

Du sujet à l'acteur : mises en en scène de soi et mises en jeu du corps à travers les rôles

Regard sur les prostituées en vitrine du quartier Nord, les petits déjeuners d'affaire
du BNI-BXL et des artistes de cabaret de Bruxelles à Paris

Mémoire réalisé par
Bénédicte Fontaine

Promoteur(s)
Pierre-Joseph Laurent

Lecteur(s)
Anne-Marie Vuillemenot

Année académique 2016-2017
Master en anthropologie, finalité approfondie

**DU SUJET À L'ACTEUR :
MISES EN SCÈNE DE SOI ET MISES EN
JEU DU CORPS À TRAVERS LES RÔLES**

Regard sur les prostituées en vitrine du quartier Nord, les
petits déjeuners d'affaires du BNI-BXL et des artistes de
cabaret de Bruxelles à Paris

Mémoire réalisé par : Bénédicte Fontaine

Promoteur : Pierre-Joseph Laurent

Lecteur : Anne-Marie Vuillemenot

Année académique 2016-2017

Master en anthropologie, finalité approfondie

Je déclare sur l'honneur que cette monographie a été écrite de ma plume, sans avoir sollicité d'aide extérieure illicite, qu'elle n'est pas la reprise d'un travail présenté dans une autre institution pour évaluation, et qu'elle n'a jamais été publiée, en tout ou en partie. Toutes les informations (idées, phrases, graphes, cartes, tableaux, ...) empruntées ou faisant référence à des sources primaires ou secondaires sont référencées adéquatement selon la méthode universitaire en vigueur.

Je déclare avoir pris connaissance et adhérer au Code de déontologie pour les étudiants en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses et savoir que le plagiat constitue une faute grave.

REMERCIEMENTS

Je remercie avant tout mon compagnon, Maxime, pour avoir accepté et soutenu mon projet de reprise d'études et pour m'avoir accompagnée et encouragée tout au long de ces deux années. Il a été et reste mon premier interlocuteur, celui face auquel je défends et discute mes terrains, mes lectures et mes idées. Je ne pouvais pas rêver meilleur partenaire. Je remercie aussi Pierre-Joseph Laurent, mon promoteur, pour sa disponibilité et sa gentillesse, mais surtout pour avoir partagé, à travers ses cours et ses écrits, sa passion et son travail, et de m'avoir ainsi ouvert les portes de l'anthropologie. Je lui serai éternellement reconnaissante pour ce merveilleux cadeau. Je remercie mes parents, pour leur soutien indéfectible, et mes frères et ma soeur pour leur présence et leurs encouragements. Mais je remercie surtout toutes les personnes qui m'ont ouvert leur porte et leur vie, qui m'y ont donné une place et grâce à qui j'ai pu écrire ce mémoire : Becky, Naïma, Frédérique, Carlotta, Dalila, Maria, Claude, Anne, et toutes les autres, et Mobutu pour sa protection, le groupe du BNI-BXL pour m'avoir laissée entrer, et plus particulièrement Laurence, Jean, Marie, Alban et Edouard pour leur disponibilité et leur gentillesse, et enfin tous les artistes qui m'ont donné de leur temps, Nicolas, Joan-Dear, Georges, Goldie, Charlotte, Alex... Je remercie aussi tous mes professeurs de ces deux dernières années, qui ont porté cette expérience bien au-delà de mes espérances, en partageant leur savoir, leur passion et leurs travaux. Enfin, je remercie tous ces gens qui ont un jour écrit ces belles pages que je peux maintenant lire avec avidité, sans qui je n'aurais pas non plus pu écrire et que je ne pourrais malheureusement pas tous nommer...

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	5
Introduction	11
Quels terrains et comment les investir ?	13
<i>Les carrées du quartier Nord</i>	13
<i>Le BNI-BXL</i>	15
<i>Les artistes de cabaret</i>	18
Récouter des données sur les terrains	19
Poser mon regard	20
<i>Assumer un regard</i>	20
<i>La focale de l'apparence et de la surface du corps</i>	21

PREMIÈRE PARTIE :

A PREMIÈRE VUE : LES DIFFÉRENTES MODALITÉS D'UNE MISE EN SCÈNE DE SOI

Introduction	24
Chapitre 1 : Les décors du corps	26
S'inscrire dans un lieu... ..	26
<i>Du cercle d'Italie au cercle Bourguignon</i>	26
<i>Le Marquis</i>	28
<i>Les carrées S-M</i>	29
... parmi d'autres corps	30

<i>En compagnie de qui ?</i>	30
<i>Quels clients ?</i>	32
<i>Ceux qui ont été là...</i>	34
Le lieu dans lequel le corps s'inscrit	34
Chapitre 2 : La tenue : des choix pour les autres	37
« Faire pute ! » : sur et par le corps en mouvement	38
Sous le regard des pairs	41
<i>Les infomerciales : se présenter...</i>	41
<i>... pour être recommandé</i>	43
<i>Les bons BNI : rendre la réussite visible</i>	43
Sous le regard des spectateurs et des clients	44
<i>L'image que l'on renvoie...</i>	44
« <i>S'offrir au jugement</i> »	46
Le rôle se construit à travers le regard de l'autre	47
Chapitre 3 : Se créer soi-même : l'exemple de la construction du personnage de cabaret	50
Donner corps à des images : le plaisir du rôle	51
L'obligation du rôle	53
Le bon rôle	55
Créer son propre rôle	57
Chapitre 4 : La performativité de l'apparence	60
L'apparence est une performance	61
L'apparence est une performance performative	62
 DEUXIÈME PARTIE : DE RÔLE EN RÔLES 	
Introduction	66

Chapitre 5 : De l'un à l'autre : rapports d'opposition, allers-retours et influences mutuelles	68
Esmeralda Taglioni n'est pas Nicolas Bergerin, qui n'est pas Nicolas	69
« Être normale » : les bases d'un rapport d'opposition radical	72
Un rôle ou l'autre... ..	74
 Chapitre 6 : De l'un à l'autre : les processus de transformation	78
Becky : une métamorphose spectaculaire	79
Des lignes de démarcations nécessaires	83
Le nom : un enjeu important	86
Endosser et investir le rôle	88

TROISIÈME PARTIE :

FACE À LA CONCURRENCE, L'INDISPENSABLE ADAPTATION CONTINUE DES ACTEURS : DE L'APPRENTISSAGE DU RÔLE À LA PLASTICITÉ NÉCESSAIRE

Introduction	92
 Chapitre 7 : L'apprentissage du rôle est continu	94
Un apprentissage formel	95
<i>Workshops, formations, ...</i>	95
<i>La répétition</i>	97
Un apprentissage mutuel	99
<i>Apprendre les codes : la tutelle des anciens</i>	99
<i>L'apprentissage des codes : une observation mutuelle</i>	101
<i>Une communauté de pratiques</i>	101
Être unique et particulier	103
<i>Devenir un expert</i>	103
« Former sa technique »	104
<i>Les rôles s'inscrivent dans le temps</i>	105

Chapitre 8 : La mise en concurrence des corps jusqu'à la surenchère	108
Le péril du stigmaté	109
Face à la concurrence : se réinventer, sans cesse	111
<i>Être unique</i>	111
<i>Être le plus performant</i>	112
« <i>Tenir la concurrence</i> »	114
<i>L'observation mutuelle</i>	115
<i>Faire face à l'obsolescence du corps</i>	116
Conclusion : La concurrence comme lien à l'autre	119
Bibliographie	125

INTRODUCTION

Le 15 juillet 2016, alors que le début des vacances semblait s'étirer sans fin, dans un ennui que la chaleur moite rendait pénible, j'ai décidé de me lancer dans ma recherche de fin d'études, celle qui sera l'objet de l'écrit à venir. Mon objectif était d'explorer les questions de l'apparence et de sa possible instrumentalisation par les acteurs. J'avais décidé d'aller confronter ce questionnement à la réalité des prostituées qui travaillent en vitrine. J'étais en effet persuadée que les vitrines, aperçues depuis les trains qui les surplombent, seraient un bon point de départ pour une recherche portant sur l'utilisation possible de l'apparence. Je n'avais cependant pas la moindre idée de comment entrer en contact avec les travailleuses. Incertaine, timorée et soudain extrêmement timide à l'idée de me rendre dans un lieu inconnu, dont j'ignorais l'intégralité des usages et des codes malgré sa proximité géographique – j'allais dans le quartier Nord de Bruxelles, à une vingtaine d'arrêts de tram de mon appartement –, j'ai finalement décidé de contacter Espace P..., l'asbl présente dans le quartier, qui fait un travail social de prévention et d'accompagnement auprès des travailleurs du sexe. Je fondais de grands espoirs sur cette possible aide extérieure. Si j'ai été reçue avec gentillesse, j'ai dû malgré tout me rendre compte que mes demandes étaient à tout le moins naïves et irréalistes : à moins que je ne signe pour un stage au sein de l'association, chroniquement en manque de moyens et de travailleurs, ils ne pouvaient pas m'emmener avec eux lors d'un tour ou accepter que je reste quelques jours dans leurs locaux, pour des raisons évidentes de secret professionnel. J'allais devoir me débrouiller toute seule, forte de cette unique aide : « mais va toquer aux portes, tu vas voir, dans les carrées, elles sont gentilles... Tu peux toujours essayer ». Prenant mon courage à deux mains, j'ai d'abord essuyé un refus, très gentil cependant, pour ensuite être reçue par Dominique dans sa carrée. Excitée à l'idée que ce soit réellement possible, je suis revenue le lendemain, mieux préparée. Peu à peu, de porte en porte, de vitrine en vitrine, je me suis constitué un

réseau de connaissances, d'interlocutrices et même d'amies. Dans un objectif de comparaison et de complexification de mes questions de recherches, j'ai parallèlement investi, à partir du mois d'octobre 2016, les réunions hebdomadaires d'un cercle d'affaires, le BNI-BXL, et les représentations et les coulisses des artistes de cabaret bruxellois. Je me suis rendue dans le quartier des carrées, dans le cercle d'affaires et dans les cabarets régulièrement jusqu'au mois de janvier 2017, c'est-à-dire sur une base au moins hebdomadaire, voire, dans le cas des carrées, presque quotidienne, puis de loin en loin, pour les saluer.

J'avais choisi ces différents terrains en partant du principe que chacun impliquerait une attention à l'apparence plus explicite et plus assumée que dans les jeux de la vie quotidienne. J'espérais trouver des espaces où le paraître était un enjeu important. Mais peu à peu, au fur et à mesure de l'avancée de mes recherches, mes questionnements initiaux sur l'apparence se sont mués en une véritable exploration des mises en scènes de soi, de leurs différentes modalités et de leurs effets, voulus ou non, sur les autres et sur soi-même. La pluralité des terrains, loin de n'apporter qu'une multiplication des points de vue, m'a en réalité permis de mettre au jour d'autres éléments, jusque là inenvisagés, qui m'obligeaient à réinterroger chaque espace investi au regard de cette idée nouvelle. Cette forme particulière d'itération – non pas un aller-retour au moins symbolique du terrain à hors du terrain et inversement, mais d'un terrain à l'autre (Olivier de Sardan, 2008) – m'a amenée à creuser davantage des questions qui ne m'auraient sans doute pas effleurée. En investissant plusieurs espaces, j'ai pu ainsi épaissir non pas uniquement la construction de ma réflexion autour des thèmes qui m'habitaient – et qui se sont révélés, heureusement, pertinents – mais bien d'épaissir chaque terrain tour à tour, pour lui-même et grâce aux questions soulevées par les autres, et de faire évoluer mon questionnement original autour de ces « découvertes », fidèle donc à une méthode inductive propre à l'anthropologie :

« bien entendu, avant de se rendre sur le terrain, il est indispensable de baliser préalablement la recherche, de s'y préparer soigneusement et de formuler une problématique la plus claire possible afin de ne pas se perdre. Sur le terrain, il n'en reste pas moins nécessaire de faire preuve de souplesse et d'esprit à l'égard de ses propres constructions [...]il convient de mettre en tension la nécessité de partir sur le terrain avec un cadre théorique solide, mais, dans le même mouvement, de ne pas se laisser berner par ce cadre [...] afin de cheminer vers les gens croisés sur le terrain, c'est-à-dire de

« lâcher prise » pour « basculer » dans la perception d'un contexte singulier avec d'autres yeux [...] et se laisser ainsi affecter ou encore interpellé par ce que ces gens disent d'eux-mêmes pour ensuite pouvoir reprendre, autrement, cette nécessaire problématisation inhérente à toutes démarches scientifiques. » (Laurent, 2015 : 155)

Quels terrains et comment les investir ?

« De même qu'il faut la parole de l'annonceur pour qu'un paysan s'autorise à se dire ensorcelé, de même ce furent mes interlocuteurs qui me désignèrent ma place » (Favret-Saada, 1977 : 38), souligne Jeanne Favret-Saada dans *Les mots, la mort, les sorts*. Elle revient plus tard sur ce fait complexe, celui d'être affectée, qui se joue sur deux registres : être affectée à une place, sur le terrain, par ses interlocuteurs, et être affectée par le terrain, par ceux qui le vivent et le racontent (Favret-Saada, 2010). Pour chacun des trois espaces du terrain, il a fallu que je négocie mon entrée de manière à chaque fois spécifique, pour ensuite seulement m'y voir affectée à une place propre et relative à chacun d'eux. « Au final, il s'agit toujours de prendre une place dans une relation interpersonnelle, une famille ou un groupe social, de tenir, d'analyser et de gérer cette place » (Jamouille, 2011 : 163). À partir de cet équilibre difficile entre la place prise et la place donnée, chaque terrain déploie ses spécificités, ses subtilités, les motivations et les raisons de ses membres. À partir de cette place, j'ai à mon tour été affectée par ce qu'il m'était donné à voir et à entendre. S'ils me permettent de nourrir une seule et même réflexion sur la question de la mise en scène de soi, et que j'y ai observé, d'une certaine manière, les mêmes choses, chacun de ces trois terrains est avant tout particulier et unique.

Les carrées du quartier Nord

Déployées sur seulement quatre rues qui se croisent, au centre d'un quartier comme enclavé, bordé par la gare, les hauts buildings du secteur tertiaire et des rues au commerce dense, les carrées sont des rez-de-chaussée d'habitation occupés par des travailleuses du sexe. De taille et de surface variables, elles sont plus ou moins délabrées, plus ou moins vétustes, plus ou moins investies par leur occupante. Toutes sont éclairées d'un néon rose ou rouge, qui signale à la fois l'activité et la présence de la

travailleuse si il est allumé ; le rideau tiré signifie qu'elle est occupée avec un client. Elles les attendent assises dans leur vitrine, sur des chaises hautes, des fauteuils en osier ou des chaises de bureau. Des corps différents dans des décors différents se côtoient et se succèdent de vitrine en vitrine, de rue en rue. Les « filles du jour » sont soit blanches, au moins la cinquantaine, soit noires, à partir de la trentaine. Elles sont pour la plupart indépendantes, travaillant seules pour elles-mêmes¹. Elles sont les occupantes officielles et légales des carrées, qu'elles louent à prix d'or et à travers lesquelles, comme le souligne Pascale Jamouille, « elles sont soumises à un proxénétisme immobilier dans un bâti qui se dégrade » (Jamouille, 2009 : 13). La plupart de mes interlocutrices régulières ont été les femmes blanches « matures » qui travaillent de jour.

Contrairement à mes espérances, bercée par un imaginaire de solidarité face à l'adversité tel qu'on le voit dans les films, il n'existe pas d'espaces dans lesquels les prostituées se réunissent et font collectif. Si certaines partagent des liens, ceux-ci se nouent au téléphone ou au cours de rencontres rapides dans la carrée de l'une ou de l'autre. Cette absence de véritable groupe m'a obligée à me présenter personnellement à chacune de mes interlocutrices une à une, et donc à me représenter à chaque fois, comme la parfaite inconnue que je demeurais aux yeux de celles avec lesquelles je n'avais encore jamais parlé. Cette situation particulière, propre à la configuration du terrain, m'a poussée à penser avec un soin particulier ma présentation :

« pour ne pas recueillir un discours construit à destination de l'intellectuel (ou de l'intrus ajouterais-je), le sociologue se doit de réfléchir à la présentation de soi qu'il lui est opportun d'adopter dans la situation qu'il va devoir affronter. » (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2015 : 30)

Il fallait que je sois à la fois habillée adéquatement, de manière à ne pas être perçue comme une concurrente potentielle, et que je sache expliquer simplement la raison de ma présence dans le quartier : « il s'agit d'une certaine façon de se monter digne d'intérêt, et de convaincre du sérieux de l'entreprise » (*Ibid* : 34). Ces éléments ont par ailleurs été des enjeux d'importance sur chacun de mes terrains et ont été remis en jeu de manière spécifique à chaque fois.

Particulièrement visible dans un espace public largement masculin, j'avais pris le

¹ Aux « filles du jour » s'opposent les « filles de la nuit », qui sont souvent de jeunes filles noires, nigérianes ou ghanéennes, illégales sur le territoire. Elles payent à l'occupante officielle de la carrée une partie substantielle du loyer et se prostituent souvent pour rembourser le prix de leur voyage, sous la houlette d'une « madame ».

parti de circuler le plus régulièrement possible et de saluer chaque travailleuse jusqu'à faire partie du décor. C'est grâce à cette présence répétée et peu à peu familière que j'ai pu dépasser les images d'Epinal et les mensonges pour entrer dans la véritable complexité du terrain. Le quartier Nord, avec ses règles propres, réaffirme à sa manière la nécessité d'une recherche qui s'inscrit dans le temps long (Malinowski, 1968). Dans l'intimité des carrées, presque toujours en tête-à-tête, les récits des unes et des autres se sont peu à peu dévoilés, le vécu et le présent de ces travailleuses se sont progressivement donnés à voir.

Au mois de septembre 2016, alors que j'achevais mon deuxième mois de recherche dans les carrées, je ne savais plus si je devais continuer à creuser les questions de l'apparence, omniprésentes dans le quartier dans des rapports d'opposition indépassables, Blanches/Noires, jeunes/vieilles, Blancs/Arabes/Noirs, de part et d'autre de la vitrine, chacun se jauge au premier coup d'oeil ; ou si je devais accepter que ma recherche portait sur le quartier en lui-même, système presque clos, régi par ses propres règles. J'arrivais à saturation (Olivier de Sardan, 2008), j'avais l'impression de tourner en rond et il devenait clairement nécessaire de trouver un nouveau souffle pour ma recherche. Mon compagnon, ouvrier, me relatait les réunions des cadres qui se tenaient sous ses yeux, et cette débauche de paraître – le costume ou le polo, la voiture, la montre, les bonnes blagues – me donnait envie d'étendre ma recherche à ce genre d'espace, afin de pouvoir observer d'autres modalités de l'apparence. J'avais dans un coin de la tête l'idée d'un terrain multiple... Après avoir essuyé plusieurs refus auprès de conseils d'administration d'entreprises, j'ai contacté le président d'une des antennes bruxelloises du BNI – Business Network International – que je savais être une sorte de cercle d'hommes d'affaires (un de mes amis fait partie de son antenne tournaïsiennne). Je peux venir, me dit-on, si je m'acquitte des 25 euros pour le petit-déjeuner.

Le BNI-BXL

Le dernier mercredi matin de septembre, je me suis rendue pour la première fois au Cercle d'Italie, bâtiment majestueux en plein centre de Bruxelles, pour participer à une réunion du groupe BNI-BXL². Intimidée par les lieux, mal à l'aise, éprouvant le

² Le BNI, ou Business Network International est un « réseau d'affaires professionnel » et international, composé de multiples cercles différents. Les cercles sont avant tout géographiques mais, dans chaque cercle, il ne peut y avoir qu'un seul représentant d'une profession ; il y a souvent plusieurs cercles

sentiment de ne pas être à ma place, sentiment dont je n'ai par ailleurs jamais réussi à me départir, et expérimentant une forme de domination symbolique (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2015), elle aussi répétée, je me suis assise, après m'être présentée à mon hôte, à une des tables dressées dans la grande salle où se tenait la réunion, entourée d'indépendants et de chefs d'entreprise en costume ou en tailleur. Venir une fois n'était pas bien difficile, ces groupes entretiennent et agrandissent avec soin leur réseau en pratiquant l'art de l'invitation ; j'étais une invitée comme les autres. Mais pour pouvoir venir sur le long terme³, à un maximum de réunions, il fallait que les membres du groupe m'accordent une place en leur sein. En effet, dans ce genre d'organisation, chacun est tenu de servir le groupe, de servir au groupe. Je suis admise chaque semaine en échange de menus services administratifs, mails collectifs qui résument la séance, encodage de données durant les réunions, ramassage des archives produites à chaque fois. De manière analogue à Jean-Frédérique de Hasque, à qui la caméra donne une place et un emploi sur le terrain, cette place de petit secrétariat qui m'est donnée par le groupe lui-même me permet de ne pas avoir l'air désœuvrée – et que mes interlocuteurs se sentent alors obligés de s'occuper de moi – dans un espace-temps, celui de la réunion, où tout se veut servir, être utile et efficace (De Hasque, 2016).

Ce mercredi matin-là, j'ai assisté pour la première fois au déroulement d'une réunion. Celui-ci s'est révélé toujours identique, et les réunions, d'une certaine manière, extrêmement ritualisées. Tous les mercredis matins, à 7h30, les membres du BNI-BXL, et leurs invités – c'est un système basé sur la cooptation des semblables, où pour être efficace le groupe doit sans cesse trouver de nouveaux membres (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2016) –, se retrouvent au cercle d'Italie. Après un quart d'heure où les uns et les autres se saluent, discutent, s'échangent leur carte de visite ou fixent des rendez-vous, la réunion débute par l'accueil du président, qui présente nommément les invités et leur explique le fonctionnement du BNI, en s'appuyant sur un PowerPoint. Après une courte séquence de 3 minutes appelée « formation », la réunion continue avec les « infomerciales » : chaque membre a droit à une minute pour se présenter, lui et son activité professionnelle. Un membre volontaire s'essaye ensuite à l'exercice de la « présentation », dix minutes durant lesquelles il peut expliquer son travail et son domaine d'expertise plus précisément. Vient ensuite le « mot du vice-président », où il

distincts dans les grandes villes. Selon l'organisation elle-même, il y a plus de 170 000 membres à travers le monde, réunis dans plus de 7000 groupes.

3 Et sans devoir m'acquitter des 25 euros hebdomadaires de petit déjeuner, qui représentent encore maintenant un cinquième de mon salaire...

dévoile les performances chiffrées du groupe, désigne les « leaders du mois » et rappelle les objectifs de croissance auxquels ils doivent tendre ensemble. Enfin, la réunion s'achève par un tour de table, durant lequel chaque membre tour à tour, en s'appuyant sur des outils fournis par l'organisation, expose ce qu'il a fait pour le groupe cette semaine : qui il a recommandé à qui, qui il a rencontré, qui il remercie pour un contrat qui s'est concrétisé.

Les groupes BNI réunissent des indépendants ou des chefs de petites entreprises qui souhaitent agrandir leur réseau et augmenter leur chiffre d'affaires. Dans cet espace où le profit financier est un des objectifs avoués, et où tout se veut efficace et utile, il m'a été difficile d'être considérée comme une interlocutrice valable : je ne pouvais pas réellement leur servir. Pourtant, j'ai pu avoir des entretiens individuels avec certains membres avec qui j'avais réussi à la longue à créer un lien véritable de respect mutuel. Cependant, la situation est restée diamétralement opposée à celle que je vivais dans les carrées, où ma présence semblait susciter l'espoir que leur voix, leurs revendications et leur vécu soient relayés plus largement, et où qui j'étais, en dehors du fait que je faisais une recherche dont elles étaient le sujet, ne provoquait que peu de questions⁴. Dans ce cercle d'affaires, la situation se renversait inmanquablement : il était nécessaire que je me raconte avant d'espérer obtenir la moindre réponse ; les entretiens se déroulaient alors toujours en deux temps : j'étais d'abord questionnée sur mon travail, ses finalités, mes études et mes objectifs professionnels (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2015), ensuite seulement, enfin détendu, mon interlocuteur commençait à répondre à mes quelques questions et à se raconter de lui-même.

Parallèlement à mon intégration progressive dans ce cercle d'affaires, je suis entrée en contact avec des artistes de cabaret, monde que j'avais déjà fréquenté de loin en loin, afin d'investiguer plus avant le personnage en lui-même. En effet, dans le monde du cabaret, les personnages débordent la seule scène, et sont stables dans le temps. Je voulais avoir l'opportunité d'explorer les modalités de création des personnages, voir comment s'orchestrait une mise en scène de soi entièrement construite et maîtrisée, comment, en peu de mots, s'organisait une instrumentalisation volontaire et festive de son propre corps.

4 Du moment que je réussissais à désarmer les méfiances qui me transformaient en possible policière.

Les artistes de cabaret

Ce fut, contre toute attente, la partie la plus frustrante de toute ma recherche. Je voulais pouvoir rencontrer les artistes en dehors de spectacles auxquels j'assistais de manière systématique, mais, si le milieu est assez petit et que tout le monde en Belgique et en France s'y connaît et s'y rencontre fréquemment, les artistes ne sont cependant pas réellement organisés en groupe. Loin de pouvoir intégrer une troupe ou un groupe et le suivre dans ses représentations, il a été nécessaire que je contacte les artistes individuellement via le même média que les organisateurs d'évènements qui les engagent : Facebook. Un nombre incroyable de mes messages est resté sans réponse, certaines conversations n'ont jamais abouti à la moindre rencontre. Finalement, à force d'obstination, j'ai réussi à avoir de longs entretiens avec dix artistes et à en suivre trois dans leurs coulisses, à Bruxelles, à Liège et à Paris. J'ai par ailleurs continué à assister à un maximum de spectacles et de soirées.

Les spectacles de cabaret se déroulent généralement dans des petites salles ou dans des sortes de cafés-spectacles. Les artistes sont souvent les organisateurs des soirées dans lesquelles ils se produisent, à moins qu'ils ne soient engagés par des grosses structures d'évènementiel pour des fêtes officielles, des soirées à thème ou des réceptions privées. Dans ces différentes structures, ils ne sont appelés, contactés et engagés que sous leur nom de scène, leur nom civil disparaissant totalement au profit de leur personnage. Le public est un public d'initiés, qui connaît les codes spécifiques de ce genre de représentation ou qui a un goût prononcé pour une élégance désuète et « vintage », le cabaret entretenant une esthétique « rétro ».

Les artistes que j'ai rencontrés pratiquent pour beaucoup l'art de l'effeuillage, déshabillage chorégraphié, sensuel et souvent humoristique. Cette pratique très codifiée donne souvent lieu à une exotisation à bon compte qui les confond avec le strip-tease ou les réduit au désir qu'ils provoquent, désir de leur ressembler ou désir amoureux. Lassés de répondre sans cesse aux mêmes questions, ils se méfient a priori des étrangers et des curieux. Par ailleurs, rompus à l'exercice de la représentation, ils ne se laissent que difficilement aller à raconter autre chose qu'un discours déjà convenu et construit. Si cela a été le cas dans un premier temps auprès de tous mes interlocuteurs, la grande difficulté que j'ai rencontrée avec ces artistes était de réussir à leur faire accepter de me revoir et donc de me donner accès à davantage que cette communication contrôlée. Cela

ne s'est heureusement pas uniquement passé de cette manière difficile et laborieuse. Plusieurs de mes interlocuteurs et moi avons réellement réussi à faire lien, à nous rencontrer. Loin de se réduire à un simple entretien de recherche, formalisé et finalement impersonnel (et souvent inintéressant), la rencontre véritable, et toujours inattendue et surprenante, donnait lieu à un véritable échange :

« les mots qui se disent et se posent le sont dans un cadre de confiance progressif qui engage. L'implication, d'un côté comme de l'autre, est bien réelle » (Mazzocchetti, 2015 : 103).

Récolter des données sur les terrains

Chacun des espaces investis et décrits précédemment est devenu « ce bain sociologique, ou ethnographique, [qui] constitue à la fois le contexte de la production des données et un mode très particulier de production de données » (Olivier De Sardan, 2008 : 48). En cela, je suis fidèle à une méthode ethnographique basée sur l'observation participante, où le temps long est indispensable pour entrer dans la complexité et dépasser les premières évidences du terrain. Par ailleurs, le choix de dédoubler le terrain en sous-terrains profondément différents a été pour moi une méthode à part entière. Cela m'a permis de sortir du sentiment d'être arrivée à saturation et m'a donné l'opportunité d'apporter un second souffle à ma recherche, faisant violence à certaines choses que je tenais pour anodines ou révélant à mes yeux des détails que je considérais avec le dédain de l'évidence. En m'obligeant sans cesse à faire évoluer mon regard, ces allers-retours se sont avérés riches et fertiles, ou m'ont en tout cas amenée à penser différemment mes intuitions de départ, voire à leur faire violence. Le temps long, et le passage sans cesse répété des uns aux autres m'a permis d'expérimenter pour moi-même, selon des moyens propres, ce que Pierre-Joseph Laurent décrit :

« l'expérience de terrain est celle d'avoir un jour décidé de « lâcher prise ». L'abandon même temporaire des certitudes, ou encore l'expérience du doute, se transforme en une expérience de vie qui conduit à se laisser progressivement envahir du sens particulier dont sont porteurs les groupes de personnes avec qui l'anthropologue partage son existence » (Laurent, 2011 : 55).

D'un point de vue plus strictement pratique, les données utilisées tout au long de ce mémoire sont le fruit d'entretiens plus ou moins formels, de conversations à la volée et

de mes observations en toutes circonstances dans chaque endroit où je me suis rendue, les carrées, les salles de spectacles, les réunions du BNI, et dans tous les endroits où j'ai été invitée. Je n'ai que peu utilisé l'enregistreur : j'y ai purement et simplement renoncé dans les carrées, tant la seule vision de mon téléphone plongeait de nombreuses filles dans l'angoisse, et j'y ai peu à peu renoncé dans les autres contextes, pour lesquels mes premières rencontres avaient d'abord eu lieu dans des cafés bruyants, produisant des enregistrements inaudibles et inutilisables. En regardant en arrière, je regrette finalement d'avoir pris la mauvaise habitude de partir du principe qu'aucun enregistrement n'était réellement possible. Pour autant, chaque conversation, chaque entretien, chaque réunion ont donné lieu à une intense prise de notes en direct dans mon carnet de terrain, et à un important travail de relecture chaque soir. Loin d'être un unique outil, mon carnet de terrain est devenu au fur et à mesure du temps mon alibi, seul facteur d'un sentiment de légitimité à être sur le terrain. Alors même qu'il n'y avait aucune raison que j'en fasse quoi que ce soit, je ne pouvais m'empêcher de le prendre partout, que ce soit pour aller en boîte de nuit gay voir un spectacle transformiste, ou à un repas à l'extérieur du BNI-BXL ; mon carnet de terrain m'était indispensable pour oser me rendre dans des endroits où je ne me sentais pas à ma place et où, parfois, je n'étais effectivement pas bienvenue.

Poser mon regard

Assumer un regard

En investissant trois groupes aussi différents, à des fins de comparaisons et d'enrichissement, j'ai aussi fait le choix radical de ne poser sur eux qu'un regard, à partir d'un point de vue. Les pages à venir n'épuisent en aucun cas ni mon expérience de ces terrains, ni même ne rend justice à leur complexité et à leur richesse. J'ai fait le choix d'« une posture qui assume complètement et totalement la subjectivité, la partialité et l'éphémérité de l'expérience de terrain » (Defreyne et al, 2015 : 7). J'ai fait le choix d'explorer dans ces terrains et grâce à ces terrains un sujet qui m'obsède depuis toujours : l'apparence et sa possible mise en scène. De mes études de stylisme de mode, j'ai gardé cette fascination pour le vêtement, le costume et le paraître, ainsi qu'une obsession pour ce que chacun en fait ; de mes études de danse j'avais conservé la fascination pour le corps et son expressivité, bien au-delà d'une simple utilisation

mécaniste. Ce n'est pas de ce regard mais bien à partir de ce regard particulier sur les choses et les personnes que j'ai pu développer un exercice de terrain qui laissait la place à une sensibilité initiale sans lui sacrifier l'étonnement que provoque l'immersion dans un milieu inconnu. Cette recherche est bien « la conséquence d'un itinéraire lié, sans conteste, à [mes] histoires personnelles influencées par [mes] vécus les plus intimes » (*Ibid* : 6). Ces questions m'habitaient depuis longtemps, et je suis reconnaissante d'avoir pu au moins les explorer.

A travers cette recherche, j'ai donc mis en jeu mes sensibilités, mais aussi mes passions, celles qui m'animent depuis toujours. Je n'imaginai pas les tensions douloureuses qui allaient m'être relatées ; je n'imaginai pas un tel enrichissement d'abord pour moi-même des sujets qui me font vibrer depuis tant de temps. Si les données produites, récoltées et retenues portent immanquablement mon empreinte (Vuilleminot, 2015), elles portent aussi, au fur et à mesure du temps et a posteriori, la trace des modifications que mon regard a peu à peu incorporés, insensiblement. Le travail à venir n'est donc qu'une des approches possibles parmi beaucoup d'autres ; elle est à la fois le fruit de mon regard initial, de ma sensibilité assumée (Defreyne et al, 2015), et celui de ce lent déplacement commencé en juillet 2016 (et peut-être même avant, au départ de cette reprise d'étude en anthropologie, en septembre 2015). Comme le souligne François Laplantine, « tout cadrage relève d'une option » (Laplantine, 2005 : 81). Cette option est ici à la fois un choix que je pose et mais aussi qui s'impose à moi, fruit de mon parcours propre et particulier.

La focale de l'apparence et de la surface du corps

Dans les pages qui suivent, je souhaiterais, grâce et à travers les trois terrains rapidement esquissés plus haut, explorer la question de la mise en scène de soi, à travers notamment la question de l'apparence. Il s'agira pour moi d'explorer les modalités de la mise en jeu du corps dans une mise en scène plus ou moins consciente et construite, ainsi que de tenter d'en décrire les raisons et les conséquences sur les personnes engagées dans ces processus. Mon objectif est de rendre compte au mieux de la complexité des jeux et des enjeux du paraître et de l'apparence sur les terrains que j'ai explorés.

La première partie traitera de la mise en scène de soi et de ses différentes modalités, de la manière par laquelle elle se déploie dans le regard des spectateurs. Il s'agira donc de poser ses conditions indispensables, ses éléments incontournables et d'explorer leurs expressions dans les différents groupes. En explorant systématiquement ces éléments et leurs conséquences, je tenterai de montrer, en m'inspirant de Laplantine, comment les sujets deviennent acteurs, comment les individus se réduisent, dans un contexte donné, à un rôle. Enfin je lierai ce raisonnement aux théories de la performativité : l'apparence est une performance performative.

Ensuite, la deuxième partie aura pour sujet non plus le rôle mais les rôles que chaque sujet endosse en fonction des circonstances et de ses besoins. Loin d'une vision du rôle à laquelle le sujet est réduit, il s'agira pour moi d'essayer de montrer à quel point mes interlocuteurs sont plastiques, et selon quels besoins les rôles se multiplient. Le deuxième chapitre décrira, de manière plus descriptive et contemplative, les processus qui permettent de passer d'un rôle à l'autre, d'acter des métamorphoses parfois totales.

Enfin, la troisième et dernière partie tentera de décrire la plasticité et l'adaptabilité des acteurs. Il s'agira de décrire les raisons et les stratégies qui prévalent pour faire face à la nécessaire évolution des rôles, à travers d'abord un apprentissage continu et indispensable et pour faire face à la concurrence, omniprésente dans tous les groupes.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je souhaiterais préciser quelques détails : à part pour quelques éléments (le stigmaté, par exemple), les différents phénomènes décrits tout au long de ce texte sont identiquement présents dans chacun des groupes à leur manière. À peu de détails près, j'ai observé les mêmes choses sur les trois terrains. Cependant, pour des raisons de lisibilité, et à cause de l'ennui et la lassitude provoqués par une première version plus exhaustive, je n'ai souvent conservé qu'une seule description, qui devient exemplaire.

PREMIÈRE PARTIE
À PREMIÈRE VUE : LES DIFFÉRENTES
MODALITÉS D'UNE MISE
EN SCÈNE DE SOI

« On parle d'ailleurs rarement de sujets, mais davantage d'*acteurs* (sociaux), d'*agents* (sociaux) occupant des « rôles », des « statuts » ou des « fonctions ». Ce sont des agents vecteurs (mais pas véritablement auteurs) de « pratiques sociales », de « pratiques » (tout aujourd'hui est devenu question de « pratiques ») soignantes, éducatives, alimentaires, religieuses, sexuelles » (Laplantine, 2005 : 76)

constate François Laplantine. Il ajoute un peu plus loin : « Tout se passe comme si à l'intérieur d'un groupe donné, on ne pouvait être qu'identique » (*Ibid.* : 77). En soulignant la facilité des sciences sociales à n'envisager les individus que comme supports interchangeable d'un social totalisant et sans cesse reproduit, il appelle à rendre le sensible, le flou, les décalages des acteurs entre eux, alors redevenus sujets. À l'inverse – et sans pour autant rejeter le juste procès de François Laplantine –, je voudrais dans cette première partie explorer les différentes modalités, parfois conscientes, volontaires et même orchestrées, qui transforment les sujets en acteurs. Loin de ne laisser la responsabilité de ce phénomène qu'à l'anthropologue qui décrit une réalité depuis son point de vue, je voudrais réhabiliter, sans pour autant l'exagérer, la possible instrumentalisation de son environnement et de soi-même que les individus ou les groupes d'individus avec qui j'ai travaillé mettent en oeuvre pour donner ou utiliser une certaine « impression » d'eux (Goffman, 1973), amenant à confondre le sujet avec son rôle, et à penser ce rôle comme unique.

Dans le même mouvement, je voudrais donc, au moins pour un temps, réhabiliter le concept de rôle comme un concept utile à l'analyse et à son énonciation : « on peut appeler « rôle » ou « routine » le modèle d'action pré-établi que l'on développe durant une représentation et que l'on peut présenter ou utiliser en d'autres occasions » (Goffman, 1973 : 23). Comme le souligne Jean-Claude Kaufmann, le rejet de ce concept semble lié à son assimilation avec celui, obsolète, des « anciens rôles strictement pré-définis et normatifs » (Kaufmann, 2010 : 65). Dans ce sens-là, ils donnent alors l'illusion de permettre d'atteindre « la totalité de la personne par le biais d'un rôle social spécifique » (Dubet, cité par Kaufmann, 2010 : 64), personne qui doit « pour pouvoir être étudié[e], devenir un élément homogène appartenant intégralement au milieu dans lequel il évolue et au groupe dans lequel il s'inscrit » (Laplantine, 2005 : 76). Au contraire, loin d'en faire une stratégie de simplification outrageuse du social, je voudrais

réintégrer un certain dynamisme et une certaine agencéité aux rôles tels qu'ils sont mis en scène et instrumentalisés par les groupes que j'ai investis, tout en soulignant leur part obligeante dans la perception de soi par les autres et par soi. En effet, si « la perception des rôles médiatise la plupart des interactions » (Kaufmann, 2005 : 73), il est (pour mon sujet en tout cas) important de s'intéresser aux modalités qui permettent la mise en scène de soi dans le rôle, et donc aux modalités de la mise en scène du rôle... Comment, et selon quelles modalités, les sujets deviennent-ils des acteurs occupant – ou plutôt endossant – un rôle ? Dans un premier temps, je m'attarderai sur l'importance des outils du paraître pour rendre le rôle visible, du décor dans lequel le corps s'inscrit à la tenue, vêtements qu'il porte et manière dont il se porte. Ensuite, j'insisterai sur l'importance du regard posé sur ces rôles par les pairs, les clients, les spectateurs... et soi.

CHAPITRE 1

LES DÉCORS DU CORPS

« Être courtoisement reçus dans un salon dont les murs sont ornés de tableaux de Matisse, de Dubuffet ou de Picasso, par une femme ayant rang de princesse et portant un nom illustre, engage dans un rapport de déférence envers l'enquêtée. [...]Les entretiens [...] ont toujours pour décor des lieux empreints de majesté et de luxe. Ils signifient l'importance sociale des enquêtés [...] » (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2015 : 90)

Loin d'être un simple espace, les lieux dans lesquels prennent place les acteurs disent déjà quelque chose d'eux et du rôle qu'ils jouent (ou, mais j'y reviendrai, qu'ils sont forcés de jouer). Ces lieux agissent comme des décors dans lesquels les corps s'inscrivent. Ils participent entièrement à la perception de leur place, de leur rôle, voire de leur valeur. Ils sont partie intégrante de la mise en scène de soi.

S'inscrire dans un lieu...

Du cercle d'Italie au cercle Bourguignon

À la fin de la première réunion qu'il anime en sa qualité de président du BNI-BXL, Alexandre fixe les objectifs de ses 6 mois de présidence. Hormis une amélioration des performances du groupe, il souhaiterait changer de lieu. Les réunions se tiennent alors dans un bâtiment luxueux et prestigieux de Bruxelles, le cercle d'Italie, historique et réputé cercle d'affaires. Mais cet endroit présente de plus en plus d'inconvénients : les salles disponibles sont trop petites pour accueillir un groupe qui devrait idéalement s'agrandir – c'est d'ailleurs un des objectifs énoncés – et le prix, de 25 euros pour l'occupation de la salle et le petit déjeuner, est jugé trop élevé.

« L'objectif, c'est de descendre à 15 euros le petit dej'. On va rester dans le coin ici c'est historique et puis j'ai pas envie de mener ces débats. Mais 15 euros, c'est bien payé et puis on peut faire valoir qu'on fait découvrir le lieu »

explique Alexandre avant de faire part de ses prospections dans les hôtels environnants. Il parle de ce désir de déménagement comme d'une évidence, résultant de préoccupations partagées par tous en matière de place et de prix, mais cette question est pourtant remise toutes les semaines sur le tapis et provoque de vives dissensions dans le groupe. La semaine suivante, Samir revient directement à la charge :

« je ne comprends pas : on est là pour faire du business ou pour économiser de l'argent ? »

Il partage avec d'autres le souci du prestige du lieu, non négligeable lorsqu'ils invitent d'autres hommes ou femmes d'affaire. En effet, les salles y sont grandes et richement décorées, le mobilier visiblement coûteux, l'emplacement stratégique... Le lieu est célèbre dans les milieux d'affaires et sa situation géographique ne lui permet pas de passer inaperçu pour les autres. Les alternatives proposées, c'est-à-dire les salles de banquet des hôtels alentour, paraissent en regard pauvres et banales ; aucune n'offre le même sentiment de luxe et de réussite.

Alexandre finit par se rendre à l'évidence : il se dit

« très sensible à la volonté de garder un cadre prestigieux, mais diminuer le prix tout en augmentant le standing, c'est pas évident ! »

Il est en réalité très fier de lui puisqu'il propose une solution idéale à ses yeux : faire la réunion hebdomadaire au Cercle Royal Bourguignon, proche du palais royal. Si après une séance d'essai, le déménagement du groupe est validé, pour des raisons essentiellement financières, il n'en reste pas moins source de tensions et de blagues. Valérie, une des fondatrices du cercle, qui faisait partie de ceux qui avaient choisi le cercle d'Italie pour sa symbolique et son esthétique, ne vient plus aux réunions par mesure de rétorsion : elle trouve le Cercle Bourguignon « moche et vieillot » et la salle trop grande. L'endroit, esthétiquement plus classique, est aussi initialement un cercle littéraire, où les nobles, les écrivains et les « intellectuels » se retrouvaient entre hommes pour discuter et débattre. La raison d'être du lieu n'est pas la même, et l'endroit ne fait pas sens pour les membres du BNI, attachés à une idée de la réussite essentiellement financière. Il ne suffit donc pas d'un cadre dont l'esthétique et la

situation véhiculent une certaine richesse, et sont donc le relais de la réussite financière de ceux qui choisissent ces lieux ; il est aussi nécessaire que le projet du lieu rejoigne celui de ses usagers. Pour les membres du BNI, seule l'augmentation du capital financier fait sens, et la réussite professionnelle et financière est un objectif partagé. Les grandes salles ornées de tableaux du Cercle Bourguignon, témoignant d'un capital culturel important (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2016), ne leur permettent pas de mettre en scène de l'idée d'eux-mêmes qu'ils voudraient dégager : celles d'hommes d'affaires brillants et décomplexés.

Le Marquis

Les lieux, lorsqu'ils sont choisis, ne le sont donc pas uniquement pour soi, ils le sont surtout pour les spectateurs, sur lesquels ils vont laisser une première impression (Goffman, 1973). Georges Bangable, artiste de cabaret, s'inscrit, comme il le dit lui-même, « dans une mouvance un peu classique ». Comme souvent dans ce milieu, où il n'y a que peu de moyens, les événements organisés par Baby's Here, sa partenaire de toujours, et lui sont entièrement conçus par eux et pour eux, en dehors des circuits habituels des grosses entreprises d'évènementiel ou des salles de spectacle. Le choix de la salle et de la scène sont donc toujours des choix personnels et sur mesure, où les critères esthétiques et pratiques se mêlent. Seuls les lieux historiques retiennent son attention, les vieux théâtres en particulier, où il peut « habiter le lieu et lui redonner son lustre », « se sentir investi des personnalités précédentes » et surtout y « laisser sa marque à son tour ». Ces lieux lourds d'une histoire ne s'investissent pas sans préparation, il faut « se renseigner, parce qu'il y a des choses qui viennent spontanément, des scènes, des mots, c'est une inspiration... » mais il est aussi possible de faire des clin d'oeil : « s'approcher des personnalités qui sont passées par là ». L'objectif de cet engagement particulier dans l'espace est de « plonger le spectateur, lui donner le voyage en arrière », « pour une heure, lui rendre une atmosphère », que le temps soit suspendu.

Baby et Georges proposent régulièrement une soirée de cabaret dans un bar du centre ville, Le Marquis, lieu historique de la scène jazz. Bar mythique de la capitale ouvert en 1937, son décor d'origine, même si il s'est un peu fané, a été soigneusement conservé. L'histoire du lieu, sa décoration d'« époque », son éclairage et sa petite taille

suffisent à créer une ambiance propice à accueillir un cabaret ; l'impression d'être un spectateur privilégié, dans un endroit dont le secret serait bien gardé, est augmentée par la proximité que l'on partage avec les artistes... Le lieu et sa splendeur passée participent en entier du spectacle à venir, il plonge les artistes et les spectateurs dans une ambiance particulière, qui sert la représentation. Ce décor participe entièrement à l'illusion qui se joue sous les yeux des spectateurs, il rend les personnages mis en scène d'autant plus crédibles qu'ils ont l'air d'appartenir au lieu, d'y avoir leur place.

Les carrées S-M

Dans le quartier Nord, les pratiques sexuelles s'exposent dans les vitrines. Toutes les filles n'offrent pas les mêmes services, et ces services sont un important facteur de choix pour les clients. Certaines exposent discrètement un gode, un fouet ou des talons vertigineux sur leur appui de fenêtre, signifiant par là que certains fantasmes peuvent être assouvis. Mais d'autres travailleuses mettent leur savoir-faire en scène de manière bien plus explicite. Les maitresses sado-masochistes trônent devant leur panoplie complète ; leurs accessoires sont ainsi ostensiblement exposés dans leur vitrine. Les harnais de cuir noir succèdent aux godes-ceinture, aux masques et aux menottes. Des combinaisons de latex sont suspendues à côté de cordes, de fouets et de martinets. Des baillons et des masques sont enfilés sur des têtes à chapeaux. Leur vitrine est une débauche de cuir noir, de métal et de latex, impressionnante, presque oppressante. Ces vitrines dans lesquelles elles s'exposent sont aussi des décors construits grâce auxquels elles soulignent ou sous-entendent le service qu'elles offrent et qu'elles proposent, ce qu'elles savent faire et ce qu'elles acceptent de faire. Ce décor n'est pas toujours aussi spectaculaire que celui des carrées où le S-M a pignon sur rue, mais souvent les choix esthétiques de l'occupante (ou l'absence de choix) donnent une idée de l'expérience et les pratiques auxquelles le client peut prétendre : certaines carrées sont de véritables petits appartements, intimes et décorés avec soin, dans lesquels les filles jouent les amantes, et se conduisent le temps de la passe en petites amies. D'autres sont entièrement décorées d'images érotiques et se veulent les temples d'une sexualité performante et débridée. D'autres, vétustes et délabrées, sans choix esthétique et sans parti pris, présentent un fort roulement de leurs occupantes, qui ne prennent pas le temps d'investir les lieux et ne prétendent pas fidéliser une clientèle. L'esthétique des

carrées s'adresse donc avant tout aux clients, et sert à la fois à les attirer et à les informer sur ce que la travailleuse propose.

... parmi d'autres corps

Le décor ne doit pas être uniquement perçu comme une série d'objets, de meubles et d'immeubles déjà là et utilisés ou disposés par ceux qui les possèdent dans l'objectif d'évoluer en leur sein. Le décor est aussi composé de ceux qui entourent les acteurs, pairs, spectateurs, public ou invités, ou même présence symbolique, qui participent, comme les patronymes dans le Bottin Mondain – « le nom que l'on porte est ainsi mis en valeur par sa répétition et par son voisinage avec d'autres patronymes illustres » (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2015 : 19) –, à situer la personne, à reconnaître son rôle et sa place dans l'échelle sociale (*Ibid.* ; Kaufmann, 2010 ; Bourdieu, 1979).

En compagnie de qui ?

Au BNI-BXL, chacun participe, par son éducation, sa profession, sa réussite professionnelle et financière et son réseau à l'image des autres engagés eux aussi dans le cercle. Ainsi, si Julien, qui exerce un métier d'artisanat, dénote par ses manières et son éducation parmi les autres membres, et qu'il est mis à la marge de l'essentiel des sympathies électives qui lient certains membres en plus des relations professionnelles – au point que lors de la maladie de sa femme, personne n'était au courant avant qu'il en parle en réunion alors qu'elle était hospitalisée depuis des semaines – il reste accepté dans le groupe parce qu'il travaille réellement bien : non seulement il honore ses commandes, mais en plus il est talentueux. Il est donc aisément recommandable par les membres du groupe, groupe auquel il amène en contrepartie des montants importants de chiffre d'affaire... Ce qui permet de renforcer la notoriété du cercle en augmentant ses statistiques financières. Sa présence est tolérée parce qu'elle est conforme à l'objectif réel du groupe : se montrer collectivement et individuellement à la tête d'affaires florissantes. Ainsi, lorsque le directeur d'une grosse entreprise de déménagement vient en tant qu'invité, les réunions suivantes sont entièrement mobilisées par la constitution de stratégies qui pourraient en faire un membre... dont le prestige déjà établi viendrait renforcer le prestige du groupe et de chacun de ses membres.

Dans le quartier Nord, l'arrivée des prostituées noires d'origine nigériane, depuis une dizaine d'années, est durement pointée du doigt par les occupantes blanches des carrées. Elles les accusent d'avoir « cassé le boulot » en pratiquant notamment des prix plus bas :

« alors t'as ton petit client, un bon petit payeur qui te donne 50 euros toutes les semaines, il se rend compte qu'ailleurs c'est 20... Alors pour toi il est perdu, parce qu'il voit pas pourquoi il continuerait à payer, il sait qu'il peut avoir la même chose pour moins cher »

répète Claude sans arrêt. Les « Noires » sont aussi accusées par les « Blanches » de ne pas savoir se tenir, de ne pas se respecter : elles sont trop déshabillées en vitrine, la main dans la culotte, elles tapent sur le carreau. Leur présence aurait fait fuir une clientèle plus select et dévalué dans le même temps le travail en lui-même, en ne le respectant pas, en le faisant n'importe comment : avec rudesse, sans amabilité... Becky, une de mes amies nigérianes, se vante souvent auprès de moi d'avoir surtout des clients blancs qui lui disent qu'elle n'est pas comme les autres Noires : elle, elle est douce et gentille.

À cela s'ajoute l'appropriation progressive de certaines rues du quartier par des dealers et l'augmentation des vols à l'arrachée et dans les voitures. Les clients victimes d'agression n'osent en effet pas porter plainte : ils auraient ensuite à justifier leur présence dans un quartier dédié à la prostitution.

« Les gentils petits clients blancs qui payaient bien, ils osent plus venir, ils ont trop peur de ce qui traîne dans les rues »

ajoute Claude en désignant le groupe de jeunes hommes en train de fumer assis sur les appuis de fenêtre en face de sa vitrine. Preuve de la dégradation irrémédiable du quartier, ces groupes de jeunes hommes qui dealent au coin des rues en seraient aussi la cause. Si le quartier est occupé par les marges de la société et du « business » (Jamouille, 2009), « ceux dont ni dieu ni le roi ils ont voulu » répète sans cesse celui qui se fait appeler Mobutu, dans une cohabitation qui semblerait presque évidente, les prostituées revendiquent une préséance et un respect du quartier et de la société qu'elles n'accordent pas aux dealers, qu'elles considèrent alors comme responsables de la mauvaise image d'un endroit qui était « un si bon petit quartier, où on était contente de venir travailler ».

Les corps des pairs et des voisins sont donc aussi un décor, plus ou moins contrôlable selon qu'on soit dans un groupe qui fonctionne suivant des règles strictes où

l'admission d'un nouveau membre est soumise à un comité ou que l'on travaille dans les marges urbaines où cohabitent différentes formes de débrouille (Jamouille, 2009). Ainsi l'impression donnée par ces autres au milieu desquels le corps s'inscrit participe de l'image de soi que l'on donne ou que l'on subit. De la même manière que les grands bourgeois qui habitent les Champs Elysées souhaitent se distinguer de la « faune » des passants (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2007) et que les habitants des Amazones cherchent à se différencier de leurs voisins, voire de leur famille (Jamouille, 2005), les prostituées du quartier Nord n'ont de cesse de m'expliquer que contrairement à leurs voisines, elles « se respectent ». L'effet de l'image du quartier, mal famé et sale, sur leur image est proportionnellement aussi désastreux qu'il est valorisant de côtoyer les danseuses du Crazy Horse pour Baby's Here et Georges Bangable, ou de réussir à coopter le créateur d'une entreprise qui a pignon sur rue pour le BNI-BXL.

Quels clients ?

Dans les carrées, les filles racontent ce qu'elles appellent « le métier » ; elles regardent avec nostalgie en arrière, regrettant une détérioration progressive mais continue de leurs conditions de travail. Les clients ont selon elles beaucoup trop changé. Géraldine me harponne sur le seuil de sa carrée

« il n'y a personne, que des 20 20 20... Ah ça, 20 ils ont, mais moi je prends pas ! Je ne suis pas une poubelle... »

Elle ne travaille qu'à 30 et regrette une époque où les clients donnaient toujours plus, 50, 100, 200, 300, « ça c'était des prix ! ». La négociation à la baisse du prix de base – 30 euros pour une « Blanche » et 25 euros pour une « Noire »⁵ – semble s'être généralisée et est très mal prise par les travailleuses. Elles se sentent déconsidérées. Frédérique complète cette impression :

« ici, je vais arrêter, il n'y a plus que des Noirs, les Blancs ont peur de rentrer dans le quartier... Ça devient la basse-classe... Je suis en bas de l'échelle. »

Elles racontent un autre passé : « il y a encore 10 ans, il y avait que des hommes-cravate, ici », « maintenant on est des animaux, avant, il y avait le respect, ils me

5 Un racisme de fait sévit dans toutes les dimensions du quartier Nord. La prostitution n'y échappe pas : les loyers des Noires sont plus élevés que ceux des Blanches et leurs carrées sont plus vétustes ; les tarifs de base sont moins élevés pour les Noires. Les groupes se mélangent et se rencontrent assez peu.

respectaient, je les respectais... ». Elles regrettent les quelques célébrités, dont les noms me sont donnés dans un murmure, les « artistes », les hommes d'affaire et les fonctionnaires des bureaux alentour. Si elles se sentent fières d'avoir (ou d'avoir eu) des clients au métier prestigieux – des pilotes, des fonctionnaires haut placés du Trésor Public et des propriétaires de belles voitures –, elles se sentent symétriquement dévalorisées par les bas prix qu'on leur demande, reflet de la valeur qu'on leur accorde désormais et du niveau socio-économique de ces clients potentiels. À l'inverse, alors que je discute avec Christelle, assise à côté d'elle dans sa vitrine, lorsqu'un jeune homme lui demande ses prix, elle répète plusieurs fois, flattée, « il est pas mal, hein, ça fait plaisir... Oui, ça fait plaisir ! ».

En choisissant des lieux comme Le Marquis, les artistes burlesques trient d'emblée leur public. Il s'agit en effet de ce genre de lieux « où les seules barrières opposées à la présence de membres d'autres groupes sociaux sont d'ordre symbolique » (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2015 : 60). Ils sont ainsi, et sans doute en grande partie inconsciemment, assurés de n'être confrontés qu'à un public conforme à leur prétention et à l'image d'eux-mêmes qu'ils essayent de donner, élégante et soignée. Au Marquis, les gens s'habillent pour venir ; chez Maman, scène où se produisent les travestis, le public est composé de la scène artistique alternative de Bruxelles ; au Tamako, cabaret parisien de la prestigieuse avenue Montaigne, les artistes se voient adoubés par la présence de célébrités telles que Chantal Thomass, Jean-Paul Gauthier ou Kate Moss.

Loin d'être en reste, les membres du BNI-BXL ne manquent pas de souligner la présence dans leur clientèle de noms importants ou de membres de grosses organisations. Au cours d'une réunion, Julien, au lieu de présenter son activité, décide de lire la lettre de remerciement des gens pour lesquels il vient de finir un ouvrage important. Cette lettre, dithyrambique, est signée par le couple Dandoy et est à ce titre abondamment commentée : c'est vrai qu'ils sont difficiles à satisfaire, c'est du beau travail, félicitations, il paraît qu'ils sont très exigeants, ils ne disent pas ça en l'air. Cette manière de mettre en avant une clientèle d'importance, confirmant les qualités du travailleur est très répandue. Samir, par exemple, a signé un contrat important avec Total, et il ne cesse de souligner l'importance de cette réussite, preuve de son sérieux professionnel.

Ceux qui ont été là...

Enfin, à l'instar de Georges Bangable qui choisit volontairement des lieux chargés d'histoire, dans lesquels ont évolué des gens illustres, la renommée de ceux qui sont passés par là devient en quelque sorte une parenté symbolique de laquelle les acteurs se revendiquent implicitement. Ainsi, le Cercle d'Italie n'est pas seulement un lieu renommé et impressionnant, il est aussi fréquenté depuis toujours par des hommes et des femmes d'affaires performants et réputés. En choisissant ce lieu, les membres du BNI-BXL revendiquaient une idée particulière du business et des affaires, forcément florissantes. La réussite éclatante des entrepreneurs qui fréquentent cette place faisait alors figure de marche à suivre et d'objectif vers lequel tendre. Empreint de leur présence, et de tout ce qu'ils représentent aux yeux d'un groupe dont l'objectif est de sans cesse améliorer son chiffre d'affaires, le prestige des lieux déteint sur le groupe et lui permet de revendiquer par superposition des ambitions analogues à celle des chefs d'entreprise brillants et puissants qui sont passés par là.

Le lieu dans lequel le corps s'inscrit

Lorsque Jeanne Favret-Saada parle du « *corps* de l'ensorcelé », elle parle de « l'ensemble constitué par lui-même, sa famille et ses biens » (Favret-Saada, 1977 : 285). Dans le Bocage, lorsque quelqu'un est ensorcelé, ce n'est pas uniquement en son corps propre que les symptômes surgissent ; le sort touche sa femme, ses animaux, sa ferme et même ses enfants. Les limites du corps ne sont pas à proprement parler les limites de la peau ; celle-ci semble comme poreuse, perméable et élastique. Le corps, toujours, est immergé dans un milieu qui en modifie la perception et les contours (Andrieu, 2011). Par cette immersion dans un décor composé d'objets et d'autres corps, réellement ou symboliquement présents, la perception du corps est une perception de l'ensemble, c'est-à-dire du corps et de ce décor. L'acteur, donc, est toujours perçu dans un ensemble, comme lui appartenant (et parfois inversement). Immédiatement, les informations reçues sont soumises à un travail de classification, qui oblige à situer la personne en fonction de ces informations :

« en percevant, nous choisissons, parmi tous les stimuli qui s'offrent à nos sens, ceux qui nous intéressent, et nos intérêts sont gouvernés par une tendance à créer des

formes, parfois appelées schémas. [...] En percevant, nous construisons [...]. » (Douglas, 1971 : 56)

Le décor du corps participe donc entièrement de sa perception et ensuite de sa classification : prostituée, homme d'affaire respectable, gentleman, personnage fantasmagorique... ; voire de son acceptation : travesti somptueux, John-Dear est une star dans une boîte de nuit gay ou un cabaret parisien et, au mieux, un original dans l'espace public. La compréhension du rôle de la personne, voire sa réduction à ce seul rôle (Goffman, 1973), ne peut se faire qu'en contexte et est, d'ailleurs, éminemment contextuelle : l'homme en costume, avec une jolie mallette, est un entrepreneur respectable dans le Cercle d'Italie, mais il est soit un client, soit un huissier dans le quartier Nord.

Cette importance du décor dans l'étiquetage (Douglas, 1971) des sujets alors devenus leur rôle – devenus « acteurs » – est la plupart du temps parfaitement comprise par les sujets eux-mêmes et est donc instrumentalisable pour donner une certaine idée de soi ou donner des informations sur le rôle joué (comme c'est le cas pour les vitrines S-M) ou revendiqué (les lieux de réunions du BNI-BXL). Mais les effets du décor sur la perception et la classification des corps en des catégories connues ne fonctionnent pas uniquement sur ce mode volontaire. Ces décors agissent aussi comme une contagion sur un corps qui leur est en quelque sorte poreux : « ses limites peuvent représenter les frontières menacées ou précaires » (*Ibid.* : 131). Toujours inscrits dans un espace, les sujets subissent parfois les assignations de ce décor. Les habitants du quartier Nord relatent le stigmate et la honte. En étant habitants d'un quartier notoirement dédié à la prostitution et au trafic de drogue, ils sont quoi qu'il arrive assimilés à ces activités jugées dégradantes. De la même manière, en tant que femme dans un espace public masculin et dans un quartier consacré au travail du sexe, j'étais inmanquablement associée à la prostitution. Si les premières fois j'ai été prise de court lorsqu'on m'a demandé mon prix, j'ai rapidement pris l'habitude de désarmer la tension par un simple « je ne travaille pas ». Cet euphémisme, acquis sur le terrain, s'est avéré presque toujours suffisant pour mettre fin à ces situations gênantes. Le décor devient alors en quelque sorte « souillure », mais une souillure malheureusement involontaire, sanctionnée pourtant de la même manière qu'une souillure volontaire (Douglas, 1971).

Ainsi, en s'inscrivant dans l'espace, le sujet prend, revendique ou subit une place particulière, qui aura toujours déjà des conséquences sur la manière dont il est perçu.

Premier élément de la « façade », le décor participe à « la partie de la représentation qui a pour fonction normale d'établir et de fixer la définition de la situation qui est proposée aux observateurs » (Goffman, 1973 : 29). Le décor, qu'il soit ou non instrumentalisé, qu'il soit ou non subi, contribue à réduire le sujet à un rôle donné, à en faire un acteur, parfois donc avec sa pleine et entière coopération.

CHAPITRE 2

LA TENUE : DES CHOIX

POUR LES AUTRES

« J'ai un uniforme depuis maintenant quinze ans, c'est l'uniforme M.D., cet uniforme qui a donné, paraît-il, un look Duras, repris par un couturier l'année dernière : le gilet noir, une jupe droite, le pull-over à col roulé et les bottes courtes en hiver. J'ai dit : pas coquette, mais c'est faux. La recherche de l'uniforme est celle d'une conformité entre la forme et le fond, entre ce qu'on croit paraître et ce qu'on voudrait paraître, entre ce qu'on croit être et ce qu'on désire montrer de façon allusive dans les vêtements qu'on porte. [...] Et elle finit par vous définir. » (Duras, 1987 : 85)

Le décor seul ne suffit pas ; la place du corps est importante. Le rôle est incarné, il est porté sur le corps. C'est ce que Goffman appelle la « façade personnelle » : il s'agit des éléments confondus avec la personne, signes distinctifs de la fonction et du grade, parmi lesquels les vêtements (Goffman, 1973). La tenue, précise-t-il, ne se résume pas à ça : elle est aussi ce qui distingue les individus entre eux par « les différences d'hexis, de maintien, différences dans la manière de porter le corps, de se porter, de se comporter » (Bourdieu, 1977 : 52). Le traitement de la surface du corps et le maintien du corps, la tenue donc, participent à (et complètent) l'impression déjà donnée par le décor. Mais tous ces éléments ne relèvent pas de la pure création de soi, de la production et de la construction de soi où le corps, auto déterminé, devient puissance d'agir critique (Andrieu, 2011). Au contraire, le corps semble « toujours déjà pris dans des significations culturelles » (Butler, 1990 : 71), et la tenue, en réalité, semble toujours pensée dans et pour le regard des autres.

« Faire pute ! » : sur et par le corps en mouvement

Frédérique, pour travailler, enfile sa « tenue de combat » et s'installe en vitrine. Il s'agit toujours d'une robe courte et moulante, noire ou corail, qui révèle un beau décolleté ou une épaule, d'une paire de bas dont le haut de dentelles est légèrement visible, d'escarpins à hauts talons ornés de perles et de bijoux en argent. Elle met tous les jours le même maquillage. Becky, elle, porte toujours un body en dentelle et des bas résilles autoportants de la même couleur, une paire de cuissardes rouges à très hauts talons, une perruque blonde et un collier autour de sa taille. Lisa, qui pratique le sadomasochisme, est vêtue d'une robe en skaï noir et de cuissardes coordonnées : « Je suis une Maitresse et les Maitresses ressemblent à ça ». Carla enfile tous les jours une robe dorée au décolleté plongeant, Amanda s'habille avec des ensembles de lingerie et une jupe en voile asymétrique qui couvre son ventre, très mille et une nuit...

Le vêtement en lui-même ne suffit pas, il est indispensable de le compléter avec la bonne tenue et la bonne gestuelle. En effet, il faut que la représentation soit en tout point cohérente, qu'elle ne laisse pas la place au doute pour le client qui y assiste (Goffman, 1973). Bien droite, légèrement cambrée pour accentuer la poitrine ou les fesses, un demi-sourire plein de sous-entendus, une oeilade ou un baiser, parfois même un geste obscène :

« quand je suis bien reposée, je gagne ma vie, je sais faire le théâtre... Si tu sais bien jouer ton théâtre, tu gagnes ta vie. Tu sais sentir le client, tu sais lire dans son esprit et dans ce qu'il a envie... Mais quand tu es trop fatiguée, tu sais plus le lire... Quand tu fais la vitrine, tu dois être dedans et jouer ton théâtre... [...] Pour la vitrine, il faut être concentrée, il faut être là »

m'explique Claude. Pour attraper le client, il faut avoir l'air entièrement présente, être parfaitement habitée par le rôle. Il faut être concentrée et avoir l'air disponible. Carlotta soupire :

« je manque de patience aujourd'hui [...] les clients ils le sentent, je sens que comme je suis nerveuse ils ont plus de mal à venir »

Elle ne cesse de remuer, elle s'assied sur sa chaise haute, en descend, s'appuie avec ses coudes sur le dossier, se rassied, se relève dans des grincements abominables. En vitrine, il faut surtout « être à ça », ne pas être fatiguée, déprimée, inquiète ou malade.

Dalila le résume simplement :

« si tu n'es pas bien, les clients le voient directement. Si tu n'es pas bien, les clients le sentent. Si tu n'es pas bien dans ta tête, faut même pas dire... Tu vois, même quand tu es fatiguée, si tu es cernée et que tu es pas bien dans ta tête, ou que ton corps et ton esprit sont fatigués, c'est mieux de rester chez toi, parce que tu risques de perdre les clients qui vont te voir dans cet état. Tu risques de perdre ton client parce que tu n'es pas bien. Donc c'est mieux qu'il ne te voie pas... »

Si il faut tenir le rôle en vitrine, il faut aussi le jouer pour le client une fois qu'il est entré. Frédérique dit être « dans le commerce, dans le relationnel ». Il ne s'agit en effet pas uniquement de proposer du sexe désincarné et lisse :

« le client, il donne des sous pour une prestation... Tu vends quand même une partie de ton corps, mais ce qui compte, c'est aussi le service, l'actrice. »

La passe engage le corps dans une relation à l'autre où le sexe, si il en est l'objectif, n'est pas l'unique facteur.

« En vitrine, t'es tout le temps prête. Si le mec il rentre, c'est que tu lui plais déjà.... Mais après... Après moi, je les fais rire. Déjà, tu dois savoir annoncer tes tarifs... Moi j'en ai beaucoup à 50, regarde tout à l'heure, celui à 100, je lui ouvre en souriant puis je lui dis : à 30 euros c'est si très excité, c'est la pipe et l'amour. À 40 euros... c'est toujours la pipe et l'amour mais en plus long. Je joue l'orchestre philharmonique, je joue la clarinette. À 50 euros, c'est si tu veux chipoter un peu, à 50 euros c'est toutes les positions. Je l'ai fait rire, il me donne 100 » (Frédérique)

Elles sourient beaucoup, roulent des hanches, font des bruits de succion et des clins d'oeil, les appellent « mon chou », « chéri » et les complimentent. Il faut assurer la passe et la prestation attendue, tenir la conversation.

« Je suis vraiment bonne pour jouer la comédie... je lui fais croire que je l'aime bien mais ce n'est pas vrai... Je peux être vraiment douce. J'essaye de rendre les clients aussi heureux que possible... Je dois jouer ce que j'ai à jouer pour qu'ils me donnent de l'argent » (Rachel)

Si le seul client avec lequel j'ai pu m'entretenir me dit ne pas être dupe de la comédie engagée dans la passe, elle fait cependant partie intégrante du service acheté...

Elles cultivent donc un rapport de séduction qui engage le corps dans une comédie où tous les éléments participent à l'impression qu'elles donnent et ce malgré le fait que

la sexualité est toujours déjà comprise dans le contrat qui les lie aux clients. Mais toute rupture d'un des termes implicites – liés aux codes de la prostitution en elle-même comme ne pas embrasser par exemple – ou explicites – ceux qui ont été convenus lors du paiement – du contrat entraîne une rupture de la scène et de la prestation⁶ :

« il était penché sur moi et je faisais semblant, tu vois, parce qu'ils aiment bien ça et puis ça les aide... Et puis là, d'un coup, il m'embrasse. Là je pouvais plus, ça me dégoûte trop. J'ai eu un mouvement de recul et j'ai fait une grimace, c'est pas très professionnel mais bon... Je le prends plus, faut pas déconner non plus »

raconte Amanda avec une grimace.

Le rôle engage le corps en entier, il ne permet pas l'approximation ou les erreurs qui provoquent des dissonances intolérables, jetant le doute sur la réalité de ce qui est train de se jouer (Goffman, 1975). Le rôle se dessine et se révèle à travers des ajouts successifs, du décor à la tenue. Dans le rôle, le corps en entier est mis en jeu, sa surface dans le vêtement et le maquillage mais aussi et surtout le corps en mouvement. Pour Bourdieu, il semblerait que l'hexis soit en grande partie involontaire, produit insensible de la socialisation, technique du corps incorporée presque malgré soi (Mauss, 1934), révélateur – malgré soi donc – de l'origine sociale de celui qui la porte (Bourdieu, 1977 et 1979). Goffman semble plus nuancé, en en faisant un élément à part entière de la façade personnelle - « le vêtement ; le sexe, l'âge et les caractéristiques raciales ; la taille et la physionomie ; l'attitude ; la façon de parler ; les mimiques ; les comportements gestuels ; et autres éléments semblables » (Goffman, 1973 : 31) -, il semble sous-entendre l'idée qu'elle fait partie du rôle et non de la personne mais il la range aux côtés d'autres caractéristiques corporelles sur lesquelles personne n'a la moindre influence, comme la taille, et qui ne peuvent donc pas être l'objet d'une stratégie ou d'une construction. Je suis pour ma part plus nuancée que ça, considérant qu'il est possible au moins d'adapter sa tenue du corps aux circonstances (même inconsciemment) voire de construire une tenue uniquement pour le rôle. C'est en tout cas ce que révèlent les artistes de cabaret et les travestis. Cette discussion est l'objet de la deuxième partie de ce

6 Je me suis rendu compte que ce qui était vécu comme une agression sexuelle n'était pas le sexe lui-même mais ce que les clients se permettent alors que ce n'est pas compris dans le service qu'ils ont payé. Je rejoins un jour Frédérique dans sa vitrine, elle semble assez secouée. Elle m'explique qu'elle s'est faite agresser la veille, par un petit jeune de 30 qui essayait de la toucher. Mais il n'avait payé que 30 et à 30, elle le spécifie bien, « on ne met pas les doigts ». D'exaspération, il lui a arraché le bas de son body et ses lunettes lorsqu'elle le raccompagnait. « Dans la pratique prostitutionnelle, les prestations sont convenues à l'avance avec le client et consenties par la prostituée » (Jamouille, 2009 : 66)

travail. Quoi qu'il en soit, les différents éléments de la tenue (et donc du rôle) ne semblent que rarement être le fruit d'une construction ex nihilo dont l'objectif serait de s'étranger en fonction de ses penchants (Andrieu, 2011). Le regard de l'autre posé sur soi sert de médiation à cette mise en jeu du corps dans la mise en scène du rôle.

Sous le regard des pairs

Les infomerciales : se présenter...

Lors des infomerciales, certains membres proposent le même discours, bien rodé et efficace, semaine après semaine. Mais beaucoup le changent lors de certaines circonstances particulières, par ailleurs toujours identiques : à la faveur d'une grande réussite professionnelle. Sous la forme d'anecdotes, ces réussites, pour lesquelles est toujours précisé le chiffre d'affaire généré, sont accueillies par des sifflements admiratifs et, si la somme est particulièrement impressionnante ou le nom du client connu, par des applaudissements. Laurence, agent de courtage immobilier, raconte comment elle a pu, grâce aux dispositifs particuliers qu'elle a mis en place dans l'exercice de son métier et au réseau immobilier dans lequel elle s'inscrit, vendre dans la semaine une grande maison mise sur le marché depuis quatre mois, et au prix demandé par le propriétaire. Elle touche 6% des ventes qu'elle conclut. Olivier, qui est en train de créer une chaîne d'épicerie fine, annonce qu'il a réussi à obtenir l'exclusivité pour la distribution en Belgique des produits du confiturier français qui fournit l'Elysée et le Palais de Monaco. Alain, assureur, explique que son cabinet a obtenu un très gros contrat, parce qu'ils étaient les meilleurs sur le marché, alors même que tous les grands courtiers avaient fait leur offre. Il s'agit de démontrer son efficacité, son expertise unique et sa fiabilité, en racontant par exemple ses réussites récentes.

Alban et son associé se rendent aux réunions hebdomadaires du BNI en alternance. Alban m'explique que c'est son partenaire qui a davantage l'« esprit BNI ». S'il peine à exprimer ce que c'est réellement, il m'explique malgré tout que c'est une « attitude » : il faut être extraverti. Ça l'oblige à sortir de sa zone de confort :

« quand t'arrives, t'as 20 personnes autour de la table, tu les connais pas, ils te connaissent pas mais plus ça avance et plus tu es efficace. »

L'« attitude BNI » est une manière particulière de se tenir et d'interagir avec les autres. Il faut être efficace, « avoir du bagout », « avoir de la répartie », être convaincant et inspirer la confiance. Pour faire des affaires, il faut se faire voir et se faire connaître. En peu de mots : « maîtriser sa communication ».

Les personnes qui assistent aux réunions y sont présentes en tant que professionnels et adoptent une attitude particulière qui synthétise l'attitude attendue dans le cercle : orientée réseau et business et celle attendue pour les membres de leur profession :

« on notera qu'une façade sociale donnée tend à s'institutionnaliser en fonction des attentes stéréotypées et abstraites qu'elle détermine et à prendre une signification et une stabilité indépendantes des tâches spécifiques qui se trouvent être accomplies sous son couvert, à un moment donné. La façade devient une « représentation collective » et un fait objectif. » (Goffman, 1973 : 33)

Dès lors, à une attitude professionnelle distinctive et conforme, s'ajoute une manière spécifique d'engager le contact avec les autres et de participer aux différentes étapes des réunions. C'est une façon d'entamer les conversations, en se présentant comme un homme d'affaire ambitieux et efficace : poignée de main professionnelle, échange de cartes de visite sorties avec élégance et dextérité de la poche intérieure du veston, conversations qui vont rapidement à l'essentiel. Ce sont des échanges professionnels entre professionnels.

Au BNI, se mettre en valeur aux yeux des autres ne consiste pas uniquement à moduler son apparence et sa tenue en fonction de canons de beauté en vigueur et des attendus particuliers liés au statut de chacun. Si une certaine élégance classique est de mise, il s'agit davantage de mettre en avant une réussite professionnelle éclatante et indiscutable, d'être le meilleur dans son domaine et de vouloir être toujours plus grand. Cette réussite particulière n'est pas seulement une réussite pour soi, elle est aussi une réussite pour le groupe, qui présente aux autres groupes et à ses invités cette façade de réussite et de performance collectives. L'image reconnue par les autres est celle de la réussite professionnelle et financière ; c'est par conséquent cette image qui est mise en scène, à travers notamment les infomerciales.

... pour être recommandé

L'enjeu réel derrière chaque infomerciale est triple : réussir à faire comprendre quel est son domaine d'expertise, se montrer performant dans ledit domaine et surtout obtenir des recommandations de la part des autres membres. Une recommandation consiste en une opportunité de business offerte par un autre membre du groupe qui recommande ce membre à un de ses clients ou un de ses amis. Les infomerciales se tiennent donc sous le regard de ces pairs susceptibles d'augmenter leur propre chiffre d'affaires, il est indispensable de leur plaire à eux avant tout – du moins dans le cadre particulier des réunions. Alexandre, entre deux étapes d'une séance, critique dans un semblant d'aparté, en ne s'adressant qu'à quelques membres mais suffisamment fort pour que tout le monde l'entende, Daniel, membre chroniquement absent dont l'activité reste globalement obscure à tous :

« Daniel ? Moi je ne voulais pas que ce soit Daniel qui soit dans le groupe mais son associé, qui travaille très bien... Qui travaille toujours bien et que je recommande toujours d'ailleurs. Daniel, c'est un peu la catastrophe, déjà il communique très mal, et puis... Son associé il est mieux, il travaille bien, vraiment bien. »

L'opinion des membres sur les autres membres est forgée à travers deux choses : la capacité du membre à se présenter en tant qu'expert, c'est-à-dire ses talents de communicant, et ses performances professionnelles. La perception des pairs oriente alors les pratiques, les présentations et les mises en scène. Aux yeux des membres du BNI, être un bon communicant et avoir l'air performant sont deux choses inextricablement liées à la fiabilité de l'entrepreneur engagé et participent pleinement de la construction de la confiance : le membre capable de se présenter adéquatement est présentable et donc recommandable.

Les bons BNI : rendre la réussite visible

Si l'objectif du BNI-BXL est d'augmenter le chiffre d'affaires de chaque membre du groupe, cet objectif est strictement contrôlé grâce à des dispositifs précis et élaborés : grâce aux bons BNI et à leur comptage strict qui permettent de tenir des statistiques des performances de chaque membre du groupe au sein du groupe. Il existe trois sortes de bons qui sanctionnent chacun un comportement différent : les « bons de

recommandation », roses, les « tête-à-tête », verts, et les « merci pour le business », bleus. Les bons de recommandations permettent de compter les nombres de recommandations internes et externes faites par les membres et faites aux différents membres. Faire de nombreuses recommandations montre un membre performant et impliqué, recevoir de nombreuses recommandations valide à la fois le professionnel et le communicant. Ainsi, Laurence déplore le peu de recommandations qu'elle reçoit réellement, alors qu'elle en donne beaucoup, et pense que c'est parce que sa présentation n'est pas assez claire et que les autres ne comprennent pas vraiment ce qu'elle fait. L'évolution d'Alban semble confirmer son intuition : si le boulot de son entreprise est resté longtemps obscur – qu'est-ce qu'un chasseur de primes ? –, il a commencé à être réellement recommandé quand il a commencé à expliquer ce qu'il pouvait faire gagner comme argent aux membres selon leurs professions et les aides régionales accordées.

Les bons permettent de rendre physiques et visibles aux yeux des membres – et des invités – les performances de chacun et leurs réussites. Les « merci pour le business » sont à ce titre particulièrement significatifs. Il s'agit d'un bon qui adresse un remerciement à un membre pour une recommandation qui a abouti et est devenue un contrat. Sur le bon, la somme gagnée est écrite et énoncée fièrement : « J'ai un « merci pour le business » de 79 000 euros (sifflements dans la salle) pour Jean-Pierre (artisan de la recommandation initiale) », par exemple. Ces bons et les statistiques permettent de valider les comportements conformes aux attentes et de récompenser les membres qui respectent au mieux les codes implicites et explicites imposés par ces autres qui sont censés les recommander. Ils récompensent le bon professionnel et le bon communicant, notions inséparables : il faut être un bon communicant pour pouvoir faire ses preuves en tant que bon professionnel. Cette communication jugée bonne à travers le regard des autres ne peut cependant qu'être celle qui met en avant le comportement qui est a priori validé par les valeurs du groupe : être performant, sérieux, ambitieux,... Ainsi, en rendant visibles les succès des membres dans la structure pensée par le groupe, les bons BNI établissent aussi le curseur des comportements qui rapportent. Les différents membres s'adaptent alors à cette nouvelle donne sans cesse renouvelée ; ils pensent leurs présentations en fonction, avant tout, du regard que leurs pairs vont poser sur eux.

Sous le regard des spectateurs et des clients

L'image que l'on renvoie...

Joan-Dear, artiste travesti, rappelle que le maquillage comme le costume ne se suffisent pas en soi. Ils doivent être pensés comme étant habités, occupés ; ils sont endossés par un corps qui doit par conséquent agir relativement à eux, en tenant compte des modifications qu'ils induisent : « comment est-ce que je vais parler aux gens ? » « Est-ce que je bouge comme il faut, est-ce que je parle comme il faut ? », « Est-ce que je suis conforme à l'image de moi que mon costume donne ? », « Est-ce que j'adopte les bonnes attitudes, c'est-à-dire celles qui sont attendues, conformément à ce costume ? ». Le visage maquillé et le corps costumé doivent être pensés habités, c'est-à-dire mis en mouvement. Il s'agit donc de tenir compte du maquillage et du costume dans sa manière de bouger une fois qu'ils sont enfilés.

« Ça se voit pour les personnes qui se font transformer par quelqu'un d'autre : ils ne savent pas à quoi ils ressemblent »

me dit-il. Il précise : incapables d'agir en fonction de l'image qu'ils renvoient, incapables de parler et de bouger en fonction de cette image dont ils n'ont pas conscience, ce sont des performeurs

« qui se prouvent par la performance du corps, toujours à faire des figures, toujours en train de bouger. »

Ils sont incapables d'habiter leurs personnages comme « des personnages très forts » et donc crédibles. Ils révèlent cependant la nécessité de prouver le personnage aux yeux des spectateurs, de l'éprouver dans leur regard. Leur échec relatif permet de mettre en lumière une dimension importante du maquillage et de la transformation.

Joan-Dear la résume simplement : « il faut prendre conscience de l'image que l'on renvoie ». Pour que le personnage tienne, il faut se rendre compte de l'image à travers laquelle il est d'emblée vu : « il faut se voir dans un miroir et se dire « je ressemble à ça » ». C'est alors un regard particulier qu'il engage sur lui : non seulement il prend conscience de son image, mais, aussi et surtout, il se voit comme les autres, les spectateurs entre autres, le voient. En s'envisageant à travers ce regard extérieur, il révèle en même temps l'importance du regard des spectateurs dans la conception même du costume, du maquillage et de l'attitude. En effet, si il faut prendre conscience de

l'image renvoyée et donc se regarder de l'extérieur comme nous regarderait l'autre, il semble impossible que ce point de vue ne survienne qu'à la dernière minute : il est déjà là tout au long du processus... Le regard supposé du spectateur régule donc a priori et d'emblée la création et la mise en forme d'un costume et d'un personnage et poursuit l'acteur tout au long de sa prestation, dans la mise en jeu et en mouvement de son personnage. L'image rendue est une image en mouvement ; l'apparence et la gestuelle sont inextricablement liées. C'est ce que veut dire Joan-Dear lorsqu'il souligne qu'il faut « être conscient de l'image que l'on renvoie ». Cette image de soi ne peut jamais être figée ; elle est forcément habitée, investie et surtout regardée dans son occupation de l'espace, sa mise en danse. C'est à travers le regard des spectateurs que la transformation est jugée crédible ou non, que le personnage et sa performance sont validés ou invalidés.

« *S'offrir au jugement* »

« La femme qui se met en vitrine, elle s'offre au jugement... Beaucoup d'hommes aiment les femmes mûres, mais attention, c'est pas Mamy Nova, non plus hein ! »

rappelle Frédérique. Presque toutes précisent que si elles sont « habillées en pute », elles sont surtout habillées pour « se mettre en valeur », c'est-à-dire « comme des femmes matures » par exemple, ou en fonction de leurs atouts physiques. Carla, en parlant de sa poitrine et de la robe pigeonnante dans laquelle elle la comprime explique que « chérie, c'est mon patrimoine ». La vitrine ne pardonne pas, elle offre les travailleuses au regard et au jugement des autres. Toutes veillent à rester à leur avantage, à « se mettre en valeur », donc.

Christelle a 61 ans, des cheveux blond platine et des jambes interminables. Si elle est consciente qu'il n'y a pas de règles quant aux raisons qui font rentrer les hommes chez elle – certains pour ses cheveux très blonds, d'autres pour ses lunettes, d'autres pour sa poitrine, ou pour son sourire, ou pour son physique –, elle prend malgré tout particulièrement soin de son apparence : régimes à répétition, injections de botox régulières, garde-robe soignée, maquillage impeccable et vernis parfaitement appliqué.

« Je ne serai pas une vieille prostituée ! Mais enfin, ma patronne elle a travaillé jusqu'à ses 75 ans, les gens ils riaient quand ils la voyaient en vitrine !... Jamais un tour chez le coiffeur, jamais de maquillage, elle faisait pas d'efforts. Moi c'est hors de question, je ferai ce qu'il faut. Non mais t'imagines ? Vieille, dans sa vitrine, avec les

gens qui se moquent d'elle ? Hors de question ! »

L'apparence qu'elle veut maintenir est celle qui correspond aux canons actuels du corps féminin, idéalement jeune et mince, doublés des canons de la sexualité. Elle est hantée par son âge et a sans cesse peur qu'il se voie :

« j'ai demandé à la dermato de me faire un lifting, mais elle m'a dit que j'étais encore bien lisse, que c'était pas nécessaire. Mais la semaine prochaine je refais des injections, il faut hein ! »

Elle met tout en oeuvre pour maintenir une apparence à la hauteur de ce qu'elle estime être sexy et attirant : « là j'ai refait mes seins, ils sont magnifiques, mais mon ventre... ». Elle est prête à utiliser tous les outils à disposition pour rester à la hauteur. Elle ajoute

« je me fais aussi refaire les dents. J'ai dit au dentiste « je veux un sourire Pepsodent », et il me répond que c'est pas nécessaire, qu'il peut me faire économiser de l'argent. Je lui dis non, je m'en fiche, je veux un sourire Pepsodent ! Je veux un sourire qui claque ! »

Christelle est prête à tout et à toutes les dépenses pour continuer à correspondre aux canons. Elle est d'ailleurs très fière de raconter ce que cette apparence soignée et sexy lui apporte : se faire draguer dans le train par des jeunes hommes qui la trouvent superbe, cette jeune fille qui a traversé la rue pour lui dire qu'elle était bien habillée, ses clients jeunes, les commentaires sur les sites de clients, les remarques des gens qu'elle fréquente sur l'âge qu'elle ne fait pas. Le maintien de son apparence est indispensable pour garder un regard fier sur elle. Ce regard n'est cependant permis que par le regard approbateur que les autres posent sur son apparence et son allure. Elle ne se pense qu'à travers le regard des autres et ce qu'elle pense qu'ils jugent beau et séduisant.

Le rôle se construit à travers le regard de l'autre

Bien que cette analyse donnée par Vigarello concerne la société de cour, ces constats n'en restent pas moins d'une cruelle actualité sur mes terrains. Ainsi, plus que jamais, « le corps est offert comme un tableau, un lieu où s'entrecroisent les regards » (Vigarello, 1980 : 143). Dans la mise en scène de soi dans le rôle, « il faut « montrer » » (*Ibid.* : 143). Le rôle en effet, ne prend consistance que dans le regard des autres, dans lequel il

est à la fois identifié, approuvé et reconnu ; ce regard de l'autre quel qu'il soit, pair, client, spectateur ou simple passant, joue alors un rôle double. Anticipé, il régule les apparences jusqu'à les rendre conformes à une image familière, à un ensemble de règles et de normes plus ou moins explicites. Vécu, il devient le juge qui valide le rôle tenu en l'identifiant. C'est donc à travers lui et pour lui que l'acteur construit son rôle. « Le pouvoir de l'apparence est immense, souligne Jacinthe Mazzocchetti. C'est au travers du regard des autres que la valeur est donnée. » (Mazzocchetti, 2007 : 231). A ce titre, le regard de l'autre, des autres, a un impact d'une grande importance sur les acteurs, sans cesse évalués par lui et à travers lui.

Le regard de l'autre anticipé organise les pratiques selon des lignes de démarcations précises : il s'agit d'adopter les pratiques conformes au rôle afin que celui-ci soit au moins identifié par ces autres pour lesquels il est joué. Il s'agit de pouvoir à travers lui être reconnu, au premier sens exploré par Ricœur dans *Le parcours de la reconnaissance*, c'est-à-dire être identifié et distingué⁷ (Ricœur, 2004). Le regard de l'autre est donc présent dès le début et jusqu'à la fin ; il structure d'emblée la tenue de l'acteur qui doit « se voir dans les yeux des autres » et lui donne ensuite consistance par la reconnaissance qu'il lui accorde, sans « que se creuse une hésitation, un doute, qui donne à la reconnaissance son caractère dramatique ; c'est alors la possibilité de la méconnaissance qui donnera à la reconnaissance sa pleine autonomie » (*Ibid.* : 66). Cette possibilité de méconnaissance, ce risque, explique, dans le cas présent, l'enjeu d'importance auquel se soumet l'acteur dans sa mise en jeu dans le regard de l'autre. En ce sens, il est à la fois organisateur et juge de la tenue adéquate au rôle : « l'habitus est en effet à la fois *principe générateur* de pratiques objectivement classables et *système de classement* de ses pratiques » (Bourdieu, 1979 : 190), il est donc à la fois la norme qui les structure, à partir de laquelle il est possible d'identifier les acteurs et celle qui permet de juger de leur conformité, c'est-à-dire la « structure structurante, qui organise les pratiques et la perception des pratiques » (*Ibid.* : 191). C'est un cercle infini qui se dessine peu à peu, où le regard de l'autre anticipé organise des pratiques qu'il identifiera et donc reconnaitra, jugement qui servira à son tour d'étalon à la mise en place du rôle : « la visée de la reconnaissance est double : autrui et la norme » (Ricœur, 2004 : 309).

7 Dans sa conclusion, faisant ainsi écho à la troisième étude de son parcours, Ricœur écrit « être reconnu, si cela arrive jamais, serait pour chacun recevoir l'assurance plénière de son identité à la faveur de la reconnaissance par autrui de son empire de capacités » (Ricœur, 2004 : 383). Je pense en effet, que, au final, c'est bien cette forme de reconnaissance qui est en jeu. Mais elle ne semble pas réellement accessible, même pour Ricœur, je préfère donc l'écartier de l'analyse de peur de présumer des objectifs de ceux qui m'ont ouvert la porte.

Pourtant, l'enjeu de reconnaissance qui engage ce processus n'est pas anodin ; il est même crucial pour les acteurs qui se mettent ainsi en jeu. Il s'agit d'abord d'être reconnu par ses pairs, comme appartenant au même groupe. En quelque sorte, le groupe lui accorde la mêmeté nécessaire pour en être, pour en faire partie, pour être inclus dans ses limites (Laurent, 2010). En étant accepté par sa communauté de pairs, l'acteur se voit une première fois validé dans son rôle. Mais – ce sera le sujet de la troisième partie de ce travail – l'acteur recherche cette identification de lui comme même tout en essayant de se différencier au sein de ce groupe qui l'a accepté, jouant ainsi sur deux tableaux presque irréconciliables. Le rôle cependant se construit aussi dans l'objectif d'être reconnu pour d'autres personnes : les clients et les spectateurs. En effet, les trois groupes que j'ai investis sont tiraillés de part en part par des objectifs économiques d'importance, il s'agit donc bien pour eux de se vendre chacun à travers son rôle, en plus de confirmer l'appartenance à une maille sociale particulière. La reconnaissance par les clients est alors d'importance : elle garantit l'identification du rôle dans leurs yeux – être une prostituée par exemple – et donc la possibilité d'être engagée pour ce rôle ou par ce rôle – ; dans le cas de l'homme d'affaires performant, il est engagé pour ses compétences propres, comptable par exemple, et par la mise en scène qu'il y adjoint, jouant alors le comptable performant. Se penser à travers le regard de ces autres motive les pratiques différenciantes mentionnées plus haut : il faut à la fois que le rôle soit reconnu, c'est-à-dire identifié grâce à ses « marques » (Ricoeur, 2004), puis être choisi pour soi dans ce rôle. Quoi qu'il en soit, et quelles que soient les situations, le regard des autres détermine et valide les rôles ; il préside aux stratégies de mises en scène de soi et les oriente. L'apparence n'est pas pensée pour soi, mais bien d'abord dans le regard des autres.

CHAPITRE 3 :

SE CRÉER SOI-MÊME :

L'EXEMPLE DE LA

CONSTRUCTION DU

PERSONNAGE DE CABARET

« Nous étions des invertis, mais également des inversions l'un de l'autre. Alors que j'essayais de compenser son manque de virilité, il tentait d'exprimer sa part féminine à travers moi. Une guerre d'intentions, vouée à l'escalade perpétuelle. Entre nous s'étendait une étroite zone démilitarisée – notre révérence commune pour la beauté masculine. Mais je désirais les muscles et le tweed comme mon père désirait le velours et les perles – subjectivement, pour moi-même. » (Bechdel, 2013 : 102-103)

Entre l'obligation de s'étranger, de devenir sans cesse autre (Andrieu, 2011) et une véritable quête de soi (Liogier, 2009 ; Kaufmann, 2005), l'artiste de cabaret semble avoir trouvé une voie médiane, qui lui permet à la fois d'éprouver aux yeux des autres toute sa créativité identitaire et de le vivre dans un espace dédié qui lui évite les moqueries, voire, pour les travestis, le stigmatisé. La place réelle du personnage n'est jamais très claire pour les artistes de cabaret, elle oscille entre le désir personnel d'exprimer des penchants et des envies, l'exaltation de pouvoir être autre, au moins temporairement, et la nécessité, liée au travail. De la même manière, il est impossible de savoir dans quelle mesure le rôle est un outil de travail et dans quelle mesure il est d'abord une manière de s'exprimer ou de s'amuser. La place du personnage reste ainsi assez floue. Certains enfilent les attributs de leur personnage et endossent leur rôle dès qu'ils se rendent à une soirée ou à une sortie ; il est à la fois à usage personnel et

professionnel, une espèce d'identité rêvée ou une évasion d'un quotidien pesant qui est parfois engagé presque pour lui-même. D'autres, comme Joan-Dear, considèrent que ce n'est pas raisonnable d'engager tant de travail sans être rémunéré :

« une transformation me demande quatre heures... Je ne supporte pas de faire tout ce boulot gratis, c'est dévaluer le travail... »

Il s'agit cependant de la création presque entièrement consciente d'un rôle, et cela permet, au moins en partie, d'en explorer la dynamique. Quels sont les éléments indispensables à la construction d'un rôle qui tient, dont les « faux-semblants » (Goffman, 1975) et la supercherie ne sont pas visibles aux spectateurs ? Selon quelles inspirations et selon quels critères le rôle prend-il forme pour eux ?

Donner corps à des images : le plaisir du rôle

Certains artistes de cabaret investissent des personnages qui leur permettent d'incarner une identité rêvée, de devenir tels qu'ils auraient voulu être. Ils utilisent l'espace donné par la scène et le spectacle pour se rêver et se montrer autres, pour donner corps à des images qui les habitent et les hantent depuis toujours. Le rôle ainsi construit est davantage une identification, qui est « beaucoup plus qu'une simple imitation : une appropriation véritable » qui se structure « en intériorisant des modèles et des images » (Kaufmann, 2004 : 25). En se les appropriant, l'artiste de cabaret construit un personnage complexe, kaléidoscopique, qui ne tient pas de l'unique et fugitive incarnation scénique, mais bien d'une construction élaborée et durable.

Joan-Dear est artiste transformiste. Lorsqu'il était en école de stylisme, il dessinait sans cesse des femmes, mais

« si je dessinais tout le temps des femmes, c'était pas des femmes que je voulais habiller mais des femmes que je voulais incarner... Et même pas des femmes, des personnages, je dessinais toujours le même genre de femmes, très strictes, avec des franges, qui montraient les dents, avec des armes... Betty Page avec une bouteille de poison. »

Mal à l'aise avec son corps et sa sexualité, il se sert de ces images pour se créer des doubles à travers lesquels il peut se réécrire, s'inventer, être les personnages dont il rêve ; être flamboyant et, en même temps, ne pas être reconnu. Cette dimension – « être super

visible et en même temps incognito » – prend rapidement une importance démesurée par la prise de conscience d'un véritable pouvoir sur la perception de soi par les autres et l'invite à créer des personnages toujours plus complets et complexes, dont ni l'esthétique, ni la tenue, ni la gestuelle, ni la personnalité ne peuvent être laissées au hasard. Il résume le trajet parcouru simplement :

« aujourd'hui, j'en ai envie mais je n'en ai pas besoin. Avant, j'en avais besoin... »

Les personnages créés – parce que Joan-Dear n'incarne jamais deux fois le même personnage – lui ont permis de trouver un « meilleur équilibre dans la vie, de me détendre, de pouvoir enfin m'identifier à un homme dans la vie ». Dans ce cadre qui lui est propre, où il est engagé en tant qu'artiste transformiste, il travaille de manière particulière et systématisée à la construction et la création de ses futurs personnages. Il constitue des mood-boards⁸ avec des images qu'il récolte toute l'année et qu'il classe en catégories dans ce qu'il appelle « la Banque ». Il documente de cette manière chacune de ses créations, afin d'en faire des incarnations aux lectures multiples, profondes et multiformes. Il qualifie ces créations de la manière suivante :

« c'est inhumain, mais au moins c'est toi qui porte la violence que tu as rêvée. »

Georges Bangable, enfoncé dans un canapé, m'explique qu'il a toujours eu un intérêt pour le cinéma ancien, des années 1920 aux années 1960, et que cet intérêt est allé croissant : d'abord tourné vers les acteurs, il s'étend peu à peu à la mode, au style et à la musique de ces époques jusqu'à créer un univers complexe et complet. Il développe une véritable fascination pour les personnalités d'époque :

« il en émanait une aura, quelque chose que je voulais un peu posséder. »

Adolescent, il se réfugie dans ce « monde parfait » peuplé de gens connus, admirés et séduisants, « qui ont atteint la perfection ». Mais cette époque est passée et révolue, il sait qu'il ne pourra jamais être l'un d'eux ou même comme eux. Peu à peu, en stabilisant sa vie professionnelle, il prend conscience que les choses pourraient prendre une autre forme :

« tout d'un coup je me suis dit que je ne peux pas être cette personne mais que je pourrais être une déclinaison de ça, que je pourrais créer une personne du passé au jour

⁸ Ce sont des mosaïques d'images variées qui sont censées constituer un tableau des sources d'inspiration qui vont guider la création à venir. Je devais en faire pour chacune de mes créations en stylisme de mode.

d'aujourd'hui... J'ai compris que ce qui me fascinait, c'était une façon d'être, une certaine posture, et être entouré de belles personnes. Je pouvais être cette personne ! »

Son personnage lui permet d'incarner une certaine image de la masculinité dont il a toujours rêvé avant tout pour lui. Il l'écrit alors en s'inspirant à la fois de l'allure, des gestes et de l'élégance des acteurs de la Belle Epoque, tels Clark Gable, Jean Sablon, Max Linden, John Guilbert, mais aussi en s'imprégnant de leur histoire personnelle : « c'est aussi la vie des gens qui m'inspire, la totalité, le vécu... ». Le personnage est une opportunité pour lui de donner vie à une obsession de longue date pour une certaine idée de l'élégance masculine. Comme pour John-Dear, son personnage, même si il est rentable professionnellement, lui permet avant tout de donner corps à un fantasme, d'incarner et de matérialiser une part de lui qui ne trouve pas sa place dans la vie quotidienne. Il est aussi pour lui une prise de pouvoir sur sa carrière artistique :

« j'ai tout essayé, théâtre, cinéma, chanson, télévision,... même un boy's band. Quand tu regardes en arrière, tu te rends compte que tu as fait des choses dont tu n'es pas très fier. Et puis je ne voulais pas devenir un artiste crève-la-faim... J'ai trouvé mon emploi à la commission européenne, ce qui m'a permis d'avoir un revenu régulier et de choisir ce que j'allais faire, qui j'allais incarner. Maintenant, je veux faire du cabaret, mettre à profit ma fascination d'adolescence. »

Le rôle est pour beaucoup avant tout un plaisir, une manière d'être pour un temps volontairement limité, l'incarnation d'un fantasme personnel. A ce titre, ces rôles sont en perpétuelle évolution : le corps vieillit, les fantasmes changent de contours, une certaine finesse s'acquiert peu à peu. Le rôle rêvé ne cesse d'évoluer, le rêve devient plus précis ou change d'objet.

L'obligation du rôle

Mais le rôle n'est pas simplement une possibilité offerte aux individus de devenir ce qu'ils veulent ; il est aussi une obligation du cabaret et, plus largement, de l'interaction. Devenir un artiste de cabaret passe par cette incontournable phase : la construction du personnage – et non pas d'un personnage. Ce personnage devient le rôle à travers lequel chaque artiste est connu, et à travers lequel chaque artiste interagit avec les autres artistes, avec son public et avec ses employeurs. Le rôle se prolonge au-delà de la scène, au bar avec les spectateurs, en coulisses avec les autres artistes, lors d'évènements de

représentation. La construction du rôle, étape complexe, est donc un pré-requis indépassable. Charlotte, qui se produit sous le nom de Miss Anaïs, est à l'origine actrice de théâtre. Elle ne comprenait pas (et ne comprend toujours pas réellement) pourquoi elle ne pouvait pas se présenter sous son nom propre, comme les acteurs lorsqu'ils interprètent un rôle, au point de vivre ça comme un mensonge, une tromperie. Elle trouve une solution satisfaisante à ses yeux :

« Je n'ai jamais développé ce qu'Anaïs pouvait ou ne pouvait pas faire... À un moment j'y ai pensé, mais... [...] J'ai travaillé sur une identité scénique plus que sur un personnage. »

Cependant, si la nuance est pour elle importante en terme de liberté et de projet, et que Miss Anaïs reste un simple nom de scène plus qu'un personnage à ses yeux, il ne s'agit pas moins d'un véritable rôle particulier, doté au moins d'une esthétique propre. Elle entretient une allure Années Folles très soignée et identifiable :

« mes costumes sont toujours faits par Céline [son amie styliste], en collaboration, mes numéros sont toujours montés par moi... Il y a une patte... »

Maquillage années 20, cheveux crantés, lingerie Art Nouveau, ornée de perles, et costumes rétros, fidèles à cette esthétique particulière de l'entre-deux-guerres (et nom qui fait discrètement référence à une sulfureuse auteure de l'époque, à laquelle elle ressemblerait), elle entretient malgré tout une allure spécifique. Si ces incarnations lui semblent plus variées, « multiples et différentes », c'est parce que ses numéros, créés par elle, explorent un registre assez large : Pierrot à la lune, une aviatrice, The Fortune Teller, Pandore, Loie Fuller, Louise Casati, Anna Karénine... Elle se renseigne énormément pour chaque acte, prend le temps de construire quelque chose de complet et de complexe. Si elle ne croit pas incarner un personnage, c'est parce qu'à ses yeux le cabaret est un métier pour lequel elle travaille les moindres détails, s'entraîne énormément et ne laisse rien au hasard. Pour autant, son « identité scénique » est reconnaissable entre toutes. Il y a une patte Miss Anaïs ; elle ne peut pas réellement durablement prétendre n'être que l'interprète des numéros très différents qu'elle crée. Elle les élabore en réalité en fonction d'une esthétique propre à son personnage, qu'elle incarne par ailleurs sans concession, toujours pleinement. C'est en effet le seul moyen d'être pris au sérieux par le public, qui ne tolère que difficilement les approximations (Goffman, 1973).

Obligés de dessiner les contours au moins esthétiques d'un rôle qui durera dans le temps, les artistes de cabaret révèlent comment le rôle est une structure, une manière d'être, de se concevoir et de se présenter. Confirmant par là ce que Goffman répète tout au long de ses livres (Goffman, 1973, 1975, 1981), que lors de l'interaction il s'agit de rôles et non de personnes, le cabaret pousse à l'extrême cette obligation par ailleurs générale. Le rôle est une structure nécessaire. Mais les artistes de cabaret montrent comment le rôle est vécu par ceux qui l'endossent avec davantage d'acuité que les autres groupes. En étant conscients du rôle et de son caractère obligatoire, ils sont plus à même de poser un regard réflexif sur leur propre pratique du rôle. En dévoilant de multiples possibles, et donc pas uniquement un plaisir du travestissement ou l'obligation professionnelle, ils montrent comment le rôle à la fois se construit et s'expérimente sur de multiples registres : du personnage-catharsis que représente Esmeralda Taglioni pour Nicolas au personnage (presque) utilitaire de Charlotte s'élaborent de multiples configurations par ailleurs elles-mêmes mouvantes et instables. L'obligation du rôle n'est pas anodine pour les sujets ainsi devenus acteurs, puisque le rôle, toujours, engage en entier.

Le bon rôle

Il ne s'agit pourtant pas d'endosser n'importe quel rôle, c'est-à-dire de créer un rôle parce que c'est nécessaire. Il faut créer et endosser le bon rôle ; celui qui sera le bon avant tout pour les autres. Goldie Paradis était strip-teaseuse avant de devenir effeuilleuse dans les cabarets. Même si elle considère l'effeuillage « comme un strip-tease bobo... un frisson pour les gens bien », elle a quitté le monde des salons de l'érotisme pour se tourner vers le cabaret pour réaliser son rêve de toujours : être comme les danseuses du Crazy Horse. Dans le monde du cabaret, Goldie Paradis est vivement critiquée : trop marquée par le monde du strip-tease, elle ne trouve que peu de contrats :

« au début, je ne suis pas engagée, mon nom est trop lié à l'érotique [...] Mais je suis fière de tout ce que j'ai fait, de toutes mes expériences... Je crois qu'un bon artiste, il accepte de retourner sa veste tout le temps. Moi je suis trop entière, je ne renie rien de moi et c'est ce qui me coûte. Je n'avais pas envie de renier mon passé de strip-teaseuse, et ça, ça ne leur allait pas... »

Elle décide finalement de changer de nom de scène :

« c'est Goldie, parce que le doré est une des couleurs qui me va le mieux et Paradis, comme les oiseaux, parce que je chante pendant les shows, c'est ma touche personnelle ! »

Ce changement d'image radical, par la création d'un nouveau personnage de scène, lui permet de réécrire la perception que les organisateurs d'évènements et les autres artistes ont d'elle et de son travail. Elle ne modifie pourtant pas son attitude ni son esthétique :

« moi, je fais mes sourcils en circonflexe, j'ai déjà une identité forte, une personnalité, des choses que je fais d'une certaine manière et que je ne suis pas d'accord de changer. »

Cette « identité » du personnage, construit dans le temps, en fonction d'affinités personnelles et d'une certaine idée de la femme, lui permet à la fois d'être à l'aise dans ce rôle, de s'y retrouver, mais aussi d'y être reconnue. Cette manière particulière de considérer ce qu'elle propose, à la fois comme un plaisir personnel – « ma revanche sur les hommes » – et comme un produit oblige à une certaine rigueur :

« Il faut se considérer sur la scène comme un produit qu'on devrait acheter....Je ne peux pas changer de couleur de cheveux... On construit une image à travers laquelle on est connu... Et puis on est prisonnier de cette image »

Goldie Paradis dévoile une des modalités importantes de la construction du personnage : il ne s'agit pas uniquement de créer et endosser un personnage-catharsis mais aussi de créer un personnage qui plaît et fonctionne, à la fois auprès des pairs et du public. Ce personnage est avant tout une esthétique, une image portée sur le corps, interchangeable...

Le personnage et le rôle se doivent d'être souples et plastiques, y compris dans des milieux où le rôle est à ce point défini. Il doit pouvoir s'adapter aux demandes extérieures, s'adapter à de nouvelles circonstances ou simplement évoluer si il ne rencontre pas les attentes des autres, ceux avec lesquels se déroule l'interaction. Les personnages construits ont en effet souvent a priori un usage professionnel, ils semblent exister pour donner corps à des ambitions artistiques particulières. Ces personnages doivent alors rencontrer une demande, les modes ou les passions de groupes organisés et nombreux – en ce moment, suite au film *Gatsby le Magnifique*, les *Années Folles* ont le vent en poupe, mais il reste des groupes importants et stables de nostalgiques du

rockabilly et des fifties, qui se réunissent régulièrement. Il faut créer le bon personnage, celui qui permettra de se produire, d'être engagé ou au moins de se montrer. Pour autant, les limites demeurent floues entre un personnage créé pour un strict usage professionnel et un rôle endossé régulièrement avec plaisir parce qu'il rejoint des passions et des aspirations. Les artistes avec qui j'ai pu m'entretenir ont une grande conscience de ce qui marche et ne marche pas auprès des organisateurs et des employeurs potentiels, mais ils ne semblent pourtant que peu appliquer ce savoir à des stratégies pour être embauchés, privilégiant le développement d'un personnage dans lequel ils accomplissent une partie d'eux ou se mettent en scène tels qu'ils auraient voulu être.

Créer son propre rôle

La création d'un personnage, ou au moins d'une identité scénique, est une constante du monde du cabaret. Si les raisons qui mènent à cette création initiale sont multiples, certaines étapes sont des invariables. Tous les artistes avec lesquels je me suis entretenue s'informent et se renseignent énormément sur les périodes et les personnalités qui leur sont liées. Ils donnent corps à des personnages dont ils travaillent les moindres détails en multipliant les sources d'inspiration, des films, de la photographie, des romans, des biographies... Esmeralda Taglioni est nourrie d'influences diverses, parmi lesquelles *La Goulue* ou *Mistinguett*, d'un certain nombre de gravures de mode et de tableaux, ainsi que d'une imagerie toute parisienne du cabaret du début du XX^e siècle. En matérialisant les fantasmes esthétiques provoqués par des célébrités devenues muses, les artistes de cabaret offrent à leurs spectateurs la possibilité de voir des idées de l'homme et de la femme prendre corps. Ils ne s'étrangent pas en fonction de leurs penchants mais bien en fonction de prédicats (Andrieu, 2011). En endossant leurs rôles, ils matérialisent des images particulières et parfois stupéfiantes, ils deviennent plus vrais que nature. Si le personnage est suffisamment complexe et complet, la possible « supercherie » ne vient même pas à l'esprit du public, qui restreint alors la possibilité du rôle à l'unique espace scénique, alors qu'il assiste bien à Miss Anaïs dans le rôle de Pierrot à la lune, de Joan-Dear dans le rôle du squelette dansant, de Georges Bangable dans le rôle du dandy qui chante.

Ce que les artistes de cabaret permettent de comprendre sans détours, c'est la dimension immanquablement esthétique du rôle. Il ne s'agit pas uniquement d'une

manière de se penser différemment, il s'agit aussi d'une manière de se montrer différemment. Les costumes sont d'une importance capitale, ils doivent être soignés, fidèles à une époque ou à une idée particulière de l'homme, de la femme ou de la créature. Ils sont assortis d'accessoires adéquats, d'un maquillage et d'une coiffure parfaite et coordonnée, du moins avec l'idée du personnage qui est incarné. Esmeralda Taglioni n'est pas belle (« avec une gueule pareille, c'est difficile » dit-elle) mais ses costumes, son maquillage et ses coiffures évoquent une cocotte fânée, excessive, impression renforcée par le grotesque de ces faux cils découpés dans du papier noir, « parfois les gens croient que je suis une femme très laide et trop maquillée ». Cette matérialisation littérale du personnage sur le corps est augmentée par l'appropriation par les artistes d'une gestuelle et d'une tenue du corps qui correspondent. Le personnage et le rôle tenu sont visuels, ils sont visibles et surtout travaillés dans ce sens. C'est le corps dans sa matérialité qui permet l'incarnation, qui la porte à même sa chair modifiée.

Enfin, ils mettent en évidence, par le récit de la construction de leur rôle, de sa genèse, de leur tâtonnements, de leurs essais... l'appropriation possible et progressive d'une esthétique, d'une tenue et d'une gestuelle qui dans la pratique prennent peu à peu l'allure d'une essence. De la même manière que le drag chez Judith Butler, qui, « en imitant le genre, [...] révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence » (Butler, 1990 : 261), les artistes de cabaret, en imitant des hommes et des femmes institués en muses, dévoilent l'existence même des rôles tout en montrant dans le même geste à quel point ils sont indispensables. En allant plus loin, j'oserais même prétendre que les artistes de cabaret poussent à l'extrême l'obligation du rôle dans la moindre interaction en le construisant de bout en bout et dévoilent dans le même mouvement le caractère obligeant du rôle pour tout individu engagé dans un rapport à l'autre. La difficulté du public à accepter le moindre dévoilement de la tricherie ou de la supercherie du rôle, y compris chez les artistes de cabaret, renforce l'impression que les interactions ne peuvent advenir qu'avec la condition du rôle. Les artistes de cabaret permettent de dévoiler la possibilité de la création et de la construction du rôle, et d'en ôter l'illusion d'un accès par le corps et son hexis à une identité véritable (Kaufmann, 2004 ; Bourdieu, 1979), dont la révélation par le corps serait involontaire. Les artistes de cabaret montrent que les rôles se construisent en fonction des attendus des regards extérieurs, pour coller à une image pratique à l'interaction, même lorsque celui qui tient le rôle en maîtrise les aspects de bout en bout.

Ils permettent ainsi de fouler au pied l'idée qu'un rôle révèle toujours son porteur intégralement et malgré lui.

CHAPITRE 4

LA PERFORMATIVITÉ DE L'APPARENCE

« Le « réalisme » n'est pas une catégorie à part, c'est plutôt un critère utilisé pour juger toute performance au sein des différentes catégories. Et ce qui détermine l'effet de réalité est la capacité à imposer la croyance, à produire un effet naturalisé. Cet effet est lui-même le résultat de l'incorporation de normes, de la répétition de normes, de la personnification d'une norme raciale et sociale, d'une norme qui est en même temps une représentation, celle d'un corps qui n'est pas un corps particulier mais l'idéal morphologique, le modèle régulant la performance, mais qu'aucune performance ne peut entièrement satisfaire » (Butler, 1993 : 136)

L'acteur qui joue un rôle demande à ses partenaires, ses clients ou ses spectateurs de prendre au sérieux l'impression qu'il produit et, donc de croire que les choses sont bien ce qu'elles semblent être. Tout le monde partout et tout le temps joue un rôle, affirme Goffman, et nous ne nous connaissons les uns les autres qu'à travers ces rôles (Goffman, 1973). Plutôt que de paraître valider une duplicité intolérable à une époque où partout fleurit l'injonction à trouver le "vrai moi", à le mettre au jour et à le conserver visible sur le corps (Kinnunen, 2010) – vrai moi qui serait donc immuable –, je souhaiterais développer l'idée que si les rôles, lisibles donc sur et par le corps et ses décors, sont d'abord une nécessité de l'interaction, permettant de savoir rapidement à qui on a affaire et sur quel registre interagir en conséquence (Kaufmann, 2004) ; ils sont surtout une assignation à une place à tenir, aussi inévitable qu'indispensable, pour ceux qui les jouent comme pour ceux qui y assistent.

L'apparence est une performance

Guy Spielmann, en soulignant que la performance ne peut être appréhendée qu'avec ce qu'il appelle « la spectation », insiste sur le fait que performer se fait le plus souvent dans l'appréhension même par le regard d'autrui, en fonction de ce regard et de ce qui doit être ses attentes (Spielmann, 2013). La performance se joue entre l'acteur et ses spectateurs, ou entre l'acteur et lui-même érigé en spectateur. « Performer », ajoute Spielmann, « c'est agir selon des modalités particulières et prédéterminées » (*Ibid.* : 197), qui permettent de comprendre ce qui se joue. En performant, l'acteur développe une représentation qui fait sens auprès de ceux qui la voient, l'observent, y assistent ou y participent :

« en présence d'autrui, l'acteur incorpore à son activité des signes qui donnent un éclat et un relief dramatiques à des faits qui, autrement, pourraient passer inaperçus ou ne pas être compris. » (Goffman, 1973 : 36)

L'apparence est donc une performance : dans le cadre du rôle, elle permet par une mobilisation adéquate du corps, de sa surface et de sa gestuelle, de comprendre le rôle même en le soumettant au regard de l'autre, tenu de la comprendre et de réagir en conséquence. L'apparence est la mise en scène de soi dans le rôle.

Mais, comme je l'ai déjà dit, elle n'est pas la mise en scène autodéterminée d'un rôle librement construit, pas plus qu'elle ne se réduit à la simple performance théâtrale, « son apparente théâtralité est produite dans la mesure où son historicité reste dissimulée » (Butler, 1993 : 27). L'apparence est une performance dans la mesure où elle est « une sorte d'action continue et répétée » (Butler, 1990 : 224), au même titre que le genre. Le rôle qu'elle soutient et sanctionne est créé dans la répétition, par soi et par d'autres, de cette série de gestes, de mouvements, d'une certaine stylisation du corps, reproduisant un ensemble de significations qui sont déjà socialement établies (*Ibid.*). Ce faisant, elle remet en jeu, tout en les validant, une série de normes qui doivent être évidentes et lisibles :

« pour qu'une performance fonctionne, il faut donc que l'interprétation ne soit plus possible, ou que la lecture, l'interprétation, paraisse n'être qu'une espèce de vision transparente, où ce qui apparaît et sa signification coïncident. » (Butler, 1993 : 137)

L'apparence, comprise comme une performance, met donc en jeu des normes lisibles

et visibles qui permettent dans un même mouvement d'identifier le rôle et d'y réduire l'acteur.

Ainsi, Joan-Deary souligne à quel point il est facile « de faire une femme au premier degré avec tous les signes que les gens voient ». Il suffit pour ça de mettre en scène les bons attributs, bouche rouge, talons vertigineux, jupe droite, avec la bonne gestuelle. Mais il ajoute qu'il faut réellement le jouer :

« il faut relever la tête, regarder les gens dans les yeux et y croire pour que les gens y croient avec toi. »

Il faut éviter que les spectateurs aient trop accès à la tricherie du costume, dévoilant la supercherie et le faux-semblant, ce qui rendrait la performance et le rôle immédiatement caduques dans l'obligation qu'il y aurait à le décrypter (Butler, 1993 ; Goffman, 1975).

L'apparence est une performance performative

Ainsi, l'apparence est une performance performative⁹ : dans la mise en acte répétée de normes préétablies et réaffirmées dans le même geste, elle fait advenir le rôle, devenu identité, qu'elle soutient dans les yeux des spectateurs. En effet, les différents éléments du rôle, le décor, la tenue et la gestuelle, sont pensés avant tout à travers le regard des autres pour ce regard ; ils sont donc à la fois une imitation (sans original) et une identification – « si l'on accepte de comprendre l'identification comme l'accomplissement d'un fantasme ou d'une incorporation, il apparaît clairement que cette cohérence est désirée, voulue, idéalisée » (Butler, 1990, 258) – dont les différents éléments s'organisent pour donner une image qui fonctionne. « Avoir l'air d'une pute » (à condition que le reste concorde) devient, à travers le regard des autres, « être une

9 Jocelyne Arquembourg interroge la validité d'utiliser des théories à l'origine pensées pour les discours à d'autres supports. Elle articule son questionnement autour de l'utilisation des images : les images peuvent-elles être performatives ? Bien qu'elle finisse son article par une conclusion en demi-teinte, sans réel parti pris, elle soulève quelques points intéressants : la théorie de la performativité concerne des actes de langages, « des énoncés dont la fonction consiste à faire quelque chose » (p. 167). Mais « le langage déborde très largement les limites des usages conventionnels des signes linguistiques » (p. 172), si bien que les images, comme l'apparence finalement, peuvent être considérées comme « un mode de langage, car il dit quelque chose à ceux qui le comprennent » (p. 172) (Arquembourg, 2010). Cependant, Butler affirme le genre comme performatif aussi et surtout par les actes de langage qu'il institue (ou qui l'instituent) : « il ne faut pas comprendre la performativité comme un « acte » singulier ou délibéré, mais, plutôt, comme la pratique réitérative par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme » (Butler, 1993 : 16)...

pute » ; l'apparence fait advenir ce qui prend l'allure d'une essence. Cette essence donnée par le corps et ses attributs, semble pouvoir offrir, au delà de l'incertitude des processus identitaires,

« une garantie incontestable, apportant en plus l'illusion de refléter, au-delà de simples critères d'identifications, l'identité elle-même, imaginée profonde et véritable. »
(Kaufmann, 2004 : 23)

Mais la performativité de l'apparence ne se résume pas à accomplir le rôle dans le regard des autres ; elle l'accomplit aussi pour l'acteur, dans le corps de l'acteur, qui devient aussi pour lui-même le rôle qu'il joue plus ou moins consciemment. En l'incorporant, dans ses actes, son corps et ses gestes, mais aussi en le voyant à travers les yeux des autres, le rôle devient, au moins pour le temps de la performance, plus vrai que nature à ses propres yeux. Devenu le rôle dont il avait été au moins en partie l'artisan, en adoptant les normes de tenue qui permettaient de le jouer adéquatement pour être reconnu par les autres, le sujet est devenu l'acteur. « La performativité n'est [...] pas un acte singulier, elle est toujours la réitération d'une norme ou d'un ensemble de normes » (Butler, 1993 : 27), et c'est ainsi qu'est mise en oeuvre l'apparence, comme la transformation du corps en cet endroit, « là où est attendue une uniformité du sujet, là où est exigée sa conformité comportementale » (*Ibid.* : 130).

En engageant à la fois l'entière perception des spectateurs, à travers des normes identifiables et identifiées, qui permettent le classement des uns et des autres dans diverses catégories, métiers, ou statuts, en permettant d'identifier le rôle joué au premier coup d'oeil, la tenue et le décor participent aussi à la réduction de l'acteur à ce seul rôle. Performative, l'apparence instaure dans la répétition des normes, qui en est aussi une réaffirmation, l'illusion de l'accès à une essence, une nature profonde pour le spectateur et pour l'acteur lui-même. Réduit à son rôle, ou au moins considéré comme l'habitant trop bien pour qu'il ne soit pas le révélateur d'une partie importante de la personnalité de celui qui le joue, l'acteur ne peut être appréhendé qu'à travers lui. C'est la structure même du rôle et des éléments indispensables pour le jouer et le rendre crédible qui réduit le sujet à l'acteur, qui donne l'illusion que l'acteur engagé est en entier le sujet. Que ces éléments soient volontairement utilisés ou subis par les sujets importe finalement assez peu : ils sont et seront toujours réduits à leur apparence, par sa performativité même. Celle-ci prend quoiqu'il arrive l'allure d'une essence révélée et immuable, de la même manière que si elle avait été instrumentalisée.

Pour autant, ces éléments permettant la cohérence du rôle au point qu'il semble naturel, qu'il ne révèle ni ses ficelles, ni sa tricherie, me semblent indispensables pour les trois groupes que j'ai investis. Les artistes de cabaret ont besoin que l'illusion tienne et que le personnage prenne des allures d'évidence pour un public dont il dépend ; les membres du BNI-BXL doivent *être* des hommes d'affaires performants, ils doivent y croire pour eux aussi, et ils souscrivent réellement à ces normes de réussite et de performance, d'accomplissement de soi ; les travailleuses du sexe, marquées par le stigmate (Goffman, 1975), doivent à la fois créer les conditions pour pouvoir continuer à travailler malgré cette dévaluation sociale et ne pas être reconnues en dehors de leur vitrine. En étant plus vraies que nature, en étant le rôle en entier, elles créent les conditions nécessaires pour incarner d'autres rôles avec la même radicalité et pouvoir ainsi les séparer presque totalement.

DEUXIÈME PARTIE
DE RÔLE EN RÔLES

Par un décor, une tenue et une gestuelle adéquats, ou par l'assignation que ces éléments provoquent parce qu'ils sont reconnus comme appartenant à tel ou tel groupe, l'individu est réduit dans le regard des autres au rôle qu'il a endossé ou qu'il subit à ce moment-là. Le sujet est devenu acteur et cet acteur semble de manière illusoire contenir la totalité du sujet ; le sujet semble se réduire à son rôle. Goffman souligne comment cette réduction du sujet à son rôle est le résultat de deux phénomènes qui se renforcent mutuellement : d'une part, l'impression que les acteurs donnent « que leur rôle actuel est leur seul rôle, ou du moins, le plus important » (Goffman, 1973 : 52) et d'autre part, la résistance du public au dévoilement du rôle comme ce qu'il est, un rôle parmi d'autres, considérant « qu'on économise beaucoup de temps et d'énergie en traitant l'acteur en fonction de son seul aspect professionnel, comme s'il était tout ce que son uniforme fait croire qu'il est et rien que cela » (*Ibid.* : 53). Cette absence de distance au rôle, du côté de celui qui le tient comme du côté de celui qui y assiste, laisse à penser que le rôle, l'individu et son identité se sont confondus, rendant finalement obsolète l'utilisation même du mot rôle. La performativité de l'apparence, en faisant advenir le rôle pour soi et pour les autres, entretient, répète et reproduit cette illusion. Le rôle semble fondé en nature, il n'est plus rôle ; il est la personne, et la personne est en entier contenue en lui.

En réduisant le « physique de l'emploi » au « corps de classe », Bourdieu entretient à mes yeux cette confusion autour d'un sujet entièrement compris dans son rôle.

« En tant que produits structurés (*opus operantum*) que la même structure structurante (*modus operandi*) produit au prix de *retraductions* imposées par la logique propre aux différents *champs*, toutes les pratiques et les oeuvres d'un même agent sont objectivement harmonisées entre elles, en dehors de toute recherche intentionnelle de la cohérence, et objectivement orchestrées, en dehors de toute concertation consciente, avec celles de tous les membres de la même classe. » (Bourdieu, 1979 : 192)

En réduisant ainsi l'*habitus* et l'*hexis* corporelle à un marquage de classe indépassable, et semble-t-il immuable, il néglige le dynamisme des acteurs, ainsi que leur inscription dans des réalités et des contextes variés. La construction culturelle du corps qu'il met au jour semble si bien huilée qu'elle apparaît indépassable, et surtout

toujours incorporée dans une immersion inconsciente et insensible¹⁰. Je pense au contraire que la tenue du corps n'est pas uniquement le fruit de cette incorporation de classe depuis l'enfance, marquant alors tous les comportements et toutes les pratiques. En tant que technique du corps, elle est l'objet d'une adaptation continue, voire d'un apprentissage volontaire :

« ces « habitudes » varient non pas simplement avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges. Il faut y voir des techniques et l'ouvrage de la raison pratique *collective et individuelle*¹¹ .» (Mauss, 1934 : 7)

L'artiste de cabaret – au même titre que le travesti de Butler (Butler, 1990) – montre à quel point il est possible de prendre pour soi les normes de conduites d'un autre groupe, et de les restituer d'une manière plus vraie que nature. Ce faisant, toujours comme le travesti avec le genre, il démontre que la tenue est imitable, qu'elle peut être apprise et appropriée, qu'elle définit l'appartenance à un groupe non pas absolu mais bien circonstanciel.

En réduisant ainsi le sujet à un habitus qui le révèle dans toutes ses activités, Bourdieu néglige de penser cette hexis dans la pratique elle-même, dans les pratiques elles-mêmes. Il entretient la réduction du sujet à son rôle, l'illusion que l'acteur est le sujet. Au regard de mes terrains, la tenue est en réalité contextuelle et circonstancielle ; elle est l'objet de stratégies d'appartenance et de reconnaissance toujours circonscrites dans le temps. Qui incarne quel rôle ? Dans quelles circonstances ? Et comment les sujets passent-ils d'un rôle à l'autre ?

10 Lors d'une conférence à laquelle j'ai assisté, Eric Fassin émet à l'encontre de *La domination masculine* la critique suivante : en ayant l'air de dévoiler les mécanismes de la domination masculine, Bourdieu semble surtout montrer à quel point cela fonctionne. Ce faisant, il semble démontrer cette domination comme indépassable, voire indispensable. C'est entre autres à partir de cette critique que je formule la mienne. (Fassin, 2017)

11 C'est moi qui souligne.

CHAPITRE 5

DE L'UN À L'AUTRE :

RAPPORTS D'OPPOSITION,

ALLERS-RETOURS ET

INFLUENCES MUTUELLES

« On notera qu'on a alors affaire non pas tant à un corps ou un esprit qu'à une personne agissant sous une certaine identité, dans un certain rôle social, en qualité de membre d'un groupe, d'une fonction, d'une catégorie, d'une relation, d'une association, bref d'une source socialement établie d'auto-identification. [...] Il va de soi aussi que le même individu peut modifier très vite le rôle social dans lequel il agit, alors même que demeure constante sa qualité d'animateur ou d'auteur – il peut « changer de casquette », comme on dit. » (Goffman, 1987 : 154)

Au début de mon exploration des carrées, alors que je peinais à trouver une manière adéquate de me présenter, ne pouvant, à cause de ma visibilité, que difficilement éluder ma qualité d'étudiante en train de mener une recherche pour son mémoire, et éprouvant donc des difficultés à trouver une bonne façon de présenter ma recherche aux termes encore trop balbutiants, c'est-à-dire respectueuse des personnes directement concernées tout en étant juste et vraie (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2015), j'ai demandé à une des travailleuses dont j'avais réussi à retenir l'attention, Beauty, comment elle choisissait les vêtements qu'elle portait. Elle m'a immédiatement répondu :

« les vêtements que je mets pour travailler ou les vêtements que je mets pour sortir ? »

Par cette simple phrase, et par les photos d'elle habillée pour sortir qu'elle m'a

montrées, ainsi qu'à travers les explications qu'elle m'a données, elle a dévoilé des perspectives auxquelles je n'avais jusque là pas pensé. Entre l'intérieur et l'extérieur, de part et d'autre de la vitrine se dessinaient de nouveaux possibles. La mise en scène ne semblait pas réservée au seul rôle de prostituée, elle semblait se redessiner sous une autre forme, dans un autre but de l'autre côté de la vitrine. Comment différentes mises en scène permettaient à d'autres rôles d'exister pour une même personne ? Quels sont alors les rapports d'un rôle à l'autre ?

Esmeralda Taglioni n'est pas Nicolas Bergerin, qui n'est pas Nicolas

Nicolas Bergerin est un corsetier et un costumier parisien, artisan remarquable décoré du titre de meilleur ouvrier de France. À la suite de mes études de stylisme, je suis allée faire un stage dans son atelier afin d'apprendre à confectionner des corsets et des robes « dix-neuvième », c'est-à-dire selon les codes et les techniques du dix-neuvième siècle. Au cours des dernières années, après un succès fulgurant, Nicolas a traversé une période difficile : incapable de payer les sommes dues aux impôts suite à un chiffre d'affaire qui fait encore aujourd'hui figure d'exception, et gestionnaire médiocre, il a manqué perdre son atelier dans le dix-huitième arrondissement de Paris ; il a été contraint de déménager d'un appartement qu'il adorait, faute de pouvoir s'acquitter de son loyer ; il a été obligé de licencier son apprentie avec qui il avait tissé de forts liens d'amitié à défaut de réussir à payer son salaire. Il a peu à peu sombré dans une importante dépression, et s'est coupé de la réalité par le sommeil.

Dans ce contexte, le personnage d'Esmeralda Taglioni, créé de longue date à l'occasion d'un carnaval¹² de Venise, des années auparavant, a pris une dimension nouvelle :

12 Le Carnaval de Venise possède plusieurs facettes plus ou moins connues du grand public. Ainsi, les masques vénitiens ont une renommée mondiale ; mais il ne s'agit pas ici de ce Carnaval-là mais d'une version plus intimiste et discrète, qui se déroule derrière les hauts murs de palais investis pour l'occasion. Depuis les années 80, une certaine scène artistique et intellectuelle, initialement parisienne et homosexuelle, se retrouve à Venise pour la semaine du Carnaval. Les fêtes ne sont accessibles que sur invitation personnelle. Elles ne sont donc visibles qu'aux initiés et invisibles aux touristes et aux simples passants. Les participants partagent tous un souci particulier pour leurs costumes, souvent d'époque, tout en cultivant une véritable révérence pour l'extravagance. Un costumier comme Nicolas fait plus de la moitié de son chiffre d'affaire annuel en créant et confectionnant des costumes pour les participants. Certaines figures sont devenues au fil des ans incontournables : Sissi l'Impératrice, les Chichi-Pompoms, Esmeralda Taglioni, Dominique...

« quand j'y pense, j'ai fait une dépression, plusieurs dépressions même, heureusement qu'il y avait Esmeralda... Elle a pris de plus en plus de place, et j'ai l'air totalement schizo quand je le raconte comme ça... »

Avec Esmeralda, il pouvait sortir rejoindre des amis lors de spectacles et d'évènements parisiens ; c'est grâce à elle qu'il a retrouvé du boulot. Lorsqu'un prestigieux cabaret parisien, Le Tamako, situé en plein centre de Paris, près des Champs-Élysées, décide de se renouveler et organise des auditions pour son nouveau spectacle, Nicolas décide d'y présenter Esmeralda.

« Pour le cabaret, j'avais passé l'audition avec un personnage¹³ que j'avais créé pour l'occasion, très Madame de Merteuil, et des costumes que j'avais faits. Ça donnait l'occasion aux mecs de découvrir aussi le costumier qu'ils ne connaissaient pas. L'année dernière, sur scène, c'était l'art total : moi, mes costumes et mes amis dans des costumes que j'avais faits ! »

En réalité, Esmeralda est radicalement différente de Nicolas :

« tu vois, Nicolas, il est bien plus timide qu'Esmeralda, Esmeralda, elle est lumineuse, elle est sûre d'elle »

me dit-il encore. Mais bien plus qu'une déclaration d'intentions, la différence de personnalité, d'un costume à l'autre, est visible et remarquable...

Ainsi, lors des quelques jours que j'ai passés à Paris en compagnie de Nicolas, j'ai pu le voir être des personnes totalement différentes : Nicolas Bergerin, le corsetier, Esmeralda Taglioni, personnage de cabaret, et Nicolas, peu armé pour faire face aux contingences matérielles. L'hétérogénéité de ces différentes incarnations, toutes mises en jeu par Nicolas lui-même est frappante : Esmeralda est excessive, fantasque, visible, parfois insupportable. Nicolas Bergerin est un professionnel talentueux qui entretient une allure d'artiste parisien, cultivé, un peu maniéré, fier de son travail. Nicolas, lui, est effacé, timide et ressemble même à un enfant dépassé. Lors de la soirée qui suit mon premier jour sur place, nous sommes rejoints par des amis à lui, venus le conseiller pour l'entretien d'embauche qu'il a réussi à décrocher pour le lendemain. Il reste assis sur une chaise, immobile et silencieux, et pose timidement des questions une fois de temps en temps « mais tu crois que je peux dire que ... ? » ou « comment est-ce que j'explique ... ? ». Cette image est très différente du Nicolas avec qui j'ai passé la journée

13 C'est-à-dire Esmeralda Taglioni incarnant un personnage particulier...

dans son atelier, au milieu de ses costumes, de ses machines et de ses tissus, à l'aise et professionnel, maîtrisant son sujet, se vantant un peu, qui n'a lui-même rien à voir avec Esmeralda Taglioni, capable d'entamer, seule, au milieu d'une des pièces du Palais de Versailles, sous l'oeil médusé de l'assistance, une diagonale de pas de valse et de pirouettes et de s'en aller en faisant claquer son éventail. « Esmeralda me permet de faire des trucs dont je ne me permettrais pas de faire le centième en Nicolas, qui est plutôt un mec timide » explique-t-il. « Mais il faut savoir en sortir » ajoute-t-il encore.

Ce que Nicolas révèle, c'est l'existence de différents rôles qui lui appartiennent et que ces différents rôles sont circonstanciels, c'est-à-dire qu'ils s'inscrivent à la fois dans un décor et dans un contexte : Nicolas, en pleine journée dans son atelier ouvert, se conduit comme l'artisan talentueux qu'il est et comme l'artiste, désordonné (son atelier est un fouillis impressionnant de tissus, costumes, patrons, fils, rubans, guipures, baleines, galons et bouteilles de mousses vides), emporté, cultivé et créatif qu'il peut être ; mais dans le même atelier, le soir tombé, en compagnie de ses amis, ce rôle ne tient plus... Il dévoile alors le visage plus hésitant et moins sûr de lui d'« un mec célibataire vivant à Paris en 2016 », plus timide, avec des difficultés financières et peu expérimenté face à certains aspects de la vie quotidienne. Les différents visages qui sont les siens s'endossent à la faveur d'un espace et d'un temps adéquats. Mais ce que Nicolas révèle aussi, c'est que le rôle construit et conscient d'Esmeralda Taglioni lui offre des licences de comportements – que celle-ci ait été engagée comme hôtesse ou comme performeuse ou qu'il l'ait endossée pour une fête, un spectacle ou un évènement comme le Prix de Diane – et un aplomb qui sont instrumentalisables par lui et pour lui. Esmeralda lui donne un accès, et l'assurance nécessaire pour l'honorer et en profiter, à des endroits et des personnes à qui il n'aurait jamais adressé la parole. Il aperçoit un soir Chantal Thomass, grande figure de la lingerie haute couture :

« samedi, je vais au cabaret avec des amis, ils avaient réservé une table, j'avais mis une robe d'Esmeralda qui me va comme un gant et que je n'avais pas mise depuis longtemps, j'aime autant te dire que j'étais magnifique, scandaleuse... et hyper confortable, elle m'allait vraiment comme un gant. J'arrive et je vois Chantal Thomass ! Et je vois qu'elle est estomaquée par ce que je porte¹⁴... Je me dis : il faut bien jouer mon coup.... Je ne vais pas la voir tout de suite... Je laisse passer un peu de temps, et un peu

14 Nicolas porte ses propres créations en Esmeralda Taglioni, souvent vêtue de robes Belle Epoque spectaculairement corsetées et ajustées. Je n'avais plus vu son travail depuis des années, et je dois avouer avoir été à nouveau surprise en redécouvrant à quel point ses créations sont magnifiques et remarquables.

plus tard je fais mine de seulement la remarquer et je la vise avec mon éventail, comme une longue vue, très Madame de Merteuil, s'il vous plait, le personnage que j'avais construit pour le cabaret. Elle a a-do-ré ! »

Ses différents rôles s'articulent en fonction des circonstances, des contextes mais aussi de ses besoins. Le rôle d'Esmeralda n'est pas uniquement une coquetterie ou une distraction, il est en réalité régulièrement instrumentalisé. Ses différentes mises en scène répondent à ses envies et à ses besoins. Ainsi, elles s'organisent aussi en fonction d'une base volontaire et de nécessités qui sont propres à Nicolas. Ses rôles sont une interface nécessaire, lui permettant essentiellement d'évoluer dans le monde et d'y trouver, ainsi, à chaque fois, une place, à la fois adaptée et adaptable.

« Être normale » : les bases d'un rapport d'opposition radical

« Au Nord »¹⁵, les travailleuses racontent d'une manière similaire l'apparence qu'elles se créent lorsqu'elles ne travaillent pas : « quand je suis normale, je n'aime pas mettre du maquillage » explique Rachel, par exemple ; « dehors, je ressemble à toutes les autres filles... En jeans, avec un t-shirt et pas de maquillage » précise Luna ; « quand j'ai fini ma journée, j'enlève mon maquillage pour avoir l'air normale, comme toutes les autres femmes » me dit Samantha ; « quand je pars, j'y vais normale, comme les gens normaux. [...] Personne ne sait que je fais ce travail, quand je rentre à la maison, j'ai des vêtements normaux pour un travail normal » déclare Vanessa ; « quand je ferme la porte, je ne suis plus une pute, je suis une femme normale, je ramène jamais un homme, je suis la plus sérieuse des femmes au monde... Mes copines, elles laisseraient dormir leur mari dans mon lit » me raconte Frédérique. Peu à peu, dans chacun de mes entretiens, à un moment de la conversation, elles mettaient en avant une différence marquée avec ce qu'elles appellent, en anglais comme en français, « avoir l'air normale » et leur métier de prostituée, et ce sans que je n'aie forcément posé la question. Elles décrivent à ces occasions un rapport d'opposition entre l'intérieur et l'extérieur de la carrée ; elles se décrivent elles-mêmes comme radicalement différentes d'un côté ou de l'autre de leur vitrine. L'objectif avoué de ce rapport d'opposition est de cacher aux

15 C'est une expression utilisée par les plus anciennes, qui utilisent comme euphémisme de prostitution « travailler au Nord ».

autres – à tous les autres, proches, passants, inconnus, navetteurs, commerçants –, une fois sorties de l'espace protecteur de la vitrine, leur statut de prostituée.

Cette différence volontaire n'est pas seulement une différence pensée, une intention, elle est réellement visible. Un mercredi matin, j'accompagne Carlotta jusqu'à la laverie. Après avoir hésité longuement, elle enfle un pantalon léger en toile grise et la veste coordonnée, elle démaquille ses yeux, et enfle des petites bottes plates. Au prix de douloureux efforts, elle décide de garder son rouge à lèvres :

« je n'enlève pas mon rouge à lèvres, hein ? Il est bien, ça me va bien... Non ? J'apprends à ressortir avec du rouge à lèvres, parce qu'il y a plein de femmes qui en portent, ça ne fait pas pute... Ce n'est pas parce que je porte du rouge à lèvres que je fais le métier, non ? »

Une fois dehors, la différence entre la Carlotta que je connais, dans sa vitrine, expressive, expansive, sûre d'elle, voire exigeante envers les gens qui l'entourent, et celle qui marche à côté de moi est étonnante. Elle semble plus petite et assez timide. Elle parle bas, semble avoir peur de déranger, se déplace vite sans regarder les gens. Elle semble vouloir être le moins voyante possible.

« Dehors, je suis toujours démaquillée, et je suis très classique, des robes plus longues, mes cheveux plus plats. Je suis timide, dans la vie privée, même au niveau du rapport avec quelqu'un... Et je suis pudique, c'est-à-dire maillots une pièce, petits décolletés... Tout est très classique, tout est très classique... c'est ma nature à la base et je me suis forcée à être autrement au travail... Mais c'est ça qui m'a sauvée. On ne me reconnaît pas ! Je suis différente, dans ma façon de parler, ma façon d'être, de bouger, de me vêtir... C'est mon autodéfense ! »

Lorsqu'elles quittent leur vitrine, les travailleuses sont souvent méconnaissables, radicalement différentes. Cette différence, consciemment orchestrée, est en partie due à une nécessaire partition entre le « métier » et la vie quotidienne (Jamouille, 2009). Mais elle est aussi une mesure de protection contre la disqualification entraînée par le stigmate (Goffman, 1975).

L'objectif d'une telle métamorphose est donc de ne pas pouvoir être identifiée, par des proches ou des connaissances qui seraient inopportunément dans la gare ou près des transports en commun – une partie du quartier est un important lieu de transit, très fréquenté –, par des clients ou surtout par des inconnus qui reconnaîtraient sur elles le

stigmaté, qui marque pour toujours ceux et celles qui ont franchi la frontière (Canarelli et Deschamps, 2008). Le discrédit, voire le mépris¹⁶, qu'elles risquent à être identifiées par qui que ce soit en dehors du quartier entraîne les stratégies de métamorphoses que j'ai pu observer. Par ailleurs, leurs proches, leurs parents ou leurs enfants sont rarement au courant de leur activité professionnelle, et les risques courus en cas de dévoilement ou de révélation sont trop grands : « ça peut détruire des familles » ne cesse de me répéter Naïma. Elles adhèrent aussi au fond normatif commun, comme toute personne affublée d'un stigmaté (Goffman, 1975), qui fait de la prostitution une activité indigne et dégradante, comme le résume cet extrait de *Genre ou libertés ?* de Sophie Heine :

« Une prostituée accepte d'être l'objet de tous les hommes prêts à la rémunérer pour ses services sexuels. Certes, prenant consciemment la décision d'exercer cette profession, elle cherche à se poser en sujet. Cette liberté demeure toutefois assez formelle : d'une part, la plupart des femmes qui se prostituent ont en réalité assez peu d'alternatives réelles et, d'autre part, cet acte a un impact délétère sur leur bien-être, leur estime d'elles-mêmes et leurs conditions de vie. » (Heine, 2015 : 101).

Elles ont mis au point des stratégies élaborées et conscientes qui leur permettent à la fois de passer à autre chose une fois leur journée terminée, et de se prémunir de tout soupçon. D'un rôle à l'autre, elles révèlent donc des rapports d'oppositions qui prennent presque l'aspect d'antagonismes absolus : spectaculairement visibles en vitrine (par nécessité (Goffman, 1975)), elles tentent souvent d'être invisibles en dehors du quartier. De la visibilité à l'invisibilité, de la séduction à la discrétion, du stigmaté à la respectabilité, de prostituées à mères (Heine, 2015), d'un côté et de l'autre de la vitrine, elles dessinent pareillement une mise en scène de soi, nécessaire et adaptée à leurs besoins et au contexte.

Un rôle ou l'autre...

Si, à peu de détails près, tous les artistes de cabaret et toutes les travailleuses du sexe avec qui je me suis entretenue donnent à voir des mécanismes assez similaires, laissant croire a priori à une hétérogénéité parfaite et radicale entre les différents rôles, le cercle d'affaires permet de nuancer cette image uniforme. En effet, ils n'offrent a priori pas au

¹⁶ Elles sont nombreuses à raconter les atteintes subies lorsqu'elles sont en vitrine : crachats sur la vitre, insultes, grimaces de dégoût. J'ai moi-même été plusieurs fois apostrophée avec violence « si tu avais été à l'école tu serais pas une pute », par exemple.

regard la réalité du moindre rôle joué ou endossé, mais plutôt l'impression d'une espèce d'« identité », uniforme et homogène. Cependant, peu à peu, des différences entre les manières de se tenir, de mener la réunion ou de prendre la parole me sont apparues. Au début, à chaque réunion où je me rendais, il y avait des invités. Mais à la quatrième séance, seuls les membres étaient présents, et je me suis rendu compte qu'ils étaient bien moins rigoureux, dans le temps comme dans le déroulement de la réunion, plus dissipés, moins concentrés. Ils plaisantaient, s'interrompaient, se permettaient d'être moins sérieux... J'étais « en coulisses » (Goffman, 1973). Ils sont dans ces cas-là plus détendus, plaisantent, se moquent les uns des autres, imitent les tics de langage ou ennuient leur voisin de table. Ils ne se permettent jamais un tel comportement en présence d'un tiers lui aussi professionnel face auquel ils sont censés se mettre mutuellement en valeur. Ce phénomène étonnant s'est reproduit plusieurs fois, et j'ai pu assister à ces métamorphoses en d'autres occasions : lors du repas de Noël, où les circonstances appelaient à être moins formel, mais aussi lors de différents entretiens, soit que je les rencontrais sur leur lieu de travail, où ils étaient sérieux, à l'aise et professionnels, soit qu'ils me donnaient rendez-vous dans un restaurant, où ils étaient plus proches, moins lointains. Pour autant, les coulisses ne révèlent pas le rôle unique ; elles sont elles aussi un rôle à part entière (Goffman, 1973). Les membres du BNI-BXL ont l'habitude de se décrire eux-mêmes comme des « bons vivants » et de dire que dans leur groupe, au contraire des autres groupes « on s'amuse bien ». Lorsqu'il n'y a pas d'invités, ils sont malgré tout en présence les uns des autres ; ils sont alors dans leur rôle de membre. De la même manière, lors des quelques entretiens que j'ai obtenus, j'étais un autre spectateur ; ils se sont révélés à moi autres qu'en présence d'invités à impressionner et autres qu'avec les membres de leur groupe. Plus réflexifs, ils laissaient à voir qu'ils avaient au moins en partie conscience de la supercherie et de la construction nécessaire pour atteindre leurs objectifs professionnels. Ils se permettaient alors d'être plus cyniques sur le fonctionnement du groupe et sur ses objectifs, de poser un regard plus critique sur les autres membres et sur eux-mêmes.

Le passage d'un rôle à l'autre peut se faire sur un rapport d'opposition absolue, par des allers-retours nécessaires ou de manière plus continue, quasiment invisible. Quoi qu'il en soit, les différents rôles incarnés par un individu sont toujours incarnés en fonction des circonstances et du contexte ; ils sont situationnels, nécessaires (au moins pour soi, comme c'est le cas de Nicolas) et démontrent une importante plasticité de la

part des sujets ainsi engagés dans des mises en scène différentes. Kaufmann souligne que les rôles tels qu'on peut les concevoir aujourd'hui sont des rôles « souples, changeants, auto-définis collectivement ne socialisant l'individu que pour des durées brèves » et pour lesquels « aucune distance ne s'observe, ego tendant au contraire à les incorporer intimement le temps de la socialisation pour créer les meilleures conditions de son action. » (Kaufmann, 2004 : 65).

Cependant, il est temps, je crois, d'insister sur un point important de la présente recherche. Bien que je parle de « mises en scène » et de « rôles », voire de « costumes », et que, m'inspirant de Goffman, « c'est à partir du langage du théâtre qu'on a construit le schéma conceptuel utilisé [...] » (Goffman, 1972 : 239), c'est faute d'avoir trouvé d'autres termes adéquats. Comme le précise Goffman, « cet exposé ne porte pas sur les aspects du théâtre qui s'insinuent progressivement dans la vie quotidienne » (ibid, 1972 : 240), mais il s'agit par contre de mettre au jour les stratégies dont l'apparence fait l'objet et le regard qu'elle induit sur ce soi particulier mis en jeu, regard qui peut donc être orienté, utilisé. Mais j'irais sans doute plus loin. Le risque de la métaphore théâtrale, c'est de recouvrir d'un voile d'artificialité les terrains que j'ai explorés, et de faire passer les acteurs de ces terrains pour des personnes fausses et factices, peut-être même calculatrices. C'est au contraire l'inverse que je prétends démontrer. Les différents rôles que j'ai pu observer, ainsi que la plasticité contextuelle des mises en scène d'un même sujet, toujours acteur mais d'une manière toujours différente, sont à mes yeux une nécessité absolue pour d'une part entrer en contact avec les uns et les autres, proches, pairs, clients ou spectateurs, et, d'autre part pour faire face aux changements radicaux d'un monde où la concurrence devient peu à peu le rapport à l'autre. Ces questions seront l'objet de ma troisième partie.

« Puisqu'il est question de rôles lors de l'interaction et non de vraies personnes » (Goffman, 1975 : 161), l'erreur est en réalité de croire que le rôle devrait contenir en entier la personne, ou que le rôle est toujours révélateur – de classe, de personnalité, de perversions, d'inclinaisons. En réalité, il engage en entier le sujet mais n'en dévoile qu'une facette, n'en révèle qu'une modalité. L'illusion de totalité vient de la débauche d'éléments nécessaires à rendre le rôle crédible pour les autres et tenable pour soi, ce qui semble d'emblée exclure l'existence possible d'autres rôles. En réhabilitant d'abord le mot rôle et en acceptant la contingence et la contextualité des rôles, il devient possible de se débarrasser de l'impression d'avoir été trompé par une personne qui se dévoile

différente en d'autres circonstances. Ce n'est que grâce au temps long, qui m'a permis d'acquérir progressivement une position de confiance et de familiarité et une extériorité malgré tout maintenue, c'est-à-dire la conscience aigüe pour chacun de mon absolue discrétion, que les acteurs se sont dévoilés dans leur multiplicité, dans leurs différents rôles, me dévoilant d'autres parties de leur vie. Pourtant, si j'ai pu ainsi accéder à une plus grande complexité, je ne pourrais prétendre avoir eu accès au sujet en lui-même, à la personne, à travers tous ses rôles. Mais j'ai pu me perdre dans les circonvolutions du multiple, me laisser être sensible à cet autre toujours singulier (Laplantine, 2004).

CHAPITRE 6

DE L'UN À L'AUTRE : LES PROCESSUS DE TRANSFORMATION

« Le sacrifice est un acte religieux qui ne peut s'accomplir que dans un milieu religieux et par l'intermédiaire d'agents essentiellement religieux. Or, en général, avant la cérémonie, ni le sacrifiant, ni le sacrificateur, ni le lieu, ni les instruments, ni la victime, n'ont ce caractère au degré qui convient. La première phase du sacrifice a pour objet de le leur donner. Ils sont profanes ; il faut qu'ils changent d'état. Pour cela, des rites sont nécessaires qui les introduisent dans le monde sacré et les y engagent plus ou moins profondément, suivant l'importance du rôle qu'ils auront ensuite à jouer. »
(Mauss, 1899)

Lors d'une rencontre avec Sam et Sophie, les portes-parole d'UTSOPI, l'Union des Travailleurs du Sexe Organisés Pour l'Indépendance, Sophie, à la fin de la conversation, me dit :

« moi [pour travailler], je me changeais, même si j'étais habillée comme il faut. Il fallait que je me mette en mode client... Sans bas, sans jarretelles, je me sentais toute nue... Les clients... Les clients c'est ce qu'ils veulent. Il y a un clivage, c'est pas tout à fait nous, mais eux ils essayent d'avoir accès à ce qu'on ne veut pas leur donner »

Sam enchérit : « moi, en fin de journée, sans la douche je suis encore dans la passe ». D'interlocuteur en interlocuteur, ces habitudes se sont avérées souvent essentielles pour réussir à passer d'un rôle à l'autre, d'un personnage à l'autre, se transformant finalement souvent en rituels indispensables. Ces transitions ne prennent cependant pas une forme, une place et une durée identiques et, même si elles sont plutôt

répandues, elles ne sont pas générales. Dans le quartier Nord, une de ses formes les plus modestes et les plus courantes est sans doute le nettoyage systématique de la carrée, du couloir qui y mène et du trottoir devant avant d'ouvrir et de s'habiller pour la journée de travail. Mais il existe bien d'autres processus, souvent personnels et particuliers. Comment le rôle est-il endossé ? Selon quels processus ? Comment passe-t-on « en mode client » ?

Becky : une métamorphose spectaculaire

Becky est originaire du Nigéria, duquel elle est arrivée il y a une vingtaine d'années. Comme beaucoup de Nigérianes, elle s'est à l'époque prostituée pour rembourser son voyage auprès de la « madame »¹⁷. Une fois sa dette soldée, elle s'est mariée et a eu des enfants. Il y a deux ans, lassée des seuls « cleaning jobs » auxquels elle peut prétendre et suite à son divorce, qui la prive des revenus de son mari, elle décide de retourner à la prostitution, qui au moins lui assurait des revenus confortables. Elle est la flamboyante occupante d'une carrée dans un état particulièrement délabré : la moquette rouge qui recouvre le sol est élimée, un rideau bordé de dentelles, troué à de multiples endroits et devenu jaune avec le temps sépare l'avant de la vitrine du reste de la pièce principale, les murs bordeaux ont perdu des bouts par endroits. Elle a recouvert les murs de photos tirées d'un catalogue de lingerie érotique de luxe ; elles sont en biais, attachée par du gros scotch. Elle, en vitrine, attire inmanquablement le regard. Elle porte un body de dentelle dont la couleur change selon les jours, des bas coordonnés comme suspendus en haut de ses cuisses, un sautoir de perles blanches en plastique autour de la taille et des bottes très hautes. Elle a les paupières peintes de blanc et de doré, de longs traits noirs étirent et soulignent son regard. Au-dessus de sa bouche très rouge au contour lui aussi tracé au crayon noir, elle dessine une mouche. Ses cheveux sont blonds et lisses, retenus dans sa nuque par un élastique. Elle travaille bien, elle a beaucoup d'habitues, il semblerait qu'ils apprécient sa douceur et son extravagance. Mais elle supporte mal les

17 Bien qu'il ne s'agisse pas du coeur de ma recherche, et que je n'aie pas réellement pu m'entretenir avec des jeunes filles récemment arrivées et encore illégales sur le territoire, il me semble que la réalité de la traite des femmes, en tous cas dans le cas des Nigérianes, soit bien plus nuancée et complexe que ne le laissent entendre les médias. Je rejoins les conclusions de Françoise Guillemaut qui constate que dans bien des cas la prostitution est une véritable stratégie de migration pour ces femmes (Guillemaut, 2008). C'est cela que me raconte Becky : « tu sais que tu vas en Europe pour te prostituer, ta maman le sait, ton papa le sait, tout le village le sait ! ». Cependant, les jeunes filles ainsi engagées sous-estiment bien souvent la réalité, voire la violence, de ce qui les attend : le caractère volontaire n'en retire en rien le possible vécu traumatique.

longs temps d'attente dans sa vitrine ; elle y invite donc volontiers qui que ce soit qui pourrait faire office d'interlocuteur : vendeurs ambulants, jeunes hommes originaires du même état du Nigéria qui parlent sa langue maternelle, simples passantes. Ce fut donc elle qui m'invita à rentrer chez elle, au tout début de mon terrain, curieuse de ma présence dans le quartier. Pour autant, nos premiers contacts ont été marqués par une immense méfiance de sa part. Cette méfiance, je le comprendrai peu à peu, est générale et adressée aussi bien aux personnes proches qu'aux étrangers. Elle est motivée par la peur des indiscretions, par la peur que son métier soit révélé à sa famille.

Cette distance à mon égard change du tout au tout un lundi d'août. Je lui propose, pour lui rendre service, d'aller échanger un vêtement dans la rue commerçante proche, ce qui lui permet de ne pas devoir fermer plus tôt, ce à quoi elle répugne. Lorsque je la rejoins, une demi-heure plus tard, elle a l'air particulièrement étonnée que je lui aie ainsi rendu un service gratuit¹⁸, et m'offre en échange de lui poser n'importe quelle question. Trop consciente de la chance qui m'est offerte, et très angoissée à l'idée de la laisser passer, je prends le temps de réfléchir ; je lui demande finalement de m'expliquer la différence entre elle à l'intérieur de la vitrine et elle à l'extérieur. Elle me propose de rester jusqu'à 17h30, la fin de sa journée de travail : « tu verras ».

Alors que la journée se termine, elle descend de la chaise haute sur laquelle elle s'installe lorsqu'elle est en vitrine, s'étire, ferme les rideaux, éteint les néons et la guirlande lumineuse disposés autour de la fenêtre. En se déhanchant, toujours juchée sur ses immenses talons, elle attrape un balai, frotte le centre de la pièce, ouvre la porte et pousse les poussières dehors. Alors seulement, en trainant les pieds et en se plaignant de la douleur que lui provoquent ses hautes chaussures, elle enlève ses bottes et enfle des pantoufles blanches. Avec des gants en plastique rose, toujours en bas et body, elle nettoie les toilettes et le bidet de la petite salle de bain, vide les poubelles dans un seul sac – en rigolant « c'est les trucs de leur zizi » – qu'elle noue bien serré et dépose à côté de la porte. Alors, enfin, elle commence à se débarrasser de ses affaires. Elle range

18 Je comprendrai bien plus tard que dans le quartier tout se monnaie, et surtout lorsqu'il s'agit des filles. Un véritable commerce formel et informel s'est organisé autour des carrées : négociants en préservatifs et lubrifiants, vendeurs à la sauvette qui négocient des marchandises souvent volées : colliers, vêtements, maquillage, bougies parfumées... Mais tous les services se monnaient, rien n'est jamais gratuit pour elles : certains habitants du quartier vivent grâce à l'argent qu'ils obtiennent en faisant de menues réparations ; il est d'usage qu'elles laissent la monnaie à ceux qui vont faire des courses pour elles. Elles sont d'ailleurs tellement habituées à toujours tout payer qu'il est presque impossible de faire quelque chose gratuitement, ou de leur faire comprendre que le temps qu'elles m'accordent est une rétribution qui va au-delà de mes espérances. Jeanne Favret-Saada relate des expériences identiques dans *Les mots, la mort, les sorts* (Favret-Saada, 1977).

d'abord son téléphone de travail dans un tiroir, enlève ensuite ses bijoux, colliers, bracelets et boucles d'oreilles et les dépose dans une coupelle. Elle retire ses bas, dégrafe son body, les remplace par une culotte en coton et un jean imprimé de fleurs ; elle retire son soutien-gorge et les coques de papier qu'elle a fabriquées pour grossir sa poitrine en vitrine, range tout cela précieusement et enfle un modèle plus petit et un simple débardeur en coton. Pieds nus, une chaîne en argent autour de la cheville, elle est bien plus petite qu'elle n'en a l'air la journée quand elle travaille. Enfin, elle enlève délicatement sa perruque blonde et la remplace par une autre, coupe courte, brune, classique. Elle attrape une paire de baskets derrière l'armoire, elle les noue calmement. Elle prépare ensuite son sac à main : elle y remet son téléphone personnel, qui était caché dans un tiroir, et récupère sa recette du jour, qu'elle avait dissimulée. Enfin, elle se démaquille. Alors qu'elle m'est soudain parfaitement inconnue, elle se tourne vers moi, métamorphosée : « plus personne ne peut savoir que je suis une prostituée ».

Si jusque là elle prenait le temps de faire les choses, avec l'assurance qu'elle dégage toute la journée, elle devient brusquement timide, discrète et mobile. Elle glisse sa tête par la porte entrebaillée, regarde à droite et à gauche, et lorsqu'elle est certaine qu'il n'y a personne pour la voir ainsi changée, elle bondit dans la rue et claque la porte derrière elle. Elle marche vite – je peine à la suivre –, regarde le sol, les yeux cachés derrière une gigantesque paire de lunettes de soleil. Elle me parle à mi-voix, change de trottoir quand elle croise des hommes. Elle fait volontairement un immense détour, elle contourne le quartier pour rejoindre la gare, afin qu'aucune des travailleuses, aucun des habitants et surtout aucun de ses clients ne la voie dans son habit civil. Si elle entre dans un commerce, elle semble démunie et exagérément timide, incapable de parler comme de comprendre ni le français, ni le néerlandais, ni l'anglais. Elle, qui, une heure plus tôt, menait la vie dure à un marchand ambulant dans sa carrée, ne répond plus que par monosyllabes sans regarder les commerçants.

J'ai pu assister à de multiples reprises à cette spectaculaire métamorphose, qui l'affecte en entier. J'avais pris l'habitude d'accompagner Becky jusqu'à la gare au moins une fois par semaine. Elle m'a peu à peu dévoilé les nombreuses dimensions de ce changement radical. Avant tout, comme beaucoup d'autres, Becky est hantée, de plusieurs manières, par l'idée qu'on sache qui elle est. Elle cache systématiquement le tatouage qu'elle a sur l'épaule en sortant afin d'éviter qu'un de ses clients ne la reconnaisse dans les abords directs du quartier ou dans la gare proche. Elle a aussi peur,

comme les autres, d'être simplement identifiée comme une prostituée par n'importe qui, que ce soit dans la gare ou dans le quartier ; elle s'est donc créé une apparence qu'elle espère la plus normale possible, la plus discrète, la moins stigmatisante. Mais ce qu'elle craint surtout, c'est la possibilité d'être reconnue par quelqu'un qu'elle connaîtrait en dehors du milieu, un voisin, un proche, un parent de l'école de ses enfants ou encore une simple connaissance, peu importe, et qu'à travers cette personne le secret de son métier s'évante. Elle s'est donc inventé une tenue extraordinaire¹⁹ pour le travail, tellement extravagante qu'elle la dissimule au moins en partie : son maquillage excessif cache son visage, sa perruque blonde modifie son allure, ses talons la grandissent. Ce qui compte, c'est qu'il y ait une énorme différence entre les deux rôles : celui de la prostituée et celui de l'honnête mère de famille qui achète des montres à ses enfants dans les boutiques voisines de la gare.

Ne pas être reconnue n'est alors plus son unique motivation : ce changement impressionnant est aussi la ligne de démarcation entre deux rôles antagonistes et trop différents. Il s'agit donc, aussi, de marquer la limite du personnage de la prostituée, de le contenir entre deux frontières très nettes, explicites. Elle s'habille et se maquille selon le même rituel, inversé, avec le même soin, en prenant son temps, et la métamorphose est aussi spectaculaire dans l'autre sens ; le personnage est ainsi contenu entre le moment où elle enfle ses attributs propres et le moment où elle les retire, il ne dépasse pas et ne peut pas dépasser ces limites. Il y a Becky Nobody pour ses clients, en entier contenue entre l'endossement et le retrait de sa tenue, et Joy, mère de deux enfants. La ritualisation de la métamorphose lui permet de les séparer totalement, de rendre les personnages hermétiques l'un à l'autre. Dans le même temps, cette ritualisation lui permet aussi de passer d'un état à l'autre, de celui de femme discrète dévouée à ses enfants à celui de travailleuse du sexe sûre d'elle et dominante, capable de refuser des clients, de les réprimander vertement, de négocier âprement un contrat et de pourtant jouer à la perfection un rôle de douceur consacrée à la jouissance. En peu de mots, la ritualisation lui permet de jouer son rôle, de travailler, et, dans le même mouvement, de ne pas se laisser manger par le stigmaté. Un soir, alors qu'elle finit de se changer, elle enfle ses lunettes de soleil en murmurant : « pour leur dire que je ne suis pas une prostituée. Absolument pas ».

¹⁹ Cette tenue n'a cependant pas cet unique objectif. Elle la rend aussi remarquable aux yeux des clients potentiels. Elle est visible dans le quartier, parce qu'elle est unique et différente. Elle attire le regard, ce qui les oblige à s'intéresser à elle.

Des lignes de démarcations nécessaires

Dans le quartier Nord, la mise en place de rituels pour rendre hermétiques les uns aux autres les différents rôles joués, m'est parfois apparue comme une nécessité absolue pour à la fois évoluer sereinement dans sa vie privée et travailler tout aussi sereinement. Frédérique explique :

« il faut savoir faire le travail et le privé... Mais c'est ça que j'ai mélangé... Alors j'ai baissé les bras, je ne sais plus voir la queue d'un mec... »

Cet impératif de séparation fonctionne dans les deux sens. Il faut savoir séparer sa vie privée du travail, et séparer le travail de la vie privée. J'ai pu observer une grande souffrance chez les filles pour qui les frontières étaient devenues poreuses.

Carla, pour des raisons financières, a recommencé le travail après s'être arrêtée 15 ans :

« je fais ce travail-là parce que j'en ai besoin, parce que, crois-moi, sinon je ne l'aurais pas refait, ça c'est certain que je ne l'aurais pas refait. Si j'ai été nettoyé derrière les filles pendant presque deux ans, ramasser les poubelles des préservatifs, faire des noeuds, faire des cafés... »

Acculée, elle vit dans sa carrée. Elle ne quitte jamais son lieu de travail, dort dans le lit dans lequel elle reçoit ses clients. Elle oscille entre périodes de travail intense et profonde dépression, augmentée par le chantage financier auquel elle est soumise par son ex-compagnon à qui elle a révélé qu'elle avait repris le métier. La dissolution progressive de sa vie privée l'empêche à la fois de bien travailler et de se reconstruire une vie personnelle qui ferait suite à son divorce et qui serait alors suffisamment solide pour faire le métier. Elle reste parfois enfermée dans le noir des jours entiers, incapable de recevoir des clients et dans l'impossibilité d'ouvrir son unique fenêtre : c'est aussi sa vitrine. Peu à peu, elle se confond elle-même avec le stigmaté, « la situation de l'individu que quelque chose disqualifie et qui empêche d'être pleinement accepté dans la société » (Goffman, 1975 : 7), elle se sent amoindrie d'être une prostituée et de ne pouvoir être que ça, de ne plus être ni femme, ni amoureuse, ni mère, ni maîtresse de maison :

« quand j'étais jeune, je disais je suis secrétaire, je vais travailler à mon bureau.

Quand j'étais jeune, ... je peux pas dire que de faire ce métier-là m'a touché mon cerveau. Il a touché mon physique, mais mon cerveau il savait se fermer à la porte. Quand je montais dans le train pour venir, j'avais une heure pour me préparer. Donc je me maquillais... Et alors je devenais Carla. Mais maintenant, moi, le malheur que j'ai, c'est que tout le monde me connaît comme Carla. Il n'y a presque plus personne qui ne me connaît comme Carlotta. »

Elle est peu à peu mangée par son rôle, un rôle socialement stigmatisé et dévalorisé. Les anciennes s'accordent là-dessus : toutes les prostituées devraient avoir un domicile privé dans lequel se ressourcer. Frédérique renchérit :

« sinon tu deviens maboule, regarde-la qui dégringole... Alors que quand elle est arrivée, magnifique qu'elle était, j'étais bluffée, tu peux pas imaginer. C'est dur à voir ! Mais c'est bien à voir aussi, parce que tu sais ce que tu dois pas faire ! »

Dalila raconte cette nécessité de démarcations hermétiques à travers sa propre descente aux enfers. Il y a quelques années, elle a arrêté de travailler suite à des difficultés personnelles qui ont été le déclencheur d'un effondrement sur tous les plans. Préoccupée et déprimée, elle venait de moins en moins travailler. Ses habitués, lassés, s'étaient tournés vers d'autres filles plus régulières et plus disponibles, et face à la raréfaction du travail, elle était de moins en moins motivée à venir occuper sa carrée. Insidieusement, sa vie personnelle a envahi sa vie professionnelle, jusqu'à ce qu'elle soit acculée financièrement et contrainte d'abandonner sa carrée faute de pouvoir en payer le loyer. Après deux années difficiles, elle se sent prête à recommencer à travailler en vitrine²⁰. Forte des enseignements de sa descente dans la dépression, elle met en place les dispositifs nécessaires pour pouvoir travailler le mieux possible tout en donnant une place suffisante à sa vie privée :

« Moi, quand je sors d'ici, c'est changement de... Je me démaquille, d'ailleurs, avant de partir, je me démaquille, et une fois que j'ai passé la rue là, ici, je descends la rue, c'est top ! Ici, je suis comme ça, et puis j'arrive à... C'est pour ça, j'ai besoin d'avoir mon chez moi pour pouvoir déconnecter, tu vois ? Je pourrais pas dormir, dormir ici,

20 J'ai observé dans le quartier Nord de nombreuses femmes qui revenaient à la prostitution, après un divorce ou une rupture personnelle ou professionnelle. Les raisons sont multiples : tout d'abord, elles sont souvent dotées d'un faible capital scolaire qui ne leur donne accès qu'à des emplois faiblement rémunérés. Habitues à bien gagner leur vie, cette baisse de revenus pour un métier parfois jugé dégradant semble intolérable. Par ailleurs, l'absence de reconnaissance légale de la prostitution rend impossible la valorisation de ces années de travail, ce qui ne permet pas réellement la moindre reconversion. Enfin, certaines, comme Dalila, apprécient certains aspects du métier : le rôle de séductrice, voir que l'on plaît encore, la liberté de travailler pour soi, de choisir ses horaires...

retravailler le lendemain, non, je ne pourrais pas. »

Cette séparation stricte est une nécessité pour pouvoir continuer à faire un métier difficile qui implique tout le corps et l'esprit, qui nécessite de savoir jouer son rôle tout au long de la passe, et de se protéger des clients dangereux ou qui dépassent les bornes. Cette mise en jeu totale du corps, dans la sexualité et la séduction, tout en restant vigilante, nécessite d'avoir trouvé pour soi les dispositifs adéquats qui permettent un équilibre, par ailleurs nécessaire pour attirer les clients.

Il semble que des frontières trop poreuses entre les différents rôles entraînent pour les travailleuses du sexe des difficultés personnelles importantes, ne leur permettant plus que difficilement de faire la part des choses entre un moi stigmatisé par la prostitution, réduit à elle, et un moi privé qui offre les ressources nécessaires pour se reposer ou se penser en dehors du stigmaté. Il est évident que cela n'est pas la seule cause de la souffrance réelle de certaines travailleuses, envahies par la tristesse de leur divorce récent, de la mort d'un proche ou du rejet de leur famille à cause de leur métier, mais incontestablement, cela y participe. Stéphanie Pryen affirme même, et je la rejoins sur ce point, que le stigmaté coûte plus cher que le métier lui-même :

« Nous avons ainsi pu entendre que les personnes exerçant l'activité de prostitution avaient peut-être davantage à souffrir de ces pratiques et discours sociaux – leur renvoyant sans cesse leur déchéance supposée ou à tout le moins leur souffrance obligée d'avoir à « se vendre »- qu'à souffrir de la relation aux clients en tant que telle » (Pryen, 2002 : 12).

Ainsi, si Carla/Carlotta se débat dans le déchirement provoqué par son divorce, ce n'est manifestement pas la seule cause de sa difficulté actuelle à faire face et à travailler et vivre bien. Elle regrette le temps où il était possible pour elle d'exister en dehors de son rôle de prostituée, où elle n'était pas réduite uniquement à cela, mais où elle pouvait l'enfiler et s'en défaire à travers un rituel simple, le maquillage, le train. Il n'existe plus pour elle de frontières ou de démarcations entre ses différents rôles, y compris dans le nom porté. Bien que ces rituels ne soient pas tous aussi spectaculaires que la métamorphose de Becky, il ne semble pas moins y avoir une véritable nécessité à créer pour soi un geste qui permet de passer d'un personnage à l'autre, de la prostituée à la mère, de la travailleuse du sexe à la « femme normale », et, inversement, de la mère à la prostituée, de la « femme normale » à la travailleuse du sexe. Ces rituels, que ce soit enfiler ses bas et ses jarretelles, changer de vêtements, se maquiller, se démaquiller,

nettoyer, changer de nom ou encore, comme le rêve Carla, « de mettre ma clef et de rentrer chez moi. Et ça c'est un symbole que j'ai toujours eu, moi je l'ai toujours eu. Rentrer et fermer surtout », permettent à la fois de séparer les différents rôles, de les rendre hermétiques les uns aux autres, mais aussi de les investir tour à tour, de se changer en conséquence pour pouvoir les jouer au mieux.

Le nom : un enjeu important

Quel que soit le terrain, il s'est avéré que les noms revêtaient une importance particulière aux yeux des gens avec qui j'ai pu travailler, si bien que tous mes efforts d'anonymisation ont pris l'allure d'une véritable torture tant cela me donnait l'impression de transfigurer une partie importante de cette recherche. Les noms sont une partie importante du passage d'un rôle à l'autre, ils en sont un des marqueurs ; et ils sont choisis en fonction du rôle pour le rôle, pour le servir ou pour revendiquer une personnalité particulière. Au BNI-BXL, le professionnel en représentation doit faire en sorte que les personnes présentes se souviennent de lui, mais de lui en tant que professionnel. Ils se présentent les uns aux autres en prononçant distinctement leur prénom, leur nom de famille et surtout le nom de leur entreprise : « Alexandre Collart, Mister Genius », par exemple. Leur métier devient un attribut important de ce qu'ils sont – et de ce qu'ils doivent être – en ces circonstances. De la même manière, lorsqu'ils parlent des invités qu'ils aimeraient voir devenir membres, ils ne parlent d'eux qu'avec le nom de leur entreprise. Dans le cadre du BNI-BXL, les membres endossent le rôle attendu d'hommes d'affaires performants et ambitieux. Dans le processus qui mène à ce rôle-là, il y a un changement de nom ; ils sont les représentants d'une entreprise avec laquelle ils se confondent.

De manière presque identique, le changement de nom marque aussi le passage d'un rôle à l'autre chez les artistes de cabaret et dans le quartier Nord. Dans ces deux cas, il prend une dimension supplémentaire : le nom de naissance est un enjeu à part entière, qu'il faille le dissimuler ou au contraire le maintenir visible, exiger d'être nommé par lui et non par le nom du rôle. Dans le quartier Nord, il est souvent l'objet de dissimulations, pour des raisons diverses cependant. Il s'agit en effet souvent de le cacher pour ne pas risquer, encore une fois, d'être dévoilée aux proches et à la famille. Mais dans certains cas, le nom de travail, le nom du rôle donc, permet aussi de dissimuler son origine.

Cette stratégie est surtout adoptée par des filles d'origine arabe. La révélation du vrai prénom est souvent une marque importante de confiance ; elle entérine une relation de respect mutuel et révèle dans le même geste d'autres rôles. Souvent, après ce dévoilement, la relation avec moi changeait du tout au tout, elle devenait plus intime²¹. Dans le monde du cabaret, la pratique du nom de scène fait partie des codes et des incontournables. Charlotte, actrice de formation, a eu du mal à s'y faire, tant elle avait l'impression de tromper, de mentir. Elle ne supporte pas qu'on l'appelle par son pseudonyme, Miss Anaïs. Elle est cependant une exception. Nombre des artistes que j'ai rencontrés se sont présentés à moi déjà en rôle, avec leur nom de scène. Seuls ceux avec lesquels j'ai créé un lien véritable se sont peu à peu dévoilés en dehors du rôle et m'ont alors révélé leur prénom de naissance. Le nom de scène est un enjeu important parce qu'il marque l'existence d'un personnage stable, véritable rôle qui engage toute la personne au-delà de l'unique comédie.

Ainsi, entre les différents rôles, le nom a une place importante. Il semble être un véritable marqueur, au même titre que la tenue et la gestuelle. Ces différents noms sont utilisés dans le temps, ils ne sont pas réellement provisoires, ils sont plutôt une part du rôle, et sont comme lui, circonstanciels et contextuels. Il y a certainement une véritable recherche à faire autour de l'enjeu du nom dans la présentation et la mise en scène de soi ; trace du passage d'un rôle à l'autre, les noms indiquent aussi en qualité de quoi et de qui l'acteur s'adresse à nous. Le nom est une étape importante du processus d'investissement du rôle, d'endossement de celui-ci. Comme le souligne Paul Ricœur :

« l'autodésignation reçoit de l'appellation beaucoup plus qu'un surcroît de force illocutionnaire, mais un rôle de fondation, en ce sens que l'attribution d'un nom propre, selon les règles conventionnelles qui régissent la distribution des patronymes et des prénoms dans une culture donnée, constitue une véritable instauration concernant un sujet parlant capable de dire « moi, un tel, je m'appelle Paul Ricœur ». » (Ricœur, 2004 : 159).

21 « Ces visages-là, ces mots-là, ces regards-là nous engagent en termes épistémologiques. Ils ont une incidence sur la production du sens. Des relations fortes qui se nouent, des amitiés qui s'invitent, du souci de l'autre naît une forme d'intelligibilité singulière » (Mazzocchetti, 2015 : 107)

Endosser et investir le rôle

Les processus d'investissement et d'endossement des personnages, parfois si réguliers qu'ils en deviennent rituels, sont donc doublement nécessaires. Ils permettent à la fois de marquer la rupture entre deux états et d'investir progressivement le rôle suivant. Pour Goldie Paradis, le passage se fait surtout par le maquillage du visage :

« même pour répéter il faut que je me maquille, pour être davantage dans mon perso. Les répétitions sont différentes entre celles où j'ai le perso et celles sans... »

Ce passage, ou du moins le changement d'attitude et d'apparence qui lui sont liés, est réellement observable. Elle m'a autorisée à l'accompagner pendant toute une journée de travail, à partir du moment où elle se prépare jusqu'à la fin du show. Je la rejoins donc chez elle un samedi après-midi, avant qu'elle ne commence à se préparer. Elle m'ouvre la porte en peignoir Snoopy, elle sort juste de la douche et me répète plusieurs fois que j'ai de la chance, qu'elle n'a jamais laissé personne la voir comme ça, « totalement naturelle ». Elle semble gênée et paraît ne pas trop savoir quoi faire de ses mains. Elle prépare du thé, met un album de jazz et s'installe devant son grand miroir, sort des pinceaux, des ombres, des crèmes... Elle entame son maquillage. Elle commence par sculpter son visage avec l'aide de poudres claires et foncées, pour redessiner les contours avec des ombres habilement placées. Une fois son teint parfait, elle dessine ses yeux, ses sourcils et finit par ses lèvres. Au fur et à mesure, elle se redresse, devient plus maniérée, plus volubile, elle se calme... Elle sort de sa réserve, m'explique comment elle a appris telle ou telle technique, prend la pose et me fait des sourires en coin à travers le miroir. À un moment, elle se tourne vers moi et elle me dit :

« j'aime mieux Goldie. Elle est plus belle, plus intéressante, plus... séduisante... En vrai, je m'appelle Sandrine... Mais Goldie, c'est mieux, non ? À un moment, je voulais tout le temps être elle, être comme elle, je mettais des faux cils et je me maquillais même pour faire du sport. C'est mon mari qui a dit 'stop', c'est pas possible, tu ne dois pas être tout le temps parfaite'. »

Une fois sa coiffure terminée, elle est devenue complètement autre, plus assurée et plus langoureuse. Goldie considère que le show à proprement parler n'est que le final d'une prestation beaucoup plus longue. Si elle maîtrise parfaitement les codes de l'effeuillage, elle veille surtout à être reconnue dès qu'elle arrive sur les lieux de ses futures prestations. Il faut qu'on la voie de loin, qu'on la reconnaisse ou qu'on espère que

ce soit elle, l'artiste engagée. Il faut que le client en ait pour son argent.

« Le personnage doit exister avant d'entrer dans le bâtiment... et jusqu'au moment où on ne me voit plus... Même quand on faisait les tournées en France, même pour le petit déjeuner... Dès qu'on sort de la chambre on est en mode représentation. La prestation dure en elle-même plusieurs heures, il y a des photos, boire un verre, répondre aux questions... Tout se construit bien avant le show... »

Elle n'utilise les coulisses que pour les retouches de dernière minute. Lorsque nous montons dans la voiture, Sandrine est donc déjà devenu Goldie. La jeune femme timide qui m'a ouvert la porte s'est transformée en splendide femme fatale, sûre d'elle et combative – cet état semble d'ailleurs une nécessité pour qui que ce soit qui décide de monter sur scène...

Comme le souligne Frédérique,

« la mise en place, c'est un théâtre ! Quand j'arrive ici, tu me donnerais cinq euros tellement je fais mesquine. Et puis c'est le théâtre : je me prépare, je me maquille, je mets ma tenue de combat »

La mise en place, c'est-à-dire le processus qui permet la transformation ou le passage d'un rôle à l'autre, prend bien souvent des allures de rituels. Ces rituels semblent nécessaires pour délimiter le début et la fin d'un rôle et pour réussir à l'habiter le mieux possible. Ils permettent d'endosser le personnage, par ses attributs physiques et à travers son attitude. L'importance de l'apparence, au sens très large, des vêtements au port de tête et au ton de la voix, y est encore une fois mise en avant. Il existe pourtant d'autres formes de passages, qui ne deviennent pas des rituels mais ont des déclencheurs. Comme je l'ai déjà dit, c'est la présence de coulisses qui révèle l'existence des rôles dans le cercle d'affaires BNI-BXL. Mais la situation peut basculer en cours de réunion, et ils peuvent passer de la sphère de représentation aux coulisses (Goffman, 1973) au milieu de la séance. Un mercredi de novembre, il n'y a qu'un seul invité, mais il est prestigieux : c'est le chef d'une entreprise florissante. Tous les membres connaissent son nom et sa réputation ; ils sont donc particulièrement rigoureux, ils soignent à l'extrême leur représentation. Lorsque vient le tour de cet invité de se présenter, après avoir brièvement rappelé le nom de son entreprise et ses fonctions, il se tourne vers les membres et explique qu'il ne les connaît pas encore bien, mais qu'il a pris des notes pour s'aider, et que « Ahmed, c'est celui qui se gare sur deux places de parking ». Il souligne

ainsi quelques détails sur les uns et les autres, tous bien sentis, et provoque l'hilarité générale. À partir de son intervention, la réunion bascule : l'invité fait partie du groupe, il a le droit d'avoir accès à leurs coulisses. Ils se détendent, plaisantent et se conduisent comme si il n'y avait pas de tiers dans la salle, que des membres.

Ainsi, il y a des éléments, phrases, rituels, mouvements, changements d'ambiance, trajets, qui permettent les basculements d'une attitude à l'autre, d'un rôle à l'autre. Que ce soit homme d'affaire sérieux, ou membre du groupe, ces deux attitudes sont tout autant des rôles, aucune ne révèle particulièrement une tenue plus proche d'un soi supposé vrai, alors que tout le reste tiendrait de l'imposture. Ces éléments ont plusieurs fonctions : ils servent de signal quand à la tenue à adopter, ils servent de balises, de frontières, entre plusieurs rôles et permettent l'endossement d'un nouveau rôle. Ils sont à mes yeux indispensables.

TROISIÈME PARTIE
FACE À LA CONCURRENCE,
L'INDISPENSABLE ADAPTATION CONTINUE
DES ACTEURS : DE L'APPRENTISSAGE DU
RÔLE À LA PLASTICITÉ NÉCESSAIRE

Jusque maintenant, et un peu malgré moi, en me contentant d'explorer les mécanismes, les modalités et les processus qui permettent le rôle, j'en donne une image figée qui ne rend pas justice au dynamisme des acteurs, à leur plasticité et à leur inventivité. Les rôles ne sont pas des structures fixes, ce qui une fois encore renforcerait à la fois leur côté obsolète et l'impression d'imposture qu'ils dégagent. Au contraire, ils sont en mutation constante, ils sont le fruit d'une adaptation continue. Pour François Laplantine,

« une pensée anthropologique du corps ne peut être une pensée de l'être, mais de l'autrement qu'être. Elle ne peut être non plus une pensée de l'un mais du multiple [...]. C'est une pensée qui s'élabore dans le mouvement [...] de la durée et du devenir » (Laplantine, 2005 : 38)

Il est pourtant difficile, et Laplantine le souligne aussi, de rendre compte de ce mouvement continu, de ce devenir sans cesse, avec la langue française, et le présent anthropologique²², qui donnent l'un et l'autre l'impression d'une étrange fixité. Il faudrait réussir à rendre le multiple et le devenir, le « devenir hybride » (Andrieu, 2011) des choses, des acteurs et des individus :

« une anthropologie modale, qui est une anthropologie des modes, des modifications et des modulations, [qui] implique un mode de connaissance susceptible de rendre compte du caractère ductile et flexible de l'expérience sensible » (Laplantine, 2005 : 187)

Il ajoute encore :

« le mensonge, l'illusion, mais aussi la bêtise selon le mot de Flaubert, consiste à penser que l'« herbe est verte », toujours verte, et du même vert, n'importe quel jour et à n'importe quelle heure. C'est à cette fausse précision, et à ce manque de rigueur que peut conduire la violence identitaire du savoir, comme s'il n'existait que de l'absolument vert ou du totalement bleu ou du définitivement rouge, alors qu'il convient de parler, par exemple, du devenir-mauve de la couleur bleue. » (*Ibid.* : 196)

22 À propos duquel Françoise Héritier fait ce commentaire : « un certain type d'écriture, en anthropologie sociale, fait qu'on utilise le présent et la forme affirmative pour inventorier et décrire le contenu des systèmes de représentations. Je n'échappe pas à la règle. [...] Ainsi je ne dis pas ce faisant ma vérité ou la réalité des choses, mais une interprétation particulière, qui est faite par des hommes situés dans une histoire, de la réalité qu'ils voient exposée sous leurs yeux. » (Héritier, 1996 : 13)

Cette état constant de devenir est aussi constaté par Kaufmann (Kaufmann, 2004) lorsqu'il rappelle sans cesse qu'il entend processus identitaire lorsqu'il dit identité, et par Andrieu, lorsqu'il parle d'un corps devenir, qui fait advenir de nouvelles étapes de réalisation de soi sans jamais devenir un soi-même (Andrieu, 2011). Bien que ce soit exactement de cette réalité que je voudrais faire état, je ne peux m'empêcher de me sentir minuscule face à l'ampleur de la tâche. À défaut de réellement réussir à rendre le remarquable dynamisme des rôles-en-devenir observés sur le terrain, je souhaiterais dans les pages à venir rendre compte des mécanismes et des déclencheurs qui à la fois permettent et obligent cette évolution. De l'apprentissage obligatoire à la concurrence débridée, ces mécanismes sont protéiformes. Ils font cependant de l'évolution – voire de l'amélioration – de soi et de ses mises en scènes un processus indispensable.

CHAPITRE 7

L'APPRENTISSAGE DU RÔLE EST CONTINU

« Si les conseils des manuels et les croquis des méthodes scolaires ont quelque chose d'irréel aux yeux de DeeDee, c'est que le plus beau des uppercuts est dénué de valeur s'il est décoché au mauvais moment [...]. À la différence d'autres sports de combats plus codifiés, tels le judo ou l'aïkido, où le maître démonte et démontre à loisir les prises avec un souci du détail et de l'analyse qui peut aller jusqu'à l'étude théorique et où la progression se marque par des signes et des titres officiels (comme les ceintures ou les dans), l'initiation à la boxe est une initiation sans normes explicites, sans étapes clairement définies, qui s'effectue collectivement, par imitation, par émulation et par encouragements diffus et réciproques, et où le rôle de l'entraîneur est de coordonner et de stimuler l'activité routinière, qui s'avère être « une source de socialisation bien plus puissante que la pédagogie de l'instruction » (Lave, 1989)²³ » (Wacquant, 2000 : 101)

Le rôle, comme la tenue qui lui correspond, font l'objet d'un apprentissage continu et indispensable (Vigarello, 1980 ; Mauss, 1934...). Cet apprentissage vise d'abord à « maîtriser les techniques difficiles des présentations, l'art de la conversation, les usages vestimentaires » (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2016 : 83). Il est en effet d'abord nécessaire de « savoir être dans le ton qui convient, ne pas dénoter, afficher discrètement sa parfaite adéquation au monde dans lequel on vit » (*Ibid.*) ou plutôt au groupe dans lequel on évolue. Ce premier apprentissage des usages du groupe, qui permet à l'acteur de tenir sa place et de tenir son rôle ne suffit malheureusement pas. Si il rappelle à bon escient que le rôle n'est pas immanent, partition naturelle des qualités de chacun à travers des lignes de démarcation claires qui permettent d'identifier ses interlocuteurs, il

23 Loïc Wacquant cite ici Jean Lave : LAVE J., 1989, *Cognition in Practice : Mind, Mathematics and Culture in Everyday Life*, Cambridge UP, Cambridge.

ne rend pas suffisamment compte d'un apprentissage plus diffus. Ce dernier est continu, adaptation nécessaire à de nouveaux enjeux et à la concurrence féroce et prend donc davantage l'allure d'une amélioration qui jamais ne peut cesser. De groupe en groupe, l'apprentissage est plus ou moins formalisé, plus ou moins individuel. L'évolution de certains est pourtant particulièrement visible : elle est le reflet de l'adoption pleine et entière des valeurs du groupe, de l'adaptation aux normes de performance et de concurrence de sa propre communauté et d'une certaine ambition.

Un apprentissage formel

Les artistes de cabaret et les membres du BNI-BXL mettent en place pour eux-mêmes des moments de formation organisés et formalisés. Ces formations permettent avant tout d'apprendre les codes du groupe. Dans le quartier Nord, ce genre de choses n'existe a priori pas. Il serait cependant injuste d'écarter les stratégies de réduction des risques mises en place avec l'aide d'associations comme Espace P... . En effet, sous la forme de formations, de dépliants et de transmission orale dans des cercles de parole, les travailleurs du sexe collectivisent leurs méthodes et leurs savoir-faire afin de les transmettre aux nouvelles travailleuses, pour que ces dernières puissent exercer cette activité dans l'environnement le plus sûr possible. Ainsi, pour la prostitution de rue dans le Quartier de La Meuse, au vu de la précarisation du métier suite à des mesures communales prohibitives, les prises de risques sont de plus en plus nombreuses de la part des prostituées. À la demande de travailleuses plus âgées et expérimentées, une série d'outils a été mise en place avec l'aide d'Espace P..., permettant la formation aux bonnes pratiques par les pairs.

Workshops, formations, ...

Le BNI est donc une structure extrêmement organisée et formalisée ; un grand nombre d'outils ont été développés pour les membres afin d'améliorer leurs performances. Ces outils prennent généralement la forme de conseils pour améliorer sa présentation, et ce sur tous les supports, de l'infomerciale aux profils sur les sites professionnels. Un matin de novembre, Patrick, banquier, prend les trois minutes dédiées aux formations en début de séance – Etienne explique un jour « dans l'agenda

d'une réunion, il y a trois minutes de formation, pour que l'expérience BNI soit toujours plus efficace » – pour expliquer au groupe comment faire une bonne infomerciale. Il expose les cinq étapes conseillées par le BNI lui-même pour optimiser cette présentation de soi : nom de la société et activité, raisons pour lesquelles les autres membres peuvent nous recommander, raisons pour lesquelles on peut nous faire confiance, demande spécifique et nom, activité, slogan. Il ajoute

« cette structure fonctionne, c'est démontré par le BNI, c'est comme ça qu'on peut se présenter en 30 secondes dans un ascenseur... et c'est ce à quoi on s'entraîne ici. »

Laurence renchérit : pour elle, les apports du BNI sont avant tout qualitatifs plutôt qu'uniquement financiers :

« ça m'a permis d'améliorer pas mal de choses : expliquer ce que je fais aux clients, faire la part des choses... La schématique BNIste structure mon boulot. »

Systématique, Laurence applique les conseils qui lui sont donnés par le BNI. Elle travaille réellement son infomerciale et son attitude en fonction de ce que l'organisation lui propose et développe sa présentation avec les techniques qui lui sont apprises. Edouard, avocat, est lui bien moins enthousiaste quant à ce que le BNI peut lui apporter. Il considère que ce sont des techniques de présentation d'un autre temps, datées : « je n'ai pas beaucoup appris sur la façon de se présenter, sur la mise en scène ». Les membres comme Edouard, qui ne trouvent pas leur place dans ce système très structuré et ritualisé, ne restent en général pas plus d'un an.

De son côté, Charlotte prend rapidement conscience qu'elle a des lacunes à combler et des choses à apprendre sur la tenue et la technique des artistes de cabaret. Goldie Paradis, au terme du même parcours et malgré son expérience du strip-tease, est dans une situation similaire. Elles se retrouvent à Gand, à l'occasion d'un festival où toutes les grandes performeuses de cabaret se produisent. Ces dernières, en plus de leurs interventions scéniques, tiennent des ateliers où elles transmettent leurs savoir, savoir-faire et savoir-être. De « fabriquer vos propres caches-tétons » à « comment enlever ses bas pendant un effeuillage » en passant par le maquillage, les costumes et les attitudes, elles apprennent les rudiments du métier et de l'incarnation d'un personnage crédible, glamour et riche. Charlotte considère que c'était un « apprentissage nécessaire ». Le cabaret nécessite en effet de réussir à créer et à incarner des personnages complets et justes du début à la fin de la représentation, tout en respectant une série de codes

propres et très précis.

Ces apprentissages formalisés permettent d'abord au groupe d'énoncer ses propres normes, normes qui sont par ailleurs excluantes. Elles instituent non pas une manière de se tenir, mais la bonne manière de se tenir dans le groupe et pour le groupe. Ces formes explicites d'inculcation, énonçant clairement les objectifs à atteindre (ainsi que les chemins du corps, les bons gestes pour arriver aux bonnes postures) (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2016), permettent d'une part d'y être accepté, et d'autre part de pouvoir s'en réclamer au dehors, en profitant ainsi de son image. Les artistes, devenus artistes de cabaret, sont dans le même mouvement devenus responsables de l'image du cabaret : leurs numéros doivent être le reflet de ses valeurs, de son esthétique et de ses codes, enjeu d'autant plus important pour cette scène méconnue souvent dévaluée par un glissement de l'érotisme vers la pornographie. Le groupe leur apprend donc un rôle qui rend les acteurs à leur tour responsables de son image et de son rayonnement : un membre BNI performant n'est pas titulaire d'une unique réussite personnelle ; il permet aussi l'augmentation des chiffres de son cercle et incarne la preuve de la réussite de la méthode.

La répétition

Alex, dont le nom de scène est The Awsome Henry, trouve intolérables les approximations et les hésitations qu'il perçoit dans ses yeux sur les photos et dans les vidéos de ses performances scéniques. Pour lui, elles desservent le personnage, l'affaiblissent. « Il y a eu quelque chose de bizarre à ce moment-là... généralement, ça marche pas ». L'illusion, dans ces moments où il semble perdre confiance, ne tient plus à ses yeux ; son personnage perd en consistance et en intérêt. Il éprouve le besoin de travailler cette « perte de contrôle », d'y remédier pour améliorer son personnage et la perception de celui-ci. Seule la répétition peut permettre un tel travail : « tu n'as plus besoin de réfléchir, il faut trouver le mécanisme corporel qui va te permettre de passer au-delà ». Ce « travail de façonnage » de la gestuelle du personnage est commun à tous les artistes de cabaret, qui passent un temps important à répéter leurs numéros et leurs attitudes, à développer les bons gestes par un travail méthodique, régulier et assidu. Bien que solitaire, cet entraînement est indispensable et organisé, il est même parfois quotidien. L'objectif est de pouvoir proposer des numéros de qualité, mais aussi de ne

rien laisser au hasard ou à l'approximation. En automatisant ainsi une gestuelle, une attitude, des regards, des sourires, le personnage semble paradoxalement plus ancré, plus réel, tant les dissonances sont inacceptables aux yeux du public (Goffman, 1973). La répétition permet de rendre automatique ce qui est avant tout le fruit d'une construction et d'améliorer sans cesse un rôle, une tenue et une gestuelle. Le BNI insiste lui aussi sur l'importance de la répétition, pour gagner en confiance en soi et en aisance dans la prise de parole et la présentation de soi, mais aussi pour que les autres membres retiennent les « arguments qui font mouche » afin de pouvoir recommander leurs collègues. Alban souligne que c'est à la fois « un bon exercice » et « que ça permet de taper sur le clou ». Cependant, il serait erroné de penser qu'il suffit de répéter chaque semaine la même présentation pour que celle-ci marque les esprits. Être son propre vendeur est un long apprentissage ; c'est dans leur répétition qui oblige à leur amélioration que les infomerciales sont un exercice intéressant. Il s'agit en effet de les modifier légèrement en fonction de ce qui semble marcher et ce qui ne marche pas, mais aussi de la conjoncture, des modes et des invités. C'est la répétition de l'exercice de semaine en semaine qui fait des infomerciales un véritable entraînement à la présentation de soi.

Dans le temps, maintes fois endossé, le rôle prend corps. Il a de plus en plus de consistance et devient peu à peu une seconde peau, niant sa construction initiale au profit d'une illusion de naturalité (Bourdieu, 1979). La formalisation de la formation permet de rendre explicites les normes du groupe dans lequel le sujet souhaite ou doit s'inscrire ; cependant, c'est bien l'endossement du rôle dans le temps, la répétition du rôle qui lui donne sa consistance et sa crédibilité, et amène peu à peu le sujet à être confondu avec lui. Les artistes de cabaret n'échappent pas à ce phénomène : si leur rôle semble tenir du théâtre par sa professionnalisation, il n'en devient pas moins de plus en plus envahissant et important au point de prendre aux yeux des spectateurs et de l'artiste lui-même une réalité tellement importante que toute révélation de la supercherie prend l'allure d'une trahison. Ainsi lorsque Facebook s'est lancé dans une chasse aux « fausses identités », leurs profils ont immédiatement été impactés. Ils ont été obligés de révéler leur identité civile, ou de fermer des profils pour ouvrir de simples pages, comme les entreprises. Ce dévoilement du personnage pour ce qu'il est, un rôle, est raconté avec amertume et colère. L'inscription du personnage dans un temps long, et son exhibition régulière, y compris en dehors des spectacles, sa répétition, lui donne les mêmes

qualités performatives que toute apparence (Butler, 1990, 1993). Il n'est pas plus faux parce qu'il est construit.

Un apprentissage mutuel

Apprendre les codes : la tutelle des anciens

Chacun des groupes investis possède donc ses codes propres que chaque membre doit apprendre sous peine d'être au moins partiellement rejeté. Lorsqu'ils ne font pas l'objet d'une énonciation explicite, ces codes s'apprennent par l'observation des pairs ou par la transmission informelle d'un aîné à un nouveau membre, comme c'est le cas dans les Communautés de la séduction où les experts du « Game », qu'ils ne rencontrent d'ailleurs pas toujours, sont érigés en modèles à suivre (Gourarier, 2011). Ce rôle de mentor se retrouve dans les récits des plus anciennes du quartier Nord, qui ont été prises sous l'aile de celle qu'elles appellent « ma patronne ». C'est ce que raconte Frédérique par exemple. Dans le premier bar où elle travaille, Frédérique est d'abord caissière. Mais les clients la réclament...

« Ma patronne, elle a fait attention à ce que mon premier client soit un gentil. Il était plombier... Le premier client, c'est très important... c'est de ce premier client et de cette première place que dépendent ta carrière. »²⁴

Elle lui explique ses trucs :

« tu fermes les yeux et tu penses à ta caisse, si tu les ouvres tu as déjà envie de partir... »

Frédérique insiste sur le fait que c'est un métier qui s'apprend, que le sexe ça s'apprend, « chaque homme a ses points faibles », et ces apprentissages se font grâce aux anciennes, aux « patronnes » :

« j'étais une crapule mais ma première patronne elle m'a tout appris, à me tenir, à aller au restaurant, à parler »

Par la suite, une fois patronne de ses bars, Frédérique rend la pareille : « j'ai toujours

24 Elle me répète par ailleurs sans cesse, en me disant « insiste bien là-dessus, hein », ce genre de phrases (c'est ici la suite de cette citation, j'ai cependant peu ou prou la même phrase à chacun de mes entretiens avec elle) : « mais je le conseille à personne, insiste sur ça, c'est comme une drogue cet argent, ce que tu dois faire pour ça ».

veillé sur mes filles. »

Lors du Carnaval de Venise où Nicolas devient pour la première fois Esmeralda Taglioni, il apprend, sous le parrainage de Dominique, personnage central et légendaire du Carnaval, l'essentiel de ce qui fait encore sens pour lui aujourd'hui dans l'art du travestissement. Dominique est un extrémiste du costume, il ose tout, va au bout de ses idées, les assume entièrement. Extravagant, excessif et gentil, il aide Nicolas à assumer un personnage radical et original, et pas uniquement fidèle à une époque ou à une idée universelle de la féminité. C'est lui qui interdit à Nicolas le port de faux seins sous ses costumes : « c'est à un travelo que tu veux ressembler ? ». L'apport de Dominique s'ajoute à sa formation de corsetier dans une conception particulière du corps costumé (assez proche d'ailleurs de celle de Leigh Bowery) : « mon corps, je le sculpte ». À l'instar de Dominique, créature carnavalesque plus que personnage costumé, le costume et le maquillage sont alors utilisés dans l'objectif de produire des créatures totales et fantasmagoriques et pas uniquement des corps fidèles à des images existantes :

« c'est le côté paranormal de ce que je fais, il n'est pas question de mimétisme en ressemblant à quelqu'un, c'est une matérialisation ectoplasmique. »

Cette forme d'apprentissage particulière, par la prise en charge par un pair plus expérimenté, tend à se perdre dans le quartier Nord. Si les filles expliquent qu'avant, quand tu arrivais, on t'attrapait pour t'expliquer ce que tu avais le droit ou non de faire, dans ta vitrine et avec les clients, les codes et les règles du métier, elles ajoutent que maintenant elles ne le font plus, et que chacun fait ce qu'il veut. Il semble en être de même dans le milieu du cabaret, où le parrainage semble avoir été remplacé par une attitude de défiance à l'égard des artistes plus anciens, jugés « moins propres, moins léchés », par de jeunes artistes qui soignent l'apparence de personnages sans pour autant développer de prestations dignes d'intérêt. Ils apprennent les codes esthétiques du cabaret grâce à des émissions de télévision, comme *Ru-Paul's Drag Race*, et des sites internet dédiés, mais n'apprennent pas le savoir-faire scénique concomitant. Ces artistes, qui se réduisent aux yeux des professionnels à la seule image, sont durement jugés par ceux qui ont fait leur réputation à travers des shows rigoureux. Il n'est cependant pas tout à fait vrai que la disparition du parrainage a entraîné la dérégulation des pratiques. Il semble en réalité que le parrainage ait été remplacé par un apprentissage par observation beaucoup plus diffus et moins hiérarchisé, renforcé par une surveillance mutuelle.

L'apprentissage des codes : une observation mutuelle

Si les filles pensent assister à une véritable dérégulation des pratiques et de la prostitution, qui dévalue leur métier et leur savoir-faire, la réalité est à mes yeux plus complexe. Comme je l'ai déjà dit plus haut, il est indispensable d'être reconnu, et pour cela il faut adopter les codes implicites et explicites du groupe auquel on souhaite appartenir ou montrer une appartenance. À mes yeux, la tutelle des anciennes s'est muée en observation mutuelle : que font les autres ? Cette observation a plusieurs objectifs : elle régule les pratiques des acteurs, qui se sentent observées et ont peur d'être rejetées, et elle permet de déterminer les pratiques jugées admissibles et de prendre acte des évolutions du métier. Ainsi, les règles évoluent mais ne changent pas radicalement : l'essentiel des filles n'embrassent pas, celles qui acceptent de faire l'impasse sur le préservatif sont durement jugées, les prix de base restent globalement les mêmes, la durée d'une passe a augmenté, mais elle reste la même pour toutes. Mais c'est désormais l'observation, voire la surveillance, des unes et des autres qui fixe les codes et tient lieu d'apprentissage collectif de ceux-ci. Ce système, plus souple, permet cependant aux filles de prendre davantage de libertés par rapport aux règles initiales.

Cet apprentissage informel par observation mutuelle des codes propres du milieu dans lequel mes différents interlocuteurs évoluent est indispensable à la progression dans ce milieu. En effet, certains codes, comme les règles de bienséance, ne s'expriment que par ses produits, la pratique de ceux dont il règle la pratique, et ne peuvent à ce titre n'être saisis que par l'observation (Boltanski, 1971). Cette manière d'intégrer et de s'intégrer peut être l'objectif recherché par le groupe lui-même, une des raisons de son existence. Il en est ainsi pour le BNI-BXL.

Une communauté de pratiques

L'assiduité aux réunions du BNI-BXL serait inexplicable si le cercle ne mettait pas en jeu un mode particulier d'appartenance au groupe. Le BNI-BXL est une communauté de pratiques, c'est-à-dire un groupe dans lequel les relations mutuelles sont importantes, possédant son propre jargon permettant de soutenir un discours et des objectifs communs (Berry, 2008), mais surtout une façon particulière de faire groupe où

« apprendre, ce n'est ni un transfert de connaissances d'une situation à une autre, ni le traitement d'informations, mais une façon de participer à des pratiques sociales, un statut, un mode d'appartenance à une communauté, une façon d'en être » (*Ibid.* : 13). Le BNI-BXL permet avant tout de recréer une forme de collégialité pour des professionnels souvent isolés²⁵, autour de l'apprentissage d'une présentation de soi qui devrait mener à de plus grandes performances professionnelles. Une partie de l'apprentissage est donc mutualisée et collective : en tant qu'indépendants, partageant des expériences professionnelles de nature similaire, ils profitent de ces moments en groupe pour développer entre eux des méthodes adéquates qui servent leurs objectifs à tous – objectifs qui sont à la fois ceux du BNI et ceux de tout indépendant : augmenter leur chiffre d'affaires – et leur permettent de construire un savoir spécifique autour de codes propres. En érigeant la performance comme valeur, le BNI oblige à penser sa présentation sous cet angle particulier, tant dans la forme que dans le message. Il s'agit d'être performant dans sa communication et d'avoir l'air performant dans son travail, et ce grâce à un vocabulaire spécifique et un certain nombre de « trucs » que les membres apprennent au fur et à mesure, entre eux et pour eux.

Les membres du BNI se retrouvent autour de pratiques communes, c'est-à-dire de compétences, tâches et actions que les agents mettent en oeuvre pour réaliser leur travail – ici une présentation de soi cohérente et efficace – ainsi que l'ensemble des significations qui permettent de rendre cette expérience possible (Berry, 2008), qu'ils développent et perfectionnent ensemble. Les techniques mises en place par chacun sont d'emblée et informellement collectivisées, récupérées et réécrites par les autres membres. Il en a été ainsi pour l'exposé des réussites professionnelles, qui s'est peu à peu généralisé au cours du mois d'octobre. Alban avoue sans peine avoir changé sa présentation en écoutant Christof donner des conseils fiscaux dans les siennes. Au fur et à mesure des séances, suivant l'exemple donné par certains, les membres prennent tous l'habitude de se lever pour se présenter, pour être plus visibles et pour qu'on les entende mieux. Cet apprentissage collectif de la présentation de soi et de son travail est parfaitement consciente, et est un des éléments importants du BNI pour ses membres. Cela permet une émulation collective et une amélioration continue des membres grâce aux autres membres, où l'entresoi, en faisant figure de répétition, permet d'apprendre à se conduire avant de se confronter au monde (Gourarier, 2011), mais aussi à se

25 Je serais totalement passée à côté de cette dimension si je n'avais pas mené des entretiens individuels avec les membres qui ont accepté de me donner leur temps. Je les en remercie encore.

connaître et à se reconnaître entre semblables (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2016).

Être unique et particulier

L'apprentissage ne s'arrête cependant pas une fois que les normes, les codes et les pratiques véhiculées et validées par le groupe sont apprises et comprises. Il est nécessaire en effet de le prolonger au-delà de la simple appartenance au groupe, afin aussi de s'y distinguer. Au-delà d'une émulation collective qui fait de l'apprentissage une évolution constante des membres du groupe grâce au groupe – comme dans certains entraînements relatés par Loïc Wacquant, où la présence de boxeurs plus puissants et du bon nombre de participants permet une montée en puissance et une amélioration de tout le groupe (Wacquant, 2000) –, les acteurs mettent en place leurs propres apprentissages, souvent autodidactes, pour se rendre chacun unique au sein du groupe, afin d'y être particulier et remarquable. Cet apprentissage n'a pas de fin, il est responsable d'une évolution constante, inévitable et surtout indispensable du rôle.

Devenir un expert

Pour travailler dans le quartier Nord et fidéliser une clientèle, il faut apprendre le sexe, et développer des pratiques particulières, à même de rencontrer certains fantasmes. Pour « apprendre des choses sexuelles », Becky regarde des vidéos pornographiques qu'elle achète et étudie assidûment, possède et entretient une importante collection d'images de pratiques diverses qu'elle accroche sur les murs de sa carrée, et fréquente des sites spécialisés sur internet. Elle a une certaine admiration pour les performances des actrices porno, elle siffle entre ses dents à l'évocation de la mise en oeuvre de pratiques et d'exploits sexuels à ses yeux impressionnants. Elle entretient avec assiduité ses connaissances en matière de sexualité et de fantasmes. Pour autant, elle ne tente pas de développer une connaissance holiste et absolue de la sexualité. Elle améliore ses propres pratiques, celles qui lui conviennent. En effet, toutes les filles ne font pas tout, elles ont chacune leurs spécialités et leurs limites, ce qu'elles font et ce qu'elles ne feraient et ne feront jamais. La plupart d'entre elles entretiennent leurs domaines de performances propres, développés par un apprentissage solitaire, individuel et autodidacte.

Lors d'un début de réunion, Etienne, responsable du groupe BNI-BXL, et de trois autres groupes BNI, prend la parole pour parler de la notion d'expertise. Il explique qu'à ses yeux chacun des membres est un expert dans son domaine :

« ici, chacun est passionné, chacun est un expert, nous sommes indépendants parce qu'il y a une passion. Aujourd'hui, je voudrais que chacun d'entre vous fasse valoir son expertise dans son infomerciale... donc dire ce qu'on sait faire et ce qu'on fait bien. »

L'expertise qu'il met en avant est celle du professionnel qui s'est spécialisé dans une pratique propre et qui est à ce titre unique en son genre et en son domaine. En développant un savoir-faire particulier, les acteurs peuvent se targuer de ne pas être comme les autres. Être un expert est indispensable ; cela permet d'améliorer son rôle, de le rendre plus attractif à travers un savoir et un savoir-faire qui sont spécifiques, voire uniques. Ce faisant, les acteurs deviennent remarquables. Ce savoir-faire nécessite cependant une actualisation régulière ; il n'est jamais acquis, il est toujours à acquérir.

« *Former sa technique* »

Il ne s'agit pourtant pas de devenir uniquement théoriquement un expert, mais bien de transmuier ce savoir en un savoir-faire utile, utilisable et applicable et, aussi et surtout, en un savoir-être visible pour les autres, les pairs, le public et les clients, dans une mise en scène qui est parfois très éloignée de la pratique véritable (Goffman, 1973). Il n'est en effet pas suffisant d'être le spécialiste d'une question particulière, c'est-à-dire d'être un expert dans un domaine donné, il faut aussi être capable de faire valoir cette expertise. De la rendre à la fois visible et évidente, de développer des techniques du corps (Mauss, 1934) et des techniques de mise en scène qui permettent de porter ces aptitudes à même le corps, de les transformer en attitudes (Goffman, 1973).

« J'ai formé ma technique en regardant des films » relate Goldie Paradis. En observant Rita Hayworth dans ses différents rôles, en imitant sa manière de se déplacer, sa manière d'évoluer dans l'espace, s'asseoir, regarder par dessus son épaule, ramasser la paire de gants tombée au sol, elle acquiert peu à peu un important répertoire gestuel, propre à son personnage et l'imaginaire glamour, presque érotique, qu'elle souhaite entretenir en tant qu'effeuilleuse. De figure célèbre en figure célèbre, de Marilyn Monroe à Audrey Hepburn, elle agrandit son catalogue :

« tu regardes des séquences que tu tentes de reproduire toute seule devant ton miroir... Il s'agit de s'approprier des choses en les sortant de leur contexte pour les restituer soi-même. »

Cet apprentissage de techniques du corps par l'imitation d'autres, plus distinguées et marquées d'une autre classe sociale (Bourdieu, 1979), est déjà constaté par Mauss dans le déhanchement des infirmières qui se mettent à marcher comme dans les films américains (Mauss, 1934).

Au BNI-BXL, l'enjeu est de réussir à présenter rapidement son expertise, de réussir à la faire passer dans sa présentation en peu de temps et en peu de mots. Julie est architecte d'intérieur et fait partie des fondatrices du groupe. Elle s'interroge sur la pertinence de maintenir sa cotisation et sa place :

« tu vois, on ne me recommande pas beaucoup. Qui donne reçoit, je veux bien, mais là je donne, je donne et je ne reçois jamais. »

Après avoir hésité à partir, elle fait état d'un complet changement d'esprit

« j'ai mis longtemps à accepter ça, mais là je l'ai dit : « je veux faire du fric » ! Il faut que je mette en place les bonnes choses, je dois mieux me vendre, davantage me vendre. Il faut que je sois plus offensive ! »

Plutôt timide, Julie est une jolie femme blonde d'une quarantaine d'années, mince et élégante. Elle est souvent gentiment moquée dans le groupe pour sa voix qui ne porte pas et pour sa discrétion. Elle se rend compte qu'elle n'arrive pas à faire comprendre au groupe ses compétences et son expertise, qu'elle n'arrive pas à être prise au sérieux.

« Ils croient que je suis décoratrice. Mais non, je suis architecte, je peux signer des plans. »

Elle comprend l'importance d'une bonne présentation à la fois d'elle et de son travail. Il ne s'agit en effet pas uniquement de faire comprendre ses compétences, mais surtout *d'avoir l'air* compétente et efficace. « Je dois changer ma présentation » conclut-elle.

Les rôles s'inscrivent dans le temps

À défaut de réussir à entièrement saisir par l'écriture à quel point les acteurs réélaborent sans cesse leur rôle, notamment à travers un apprentissage continu et des

remises en question régulières, je vais essayer de raconter comment cet apprentissage est source d'évolution et d'une reconnaissance accrue. À chaque fois qu'il est présenté aux autres, le rôle et sa crédibilité sont remis en jeu ; il ne peut alors à la fois ni être trop différent, sous peine de ne pouvoir être identifié, ni stagner : il en serait ennuyeux, et cesserait, à la longue, d'être remarquable. C'est ce qu'on appelle dans le quartier Nord « faire sa nouveauté ». Les anciennes, sentencieuses, disent que ça passe, que cela s'essouffle, que comme toujours les clients se lasseront et qu'elles aussi en leur temps, elles l'ont fait. Mais l'entretien et la mise à jour continue de ses compétences, et de la présentation de celles-ci dans sa propre mise en scène peut entretenir une image de soi remarquable, c'est-à-dire remarquée parmi toutes les autres. Cette évolution, absolument nécessaire et véritablement stratégique, peut être observée.

Patrick est membre du BNI-BXL depuis juin 2016. Directeur d'une banque du centre de Bruxelles, il est toujours vêtu d'un costume bleu marine, gris ou noir, d'une chemise de couleur et d'une cravate coordonnée. Mince et plutôt petit, il doit avoir une quarantaine d'années. Son sérieux presque scolaire – il a par exemple toujours avec lui la farde BNI, qui contient à la fois les règles, les recommandations et les conseils, et une série d'outils, dans laquelle il prend à chaque réunion des notes précises – lui vaut les moqueries des autres membres, qui singent volontiers sa présentation et surtout le slogan par lequel il la termine : « KBC Brussels, Better for Brussels ». Pourtant, discrètement, de réunion en réunion, Patrick gagne à la fois en confiance en lui et en envergure. Ses présentations deviennent plus claires, son maintien s'améliore, sa voix porte mieux. Il applique à la lettre les conseils du BNI et en perfectionnant sa présentation, il gagne peu à peu une place plus importante au sein du groupe. Il est d'abord chargé des formations, puis devient le remplaçant officiel du président en cas d'absence. Il se rend peu à peu indispensable, inspire de plus en plus de confiance auprès des membres qui n'hésitent plus à le citer en exemple, pour le sérieux, l'ambition et le professionnalisme qu'il incarne peu à peu. Au changement de présidence, il obtient la place de vice-président. Cette nomination semble évidente et sans surprise ; le Patrick nommé vice-président incarne exactement ce qui est attendu pour cette place, alors que le Patrick que j'ai rencontré en octobre provoquait au mieux un peu d'amusement chez les membres du cercle d'affaires. Les rôles sont toujours évalués au présent, et cela ne rend pas compte du chemin parcouru pour obtenir ou tenir cette place.

La modification progressive de sa mise en scène a provoqué une évolution presque

insensible des regards portés sur lui. Je n'en ai moi-même pris conscience qu'en relisant mon carnet de terrain. Cette inscription dans le temps des évolutions du rôle les rend parfois presque insaisissables, en tout cas à chaque fois trop infimes pour en rendre compte ou même s'en rendre compte. À travers un apprentissage continu, formel, informel ou autodidacte, le rôle ne cesse de se modifier, de s'adapter, à de nouvelles données, ou à de nouvelles ambitions. L'objectif est toujours identique : se différencier, sortir du lot, être remarqué, tout en trouvant, équilibre difficile, une place dans un groupe.

CHAPITRE 8

LA MISE EN

CONCURRENCE DES CORPS

JUSQU'À LA SURENCHÈRE

« Début du mois. Samedi soir. Les portefeuilles sont pleins. Les maquis aussi. Le long des routes, des voies de terre, dans les moindres recoins de la ville : musique, danse, foule, bière, brochettes.... Les filles rivalisent de beautés, « apparitions soudaines » toutes droites sorties du dernier clip à la mode. Jambes, ventres, peaux mates et brillantes. Petit top, mini-jupes, jeans taille basse plaqués, paillettes... Transparence, parfums, extravagance, maquillage. » (Mazzocchetti, 2007 : 217)

La mise en scène de soi, qui se joue toujours par une mise en jeu totale du corps, laisse voir une mise en concurrence d'autant plus violente qu'elle est visible à la surface de ces corps mis en jeu. Ce sont les corps qui s'affrontent, à travers leurs rôles, pour avoir une place (*Ibid.*) ou pour avoir la meilleure place. Cette mise en concurrence des apparences n'épargne aucun des groupes que j'ai investis, ni aucun de leurs acteurs. Dans la volonté d'être meilleur que l'autre, le rôle et sa tenue doivent être plastiques, capables de se modifier sans cesse pour pouvoir continuer à faire face. Qu'il s'agisse d'être le plus performant ou de simplement se distinguer du stigmaté, le rôle devient le siège d'enjeux qui obligent à la réinvention continue de soi. Le groupe, siège des appartenances, est aussi le point de départ d'une volonté de distinction qui individualise les acteurs, certaine forme d'une modernité insécurisée (Laurent, 2008).

Le péril du stigmat

Dans le quartier Nord, le stigmat qui touche la prostitution affecte les liens entre les prostituées et motive des stratégies de différenciation dans lesquelles s'affrontent les travailleuses entre elles. Ainsi, pour les prostituées, le stigmat est une étiquette qui colle à la peau (Jamouille, 2005). Il empêche toute forme de collégialité, de relation d'égalité à l'autre, et il nivelle immanquablement les travailleuses entre elles (Goffman, 1975), surveillant chez les autres les marques d'une infamie plus grande, d'un travail qui ne se respecte pas et d'avec lequel elles peuvent prendre leur distance. Les individus stigmatisés utilisent le même système normatif que la société dans laquelle ils s'inscrivent. Ainsi, les filles se jugent entre elles avec au moins autant de dureté que ceux dont elles redoutent le regard et font face aux conséquences difficiles de ce jugement :

« car en même temps que, partisan des normes sociales, il est dégoûté par ce qu'il voit, il s'y sent retenu par son identification sociale et psychologique avec le coupable, de telle sorte que la répulsion se transforme en honte, et la honte en mauvaise conscience de l'éprouver. » (*Ibid.* : 129)

Le stigmat, dans ce regard dur posé les unes sur les autres, en empêchant la mise en commun des pratiques et déstabilisant toute forme de confiance dans le rapport à l'autre, dessine les contours d'une concurrence dérégulée, dans laquelle les corps s'affrontent à travers la vitrine.

Dans un premier temps, les travailleuses se divisent en groupes qui ne communiquent pas les uns avec les autres et qui peuvent se résumer en une équation simple : les Blanches > les Noires > les « filles de la nuit » (qui sont généralement noires de peau et illégales) > celles qui font la rue (souvent des Roms). Les prix exigibles d'un groupe à l'autre pour une passe sont décroissants, tout comme leur valeur sur le marché immobilier des carrées : les carrées des Noires sont les plus délabrées, les plus vétustes, et elles les payent généralement un peu plus cher. Cette logique raciste est donc entretenue à la fois par les clients et par les propriétaires, qui divisent les groupes en fonction de la valeur qu'ils acceptent de leur accorder. Si elles ne sont a priori pas responsables de cet état de fait et qu'il ne s'agit pas d'une stratégie de différenciation, elles ne tentent pas de passer au-dessus de ces classifications, acceptant la place qui leur est donnée d'autant plus facilement qu'elle leur semble légitime ou justifiée, ou qu'elle

les différencie d'un groupe jugé moins digne. Les stigmates se redoublent et isolent toujours davantage les prostituées les unes des autres, qui tentent alors de se différencier à la fois du stigmate de la prostituée et de celui de leur groupe : Becky se vante d'avoir majoritairement des clients blancs et parfois même des clients de Blanches. Elle est fière de ne pas ressembler aux autres Noires. Ce classement par l'apparence donnée, inchangeable, structure alors la relation à soi et aux autres dans une volonté de différenciation qui empêche toute forme de partage et, par conséquent, de stratégies collectives de retournement du stigmate qui permettraient son effacement ou sa requalification dans l'espace public (Goffman, 1975).

Mais la prostitution oblige à la révélation du stigmate par la tenue, au moins dans l'enceinte protégée du quartier : il faut avant tout être visible. Ce dévoilement obligatoire, dans un climat de méfiance, rend les prostituées très vulnérables les unes aux autres : chaque fille porte le risque de la révélation du métier à ceux à qui il est désespérément caché, en raison justement du stigmate. La peur de perdre sa famille si « ils l'apprenaient » participe à maintenir des liens distendus et à les empêcher de se penser en groupe. Cette perte de confiance en l'autre alimente la surveillance mutuelle, entretenant ainsi la méfiance ; c'est un cercle vicieux difficile à briser. Mais cette surveillance mutuelle doublée du nivellement des travailleuses par groupes décrite plus haut, alimente un autre mécanisme : détecter chez l'autre les conduites indignes desquelles il est possible de se différencier à son tour. En découvrant chez l'autre une impureté pire que la sienne propre, il devient possible de rationaliser ses pratiques et de minorer l'impact du stigmate sur soi. C'est ainsi que j'ai entendu une ancienne expliquer doctement que elle, quand elle travaillait, au contraire de celles qui travaillent maintenant, elle se respectait, qu'on ne l'aurait jamais vue en sous-vêtements en vitrine, et que pour cela, elle avait toujours été respectée, par ses clients et par les riverains. La peur de la contagion par cette impureté constatée chez les autres (Douglas, 1971) alimente encore la volonté de se distinguer, isolant toujours davantage les travailleuses entre elles. Cette faute rejetée sur les autres prostituées, jugées responsables par leur comportement d'une disqualification toujours plus importante, entraîne une dérégulation des prix, des pratiques et des mises en scène.

Dans cette ambiance particulière, où la méfiance devient le lien à l'autre (Laurent, 2008), le corps et ses modifications, à travers différents rôles, deviennent le siège de stratégies élaborées et sans cesse changeantes pour échapper au marquage stigmatisant,

dans la vitrine comme au dehors. Efforts gigantesques de différenciation, d'avec les autres porteuses du stigmate d'abord et d'avec le stigmate ensuite ; l'apparence devient le siège de cette étrange lutte où s'affrontent la peur du discrédit et la volonté de « tenir la concurrence ». Les autres, accusées de pratiques indignes entraînant une concurrence déloyale, permettent de justifier leurs propres manquements face à ce qui serait une conduite acceptable :

« parce que tu te dis en fin de compte, tu supportes un pour 30, tu supportes un pour 25 ou pour 20... Une fois que t'es là (elle montre sa vitrine), t'es peut-être une heure sans avoir de clients. [...] j'ai tendance à vouloir en prendre un ou deux par jour. À prendre le risque. Parce que moi, moi, on va venir me trouver, je vais dire 'la femme-là elle prend à 20, la femme-là elle prend à 20, j'ai 57 ans !' Je vais jouer là-dessus. » (Carlotta)

Le stigmate, porté sur le corps, est à son tour responsable d'une dérégulation des pratiques et des contacts aux autres, ainsi que le facteur d'une plasticité indispensable. Il empêche la communauté de se construire et aux relations de s'établir sur la confiance. L'autre devient celle qui porte les marques d'un stigmate plus grand, plus indigne, celle de laquelle il faut toujours se méfier, celle de laquelle il faut sans cesse se différencier – à cause du stigmate et pour « tenir la concurrence ».

Face à la concurrence : se réinventer, sans cesse

Être unique

La première forme que prend cette mise en concurrence des uns et des autres, c'est la volonté de se différencier à tout prix des autres membres de son groupe, et, dans le cas du BNI-BXL, des autres groupes similaires. Cette logique de distinction individuelle et collective prend des formes variées. Ainsi, dans le quartier Nord, où les filles sont choisies par les clients en vitrine, trois choses servent à se différencier. D'abord, il y a le corps déjà là, c'est-à-dire le physique et la couleur de peau, qui divise donc le quartier en Blanches et Noires, groupes rivaux qui se vouent un mépris réciproque, mais aussi d'autres rapports d'opposition : grosses et minces, vieilles et jeunes. Ensuite il y a les pratiques sexuelles, que ce soit le sadomasochisme soft, le sadomasochisme tout court, l'utilisation d'objets, accepter de travailler sans préservatif, d'embrasser... Enfin, il y a les stratégies individuelles de différenciations, les éléments qui me sont présentés

comme la marque d'une originalité et d'une différence valorisante. Becky parle du collier de perles qu'elle porte autour de sa taille en ces termes :

« je l'aime bien et les clients l'aiment bien parce que ça fait du bruit quand je leur fais l'amour, tchic, tchic, tchic... ça me rend unique, différente ! Aucune fille n'a le même... »

Ce genre de rhétorique, où elles se disent uniques, différentes, spéciales, est extrêmement répandu et sert essentiellement à mettre en valeur des pratiques esthétiques considérées comme personnelles, distinguantes : porter une seule boucle d'oreille, travailler jambes nues, avoir un piercing, une certaine coiffure, être en jeans, dans un fauteuil en osier...

Mais ce champs lexical n'est pas propre au quartier Nord, il se retrouve quasiment identique dans les autres groupes que j'ai investis. Chez les artistes de cabaret, il s'agit aussi de trouver une marque de fabrique qui « fera la différence » comme dit Georges Bangable, une fine moustache, un accessoire, un geste, un tic de langage... Au BNI-BXL, il s'agit d'être différent des autres groupes BNI, d'être mieux qu'eux, plus drôles, par exemple. Dans cette rhétorique se trouve contenu en entier le climat de concurrence qui caractérise les contacts aux pairs. Sa tenue propre fait l'objet d'une autoévaluation qui ne peut avoir de cesse, qui nécessite une attention de tous les instants : la marque qui fait de l'acteur quelqu'un d'unique et de différent ne l'est que par rapport à son propre groupe ; elle peut à tout moment devenir commune et banale. Quand « le semblable, le proche, voire parfois l'ami, deviennent [...] des évaluateurs et des concurrents potentiels hautement plus complexes à gérer et sournoisement redoutables » (Kauffman, 2004 : 190), cette quête de l'élément qui différencie est une quête sans fin où les uns et les autres s'affrontent indéfiniment. Cette volonté d'être remarqué, en étant remarquable parmi tous les autres, d'être singulier dans un groupe de semblables – bien loin donc d'une mêmété régulatrice (Laurent, 2010) –, marque les premiers contours d'une société dans laquelle la concurrence tient en partie lieu de relation à l'autre.

Être le plus performant

Les outils du BNI permettent de rendre compte des performances des membres au sein du BNI, et chaque semaine, les « leaders de la semaine » sont désignés, de même

que les « leaders du mois » sont eux aussi mis à l'honneur. Il s'agit de celui qui a le mieux rempli ses obligations auprès du groupe, d'une part, mais aussi de celui qui a été le plus recommandé. C'est la performance à se présenter et à se faire valoir qui est récompensée. Une compétition entre les membres et entre les groupes est entretenue par ces outils de comptage mis à disposition. Celle-ci entraîne une surenchère de moyens et de stratégies lors des présentations individuelles : les performances professionnelles racontées font de plus en plus état des chiffres d'affaire engrangés, les ambitions de mise en relation vont parfois jusqu'à la démesure, certains ramènent des échantillons à déguster, des objets à manipuler, le bon mot, la bonne blague... La mise en concurrence des corps est aussi visible à travers un discours de responsabilisation des différents acteurs, qui ne doivent s'en prendre qu'à eux-mêmes si ils ne sont pas suffisamment sollicités ou appréciés et une surenchère des moyens mis en oeuvre pour suivre ou se différencier. Alexandre le précise plusieurs fois :

« recevoir du business, c'est votre responsabilité... Vous êtes maîtres du bénéfice que le BNI va vous apporter... ça arrive en faisant des recommandations, des tête-à-tête, des entretiens, c'est pas quelque chose qui tombe tout cuit dans la bouche. »

Dans cette guerre à l'attention, tout est bon pour attirer les regards sur soi.

Cette valorisation de la performance individuelle prend bien des fois l'allure d'un sexisme institutionnalisé par le groupe lui-même. En se faisant l'écho, voire le chantre, des vertus de l'efficacité, de la combativité et d'un individualisme forcené soutenu par le groupe, valeurs viriles (Gourarier, 2011) si il en est, le groupe instaure une vision de la performance de laquelle il exclut les femmes, déjà peu nombreuses²⁶. Elles sont sans cesse gentiment moquées pour leur faible débit de voix, ne sont que peu recommandées, sont l'objet de blagues grivoises et sont quoiqu'il arrive considérées comme « scolaires » (ce qui est un reproche courant, voir par exemple Deville, 2007 ou Faure, 2008) et donc incapables de réellement soutenir les normes de performance, qui réclameraient aux yeux des membres une certaine stature et une forme d'inventivité. Laurence est vice-présidente pour ses capacités d'organisation ; elle tient en réalité un rôle proche du secrétariat. L'essentiel des membres pensent que c'est suffisant pour elle, qu'elle ne sera jamais présidente et qu'il faut savoir se satisfaire de ce qu'on sait faire. Elle ne pourrait, et d'ailleurs, à leurs yeux, ne devrait pas prétendre à davantage. Pour les membres, elle

²⁶ Les groupes BNI ont souvent une page Facebook. En Belgique, quel que soit le groupe, ses membres sont dans une écrasante majorité des hommes blancs. Elles sont 4 dans le groupe BNI-BXL, dont une qui ne vient qu'une semaine sur deux, en alternance avec son associé.

échoue à endosser les normes de performance prônées.

La perception de la performance oriente à son tour un grand nombre de comportements. À travers une véritable éthique de la responsabilité (Laurent, 2010), elle met chacun dans l'obligation à la fois d'oeuvrer en son sens et de la mettre en scène. En valorisant par ailleurs des qualités vues comme masculines, elle est d'emblée excluante pour ceux qui ne correspondent pas à ses normes implicites. Dans le cas du BNI, ce sont les femmes qui sont exclues de ce système de valorisation individuelle.

« *Tenir la concurrence* »

Dans le quartier Nord, celle qui est appelée La Bulgare est devenue le symbole de cette mise en concurrence des corps entraînant une véritable surenchère. Superbe cinquantenaire, blonde et blanche, de celles qu'on dit « généreuses », très élégante et très gentille, elle a un succès retentissant. Le dimanche, les jeunes hommes font la file devant sa vitrine²⁷. Face à elle, les autres filles se sentent mises en danger ; elles ont peur de perdre leurs clients et peur de ne pas « tenir la concurrence », de ne plus être choisies par de nouveaux clients. Tous les moyens sont alors bons pour lui faire face, et si possible, lui faire à leur tour concurrence. Tout d'abord, les commérages et les rumeurs pour la discréditer se répandent comme une trainée de poudre : « de près elle n'est pas si belle », « elle fait sa nouveauté mais ça va passer, c'est passé pour nous », « elle embrasse »... Mais à cette véritable campagne s'ajoutent des stratégies plus visibles et surtout plus individuelles : face à elle, les tenues se raccourcissent et se rapprochent du corps, certaines filles décident de faire de la chirurgie esthétique, d'autres changent de coiffure et de maquillage. Toutes s'engagent dans des stratégies de mise en valeur toujours plus élaborées. Elles se veulent plus séduisantes ; elles tentent d'être plus sexys, d'être celle qui attirera le regard. Il faut « tenir la concurrence », y faire face avec, ici, les armes du corps.

Pour tenir la concurrence, il est impossible de ne pas évoluer, de ne pas adapter sans cesse son apparence et ses stratégies de mise en valeur de soi à la nouvelle donne. Il faut être attentif aux changements, aux modes et le plus rapidement possible les adopter pour

²⁷ Ce que les autres travailleuses semblent refuser de voir, c'est qu' « elle prend tout le monde ». Elle est la seule à ne pas trier ses clients en fonction de leur apparence et de leur couleur de peau, elle prend les Noirs, les Blancs, les Arabes, les jeunes, les vieux...

soi, sous peine d'être déclassé (Mazzocchetti, 2007). Cette mise en compétition continue des corps, de leur tenue et de leur apparence, présente dans les trois groupes de manière presque identique, engage un rapport à soi et aux autres qui ne peut jamais être réellement fondé sur la confiance réciproque. Son propre corps et sa propre tenue semblent toujours insuffisants ; l'autre est avant tout un concurrent potentiel. Dans ces circonstances, les liens restent distendus, les groupes ne sont jamais que des groupes de semblables sans jamais devenir une véritable communauté ou permettre une collégialité.

L'observation mutuelle

Dans le monde du cabaret, trop étroit, tout le monde se connaît et s'observe. Les artistes s'accusent mutuellement d'être responsables d'une double dévaluation du travail : dévaluation des prix, afin de travailler coûte que coûte, et dévaluation des représentations, par des shows de moindre qualité, des tenues insuffisamment soignées et travaillées et un certain mauvais goût. Tout le monde se connaît, mais tout le monde brigue les mêmes places, les mêmes scènes, auprès des mêmes organisateurs. Cette ambiance très concurrentielle est d'autant plus délétère que les artistes, qui travaillent souvent ensemble, entretiennent des relations suivies, oscillant entre l'amitié de façade et la médisance. Dans ce tout petit monde, l'observation mutuelle et la critique à demi-mots est une des modalités de contact à l'autre. Dans de telles circonstances – par ailleurs très semblables à la situation du quartier Nord, où toutes les filles s'observent à travers leur vitrine – la confiance devient de plus en plus difficile. La mise en scène de soi est toujours soumise à la critique implacable du regard de l'autre ; elle est jaugée, jugée et critiquée ; elle est l'objet d'une incessante remise en question par les autres. De ces autres, il faut par ailleurs se différencier : Charlotte se veut porteuse d'une excellence esthétique unique ; Georges est le gardien d'une élégance surannée ; Isadora porte des costumes spectaculaires ; Joan-Dear entretient une image fantasmagorique ; tous, ils se pensent inimitables. Encore une fois, cela oblige à des stratégies d'adaptation continues, des remises en jeu de sa propre mise en scène en regard de ce qui a été trouvé intolérable chez les autres. Ils disent tous, avec un peu de dédain « moi, là où je travaille, c'est toujours très bien ».

Ils sont en réalité hantés par la peur du stigmatisme qui n'est finalement jamais loin. Hantés par l'idée que le moindre faux pas (des autres) puisse jeter le discrédit sur le

cabaret en entier et donc sur eux en particulier, le réduire à du strip-tease, le restreindre à la vulgarité. Cette critique des autres est aussi une manière de se distancier de leurs potentiels faux-pas, de ceux qui pourraient les réduire à la pornographie, à la sexualité. Leur image est trop fragile, et leur monde trop méconnu pour prendre le risque que tout cela soit brutalement dévalué. Il est cependant difficile, dans ce climat de surveillance mutuelle, de faire groupe, de maintenir une confiance réciproque (Laurent, 2008).

Faire face à l'obsolescence du corps

« La condition humaine de ne pouvoir être au monde qu'avec un corps qui subit le temps qui s'écoule » (Laurent, 2010 : 53) est une tragédie partagée par tous ces acteurs dont les rôles se jouent et se lisent à même la peau. La souffrance de la péremption, « de ne plus être rappelé du jour au lendemain » est d'autant plus cuisante que le succès des autres et des plus jeunes se tient sans cesse sous leurs yeux. La norme du corps jeune est une tyrannie difficilement tenable sans outils et sans interventions extérieures (Kinunen, 2010) ; la jeunesse ou l'apparence de jeunesse incarnent à la fois ce qui est désirable et ce qui est valorisé : dynamisme, ambition, adaptabilité (Detrez, 2002). Le vieillissement inévitable du corps, ainsi que la conscience de celui-ci, ne donnent lieu que sporadiquement à de véritables stratégies de lutte comme l'usage de la chirurgie esthétique, même si celle-ci est de plus en plus présente et banalisée dans le quartier Nord. La conscience de sa propre péremption prochaine entraîne davantage des discours : justifications, appel au respect de l'expérience, rappel de la gloire passée, plus importante et plus digne que celle à laquelle accèdent les nouveaux venus, ou encore fatalisme face à une fin inévitable. Cependant, l'immanquable déclassement par la vieillesse ne fait que renforcer la méfiance mutuelle – l'autre pourrait accélérer la chute – et la concurrence – il faut prendre sa place tant qu'il est temps.

À travers les corps entièrement mis en jeu dans le rôle, une mise en concurrence féroce est visible à travers les stratégies multiples d'adaptation. Ces stratégies sont toujours portées par une volonté de différenciation d'avec les membres du même groupe : être meilleure, être unique, se disjoindre du stigmaté, être remarqué et remarquable. Ces stratégies, en engageant encore une fois le corps en entier, donnent à

voir un rapport à l'autre et à soi où l'observation mutuelle prend peu à peu toute la place, et où les liens de confiance deviennent peu à peu impossibles. Cette dérégulation des pratiques de mises en scène de soi, incroyablement dynamiques, laissent apparaître la redoutable inventivité des acteurs engagés dans ce rapport de force.

CONCLUSION
LA CONCURRENCE COMME LIEN À
L'AUTRE

En arrivant au terme de ces pages, et alors que je dois les conclure, je ne peux m'empêcher d'avoir en tête ces quelques phrases de Marguerite Duras à propos de l'écriture :

« Je suis la seule à savoir de quel bleu est l'écharpe bleue de cette jeune femme dans ce livre. Mais il y a des manques graves, celui-ci ne l'est pas. Par exemple : je suis la seule aussi à voir son sourire et son regard. Je sais que jamais je ne pourrai vous le décrire. Vous le faire voir. Jamais personne. » (Duras, 1987 : 40)

De loin en loin, j'espère néanmoins que j'aurai réussi, au moins a minima, à me faire comprendre, à déployer la réalité de ceux que j'ai côtoyés tout au long de ma recherche et de vous faire partager mon regard propre sur celle-ci. Il est temps maintenant d'essayer de finir ce texte, à défaut de pouvoir tout dire.

La première partie est consacrée au fonctionnement même du rôle, tentant d'expliquer comment les sujets se transforment en acteurs à travers une mise en scène complexe et élaborée qui exclut d'elle-même la trace de sa propre construction. Ainsi, les décors dans lesquels les corps s'inscrivent, au milieu d'autres corps, amènent déjà à une compréhension particulière de la situation, compréhension renforcée par la tenue et la gestuelle de l'acteur qui y est ainsi engagé. Ces dimensions, immanquablement esthétiques, engagent le corps en entier dans un rôle dont les contours sont essentiellement élaborés pour et dans le regard des autres. Cette débauche de moyens entretient l'impression non pas d'un rôle mais d'une essence, qui contient en elle-même tout le sujet. L'apparence mise en scène est donc une performance performative, qui fait advenir le rôle dans le regard des autres et dans celui de l'acteur au moment où elle se dévoile.

L'erreur cependant serait de considérer le rôle observé comme le seul rôle de l'acteur, et d'ainsi ignorer la nécessaire adaptabilité des sujets aux circonstances et aux besoins, et donc d'écarter l'inventivité et la fluidité dont font preuve les acteurs engagés dans le monde. La multiplication des rôles contribue à brouiller les repères identitaires des uns et des autres, à rendre les choses plus complexes et plus difficiles à lire (Kaufmann, 2004 ; Mazzocchetti, 2007). Cette inventivité identitaire, d'un individu engagé dans des processus de métamorphoses aussi courants que constants, cherchant à

s'inscrire et à trouver une place dans différents groupes, donne à voir des stratégies multiples pour arriver à ses fins ou pour éviter le marquage stigmatisant. Quoi qu'il en soit, la plasticité individuelle est une nécessité de l'interaction ; les rôles, toujours avec la même débauche de moyens décrite plus haut, se jouent en contexte.

Enfin, la dernière partie prend davantage acte de ce dynamisme obligatoire en l'appliquant aux rôles eux-mêmes, en mutation continue et nécessaire pour faire face aux autres et « tenir la concurrence ». Peu à peu, de chapitre en chapitre, j'ai essayé de dessiner les contours d'une réalité partagée par tous les groupes investis où le lien à l'autre, tout en étant un objectif important, perd peu à peu son sens, tant les acteurs sont engagés dans les logiques de distinction provoquées par la mise en concurrence des uns et des autres, des uns contre les autres. La volonté de se différencier au sein du groupe, tout en étant reconnu par ses membres, oblige à des stratégies compliquées où le corps mis en jeu porte sur lui la violence de cette concurrence. En effet, les stratégies qui permettent d'abord de se différencier, puis de faire face aux stratégies de différenciations des autres acteurs, sont totales et s'investissent à travers les vêtements, l'attitude, la gestuelle, le port du corps, les expressions du visage... ; elles nécessitent un apprentissage et une actualisation continus sous peine de risquer le déclassement. Être unique est devenu un enjeu d'importance auquel chacun tend et pour lequel tous les moyens semblent bons.

Les rôles deviennent ainsi peu à peu non plus le reflet d'un statut incarné (Kaufmann, 2004) ou une facilité de l'interaction qui permet de la définir (Goffman, 1973) mais bien la mise en scène à travers laquelle se donne à voir un individualisme forcené où la concurrence dessine les contours du lien à l'autre. Le déroulement de mon terrain tend à renforcer cette impression : je n'ai pu faire lien qu'avec une personne à la fois, sans jamais à proprement parler m'intégrer dans un groupe ; les entretiens, les conversations, les moments de partage sont l'essentiel du temps restés individuels. Cette volonté de se différencier, un climat d'observation mutuelle et la mise en concurrence d'avec les membres de son groupe propre donnent à voir un lien social de moins en moins basé sur la confiance partagée. Les enjeux individuels dépassent peu à peu les enjeux collectifs.

Si il est difficile d'affirmer retrouver à l'identique les réalités de la modernité insécurisée, puisque l'État joue encore le rôle de tiers régulateur permettant la concorde

civile (Laurent, 2008), les trois groupes que j'ai investis ne sont pas moins soumis à une certaine forme d'insécurité au moins financière : la prostitution se déroule aux marges de l'État, qui a renoncé à accorder aux prostituées la moindre forme de sécurité sociale, et pour lesquelles gagner sa vie devient alors une obligation parfois douloureuse ; les artistes de cabaret n'accèdent à un confort relatif que grâce au statut d'artiste, dont les clauses sont de plus en plus excluantes d'année en année, ils doivent gagner leur vie sur une scène écartée des subsides et des aides ; les hommes d'affaires sont tous des indépendants ayant finalement fait le pari risqué de gagner leur vie grâce à leur propre entreprise, et ayant adopté un modèle de prospérité qui ne valide et ne reconnaît que l'accumulation pour soi. De groupe en groupe, l'État régulateur se fait de plus en plus absent et abandonne au profit d'autres logiques sa mission de sécurité sociale. Dans ces circonstances, les rôles portés à même le corps laissent à voir une dérégulation progressive de la mise en concurrence où le pair devient le premier adversaire.

À ce climat dans lequel la confiance mutuelle se fait de plus en plus rare s'ajoute un contexte social où le lien est déjà fragilisé, affaibli par ce que Zygmunt Bauman appelle la « société moderne liquide », qui est caractérisée par l'instabilité et la révocabilité des liens et « qui abhorre tout ce qui est solide et durable » (Bauman, 2010 : 43) : « non reliés, les gens doivent se connecter » (Bauman, 2010 : 5) et peuvent ainsi, aussi facilement, se déconnecter. Les acteurs sont tiraillés entre la volonté de s'inscrire dans une maille sociale particulière et celle de s'en distinguer en même temps. En effet, il leur faut ressembler aux membres de leur groupe pour être identifiés par les clients et les spectateurs et être reconnus par les pairs, et, aussi, trouver une place au sein de ce groupe. Ce désir de « mêmeté » (Laurent, 2010) entre en conflit avec le besoin de se distinguer pour rester dans la course, pour maintenir cette place durement acquise et construite. La concurrence met aussi en jeu les normes du groupe, elle les actualise sans cesse et oblige les acteurs qui y sont investis à s'actualiser en retour. La ressemblance, comme le besoin et la volonté de se distinguer sont aussi organisés par les groupes eux-mêmes ; les acteurs intériorisent et investissent ces nécessités contradictoires. Se pensant dans le regard des autres pour trouver leur place dans une maille sociale, ils sont aussi pleinement investis dans des stratégies qu'ils orchestrent dans l'objectif d'y être chacun unique, particulier, différent. Ces stratégies les rendent de plus en plus méfiants vis-à-vis des autres membres de leur groupe et les isolent progressivement les uns des autres. Mis à mal, le lien social se délite peu à peu, ce qui dérégule encore davantage les

pratiques et les mises en jeu du corps dans la lutte contre la concurrence, qui devient une lutte contre l'autre, le pair. Au terme de cette spirale sans doute fatale se réécrit une nouvelle forme de société basée sur la défiance : « une société repose sur la défiance lorsque la violence que je peux mobiliser à titre personnel instaure la relation à l'autre. » (Laurent, 2008 : 44), lorsque les « relations des personnes avec leur entourage s'établissent sur le doute, la crainte, la peur et la rancœur » (*Ibid.*). Les corps, engagés sans concession dans les rôles, portent déjà les marques de cette violence qui les divise, entre la volonté de ressemblance pour trouver une place dans un groupe et une concurrence de plus en plus acharnée qui les dresse les uns contre les autres.

BIBLIOGRAPHIE

ANDRIEU B., 2011, *Les avatars du corps. Une hybridation somatechnique*, Montréal, Liber.

ARQUEMBOURG J., 2010, « Des images en action. Performativité et espace public », *Réseaux n°163*, p. 163-187.

BAUMAN Z., 2010, *L'amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel.

BECHDEL A., 2013, *Fun home. Une tragicomédie familiale*, Editions Denoël, Paris.

BERRY V., 2008, « Les communautés de pratique: note de synthèse », *Pratiques de formation n°54*, p. 11-47.

BOLTANSKI L., 1971, « Les usages sociaux du corps », *Annales, Histoire, Sciences sociales, 26ème année, n°1*, p. 205-233.

BOURDIEU P., 1977, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales, Présentation et représentation du corps*, pp. 51-54.

BOURDIEU P., 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit.

BUTLER J., 1990, *Troubles dans le genre. Le féminisme et la subversion féminine*, Paris, La Découverte.

BUTLER J., 1993, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Editions Amsterdam.

CANARELLI P. Et DESCHAMPS C., 2008, « La fabrique de la passe », *Sociétés* n°99, p. 47-60.

DEFREYNE E., HAGDAD MOFRAD G., MESTURINI S. et VUILLEMENOT A.-M. (dir.), 2015, *Intimité et réflexivité, Investigations d'anthropologie prospective n°11*, Louvain-la-Neuve, Harmattan-Academia.

DE HASQUE J.-F., 2016, « « Avancer à découvert », la posture de l'anthropologue filmeur », in BOELLSTORFF T., MAURER B., MAZZOCCHETTI J. et SERVAIS O. (dir.), *Humanités réticulaires : Nouvelles technologies, altérités et pratiques ethnographiques en contexte globalisé. Investigations d'anthropologie prospective n°12*, p. 143-163.

DEVILLE J., 2007, « Espace, école, genre et contestation chez des lycéens d'un quartier populaire », *Journal des anthropologues*, 108-109, p. 299-315.

DETREZ C., 2002, *La construction sociale du corps*, Paris, Editions du Seuil.

DOUGLAS M., 1971, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte/Poche.

DURAS M., 1987, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard.

FASSIN E., 2017, « Regard sur les enjeux sociopolitiques du genre dans les sociétés contemporaines », *Masculinités non-hégémoniques : des configurations ambigües et plurielles, colloque organisé par le CIRFaSe (15 mai 2017)*, Louvain-la-Neuve.

FAURE S., 2008, « Jeunes des quartiers populaires », *Journal des anthropologues*, 112-113, p. 205-222.

FAVRET-SAADA J., 1977, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard.

FAVRET-SAADA J., 2011, « Être affecté », in *Désorceler*, Paris, L'Olivier.

GOFFMAN E. , 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Paris, Les Editions de Minuit.

GOFFMAN E. , 1987, *Façons de parler*, Paris, Les Editions de Minuit.

GOFFMAN E., 1975, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les Editions de Minuit.

GOURARIER M., 2011, « Négocier le genre ? », *Journal des anthropologues n° 124-125*, p.159-178.

GUILLEMAUT F., 2008, « Sexe, juju et migration. Regards anthropologiques sur les processus de migration des femmes africaines en France », *Recherches sociologiques et anthropologiques n°39*, p. 11-26.

HEINE S., 2015, *Genre ou liberté. Vers une féminité repensée*, Louvain-la-Neuve, Academia L'Harmattan.

HERITIER F., 1996, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob.

HERMESSE J., SINGLETON M. et VUILLEMENOT A.-M. (dir), 2011, *Implications et explorations éthiques en anthropologie, Investigations d'anthropologie prospective n°1*, Louvain-la-Neuve, Harmattan-Academia.

HERMESSE J. et VUILLEMENOT A.-M., 2011, « Introduction à l'ouvrage collectif », HERMESSE J., SINGLETON M. et VUILLEMENOT A.-M. (dir), *Implications et explorations éthiques en anthropologie, Investigations d'anthropologie prospective n°1*, p. 9-14.

JAMOULLE P., 2005, *Des hommes sur le fil. La construction de l'identité masculine en milieux précaires*, Paris, La Découverte.

JAMOULLE P., 2009, *Fragments d'intime. Amours, corps et solitudes aux marges urbaines*, Paris, La Découverte.

JAMOULLE P., 2011, « Une anthropologie appliquée en santé mentale », in HERMESSE J., SINGLETON M. et VUILLEMENOT A.-M. (dir), *Implications et explorations éthiques en anthropologie, Investigations d'anthropologie prospective n°1*, p. 159-176.

KAUFMANN J.-C., 2004, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin.

KINNUNEN T., 2010, « A la recherche de l'éternel sourire. Chirurgie esthétique et sentiment de soi », *Ethnologie française Vol. 40*, p. 339-347.

LAPLANTINE F., 2005, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie*

modale, Paris, Téraèdre.

LAURENT P.-J., 2008, « Eléments pour une socio-anthropologie de la défiance. L'inhumain et l'humain : esquisse d'une comparaison à partir de la société Mossi au Burkina-Faso », in FURTOS J., *Les cliniques de la précarité. Contexte social, psychopathologie et dispositifs*.

LAURENT P.-J. 2010, *Beautés imaginaires. Anthropologie du corps et de la parenté*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Académia.

LAURENT P.-J., 2011, « Observation participante et engagement en anthropologie », in HERMESSE J., SINGLETON M. et VUILLEMENOT A.-M. (dir.), *Implications et explorations éthiques en anthropologie, Investigations d'anthropologie prospective n°1*, p. 45-70.

LAURENT P.-J., 2015, « « Conséquences personnelles et collectives de l'intimité et de la réflexivité sur la démarche anthropologique », in DEFREYNE E., HAGDAD MOFRAD G., MESTURINI S. et VUILLEMENOT A.-M. (dir.), 2015, *Intimité et réflexivité. Investigations d'anthropologie prospective n°11*, p. 141-179.

LIOGIER R., 2009, « L'individuo-globalisme : nouvelle culture croyante des sociétés industrielles avancées », *Revue internationale de politique comparée Vol. 16*, pp. 135-154.

MAUSS M., 1934, « Les techniques du corps ». Article originalement publié dans *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

MAUSS M., HUBERT H, 1899, « Essai sur la nature et la fonction de sacrifice », *Année sociologique n°2*, p. 29-138.

MAZZOCCHETTI J., 2007, *Aspects de la jeunesse universitaire de Ouagadougou au Burkina-Faso. « Lorsque dire c'est faire : une ethnographie des imaginaires »*, Thèse de doctorat, Louvain-la-Neuve.

MAZZOCCHETTI J., 2015, « « Basculements sensibles, implications et écritures », in DEFREYNE E., HAGDAD MOFRAD G., MESTURINI S. et VUILLEMENOT A.-M. (dir.), 2015, *Intimité et réflexivité. Investigations d'anthropologie prospective n°11*, p. 83-114.

OLIVIER DE SARDAN J.-P., 2008, *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia.

PINÇON M. et PINÇON-CHARLOT M., 2007, *Les ghettos du gotha. Au coeur de la grande bourgeoisie*, Paris, Editions du Seuil.

PINÇON M. et PINÇON-CHARLOT M., 2015, *Voyage en grande bourgeoisie. Journal d'enquête*, Paris, Quadrige.

PINÇON M. et PINÇON-CHARLOT M., 2016, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La découverte.

PRYEN S., 2002, « Prostitution de rue : le privé des femmes publiques », *Ethnologie française* n°32, p. 11-18.

RICŒUR P., 2004, *Le parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Editions Stock.

SPIELMANN G., 2013, « L'« évènement-spectacle ». Pertinence du concept et de la théorie de la performance », *Communications* n°92, p. 193-204.

VIGARELLO G., 1980, « Le corps-redressé. Présenté par Roger Chartier », *Le Débat* n°2, p. 142-160.

VUILLEMENOT A.-M., 2015, « De l'intuition. L'empreinte intimiste du carnet de terrain », in DEFREYNE E., HAGDAD MOFRAD G., MESTURINI S. et VUILLEMENOT A.-M. (dir.), 2015, *Intimité et réflexivité. Investigations d'anthropologie prospective* n°11, p. 83-114.

WACQUANT L., 2000, *Corps et âmes. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone.

A partir d'une triple recherche de terrain - auprès des prostituées des carrées du quartier Nord, dans un cercle d'hommes d'affaires et auprès d'artistes de cabaret de Bruxelles et Paris -, il s'agit d'abord de se demander comment les sujets deviennent des acteurs et comment fonctionne ce rôle. En interrogeant les modalités de cette mise en scène de soi dans une mise en jeu totale du corps, le rôle, peu à peu, se dessine comme contextuel ; le sujet n'a pas un rôle mais des rôles qu'il endosse en fonction des circonstances. Ces rôles, cependant, ne sont pas écrits une fois pour toute : ils sont en perpétuelle évolution, en raison notamment d'une intense concurrence qui oppose entre eux les membres d'un même groupe, et qui redessine peu à peu le lien à l'autre.

Rôle - Mise en scène - Prostitution - Cabaret - Chefs d'entreprise