

Allan Kaprow, Jean-Paul Thibeau : l'art de participer discrètement à l'art

Corinne Melin

1. Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 1988. Le sociologue Becker donne une définition volontairement imprécise des mondes de l'art; il ne les envisage pas comme des institutions, c'est-à-dire comme des dispositifs structurels qui garantissent, en tant que tels, la prévisibilité des comportements et des relations entre acteurs.

Les mondes de l'art n'ont qu'une « fonctionnalité locale ou limitée », et leur structure n'est pas déterminée a priori.

2. Kaprow avait participé à l'élaboration de cette rétrospective, mais il ne l'a pas menée à termes: il disparaît en avril 2006. Voir Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk, Stephanie Rosenthal (éd.), *Allan Kaprow: Art as Life*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008, catalogue d'exposition.

3. Cet artiste français a vécu une dizaine d'années aux États-Unis et participé notamment au mouvement Fluxus.

4. Voir le livre de Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, Cologne, Kasper Koenig Verlag, 1970.

5. Allan Kaprow en entretien avec Jacques Donguy dans *Hors limites. L'art et la vie, 1952-1994*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994; catalogue d'exposition.

Les projets artistiques qui vont nous intéresser ici développent un art qui se diffuse à l'ombre de la scène artistique dominante. Ces projets diffus se font dans la durée et nécessairement en collectif. Ils peuvent durer de quelques heures à quelques années. Les participants sont pour la plupart issus des mondes de l'art au sens de Howard S. Becker¹. L'œuvre existe par la participation d'un collectif temporaire et en fonction du cadre que l'artiste fournit et qui peut être un énoncé, des concepts, une méthode. L'appropriation de ces cadres par le groupe donne la possibilité de déployer les projets sur des territoires inconnus.

C'est par ou à travers l'expérience collective qu'œuvrent les deux artistes qui vont nous intéresser ici, soit Allan Kaprow et Jean-Paul Thibeau. Ces deux artistes n'ont pas le même ancrage historique et géographique, mais ils sont paradigmatiques, chacun à leur manière, d'un art « construit » pour le sujet. L'artiste américain Allan Kaprow a mis en place un art de la participation via le happening et l'activité, de la fin des années 1950 jusqu'à sa dernière rétrospective *Art as Life* en 2008². Le contexte était marqué par les mouvements et les tendances pop art tardif, néo-dada, Fluxus. Le musicien et compositeur John Cage avait alors une influence majeure sur les artistes, dont fait partie Kaprow, qui tentaient de relier à sa suite l'art et la vie. L'artiste français Jean-Paul Thibeau a mis en place dès la fin des années 1990 une méthode expérimentale appelée les « protocoles méta ». Elle est fondée sur la recherche du commun au sein d'un collectif de participants hétérogènes, et à partir de thématiques issues de questions touchant le social, la culture, l'économie, l'art, entre autres. Un de leur point commun est d'avoir été proche de Robert Filliou, à divers moments de leur carrière respective³. Ils échangèrent notamment sur l'art et l'existence, la pédagogie de l'art, la transmission⁴. « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. » Cette pensée de Filliou (maintes fois citée) est une bonne synthèse de ce qui se joue avec les artistes qui nous intéressent ici.

Allan Kaprow

Le premier happening public d'Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts* en 1959 à la Reuben Gallery de New York, a fait l'objet d'une préparation minutieuse et l'énoncé qui en découle est très détaillé. Chaque happening a été chronométré, les mouvements des participants anticipés tout comme les déplacements du public. Bien qu'il n'y ait pas eu de répétition, il y avait peu de place à l'improvisation. Kaprow raconte que, néanmoins, le public ne suivait pas ses indications. Il allait et venait dans la salle. De ce constat, dit-il, « j'ai commencé à écrire le plan plus simplement⁵ ». Entre 1962 et 1966 environ, Kaprow expérimente plusieurs formes de happening et, par extension, produit plusieurs types d'énoncés. Ces derniers restent détaillés avec un découpage précis des actions et offrent plus de place à l'appropriation des participants. La définition qu'il propose

du happening en 1967 en rend compte. « Un happening, contrairement à une pièce de théâtre, peut se produire dans un supermarché, sur une autoroute, sous une pile de chiffons et dans la cuisine d'un ami, soit tout à la fois, soit de façon séquencée. Si [les happenings] sont séquencés, cela peut durer plus d'un an. Le happening est réalisé à partir de plans mais il n'y a ni répétition, ni public. C'est de l'art mais de l'art proche de la vie⁶. » Dégageons les traits de cette définition. Avec un happening, le théâtre qui se joue est « continuellement en train de devenir ce qu'il devient⁷ ». Le happening se fait hors des limites de l'espace scénique, sans répétition et sans acteurs. Ce qui importe, c'est ce qui se fait au moment où cela se fait. Le happening retient en somme du théâtre sa théâtralité, c'est-à-dire un langage détaché du texte, un langage fait d'expressions. Les lieux institutionnels apparaissent inadaptés au happening qui n'a ni forme ni durée déterminée. Un happening se fait avec des personnes ayant choisi d'être là : il n'y a pas de public ou il n'y a que des participants. Il n'y a pas de préparation avant la réalisation. Cela dit, Kaprow, et jusqu'à sa disparition en 2006, réunissait les participants au préalable ; il leur expliquait le cadre mais ne leur disait pas comment faire ; l'activité se découvrait en acte.

L'année 1967 marque un changement profond dans la démarche de Kaprow. Il s'apprête à quitter la scène new-yorkaise et à partir « sur les routes⁸ ». Il a la volonté de faire exister l'art où l'on ne l'attend pas, au hasard des situations, des contextes. Il qualifiait alors l'art qu'il faisait d'expérimental. Expérimenter, dit-il, « c'est imaginer quelque chose qui n'a jamais été réalisé auparavant, par une méthode jamais utilisée auparavant, dont le résultat serait imprévu⁹. » L'expérimentateur s'aventure sur un territoire dont il ne connaît pas les limites, évolue dans un espace-temps indéterminé et hasardeux, à l'image de la vie. « Toute la composition dont l'expérimentateur a besoin est celle qu'il observe dans la vie¹⁰. » Dans le happening *Self-Service*, en 1966, les propositions ont été élaborées à partir de situations rencontrées dans le quotidien : attendre dans la rue, aller à l'hôtel, etc. Ces activités transitaient par des objets et des lieux symbolisant la société de consommation de masse : la voiture, le supermarché et des lieux anonymes : cabine téléphonique, hôtel. Par exemple, « en position d'attente à un carrefour, compter 202 voitures rouges » ou « prendre une chambre d'hôtel, faire l'amour et recouvrir de bâche noire l'ensemble des meubles de la chambre ». Les énoncés sont ainsi réduits à quelques phrases. Cela va s'accompagner d'un changement dans la conduite d'un happening. Désormais, les participants partagent la même activité au même moment et en sa présence. Kaprow réalise de très nombreux happenings sur ce mode, une trentaine entre 1968 et 1969 : *Runner*, *Transfer*, *Record I et II*, *Round Trip*, *Overtime*, *Arrivals*, *Population*, *Message Units*, *Travelog*, *Refills*, *Barreling*, *Six Ordinary Happenings*, *Course*.

6. Entretien avec Allan Kaprow, dans *Kaprow*, Pasadena Art Museum, 1967 ; catalogue d'exposition.

7. John Cage, *Silence, conférences et écrits*, traduit de l'anglais par Vincent Barras, Genève, éditions Héros-Limite, 2003, p. 16.

8. Le biographe d'Allan Kaprow, Jeff Kelley, expose ces changements dans la biographie qu'il lui consacre. Jeff Kelley, *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004 ; voir chapitre sept, « passing through », p. 113-138.

9. Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996. Textes réunis par Jeff Kelley et traduits par Jacques Donguy ; voir Allan Kaprow, « L'Art expérimental », p. 98.

10. *Ibid.*, p. 89.

11. Il obtient en 1969 des heures d'enseignement à l'université de San Diego qui vont le conduire à un poste de professeur. Il y enseignera jusque dans les années 1990.

12. *Time Pieces* est réalisé lors du festival «Aktionen der avant-garde», Berlin, Neue Berliner Kunstverein, 1973.

13. Script de «Time Pieces», archives de la critique d'art, Fonds Pierre Restany.

14. Ray L. Birdwhistell, *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1970.

15. Allan Kaprow, *How to...*, 1973, livret de «Time pieces», cité par Jeff Kelley.

Le cadre de l'enseignement¹¹ influe sur la conduite des happenings des années 1970. Prenons l'exemple de *Time Pieces* réalisé à Berlin en 1973 avec une centaine de participants¹². Dans l'énoncé du happening, il précise à plusieurs reprises la nécessité de discuter, avant et après, avec le groupe des expériences vécues. «*Time Pieces* est conçu pour un nombre varié de participants ; les échanges, les discussions avant de commencer l'activité : sur la faisabilité et après l'activité retour sur les expériences, les implications de chacun. Ces échanges sont à considérer comme faisant partie intégrante de la structure de l'activité¹³.» Les participants disposent durant ce temps de documents divers, des photos, des énoncés, des vidéos et des bandes sonores réalisés en faisant les activités. Ce temps qu'on pourrait qualifier de temps pédagogique est bien un retour critique sur ce qui a été vécu collectivement. Les lectures de Kaprow, à ce moment, portent notamment sur les théories de la nouvelle communication dans lesquelles des anthropologues et des sociologues américains démontraient la place du langage corporel dans diverses situations de communication. Il lit ainsi Erving Goffman, Gregory Bateson et particulièrement Ray L. Birdwhistell et son ouvrage *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*¹⁴. Ce dernier étudiait le langage corporel utilisé, sciemment ou non, par un individu dans des situations de communication de la vie courante : gestes, regards, expressions faciales, micromouvements, etc. Dans *Time Pieces*, pour garder cet exemple, les participants étaient invités à compter les battements de cœur ou les souffles de leur partenaire, à écouter leur voix préenregistrée, à grimper les marches avec un partenaire, à envoyer de l'air dans un sac plastique ou dans les bronches de son partenaire, etc. *Time Pieces* comprenait des occasions répétées de contacts entre les participants. Le contact était selon Kaprow «une manière d'enregistrer des sensations, quelque fois fortes, non spécifiées à l'avance, mais découvertes lors de la réalisation de l'énoncé qui était vraisemblablement objectif¹⁵».

En 1980, le mot happening est remplacé par celui d'activité. L'activité peut être écrite au préalable ou non, s'écrire en se faisant ou après un retour sur expérience. L'activité est plus intimiste qu'un happening. Elle s'inscrit le plus souvent dans le cours de la vie des participants. Leur environnement quotidien et leurs espaces de vie deviennent le lieu de l'activité : la cuisine dans laquelle ils cuisinent, les rues dans lesquelles ils promènent leur chien, font leurs courses, etc. Durant l'été 1981, Kaprow écrit une lettre à ses amis dont, entre autres, Wolf Vostell, Richard Hamilton, Stephan von Huene, Jean-Jacques Lebel, Robert Filliou. Il leur propose de réaliser une «pièce privée» s'il les héberge, lui et sa femme, pendant quelques jours. Kaprow raconte ce qu'il a proposé à Pierre Restany et à sa femme lors d'un séjour à Paris. L'activité, dit-il, «était basée sur le fait de croiser quelqu'un dans la rue. Et sur ce qui se passe alors : regard..., sourire..., échange d'information..., changement dans la façon de se croiser – parfois on se retourne –, question... “Qu'est-ce qu'on va faire après s'être regardé?” C'est très facile ou très

difficile...¹⁶» L'activité ou l'expérience artistique part bien du cours de la vie des participants. Elle l'intensifie et en fait un moment extraordinaire.

Elle reprend ensuite son cours, marquée par les formes, les seuils et les durées de ce qui a été expérimenté. Le caractère formel des habitudes s'atténue au contact de l'inattendu.

Dès le milieu des années 1980, la question de la rétrospective se pose. Plutôt que d'exposer des traces partielles, des énoncés, des notes, en somme des archives, Kaprow choisit de réinventer¹⁷ son passé. Il écrit : « Tous ces événements (happenings, etc.) avaient pour l'essentiel existé une seule fois et étaient modifiables. Ils n'avaient pas de formes fixes, ils dépendaient du contexte, des participants. Pourquoi donc ne pas continuer en ce sens et modifier la mémoire qu'on en a¹⁸. » Lors de sa dernière rétrospective, il décide de déléguer la réalisation d'un happening. Par ce choix, il anticipe sur sa disparition prochaine et arrive à l'aboutissement logique d'une démarche dans laquelle le sujet participe au processus artistique.

Jean-Paul Thibeu

Le projet « Au bord des protocoles méta » démarré en 2001 par l'artiste français Jean-Paul Thibeu se déploie en fonction des rencontres, des lieux, des occasions, etc. Il est constitué d'une suite de sessions réunissant une quinzaine de personnes comme à Roubaix lors du « Laboratoire d'expérimentation » en septembre 2005, ou en rassemblant une centaine, lors de la troisième session au Palais de Tokyo à Paris en 2004. Chaque session fait l'objet d'un « thème » croisant plusieurs champs – culture, travail, art, social, économie, politique –, interrogés via des protocoles méta. Une session peut se dérouler dans une institution, au bord de l'eau ou dans la nuit, comme « Au bord de la nuit... » au Musée de l'Objet, à Blois en 2005. Un projet peut durer une journée ou quelques années comme le projet en cours « Traverses et Inattendus » à la Chapelle Faucher en Dordogne, commencé en 2016 et qui se poursuivra en 2018. Un projet méta n'a pas en somme de forme, de durée et de lieu prédéterminés.

La constitution du groupe de participants est un point central dans un projet méta. Au fil des sessions, il est apparu un fonctionnement adéquat à leurs bons déroulements. Ainsi, le groupe est constitué, pour le dire de façon abstraite, de cercles concentriques, allant du centre à la périphérie. Le noyau comprend l'artiste et quatre à cinq personnes au maximum qui travaillent ensemble depuis plusieurs années. Ils n'ont aucune obligation ; ils participent selon leurs disponibilités. Le rôle de ce noyau est d'organiser en amont et de coordonner sur le terrain. Sur place, les coordinateurs s'effacent : leur fonction n'est pas de tenir une position autoritaire. Ils facilitent la prise de parole et sa circulation ; ils conduisent une activité ou en impulsent d'autres. Une session méta englobe tous les temps d'une journée : du lever au coucher en passant par les repas, la toilette, etc. Ce sont des

16. Allan Kaprow en entretien avec Jacques Donguy dans *Hors limites*, op. cit., p. 70.

17. La notion de « réinvention » apparaît en toutes lettres et pour la première fois sur les supports de communication de la rétrospective « Allan Kaprow: Precedings » de 1988, au centre d'art contemporain de l'université d'Arlington au Texas.

18. Texte présentant la rétrospective « Allan Kaprow: Precedings » de 1988 dans *Allan Kaprow: Art as Life*, op. cit.

Room 1 Set 1

Person 1

⑧ (side view)
 turn right
 swing left foot
 slowly back and forth not too far either way 17"

⑨ takes 22 steps in any cardinal direction changing as often as you wish. Each turn should be made after a near stop and should be a clean angle. Stop. (approx. 22")

⑩
 hands clasped behind back, not touching the back 2"

⑪ (side view)
 hand over arms hanging straight 10"

⑫
 hands on chest, elbows up 12"

⑬ two steps forward 2"

⑭ (side view)
 squat, knees together, chin on thighs. 4"

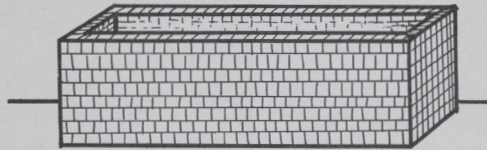
⑮ (side view)
 arms extended 1"

⑯
 knees apart, hands on chest 2"

Allan Kaprow, *Movement score for 18 Happenings in 6 Parts*, 1959. Happening presented at Reuben Gallery, New York. Courtesy: Allan Kaprow and Estate and Hauser & Wirth.

FLUIDS

A HAPPENING BY
ALLAN KAPROW



DURING THREE DAYS, ABOUT TWENTY
RECTANGULAR ENCLOSURES OF ICE
BLOCKS (MEASURING ABOUT 30
FEET LONG, 10 WIDE AND 8
HIGH) ARE BUILT THROUGHOUT
THE CITY. THEIR WALLS ARE
UNBROKEN. THEY ARE LEFT TO MELT.

THOSE INTERESTED IN PARTICIPATING SHOULD ATTEND A PRELIMINARY MEETING AT THE PASADENA ART MUSEUM, 46 NORTH LOS ROBLES AVENUE,
PASADENA, AT 8:30 P.M., OCTOBER 31, 1967. THE HAPPENING WILL BE THOROUGHLY DISCUSSED BY ALLAN KAPROW AND ALL DETAILS WORKED OUT.

10

Allan Kaprow, *Poster for Fluids*, 1967. Happening presented for "Allan Kaprow," Pasadena Art Museum.
Courtesy: Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth.



Réinvention de *Fluids* d'Allan Kaprow par Corinne Melin et une quinzaine de participants, 2011-1967.
Copyright Mathilde Warin.



Réinvention de *Fluids* d'Allan Kaprow par Corinne Melin et une quinzaine de participants, 2011-1967.
Copyright Mathilde Warin.

going: when it's time
staying: at the point of a turn
going: when the wind passes your face
staying: at the descent
going: when the cloud passes the tree
staying: when you have an itch
going: when you hear a word
staying: at the ascent
going: past the edge
staying: when your feet hurt
| staying: anyway
| going: any way

a piece for Marianne, Marcelline and Robert Filliou, carried out by them,
Coryl Crane and myself, May 21, 1981, at Pouillac-Le Moustier, France .
- Allan Kaprow

Allan Kaprow, *Score for Going/Staying*, 1981. Activity. For Marianne Filliou, Marcelline Filliou, and Robert Filliou Pouillac le Moustier, France. Courtesy: Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth.

moments de partage conviviaux, mais aussi des moments où l'activité artistique se poursuit. C'est une utopie sans doute que de faire de chaque moment un moment extraordinaire car les habitudes de chaque participant prennent le dessus rapidement. Et les coordinateurs, ou le noyau, réorientent «l'énergie», si l'on peut dire, vers l'art et son activité. En somme, ils acceptent de tenir un niveau d'attention soutenu et continu pendant toute la durée d'une session, pour que l'activité artistique se maintienne, se développe. Vient ensuite un cercle plus large composé de participants connaissant la démarche de l'artiste, ayant déjà participé à un projet ou découvrant totalement cette forme d'art. Puis un troisième cercle est constitué de personnalités qui sont invitées à partager une expérience issue de leur champ disciplinaire respectif: sociologie, anthropologie, philosophie, histoire, etc. Par exemple ont été invités: Jean-Pierre Cometti, Yves Hélias, Raphaële Jeune, Jean-Claude Moineau, Toni Negri, Pascal Nicolas-Le-Strat, Steven Wright, Joëlle Zask. Quelle que soit sa place dans le cercle, chaque participant arrive avec un rôle et/ou une fonction propre au domaine (culturel, social, scientifique ou artistique) dans lequel il opère au quotidien: enseigner, animer, diriger, théoriser, peindre, etc. Pendant une session, la grande difficulté est justement de faire en sorte que les participants se défassent des emprises qui hiérarchisent leurs savoirs, paroles, corps, etc., pour constituer une parole commune.

Le plus souvent, les participants sont informés du contenu et des éléments de méthode avant de commencer. La méthode rassure. Cependant, ils comprennent vite qu'elle est souple, malléable, et que le vocabulaire, aussi précis soit-il, est également perfectible. Bien que le cadre de l'expérience soit déterminé, ses limites sont paradoxalement floues. Il s'agit de vivre des expériences collectivement, d'ouvrir à de nouvelles questions, d'étendre le territoire.

Les protocoles qui interviennent à différents moments d'une session sont des actes performatifs: ils placent les participants dans l'agir. Ils sont construits à l'appui de corps, de durées, de manières d'être, de concepts, ainsi qu'à l'appui des modes d'agir et de penser fixés dans un champ. Ils peuvent être relatifs à la danse, à la musique, à la théorie de l'art, à la nourriture entre autres. L'objectif d'une session, d'un projet, est de parvenir à créer une plateforme d'échanges commune, ne fût-ce que le temps du projet. Une session est ainsi construite sur la base de la collaboration ou d'un processus inventif. Il s'agit d'inventer ensemble et, pour ce faire, de suspendre temporairement les conditionnements du corps, de la pensée, des désirs, etc. Il s'agit de révéler les forces déjà là et qui pourraient se constituer en langage commun. Ces forces le plus souvent ne parviennent pas à se constituer car les emprises qui hiérarchisent les relations empêchent leur émergence. Pour y parvenir, il semble nécessaire que chacun évite de prendre une posture autoritaire, s'adapte le plus naturellement aux corps en présence (sourires, gestes, etc.), utilise des mots ordinaires ou non spécialisés, bref, qu'il accepte d'être déposé temporairement de ces compétences, de son savoir, de remettre en jeu

19. Jean-Paul Thibeau,
«Sur les protocoles méta...»,
2001, [http://protocoles
meta.com/spip.php?article52](http://protocoles
meta.com/spip.php?article52),
consulté le 26 octobre
2016.

ce qu'il croit savoir pour mieux le reconsidérer. En conséquence, une plateforme d'échanges commune ne peut être stable; processus inventif, elle est en transformation constante; elle dépend de la capacité de chaque participant à se défaire de ses pratiques et modes de penser. Et chacun a son propre rythme. Chaque participant a en conséquence une place singulière dans le projet. Celle-ci étant indéterminée, il cherche sa relation aux autres avec son langage, ses attitudes, entre autres. Jean-Paul Thibeau écrit: «[...] Notre œuvre n'est ni avant, ni après – mais dans cet interstice entre le moment où le monde nous fait et celui où il nous défait... L'art pour nous n'est plus que cela: avoir conscience de cet interstice et de notre coresponsabilité à cet endroit et à ce temps-là...¹⁹».



Projet «Traverses & Inattendus», La Chapelle Faucher, Dordogne, 2016 - ..., vue des participants, habitants, invités.
Photo: © Lucas Leclercq.

Vers une conclusion

Allan Kaprow et Jean-Paul Thibeu se sont mis délibérément à l'écart de la scène artistique dominante pour œuvrer. Les cadres des expériences artistiques qu'ils proposent sont majoritairement placés dans un contexte d'interaction culturelle, sociale et psychologique. Les données de l'expérience, soit les formes naturelles et sociales générées, fournissent un appui intellectuel, linguistique, matériel, temporel, habituel, performatif, éthique, moral et esthétique à l'intérieur duquel un sens est à trouver. Ce n'est pas par rejet que ces artistes se maintiennent à distance des institutions, mais parce que sa diffusion dans le tissu culturel et social fournit la base à son déroulement et à sa chance de succès. Cette créativité diffuse crée un éclairage propre. Et, si elle est placée sous les feux de la rampe, elle risque de le perdre.

Dans ces deux démarches, le groupe de participants est central. Il est constitué d'individus issus d'horizons variés se connaissant ou pas, se reconnaissant ou non, et placés temporairement dans un contexte spécifique et relatif au choix de l'artiste. Ces groupes sont faits de connaissances, de connivences, d'amitiés qui se font et se défont. Ils constituent une sociabilité informelle qui émerge spontanément des interactions entre les participants. Ce réseau informel est sociologiquement et économiquement faible. Par contre, il est efficace pour transmettre et diffuser les expériences artistiques non institutionnelles. En effet, les « liens faibles²⁰ », très nombreux, forment des chemins courts entre les individus répartis dans les réseaux. Ils créent spontanément des ponts vers des marges, des périphéries, c'est-à-dire qu'ils créent des connexions inattendues. Dans un réseau constitué de « liens forts », au contraire, l'information s'y déplace mais n'en sort pas. Car, pour l'individu, il s'agit d'intégrer le groupe et d'adapter son comportement en ce sens. Dans les pratiques d'Allan Kaprow et de Jean-Paul Thibeu, les participants pratiquent à la marge, explorent des territoires inconnus. L'art s'en trouve ainsi diffusé plus largement. L'art n'a pas de limites.

20. Mark Granovetter, *Le marché autrement. Les réseaux dans l'économie*, traduit de l'anglais par Isabelle This Saint-Jean, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Sociologie économique, 2000.