activité de production musicale – dont les chaînes d'interactions qui composent le monde rendent possible l'existence. Ces chaînes sont pour l'essentiel stabilisées dans les formes sociales que je viens de décrire. Ces formes constituent un monde parce qu'elles sont étroitement interdépendantes. A isoler ou à juxtaposer ces formes sociales on risque fort de tronquer leur représentation en ne donnant pas à voir l'épaisseur du monde où elles s'insèrent et à méconnaître ainsi, selon la plaisante expression de J. Revel, la « structure feuilletée du social »¹⁰.

Mais cette formule de Revel, en évoquant une simple superposition, est sans doute encore insuffisante. Aussi le lecteur m'autorisera-t-il peut-être, en clin d'œil à mon objet, à troquer la métaphore pâtissière contre la métaphore musicale et, en empruntant à Lévi-Strauss l'image qu'il emploie au finale de *L'homme nu*, à parler plutôt de la structure polyphonique du social¹¹. La métaphore des mondes sociaux est trompeuse si l'on croit qu'elle implique qu'ils doivent se lire comme une carte ou comme un tableau : il faut les lire comme une partition, où les formes sociales qui les structurent constituent des portées qui peuvent se lire isolément mais dont le sens n'apparaît pleinement que si on les replace dans le système (au sens musical) dont elles ne sont que l'une des composantes. La structure du monde social n'est pas donnée par l'une ou l'autre de ses formes, prises isolément, mais par leur combinaison simultanée d'où peuvent surgir dissonances ou consonances, tensions ou résolutions. Le fonctionnement du monde de la musique ancienne n'est pas réductible au seul marché du travail ou au seul marché des concerts, c'est de leur combinaison qu'émerge sa dynamique : ce n'est qu'en prenant en compte le décalage qui se fait jour, au début des années 1980, entre le marché du travail (où les musiciens sont encore très mal payés) et le marché des concerts et du disque (où des productions vendues bon marché par les ensembles rencontrent un succès public et critique) que l'on peut expliquer l'enclenchement de cette dynamique de professionnalisation.

9. Weber (F.), « Settings, interactions and things », art. Cité.

10. Revel (J.), « L'histoire au ras du sol », art. cité.

11. Lévi-Strauss (C.), *Mythologiques*. 4, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971.

Mais la réciproque est aussi vraie : si l'on ne peut saisir le monde sans saisir la combinaison de ses formes, la manière dont évolue l'une de ces formes est elle-même surdéterminée par l'ensemble du monde dans lequel elle s'insère, et par les effets d'entraînement qui en résultent. La position d'un ensemble sur le marché des concerts ne peut se comprendre si l'on ignore sa position sur le marché des subventions, qui elle-même influe sur la rémunération qu'il peut verser aux musiciens qu'il engage, et donc à sa position sur le marché du travail ; la position de cet ensemble sur le marché du disque (par exemple, le fait qu'il soit parvenu à signer avec une major) lui permet de profiter d'importants effets de réputation sur le marché des concerts et sur le marché des subventions. Des exemples qui précèdent, on voit enfin que si les mondes sociaux ont une structure polyphonique, c'est qu'on ne peut les saisir que dans une perspective longitudinale : un monde en coupe statique serait aussi absurde qu'un accord isolé au milieu d'une sonate – ce sont des processus qu'il faut saisir, et leur interdépendance qu'il faut analyser. De la sorte, cette perspective ne fige jamais les formes qu'elle permet de mettre au jour : en montrant comment elles se configurent, se stabilisent ou se transforment, elle s'attache à mettre en évidence, en les replaçant au sein du monde qui leur donne sens et qu'elles constituent en retour, les recompositions perpétuelles de l'action et du lien social.