

N° 41 Hiver 2012

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

Besoin de sens Jean-Pierre Saez / Art, culture et philosophie : matière à penser Jean-Pierre Saez, Lisa Pignot / La mondialisation, une et plurielle Edgar Morin / Déconstruction de la communauté culturelle Eric Corijn / Tout le monde peut-il devenir artiste ? Pierre Péju / L'art comme alternative à la philosophie : un défi d'artiste Anne Moeglin-Delcroix / Quel tournant numérique ? Daniel Bougnoux / La science à la recherche de sa culture Jean-Marc Lévy-Leblond / L'événement de la ville et l'événement esthétique dans la ville Chris Younès / Quelle « république du goût » dans la démocratie de la culture ? Thierry Ménissier / Art

dossier coordonné par Lisa Pignot et Jean-Pierre Saez

ART, CULTURE ET PHILOSOPHIE :
MATIÈRE À PENSER

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

SOMMAIRE

ÉDITO (1 – 2)

p.1 : Jean-Pierre Saez

Besoin de sens

ART, CULTURE ET PHILOSOPHIE : MATIÈRE À PENSER

DOSSIER (3 – 74)

Dossier coordonné par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

p.6 Edgar Morin

La mondialisation, une et plurielle

p.13 Eric Corijn

Déconstruction de la communauté culturelle

p.19 Pierre Péju

Tout le monde peut-il devenir artiste ?

p.25 Anne Moeglin-Delcroix

L'art comme alternative à la philosophie : un défi d'artiste

p.31 Daniel Bougnoux

Quel tournant numérique ?

p.36 Jean-Marc Lévy-Leblond

La science à la recherche de sa culture

p.42 Chris Younès

L'événement de la ville et l'événement esthétique dans la ville

p.46 Thierry Ménissier

Quelle « république du goût » dans la démocratie de la culture ?

p.52 Joëlle Zask

Art et démocratie sont-ils antinomiques ?

p.58 Patrice Meyer-Bisch

Les droits culturels dans la grammaire démocratique

p.65 Leszek Brogowski

Chacun [...] pour soi. Division du travail, professionnalisation et esthétisation dans l'art

p.71 Christian Ruby

Art et Culture. Contours, tour et détour

BIBLIO (75 – 82)

p.75 Jean Caune

Chronique de l'ouvrage L'archipel des spectateurs, Christian Ruby.

p.77 Loïc Vadelorge

Chronique de l'ouvrage Économie du patrimoine culturel, Françoise Benhamou.

p.78 Hervé Glevarec

Chronique de l'ouvrage Un territoire rock. Le(s) public(s) des Eurockéennes de Belfort, Emmanuel Négrier, Aurélien Djakouane et Jean-Damien Collin

p.80 Emmanuel Wallon

Chronique de l'ouvrage Malraux, Lang... Et après. Débat sur la culture, Yves Marek et Claude Mollard.

OBSERVATOIRE PLUS (83 – 88)

p.84 Annonces Formations et Colloques

BESOIN DE SENS

Au XVI^e siècle, l'humanité bascula dans une nouvelle ère sans que grand monde ne comprît la convergence des changements qui le traversèrent. Il faut dire que l'information circulait lentement, les livres étaient mal distribués, les distances d'alors étaient immenses et le temps s'écoulait encore à faible allure...

Cependant, l'Occident découvrit les Amériques et le monde se mondialisa définitivement. On commença aussi à prendre conscience de la rotondité de la Terre et, plus lentement, de sa place relative dans l'univers. Néanmoins, certaines découvertes scientifiques se divulguèrent fort discrètement, églises obligent. D'autres changements étaient plus visibles, quoique leur radicalité ne fut pas d'emblée évidente : l'époque connut rien moins que la laïcisation de l'art et l'avènement de la figure de l'artiste. Tous les ingrédients d'une profonde transformation se concentrèrent en quelques décennies. C'est ainsi que le monde changea de base et de représentation. Mais il fallut un peu plus de temps pour que tout ce cocktail d'inventions, de création et de révélation fit pleinement son effet. Et si, toutes proportions gardées, nous étions placés à un moment équivalent de l'histoire de l'humanité ? Avec une différence notable : nous vivons un bouleversement civilisationnel dans l'instantanéité de l'information. Et une question à résoudre : avec quel degré d'inculture nous situons-nous pour aborder les rivages vers lesquels nous voguons ?

Dans de nombreux domaines, technique, scientifique, environnemental, mais aussi sur le plan socio-anthropologique, géopolitique, culturel, notre monde est soumis à des transformations majeures, certaines irruptives, d'autres procédant de gestations plus ou moins longues. Nous pressentons tous ces mouvements de fond et leur étrange concomitance mais qu'en comprenons-nous ? Comment nous transforment-ils ? Comment modifient-ils notre sensibilité même ? Les changements dont nous sommes témoins et complices sont-ils compatibles avec le temps humain d'aujourd'hui ? Grâce à la force des intelligences qui les ont générés, engrammés, conservés, les informations, voire même les connaissances, n'ont jamais été aussi abondantes à l'ère du *Big Data*. Preuve que nous ne savons plus qu'en faire ? En tout cas, nous avons des progrès à faire pour les traiter, c'est-à-dire les relier. Les voici à la disposition de futurs ethno-digitalogues pour l'éternité. Nous conservons toujours plus de présent et le laissons pour une bonne part en l'état, enchassé dans les allers-retours frénétiques des 0 et des 1 de nos ordinateurs. Mais alors, comment un tel paradoxe est-il possible ? L'esprit humain est-il à la hauteur de ses facultés ? Est-il capable de constituer la connaissance de tant de choses sues dans leur splendide isolement ? D'en tirer les conséquences dans l'action ? Tout se passe comme si, à mesure que nous accumulons des savoirs, grandissait notre méconnaissance. Les sciences font de fulgurants progrès dans l'infiniment petit comme dans l'infiniment grand. Et comme ces progrès avancent toujours plus vite, on peut faire l'hypothèse qu'à l'échelle du temps historique, elles en sont à peine à leurs balbutiements. Si nous parvenons toutefois à supporter le réchauffement de la planète. La technique singe l'homme, donne lieu à des objets humanoïdes dont la puissance de *pensée* formelle est devenue infiniment supérieure à celle de tout un chacun. Le robot qui pourrait me tenir compagnie demain pourrait être plus intelligent que moi, enfin, je veux dire juste capable d'un plus grand nombre de connexions entre ses équivalents-neurones.

▮ CHEMINS POUR ÉCHAPPER AUX SERVITUDES DES TEMPS ACTUELS

L'humanité a passé son temps à transformer le monde. Ce qui importe aujourd'hui c'est de bien l'interpréter, alors même qu'il connaît de gigantesques mutations. C'est pourquoi l'avenir dépend

de l'éducation. L'avenir dépend de la culture. Non pas de la culture en soi qui, bien qu'elle puisse témoigner que nous sommes des hommes, ne nous assure pas que nous soyons humains, mais d'une culture qui participe de notre constitution en sujets individuels et collectifs, offre des repères pour échapper à toutes les servitudes que nous subissons, ou que nous cautionnons. Néanmoins, notre organisation politico-sociale, malgré ses avancées, ne creuse-t-elle pas, malgré elle, un écart grandissant entre les véritables centres de décision et l'esprit de démocratie ? Nous évoluons dans un monde d'injustices chaque jour légitimées par la tranquille assurance de quelques bruyants médias qui prétendent refléter la sensibilité du peuple tout en nous bombardant de leurs préjugés.

Le monde nous est ouvert mais nous l'expérimentons enfermés dans nos sphères respectives, par la grâce de la grande Toile au-dessus de nos têtes. Mais nous ne pouvons nous contenter de cet état. À moins de finir par déraisonner. Nous voici tirés à hue et à dia entre notre individualité et notre socialité. Nous n'avons jamais eu autant d'« amis ». Mais nous manquons d'amitié. L'altérité nous est nécessaire. Elle est même garante de notre identité. Mais quand nos univers mentaux ne sont plus à même de supporter l'ère d'incertitude qui devient pourtant le régime commun, alors nous cherchons dans l'Autre, que nous n'apercevons pas en nous-mêmes, un responsable à tout ce désordre. Nous manquons de ses références. Lui aussi peut manquer des nôtres. Nous manquons de nos propres références. Et si, pour tout dire, nous manquons d'humanité(s) ? Nous sommes de plus en plus soumis à la tyrannie de l'instant, de l'immédiateté, alors que nous avons besoin de durée. Nous devenons des barbares cool. Nous manquons de sens, dans le meilleur des cas. Toutefois, ce besoin est rassurant s'il est le signe d'une conscience active. Mais comment satisfaire cette demande ?

INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE L'ART ?

Face aux prodigieux changements que nous traversons, toute discussion sur l'art et la culture pourrait paraître bien futile. Il se trouve, cependant, que l'art offre des figures de prescience ou de révélation du réel à nulle autre pareille, quand bien même il ne le « représente » même pas. Les suprématises n'expriment-ils pas mieux que quiconque que la géométrie est devenue une conception du monde dont la civilisation technique est essentiellement redevable ? Le pop art ne dévoile-t-il pas nos faiblesses en démystifiant nos « madeleines » industrielles avec le sourire ? Le théâtre a-t-il jamais cessé de mettre en scène le pouvoir, la démocratie et leurs soubresauts ? La musique, jusqu'aux musiques électroniques, ne traduit-elle pas toujours quelque chose de la condition humaine, jusqu'au rythme compulsif de la vie sociale contemporaine ? Voyez encore tout ce que le roman nous dit du sens de nos existences, de la psychologie et des rapports humains dans leur primitivité et leur complexité. Le tout de façon plus saisissante, plus directe et plus touchante que toute exégèse. Les expressions artistiques les plus contemporaines, de la danse aux arts numériques et aux arts de participation ne sont pas en reste des leçons de choses que le travail artistique sème à l'encan. Encore faut-il être suffisamment armé pour faire le tri, car les pistes peuvent être brouillées. La virtuosité et la profondeur sont parfois d'une grande discrétion et les requins ne sont pas seulement prisonniers dans le formol de Damien Hirst...

Puisque l'avenir s'indéfinit, et que nous sommes vivants, il nous faut chercher toutes les solutions pour demeurer acteurs de nos destins et de nos identités. Seulement, comment sortir de nos bulles ? Comment cultiver l'esprit d'émancipation ? L'art et la culture peuvent nous y aider. Candeur du propos ? Pourquoi pas s'il s'agit d'entretenir notre étonnement et d'en faire une ressource pour mieux entrevoir la trame de l'époque. Alors, n'ayons cesse de questionner ces colporteurs de sens. Interrogeons-nous encore et toujours pour savoir comment élargir le partage des arts, des cultures et de la connaissance. C'est tout l'enjeu de cette livraison de *l'Observatoire* qui a fait appel à la parole de philosophes, après avoir sollicité celle des artistes dans un précédent numéro.

Jean-Pierre Saez

ART, CULTURE ET PHILOSOPHIE : MATIÈRE À PENSER

Dossier coordonné par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

Le monde dans lequel nous vivons ne cesse de se transformer à une vitesse qui nous semble parfois exponentielle. Les changements dont nous sommes à la fois les témoins et les acteurs sont-ils compatibles avec la sensibilité humaine ?

Peut-on (et comment) reprendre prise sur notre destin collectif ? Dans quelle mesure l'individu peut-il être pleinement sujet de sa vie quand tant de déterminismes pèsent sur lui ? La culture peut-elle aider les hommes à se réapproprier leur rapport au monde, à être pleinement acteurs de la négociation de leurs propres situations politiques, sociales, économiques, culturelles ? Plus généralement, en quoi les arts et les cultures sont-ils des plaques sensibles de la crise protéiforme que nous traversons, c'est-à-dire des risques et des possibilités auxquels nous sommes confrontés ?

Face à tant d'interrogations, la parole des philosophes semble plus que jamais nécessaire pour reprendre un peu de recul ; pour nous aider à saisir ce que l'art et la culture nous disent, avec radicalité ou subtilité, des mutations du monde ; pour comprendre ce que nos rapports à l'art et à la culture nous révèlent de nous-mêmes et de notre manière de faire société. C'est dans cet esprit que *L'Observatoire* a décidé de faire appel à douze philosophes, après avoir sollicité la parole des artistes dans un précédent numéro pour mieux saisir les évolutions des pratiques de création artistique.

Art et démocratie sont-ils antinomiques ? Tout le monde peut-il devenir artiste ? Faut-il opposer l'art et la culture ? Qu'est-ce que l'art et le social ont à se dire aujourd'hui ? La mondialisation est-elle une menace pour la culture ? Comment les nouvelles technologies redéfinissent-elles la question culturelle ? Peut-on ne pas être cultivé ? Telles sont quelques-unes des questions qui ont été posées aux philosophes et qui composent ce numéro. Besoin de recul, besoin de sens ? Voici de quoi faire quelques réserves...

Jean-Pierre Saez

Nous adressons nos remerciements à la Ville de Rennes et à Rennes Métropole pour leur soutien à la publication de ce numéro spécial de *L'Observatoire*, "Art, culture et philosophie : matière à penser". Pour prolonger la réflexion, des rencontres philosophiques seront organisées à l'automne dans le cadre d'un partenariat associant les Champs Libres, la Ville de Rennes, Rennes Métropole et l'Observatoire des politiques culturelles. Ce rendez-vous mettra en exergue les valeurs et les questions portées par l'art et la culture dans la société d'aujourd'hui.

SOMMAIRE

→ QUESTION I

La mondialisation est-elle une menace pour la culture ?

p.6

Edgar Morin

La mondialisation, une et plurielle

→ QUESTION II

Peut-on ne pas être cultivé ?

p.13

Eric Corijn

Déconstruction de la communauté culturelle

→ QUESTION III

Tout le monde peut-il devenir artiste ?

p.19

Pierre Péju

Tout le monde peut-il devenir artiste ?

→ QUESTION IV

L'art comme alternative à la philosophie ?

p.25

Anne Moeglin-Delcroix

L'art comme alternative à la philosophie : un défi d'artiste

→ QUESTION V

Comment les nouvelles technologies redéfinissent-elles la question culturelle ?

p.31

Daniel Bounoux

Quel tournant numérique ?

→ QUESTION VI

Peut-on éduquer à une culture scientifique ?

p.36

Jean-Marc Lévy-Leblond

La science à la recherche de sa culture

→ QUESTION VII

Comment la ville renouvelle-t-elle la culture ?

p.42

Chris Younès

L'événement de la ville et l'événement esthétique dans la ville

→ QUESTION VIII

Le combat culturel est-il la continuation du combat politique par d'autres moyens ?

p.46

Thierry Ménissier

Quelle « république du goût » dans la démocratie de la culture ?

→ QUESTION IX

Art et démocratie sont-ils antinomiques ?

p.52

Joëlle Zask

Art et démocratie sont-ils antinomiques ?

→ QUESTION X

Promouvoir les droits culturels ou les droits de l'être humain ?

p.58

Patrice Meyer-Bisch

Les droits culturels dans la grammaire démocratique

→ QUESTION XI

Qu'est-ce que l'art et le social ont à se dire aujourd'hui ?

p.65

Leszek Brogowski

Chacun [...] pour soi. Division du travail, professionnalisation et esthétisation dans l'art

→ QUESTION XII

Faut-il opposer l'art et la culture ?

p.71

Christian Ruby

Art et Culture. Contours, tour et détour

QUESTION 1

**LA MONDIALISATION EST-ELLE
UNE MENACE POUR LA CULTURE ?**

LA MONDIALISATION, UNE ET PLURIELLE¹

Edgar Morin

Pour signifier notre ignorance, le philosophe espagnol Ortega Y Gasset disait : « Nous ne savons pas ce qui se passe et c'est justement cela qui se passe ». Pourtant, nous avons l'impression naïve que si le futur est inconnu, si nous n'avons qu'une connaissance limitée du passé, au moins sommes-nous conscients du présent.

Or, en réalité, il y a dans le présent des événements très importants mais qui ne sont pas recensés, pas reconnus. Par exemple, quand Enrico Fermi a découvert la structure de l'atome en Italie au début des années 30, événement totalement inaperçu mais d'où, dix ans plus tard, l'énergie et la bombe atomique allaient sortir. Les événements les plus importants sont souvent invisibles. On ramasse des informations mais elles ne sont pas exhaustives. Et surtout, la conscience arrive toujours avec un certain retard sur l'événement. C'est exactement ce que dit le philosophe Hegel dans cette formule « [...] l'Oiseau de Minerve prend son vol avec le début du crépuscule ». C'est-à-dire que l'oiseau, qui signifie « la raison », « la conscience », la chouette de la déesse Minerve, arrive toujours presque trop tard.

Cela vaut pour des situations dites normales. Or, ce qui se passe est absolument exceptionnel dans l'histoire de l'humanité, dans notre époque que j'appelle « l'ère planétaire » et qui aujourd'hui a le nom de « mondialisation » ou « globalisation ». Il est très difficile de savoir ce qui se passe vu l'extrême complexité des processus. Le mot « complexité » a ici un sens clair surtout si on se réfère à l'origine latine du mot *complexus*, « ce qui est tissé ensemble ». Nous savons bien que ce qui se passe est un ensemble de processus démographiques, économiques, sociologiques, politiques, religieux etc. et tout ceci interagit, rétroagit d'une façon telle qu'il est très difficile pour nous de les saisir. Du reste, il faudrait peut-être même un type de science nouvelle, pas une science parcellaire mais une science du global. Il

nous faudrait ce qu'on pourrait appeler des « mondiologues ». C'est la formule de l'écrivain argentin Ernest Sabato. Nous avons besoin de « mondiologues ».

C'est d'autant plus difficile que non seulement il y a cette complexité mais ensuite tout notre système de pensée est un système qui disjoint, sépare les connaissances, les disciplines les unes des autres. Cela forme des experts compétents dans une discipline close mais incompétents quand interviennent les interactions. On pourrait prendre l'exemple des économistes qui ont un mode de connaissance fondé principalement sur le calcul. Il est évident que ce qui échappe au calcul leur échappe aussi, que les interférences entre des phénomènes psychologiques, économiques perturbent énormément leurs prédictions. Voyez l'histoire de la crise des *subprimes*. Voici notamment pourquoi les économistes modifient sans arrêt leurs prévisions en ce qui concerne la croissance dans les différents pays. Ceci ne tient pas à un défaut personnel des économistes mais plutôt à ce défaut général : nous n'avons pas les instruments capables de relier ces connaissances diverses. C'est justement pourquoi j'ai entrepris ce travail très long, qui s'appelait *La Méthode* pour produire, élaborer des outils susceptibles de relier ces connaissances.

Toujours est-il que nous nous trouvons dans une situation tout à fait étrange parce que croulons sous de multiples informations et de multiples savoirs sur les différents phénomènes démographiques, économiques, sociologiques, etc., mais ces informations sont dispersées et il n'y a pas de pensée capable de les relier. Elles sont de

plus en plus insuffisantes et nous arrivons à une nouvelle ignorance ou une nouvelle cécité. C'est-à-dire que jamais nous n'avons eu autant d'informations sur ce qui se passe et jamais nous n'avons moins su ce qui se passait. Cela me rappelle une formule du philosophe Heidegger parlant de la condition humaine : « jamais on a eu autant de données d'information sur la condition humaine et on n'a jamais moins su ce que c'est qu'être humain. » Pourquoi ? Même raison. Parce que les connaissances concernant l'être humain sont compartimentées, séparées, pas seulement dans les secteurs des sciences humaines mais même dans la biologie puisque nous sommes aussi des animaux. Elles se trouvent dans la littérature. Elles se trouvent un peu partout et là encore, l'accumulation du savoir conduit à une nouvelle cécité ou une nouvelle myopie qui n'est pas remarquée parce que tous ces experts, tous ces spécialistes sont absolument certains de posséder un savoir authentique, parce que ce mode de connaissance occulte totalement les problèmes fondamentaux et les problèmes globaux. Voilà la situation et c'est une des raisons pour lesquelles je crois que nous allons vers l'abîme.

L'ÉMERGENCE DE L'ÈRE PLANÉTAIRE

Une fois ceci dit, essayons quand même de diagnostiquer ce qui se passe avec toutes les limites et toutes les incertitudes que cela peut comporter. Pour se situer, il faut le faire historiquement. Ce que nous appelons mondialisation ou globalisation, ce sont des phénomènes qui ont émergé surtout

“Jamais nous n’avons eu autant d’informations sur ce qui se passe et jamais nous n’avons moins su ce qui se passait.”

à partir de la fin des années 80 du siècle dernier. J’y reviendrai. Tout ceci est une étape d’une histoire qui a commencé il y a très longtemps, qui est l’émergence de l’ère planétaire. Comment comprendre la notion d’ère planétaire ? Il y a plusieurs manières de l’interpréter.

La découverte du continent américain par l’Europe occidentale qui l’ignorait et la circumnavigation de Vasco de Gama autour du monde ont permis d’établir des connexions entre tous les points de la planète, entre tous les fragments d’humanité. Cependant, l’humanité a connu une première époque planétaire, correspondant à la préhistoire, dans laquelle l’*Homo dit sapiens*, qui est peut-être né en Afrique, s’est disséminé sur toute la planète jusqu’aux îles de l’Océanie. En quelque sorte, l’humanité a conquis, ou du moins s’est installée sur toute la planète. C’est la première époque planétaire, celle de la diaspora.

La deuxième époque planétaire est celle désormais des interactions entre ces différentes parties qui communiquent entre elles. Comment s’est opérée cette communication ? Par la domination, la destruction de grandes civilisations qui ont été celles des Incas comme des Aztèques. Cela a été la servitude. Cela a été l’esclavage. Cela a été la colonisation. Et tout ceci, qui se développe à partir du XVI^e siècle, se continue et atteint son apogée au XIX^e siècle, période d’achèvement de la colonisation du continent africain par les puissances euro-occidentales. Ce n’est qu’à la fin du XX^e siècle, que s’achève une décolonisation qui s’est accélérée après la seconde guerre mondiale et où les peuples dominés acquièrent un minimum d’autonomie, du moins politique. Voilà donc à quoi correspond cette époque planétaire.

Il faut dire aussi que dès le XVI^e siècle, il y a eu une première unification, c’est l’unification microbienne du globe bien mise en évidence par Emmanuel Le Roy Ladurie : les microbes d’Occident, notamment la tuberculose, se répandent et vont ravager les Amériques entre autres. Par ailleurs, la syphilis elle-même va débarquer dans les ports européens et finalement va cheminer jusqu’à Shanghai. Unification microbienne dont vont surtout souffrir les populations subjuguées et dominées.

Il y a aussi d’autres phénomènes importants à mentionner. Le maïs, la tomate, la pomme de terre vont venir d’Amérique et arriver en Europe. La pomme de terre va épargner de très grandes famines au XIX^e siècle notamment dans les pays scandinaves tandis que le blé, le cheval et, par la suite le cacao, la canne à sucre, vont aller dans le monde américain. Évidemment, tous ces échanges se font dans un climat d’inégalité terrifiante. Mais pourtant, et c’est ici qu’il y a quand même une chose complexe à prendre en compte, non pas dans le sens du mot « complexe » tel que je l’ai utilisé précédemment, mais au sens où il faut penser en même temps deux idées qui pourtant se contredisent. La complexité est que cette Europe occidentale et notamment la France, pays qui ont été les foyers de la domination et d’une domination très longue et très dure sur la planète, deviennent aussi les foyers d’une conscience universaliste, humaniste qui, à ce moment-là, comprend les autres civilisations. Deux exemples de cette conscience nouvelle méritent d’être cités. Le premier est celui de Bartholomé de Las Casas, ce prêtre espagnol qui a vu toutes les horreurs dont souffrent les indigènes d’Amérique et qui réussit à faire admettre par son clergé que les Indiens ne sont pas des animaux mais

des êtres humains qui ont une âme bien que le Christ n’ait pas voyagé dans les pays d’Amérique. Et puis il y a surtout Montaigne qui déclare : « Chacun appelle barbarie ce qui n’est pas de son usage ». Montaigne, qui a interrogé ces Indiens qu’on a débarqué dans les ports de France pour connaître leurs mœurs, leurs coutumes, discute dans un chapitre de ses *Essais* portant sur les cannibales ce préjugé selon lequel nous pensons que ces gens sont des barbares parce qu’ils mangent leurs ennemis morts. Mais, nous dit-il, nous sommes beaucoup plus barbares qu’eux parce que quand ils mangent des ennemis morts, ils sont morts, ils ne leur font pas de mal. Alors que nous, nous torturons des gens vivants. Nous les supplicions, nous les asservissons. C’est ainsi qu’il témoigne d’une nouvelle conscience, une conscience de l’universalité. Il est tout à fait remarquable de noter que Bartholomé de Las Casas et Montaigne ont des ascendants marranes, c’est-à-dire de juifs convertis au catholicisme mais qu’ils n’ont pas oublié, par la mémoire de leurs ancêtres, ce qu’est la persécution. C’est un élément qui leur a ouvert l’esprit sur les malheurs, sur les tragédies que vivent les indigènes d’Amérique.

C’est à partir de ces esprits qu’un Montesquieu a pu soutenir que « Si je savais quelque chose qui fût utile à ma patrie et nuisible à l’Europe, je ne ferais pas cette chose parce qu’elle est nuisible à l’humanité ». Avec le XVIII^e siècle et les philosophes des Lumières, ces idées, cet humanisme universaliste s’épanouit, notamment avec la Déclaration des Droits de l’Homme et du Citoyen. Ces idées valent pour tous mais, pour l’heure, les occidentaux européens pensent qu’elles leur sont réservées. Les Autres, les colonisés, seraient encore trop infantiles, trop arriérés, pour pouvoir jouir de ces droits. Dans le

“Tout notre système de pensée est un système qui disjoint, sépare les connaissances, les disciplines les unes des autres. Cela forme des experts compétents dans une discipline close mais incompétents quand interviennent les interactions.”

fond, qu'est-ce qui a provoqué le changement ? C'est à partir du moment où les représentants des colonisés ont dit que le droit des peuples était bon pour eux aussi, que les droits de l'homme étaient bons pour eux aussi, que le droit d'avoir une nation était bon pour eux aussi.

À ce moment-là, avec le développement des idées des esprits éclairés d'Occident et notamment à partir des idées socialistes, la formation des Internationales, c'est-à-dire des pensées et des initiatives vouées au genre humain, s'est développée cette conscience. C'est dans cette nouvelle conscience que les révolutions coloniales ont vu le jour et ont abouti, donc, à l'époque planétaire d'aujourd'hui.

Cela veut dire que cette ère planétaire, dont les aspects primordiaux sont incontestablement la domination, l'exploitation et l'asservissement, acquièrent également un autre aspect contradictoire et minoritaire, mais qui va se développer et qui correspond à ces idées humanistes, universalistes, qui reconnaissent l'Autre et vont conduire les États esclavagistes à abolir l'esclavage, ce que la France fait officiellement en 1848 et ce que les États-Unis vont faire après une guerre extrêmement dure appelée Guerre de sécession. Voici aussi un deuxième aspect qui reste second et minoritaire mais qui est néanmoins réel. C'est-à-dire que dès le début, il y a une complexité dans le développement planétaire qui se manifeste aujourd'hui encore et sous d'autres traits.

MONDIALISATION DU CAPITALISME

Approchons-nous de l'époque qui est la nôtre, au tournant des années 90 du siècle précédent. L'élément choc de cette phase c'est l'implosion de l'Union soviétique. Les dirigeants de cette ex Union soviétique, convaincus des méfaits, de la nocivité d'une économie totalement bureaucratisée, font alors totalement confiance aux théories de ce qu'on a appelé les Chicago Boys, c'est-à-dire les théoriciens du libéralisme économique, autrement dit les néolibéraux.

Croyant installer les vertus du marché et de la libre concurrence chez eux, ils font le lit d'un déchaînement de mafias et d'un capitalisme incontrôlé, pire que celui qui existait avant la révolution soviétique.

Mais il y a plus, c'est que l'économie de marché, l'économie capitaliste, devient mondiale. Et c'est alors que l'énorme Chine s'ouvre à ce capitalisme et réalise dans le fond cette merveille historique de cumuler en elle à la fois les méfaits d'une dictature qui a cessé d'être totalement totalitaire mais qui reste très forte politiquement et socialement, à travers la dictature du Parti, mais aussi les ravages de l'exploitation capitaliste, à savoir une économie totalement esclavagisée. Donc Russie, Chine, Inde..., le monde s'ouvre à cette époque qu'on appelle néolibérale. Ce phénomène se lie à un autre aspect : au même moment se sont développées de façon inouïe, les techniques de communication : le téléphone, le fax, le téléphone portable, la communication instantanée, Internet... Ce système de communication mondialisé et l'économie également mondialisée se répandent sur le globe.

Nous voici dans une nouvelle époque louée par des théoriciens qui prétendent que « cette mondialisation crée de la prospérité, du développement, du progrès ». Effectivement, il y a des zones nouvelles de développement, la formation de classes moyennes dans de nombreux pays, en Chine, en Amérique latine, etc. D'autres penseurs soulignent que cette mondialisation crée une misère nouvelle, ce qui est tout aussi vrai. Voici que les masses rurales sont arrachées à leurs terres et vont dans les bidonvilles. Quand on a une petite propriété, un minimum de polyculture, une ou deux bêtes qui peuvent donner du lait, on a affaire à une pauvreté qui permet une certaine dignité, un minimum d'autonomie. Mais, quand on est catapulté dans des bidonvilles de mégapole, que ce soit en Afrique, en Amérique latine, à Shanghai, etc., c'est la misère. On touche ici à la différence entre misère et pauvreté. La misère, c'est la vraie prolétarianisation. Vous n'êtes plus rien. Vous vivez sous la dépendance, la mendicité, la délinquance, la drogue, etc.

L'aspect le plus inquiétant de cette époque est incontestablement que, à l'encontre de la théorie du libéralisme économique qui prétend que le marché trouve en lui-même ses propres régulations et permet par là de régler tous les problèmes humains dans le sens le plus satisfaisant, cette économie mondiale est complètement incontrôlée. Ce n'est pas le FMI, ce ne sont pas les différentes banques mondiales qui régulent. Nous le voyons d'ailleurs à l'occasion des grandes crises. Bien entendu, il y a des systèmes qui se déclenchent et qui réussissent à colmater les brèches et à réguler pendant un temps. Mais l'ensemble n'a pas de véritable régulation alors que dans le cadre des anciens États souverains au moins des contraintes juridiques et politiques permettaient de réguler le marché. Cette idéologie triomphante est aujourd'hui de plus en plus mise en question.

“L’alphabétisation apparaît comme une grande conquête mais dans de nombreux cas, elle se fait par la destruction, par l’ignorance destructive des cultures traditionnelles, orales, millénaires et qui comportent, comme toute culture, leur part de superstition, d’erreurs, d’illusions mais aussi leurs connaissances, leurs savoir-faire, leur sagesse et leur art de vivre.”

“Les modèles économétriques pour mesurer la participation à la vie culturelle sont insuffisants pour comprendre la vraie portée culturelle de celle-ci.”

AMBIVALENCE DE LA MONDIALISATION

Nous voici cependant confrontés à ce paradoxe : on peut très bien aujourd’hui dénoncer les carences, les incuries, les défauts de cet univers, de cette économie mondialisée et de ce déchaînement du pouvoir du profit mais on est devenu incapable d’énoncer les alternatives et les solutions. Pourtant, dans cette mondialisation globalisée, il y a quand même un autre aspect que l’on peut juger positif : l’effondrement de l’Union soviétique et des systèmes totalitaires a déclenché une vague de démocratisation certes insuffisante, chaotique mais quand même. Les dictatures d’Amérique latine ont largement disparu. En Afrique, la démocratisation est plus aléatoire vu les problèmes posés par des nations qui ont été créées artificiellement sur la base de frontières coloniales qui englobent des ennemis et des religions très diverses. Néanmoins, un processus est engagé, des idées nouvelles se répandent, par exemple les Droits de la Femme qui ont émergé dans le monde européen occidental et aussi aux États-Unis mais qui se heurtent à de grandes difficultés dans de grandes civilisations ou religions traditionnelles où le statut de la femme est considérablement mineur et asservi. Mais enfin, une vague d’idées universalistes se poursuit. La mondialisation est donc « une » et comporte, en même temps, des aspects antagonistes.

Ce qui est intéressant, c’est la complexité de cette mondialisation sur le plan de la culture. Il est vrai que ce processus de mondialisation, en ce qui concerne

les « petites cultures », les cultures de peuples qui n’ont pas, dans les conditions modernes, un État capable de les défendre, ces petites civilisations, d’Amazonie, du nord de l’Amérique, d’Australie et de bien d’autres régions, sont vouées à un véritable « culturicide ». Souvent, du reste, on ne sait pas que l’on détruit des cultures parce qu’on croit apporter le progrès. Par exemple, l’enseignement, l’alphabétisation apparaît comme une grande conquête mais dans de nombreux cas, elle se fait par la destruction, par l’ignorance destructive des cultures traditionnelles, orales, millénaires et qui comportent, comme toute culture, leur part de superstition, d’erreurs, d’illusions mais aussi leurs connaissances, leurs savoir-faire, leur sagesse et leur art de vivre. Parce qu’il faut penser aussi que notre civilisation a ses carences, ses lacunes, ses superstitions et ses mythes.

Ainsi, une certaine conscience démocratique se manifeste souvent trop tard pour arrêter ce processus de destruction. Le pardon d’un premier ministre australien aux peuples aborigènes est certes louable mais en Tasmanie, les Aborigènes ont été éliminés. Néanmoins, cette nouvelle politique va permettre aux survivants de défendre leur culture, dans les grandes difficultés que nous savons. Pourquoi les grandes difficultés ? Parce que souvent l’intégration, signifie désintégration. C’est ce que subissent les Indiens Cree dans le Nord Québec, à qui la Société Hydro Québec a acheté leur territoire pour construire des barrages. Côté avantage, ils ont reçu des sommes d’argent et ont pu travailler comme ouvriers à la construction

des barrages pendant un certain temps. Mais les inconvénients sont apparus aussi. Par exemple, on a créé un lac artificiel sur la route des caribous faisant que les caribous ne pouvaient plus être à la portée des chasseurs qui fournissaient la nourriture traditionnelle des Cree. En plus, dans ce lac, les émanations chimiques rendent les poissons désormais inconsommables. Là où il y a eu sédentarisation dans des maisons à l’occidentale – des demeures avec frigidaire – il s’est trouvé que le changement de nourriture a transformé les femmes qui sont devenues obèses parce qu’elles sont passées d’un régime fortement protéiné à un régime fort en sucres et en graisses, provoquant des diabètes et toute une série de maladies. Les jeunes se sont fait piéger par l’alcoolisme. Autrement dit, l’intégration peut être synonyme de désintégration malgré les bonnes intentions dont elle procède. Cependant, ces peuples, ces nations qui étaient séparées, comme c’était le cas des Indiens du Canada ou du Nord de l’Amérique, parlaient des langues différentes, ne se connaissaient pas, en sont venus à se fédérer. C’est en se fédérant qu’ils réussissent à créer une force qui permet de se défendre eux-mêmes et d’essayer de sauvegarder une vie, une renaissance, une régénération culturelle tout en empruntant ce qui peut être utile et important dans le monde occidental.

Si l’Europe a pu être identifiée à l’idée de domination, elle a quand même porté quelques vertus majeures – les idées de démocratie, de Droits de l’Homme, de Droits de la Femme – qui ne peuvent s’épanouir qu’après un long enracinement historique en Europe même.

HOMOGENÉISATION VS DIVERSITÉ CULTURELLE

Ainsi la mondialisation génère-t-elle des aspects « culturicides » mais engendre aussi un autre aspect qui mérite discussion, celui de l'homogénéisation culturelle. Le cinéma hollywoodien et les séries de télévision américaines en sont des vecteurs de premier ordre. Mais il faut complexifier l'analyse. Qu'est-ce que le cinéma hollywoodien ? C'est le fait qu'un moyen d'expression qui peut être artistique, se trouve intégré dans une machine quasi industrielle où domine la division du travail. Outre la spécialisation des tâches techniques et artistiques que cette forme d'expression induit, il faut que les films rapportent puisque la finalité de cette industrie c'est le profit. Or, il est de l'intérêt même de l'économie hollywoodienne que les films aient une certaine originalité. Si tous les films se ressemblent trop, ils n'ont plus de public. D'où le besoin de faire appel à des réalisateurs qui ont du talent et parfois du génie. Au demeurant, la réalisation est souvent une relation, une coopération antagoniste entre le producteur qui dispose de l'argent et le réalisateur qui est l'artiste. Parfois l'artiste réussit, même dans un cadre standardisé, à faire des œuvres fortes. Ce fut le cas de Howard Hawks, de John Ford et bien d'autres. Parfois même l'artiste réussit à imposer son œuvre, on peut citer ici Orson Welles ou Erich Von Stroheim, lesquels furent cependant par la suite marginalisés par la même industrie qui les avait consacrés.

Un processus analogue peut s'observer dans d'autres expressions artistiques qui s'inscrivent dans une logique de culture de masse. C'est le cas du rock. Les exemples de groupes rock qui ont su préserver une marge d'autonomie ne manquent pas. La machine à fabriquer des concerts et des disques ne réussit pas totalement à les domestiquer et à les civiliser. On peut même pousser l'analyse en observant une certaine diversification de l'industrie du cinéma au niveau mondial.

Nous sommes témoins de plus en plus de l'émergence d'œuvres d'art remarquables issues d'autres cinémas comme le cinéma coréen, argentin, iranien, comme autrefois le cinéma japonais qui a su promouvoir de très grands artistes comme Ozu et Kurosawa. Il y a donc une dimension de la mondialisation qui n'est pas que négative. Karl Marx soulignait déjà que l'un des avantages de la mondialisation capitaliste était de pouvoir créer une culture mondiale. Culture mondiale dans quel sens ? Il y a encore soixante ans, une grande culture littéraire pour un européen pouvait se limiter à la connaissance de quelques romanciers anglais, allemands ou russes. Somme toute, cette culture littéraire demeurait limitée. Aujourd'hui, on a accès à une littérature infiniment plus diversifiée grâce à la publication et à la promotion d'auteurs albanais, serbes, turcs, chinois, japonais, arabes, etc. Tout cela signifie que la mondialisation porte en elle des effets d'une profonde ambivalence. On peut aller plus loin dans l'analyse en considérant la façon dont certaines formes de mondialisation conduisent à l'hybridation d'expressions artistiques d'origines différentes qui finissent par donner lieu à la création d'une expression artistique singulière. C'est le cas du flamenco andalou. C'est un art, c'est une musique, c'est une aspiration admirable. La musique flamenco a plusieurs racines. Elle a une racine indienne transmise par les Tziganes dont les traces se reconnaissent notamment dans le mouvement de mains des danseuses. On peut distinguer une influence arabe car l'Andalousie a été pendant presque un millénaire une terre arabe. On peut entendre aussi l'influence de la musique juive, et même des échos de musique celtique. Le paradoxe du flamenco est donc d'être une musique très originale, très singulière, tout en étant le fruit d'une symbiose.

Or, cet art du flamenco, incarné par les Gitans et pourtant très populaire en Andalousie, perd de plus en plus de sa popularité au milieu du xx^e siècle au profit de musiques

sévilanes aux accents stéréotypés. Il a fallu que les jeunes générations de l'Andalousie, espagnoles et gitanes, voulant garder quelque chose du patrimoine, se mettent à l'école des anciens maîtres pour redonner une nouvelle vigueur à une expression artistique jugée désuète. Fort heureusement, quelques passeurs de la tradition étaient encore vivants et ont pu transmettre leur savoir aux plus jeunes. Cette effervescence a engendré la réalisation de compilations musicales. Des firmes multinationales, comme Ducretet Thomson, ont ainsi réalisé la première anthologie du Cante flamenco en six disques. Cela a permis au flamenco de trouver un champ d'amateurs – d'aficionados – au-delà de l'Andalousie et de l'Espagne même. C'est ainsi que le flamenco a connu une renaissance. Elle était aussi l'expression des besoins culturels exprimés par les nouvelles générations qui ne voulaient pas perdre un des fondements de leur identité. La Bretagne a connu un phénomène similaire avec la résurrection de la musique celtique adulée par la jeunesse notamment après 68. Ces exemples montrent la conjonction possible entre un art et sa diffusion à une échelle de masse.

Voici donc un art qui garde son originalité tout en s'étant recomposé à travers diverses symbioses. Tandis que le flamenco authentique vit toujours très fortement, d'autres formes de flamenco se sont épanouies : notamment le flamenco raï issu d'une hybridation avec une musique nord-africaine, ou encore le flamenco rock porté par les Gipsy Kings.

Cet exemple est symptomatique de la double nature de la mondialisation. Celle-ci est une et plurielle à la fois. Je dis « à la fois » parce que si l'on ne prend en compte que la pluralité du processus, on en perd de vue l'unité. Et si l'on en retient que l'unité, on perd de vue sa pluralité.

Edgar Morin

*Philosophe, sociologue,
directeur de recherche émérite au CNRS*

La mondialisation, une et plurielle

NOTES

1- Texte issu d'une conférence prononcée par Edgar Morin à la Maison de la Culture de Loire-Atlantique le 14 février 2008. Nous adressons à Edgar Morin tous nos remerciements pour son autorisation pour la publication de ce texte

QUESTION 2

**PEUT-ON NE PAS
ÊTRE CULTIVÉ ?**

DÉCONSTRUCTION DE LA COMMUNAUTÉ CULTURELLE

Eric Corijn

Chaque être humain est un être culturel. Il participe à une/la culture. L'humain, chaque humain, est un être parlant. L'entrée dans la culture implique que les humains ont un rapport médié, non immédiat, avec « la réalité environnante ».

Le « sentiment océanique » (Freud, 1972) à la mère et l'environnement est rompu par la mise en relation, en rapport avec les autres dans une structure symbolique. Cette séparation (douloureuse) est nécessaire à la convivialité avec les autres. Les êtres humains se rapportent donc à l'extérieur *via* un ordre imaginaire et symbolique (Lacan, 1966). Ils vivent dans un imaginaire et ils nomment les choses. Les humains rentrent dans la culture, dans une culture. Un ordre est introduit dans le désordre du corps, l'intérieur est distingué de l'extérieur, pulsions et besoins sont orientés, régulés et structurés. Le corps devient culturel. La culture est incorporée.

La culture vient donc de l'extérieur, de l'Autre, et nous apprend la structure de la survie dans la société humaine. C'est dans cette dialectique entre l'incorporation de stimuli venant de l'extérieur et l'expression d'états intérieurs que se construit un profil d'action. L'habitude mène à l'habitus (Bourdieu, 1979). C'est à partir de cet habitus que nous abordons la différence, avec plus ou moins d'habileté, avec plus ou moins d'assurance.

La culture signifie l'interaction, elle règle les rapports, elle crée le rapport social. Et parce que cela ne réussit jamais, parce que la communication arrive toujours ailleurs, elle est aussi la scène du manque, de l'aliénation, qui fait de chacun de nous un être unique et angoissé. La faille dans la culture soutient le désir de complétude, stimule la création... entre autres la création d'une culture nouvelle.

Il y a peu de mésentente sur ces généralités. Mais, dans la pratique, les implications ne sont pas toujours prises en considération, et il en est de même dans le débat sur la participation culturelle. On mesure les présences à l'offre culturelle, seulement cette offre n'est pas générale, toute culture n'est pas également institutionnalisée ou représentée. De plus, la participation est formée et incorporée très tôt, grâce au milieu familial et aux premières expériences culturelles qui jouent ici un rôle structurant. Le degré de mobilité en termes de flexibilité culturelle fait partie de l'habitus. Cela vaut pour la consommation comme pour la production culturelle. Et finalement, les modèles économétriques pour mesurer la participation à la vie culturelle sont insuffisants pour comprendre la vraie portée culturelle de celle-ci. Participer est tout autre chose que d'acheter un produit culturel.

Nous devons donc développer une perspective sur la participation en la considérant comme une donnée pratique et quotidienne, sans la réduire au rapport avec la culture instituée. Il s'agit de comprendre le référentiel qu'elle occupe dans la vie quotidienne, la structure sensorielle (« structure of feeling », Williams, 1981) qui nous oriente dans les rapports avec autrui et avec le monde.

LE QUOTIDIEN N'EST PAS SIMPLET

La pratique culturelle est de tous les jours. Il nous faut une vision sur le social culturel, la culture dans son usage quotidien (Corijn, 2000, 2002a et b). Or, cette vision n'est pas évidente parce que le quotidien est une

affaire compliquée. Il s'agit incontestablement de régularité, non de quotidien. Une régularité d'interactions récurrentes. Le parcours quotidien de la plupart des gens se passe dans un espace-temps et un nombre de pratiques sociales, chacune avec ses règles et ses rites, avec ses rapports de forces et ses distributions de moyens. Ces pratiques servent d'une certaine culture. Elles orientent l'insertion sociale. C'est là que les compétences culturelles comptent. Être cultivé, c'est être capable de ces pratiques sociales. Il faut donc en savoir plus sur la culture quotidienne et le référentiel qui sous-tend les pratiques sociales réelles. « Le peuple » n'existe pas. Ce qui existe, c'est une multitude de relations sociales, de pratiques. Et il s'agit en premier lieu d'avoir les compétences pour ses propres pratiques. C'est cela « être cultivé ». Bien entendu cette multitude ne crée pas immédiatement du « commun », une communauté, pas plus une « conscience collective », ni même nécessairement une « coexistence pacifique ». Bien au contraire. Sans intégration culturelle, imaginaire, pas de pacification. C'est là que la « production culturelle » intervient.

“Les modèles économétriques pour mesurer la participation à la vie culturelle sont insuffisants pour comprendre la vraie portée culturelle de celle-ci.”

“« Le peuple » n'existe pas. Ce qui existe, c'est une multitude de relations sociales, de pratiques. Et il s'agit en premier lieu d'avoir les compétences pour ses propres pratiques. C'est cela « être cultivé ».”

L'expérience quotidienne se positionne par rapport à la production culturelle du quotidien. Ce domaine expressif s'occupe du sens, de la signification. Dans beaucoup de cas, ce contrepoint est aussi rythmé par l'interruption des routines, par le temps libre ou sacré. La détente, la fête, la célébration, le spectacle... Ce n'est pas un simple miroir de cette expérience quotidienne. C'est un registre séparé, qui se rapporte à l'expérience, qui a un effet et qui est aussi influencé, sans toutefois en être le reflet. La vie quotidienne est donc scandée, rythmée par ces miroirs déformants qui tentent de lui donner sens. *Vita activa et vita contemplativa*. C'est précisément parce qu'ils ne coïncident pas que ça fonctionne. L'aliénation est nécessaire dans toute pratique culturelle. Ce n'est que dans ce deuxième registre que la communauté ou le commun, prennent forme, que les différences quotidiennes peuvent éventuellement rentrer dans un cadre référentiel commun. Nous y reviendrons, parce qu'un cadre référentiel commun ne signifie nullement une signification commune.

“La culture de consommation nous livre actuellement le domaine expressif qui remplace la conscience collective et l'identité.”

Nombre de théories essaient de définir la sphère culturelle. Quel que soit le paradigme qui oriente la recherche, il est clair que « la mise en culture » ne suit pas le modèle du marché qui est devenu hégémonique et qui traduit tout en termes d'offre et de demande, en ajustement de marchandises culturelles aux « besoins ». La culture est *vivre ensemble* et la convivialité est *culture*. En ce sens, la société multiculturelle ne peut signifier le vivre ensemble mais plutôt la fragmentation et la segmentation. Tout vivre ensemble nécessite une « culture commune ». En revanche, la production culturelle doit se référer d'une certaine façon à l'expérience du public. Ainsi la culture populaire doit-elle documenter la grande diversité des modes de vie.

■ LES TRADITIONS SE PERDENT

Nous vivons dans une période de dé-traditionalisation et de refonte profonde de la société. Le vie est de moins en moins régie par les normes et mœurs du passé. Nous cultivons une image historique d'une vie quotidienne moins compliquée et réglée par des traditions rigides. Les gens vivaient autrefois la même vie et la « conscience collective » suivait organiquement. C'est une image sans doute simplifiée par le romantisme. La vie quotidienne n'a jamais été aussi simple, mais celle d'aujourd'hui est sûrement plus diversifiée. La régularité et la signification commune sont un peu plus complexes.

Il y a pour cela quelques arguments :

- la division du travail est devenue plus grande, les expériences partagées sont plus éparses et chaque vie professionnelle a tendance à produire son style ;
- la société même s'est diversifiée, par une multiplication des migrations, par la diversité de cultures générationnelles, par les différences locales et par les modes de vie ;
- la vie n'est plus seulement déterminée par le poste de travail. Il y a une modularisation de la vie quotidienne, un passage d'un mode à l'autre, avec chaque fois des règles et rapports, un style propre. La position sociale ne suffit plus pour un style de vie uniforme. Il y a donc, là aussi, une forme de multiculture ;
- la mondialisation et le postmodernisme ont contribué à la déconstruction d'identités collectives. Les identités nationales s'évaporent. La fin des « grandes narrations » est annoncée.

C'est tout cela qui est en jeu quand les sociologues de la culture parlent d'individualisation, d'atomisation et de déclin des solidarités. La multiculture est donc bien plus étendue que la simple différence entre autochtones et allochtones, chaque groupe étant déterminé par son identité nationale. Il y a vraiment lieu de réfléchir le lien social. Le néolibéralisme hégémonique nous suggère que le seul registre qui relie toutes ces différences est le marché, qui est seul en mesure de coordonner cette multitude d'offres avec cette panoplie de demandes et qui

“La société même s’est diversifiée, par une multiplication des migrations, par la diversité de cultures générationnelles, par les différences locales et par les modes de vie.”

est aussi le seul lieu à combiner la plus grande liberté individuelle avec la plus grande intégration sociale fonctionnelle. Et la culture s’y est conformée : une production de marchandises à la recherche d’un public de consommateurs. La culture de consommation nous livre actuellement le domaine expressif qui remplace la conscience collective et l’identité.

EST-CE QUE LA CULTURE DE CONSOMMATION PRODUIT DU LIEN SOCIAL ?

Mais n’est-ce pas là exactement que se pose la question du rapport entre culture de consommation et structuration sociale ? Est-ce que tout un chacun, toute forme ou style de vie peut trouver dans cette culture de consommation les éléments expressifs nécessaires pour signifier et situer sa propre expérience ? Est-ce que la production culturelle du quotidien est bel et bien enracinée dans la diversité des styles de vie ? On peut en douter. Il ne suffit pas de dire que la vie quotidienne est devenue plus multiforme aujourd’hui, moins traditionnelle ou moins routinière pour penser que cette diversité se reflète aussi dans la culture.

La vie est passagère et non réflexive sans culture documentée. Et ce sont exactement ces documents, ces artefacts, qui sont les éléments pour tout l’édifice culturel, pour l’assimilation et la reproduction dans une créativité continue qui devient de plus en plus autoréférentielle

et institutionnalisée. Le secteur culturel est fait de cette multitude d’artefacts, matériels et immatériels. Là se trouvent les éléments pour construire une identité, une tradition sélective qui sous-tend l’État ou les grandes institutions, voire même les groupes et individus.

Nous voyons ici apparaître une double sélection. Les vies quotidiennes sont inégalement documentées et montrées, et la sélection dans la culture documentée pour produire traditions et identités est très sélective. Il y a là un jeu de pouvoir, d’argent et de rapports sociaux. Un marché, aussi bien un marché culturel, ne fonctionne que pour une demande solvable et la production culturelle est très marquée par son propre référentiel. La culture de consommation dominante correspond essentiellement à la « classe moyenne blanche » tant au niveau de la production que de la consommation et elle obtient une diffusion massive grâce aux médias. C’est ainsi que le secteur culturel sélectionne et reproduit son public propre. Il faut être éduqué, formé et avoir des moyens. Voilà une dualité qui s’installe, qui détermine le « capital culturel » et définit l’être « cultivé ».

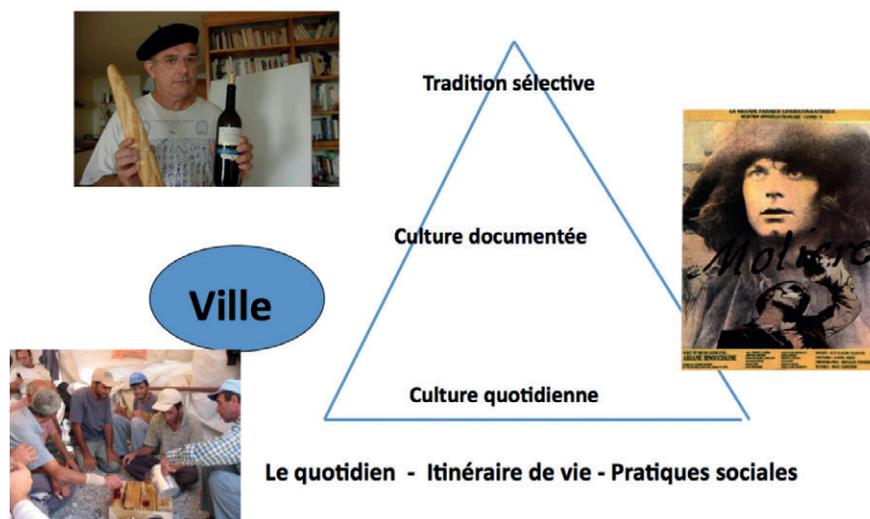
Participation et non-participation ne sont donc pas un gradient continu, mais des catégories. Participent ceux pour qui l’offre est faite. Ne participent pas ceux qui ne se reconnaissent pas dans ce référentiel, ou qui refusent peut-être activement d’être « cultivés ». On remarque d’ailleurs que le secteur artistique trouve

encore moins de participants que le secteur commercial – et sûrement que les médias – et qu’ils occupent relativement peu les loisirs. Plutôt que de se demander pourquoi les jeunes chômeurs allochtones ne sont pas dans les salles de spectacle, il serait souhaitable pour le secteur artistique de se demander pourquoi tous les enseignants, bien éduqués et bien payés, n’y participent pas plus. On pourrait dire que l’offre culturelle, qui n’est pas adaptée à chaque mode de vie, pose surtout problème lorsque elle n’arrive pas chez son propre public !

INCLUSION ET EXCLUSION CULTURELLE

Résumons. Est « cultivé », celui ou celle qui a assimilé le ou les régimes culturels des pratiques sociales régulières. Dans l’ère post-industrielle, ces pratiques sont devenues de moins en moins coutumières. La socialisation a nécessité de plus en plus d’institutions comme l’école, la presse, les médias ainsi qu’un secteur culturel subventionné et fort. Ce qui était présenté comme organique, en revanche, était la forme sociétale de l’État-Nation. Les Lumières ont mis un siècle pour imaginer et argumenter la possibilité de vivre ensemble sans partager la religion. En principe, l’État et la Religion sont séparés dans l’État moderne. Il devient multi-religieux. Moderne oui, mais national. Ce qui implique une communauté culturelle pour légitimer la communauté politique. Le monde moderne est donc régi par le système des États-Nations.

L'État-Nation



Il y a un paradigme de sociétés multiples (« Multiple society paradigm », Wallerstein). Si les Lumières et la Révolution française se référaient à l'humanité et à l'universalité, c'est plutôt le Romantisme qui a déterminé la forme culturelle de la nation moderne. L'idée donc d'intégration culturelle présuppose que les trois registres culturels que nous avons décrits plus haut – la culture sociale, la culture documentée et la tradition sélective (Williams,) – se tiennent dans une dialectique intégrative au sein de l'État. L'idée est que les vies quotidiennes, les chemins de la vie, les pratiques sociales peuvent se diversifier pour autant qu'une culture populaire soit documentée comme référence mais aussi comme source de renouvellement d'une tradition qui a pour mission de maintenir la cohérence et l'identité nationale. Cela pourrait être représenté dans ce schéma très simple (voir figure 1).

Il est clair que ce schéma simpliste ne fonctionne plus. Sous la coupe des tendances décrites plus haut, ce triangle d'intégration culturelle est mis sous pression. D'autres traditions que celles nationales instruisent la vie quotidienne. Mais surtout la fragmentation et la segmentation internes à la Nation déconstruisent l'identité. Dans ce contexte, non seulement les modes de vie se sont décuplés, mais aussi la documenta-

tion, la production culturelle a augmenté massivement. Dans le secteur culturel et artistique, la diversité est immense, même si beaucoup de modes de vie sont encore suffisamment documentés. Il est donc devenu très difficile, sinon impossible, même pour des comités de sages, d'en déduire un socle identitaire commun, qui pourrait fonctionner comme caractère sociétal, constituant l'imaginaire de la société. Même en prenant la classe moyenne blanche comme norme, ni les médias ni les politiques culturelles n'arrivent à présenter un socle commun.

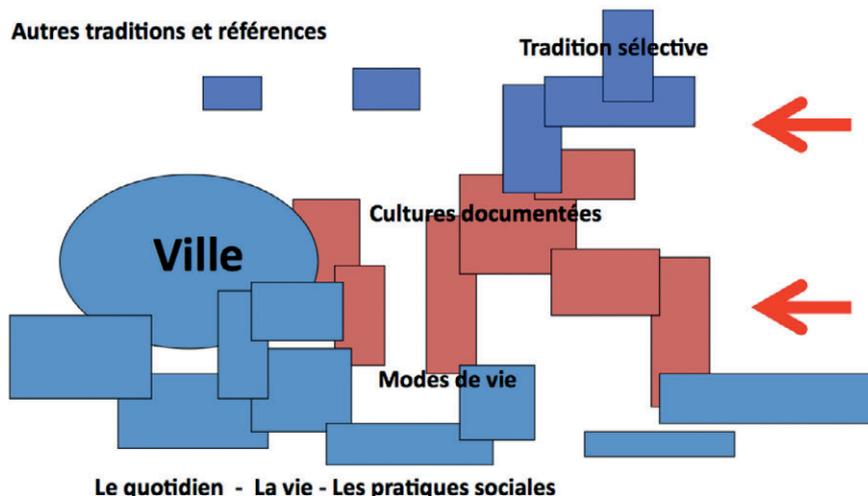
Nous arrivons ici à une problématique qui dépasse la seule question de l'intégration culturelle, qui nous amène à la question suivante : « dans quelle société voulons-nous nous intégrer ? ». Parce que toutes les tendances mentionnées plus haut affectent finalement les échelles dans lesquelles se joue le lien social. Il s'agit des échelles qui découlent de la mondialisation et qui mettent sous forte pression le conteneur de l'État-Nation.

Au début du XX^e siècle, 10 % de la population mondiale vivait en ville. Le modèle sociétal moderne issu du XIX^e siècle, qui a produit les présupposés et attentes énoncés plus haut, vaut donc pour une société à dominante rurale, à culture « provinciale »

ou « paroissiale ». Une société moderne qui, selon Latour, n'a jamais existé mais qui, somme toute, n'avait pas grande difficulté à reprendre et adapter les normes, les valeurs et la conscience collective traditionnelles.

Au début de ce siècle, plus de la moitié de la population mondiale vit en ville et dans les continents les plus développés. Il s'agit des trois quarts ou plus de la population. Nous sommes passés dans l'ère urbaine et, culturellement, nous ne le savons pas encore. La mondialisation prend forme dans l'urbanisation. C'est là que les métropoles redeviennent les centres d'activités de l'économie nouvelle qui se détourne des aires suburbaines industrielles pour se re-concentrer dans les villes. Ces métropoles deviennent en même temps des nœuds dans l'espace des flux transnationaux qui gère la nouvelle économie mondiale. Londres et Paris sont des villes-monde. Le centre de l'Europe, la « banane bleue » qui va du sud de l'Angleterre en passant par la Randstad, la Belgique et la Ruhr, en passant par la Bavière jusqu'en Italie du Nord, occupe moins de 20 % de la surface, mais concentre 60 % de la population et plus de 72 % du produit brut.

“On devrait oser interroger à fond la notion de l'être humain cultivé. Est-ce celui ou celle qui s'intègre au mieux dans une culture donnée [...] ou est-ce celui ou celle qui est le plus apte à dépasser les limites des conteneurs nationaux ou communautaires, à faire lien au-delà des répertoires traditionnels ?”



Ainsi, la nouvelle urbanité génère-t-elle une nouvelle forme de société qui a de plus en plus de mal à s'incorporer dans l'idéal de l'État-Nation. Le schéma est donc devenu très complexe (voir figure 2).

QU'EST-CE QUI FAIT ALORS LIEN SOCIAL ?

Nous allons donc devoir mettre à plat quelques conceptions bien enracinées. Nous pensons que nous sommes ensemble grâce à ce que nous avons en commun. Si nos conditions de vie sont semblables et si la culture nous fournit les narrations qui mettent en commun, alors la communauté humaine prend forme. Depuis le livre de Ferdinand Tönnies, « *Gemeinschaft und Gesellschaft* » (Communauté et Société, 1887) et la sociologie moderne de Durkheim et d'autres, on nous apprend qu'il existe deux formes de lien. Il y a ce lien fort, affectif, intense qui forme les communautés et que l'on retrouve dans les familles, chez les amis et dans les villages. Et puis il y a ces liens construits des contrats, des organisations, de l'économie que l'on retrouve dans les institutions ou dans les villes et qui font société. La modernisation éloigne et élargit les rapports et implique donc de plus en plus de « société ». Mais comment tenir ensemble cette société, si ce n'est en maintenant les liens communautaires comme fondement, comme base des normes et valeurs, comme identité et tradition ? C'est

cela le « tournant romantique » qui insiste sur la « culture propre », sur une cohésion sociale millénaire, sur une sorte de génie essentiel du *Volksggeist*. Nonobstant toutes les adaptations et discussions du XX^e siècle, nous continuons à partir de l'idée que le lien social a besoin de communauté, de mise en commun, d'identité et d'intérêt...

Cela rend la solidarité urbaine presque impossible sans la tutelle de l'État et sa culture identitaire imposée. Sauf si l'on prend en compte ce qui fait vraiment ville, ces rapports éphémères, ces rencontres aléatoires dans l'espace public, ces liens virtuels et potentiels qui autorisent aussi

l'anonymat urbain. Vivre ensemble sur base de la différence, voilà une mission urbaine et post-nationale. Rechercher une civilité qui ne présuppose pas nécessairement une communauté culturelle, qui pourrait être partagée par des communautés et des modes de vies différents, sans qu'ils doivent pour cela mettre en cause leur identité... serait au centre du projet urbain.

On devrait alors oser interroger à fond la notion de l'être humain cultivé. Est-ce celui ou celle qui s'intègre au mieux dans une culture donnée et surtout dans les couches sociales qui y tiennent le devant ? Ou est-ce celui ou celle qui est le plus apte à dépasser les limites des conteneurs nationaux ou communautaires, à faire lien au-delà des répertoires traditionnels ? Peut-être avons-nous besoin d'un nouveau siècle des Lumières qui penserait cette fois comment vivre ensemble sans partager la culture dans une société multiculturelle. Si nous pensons que la séparation entre l'État et la religion est un principe fondamental de la société occidentale libre, pourquoi ne pas réfléchir à la séparation entre l'État et la culture ? Et dans ce contexte, un être cultivé le serait dans de multiples cultures...

Eric Corijn

Philosophe de la culture et sociologue, professeur en Études Urbaines à la Vrije Universiteit Brussel, directeur du Centre de recherches urbaines COSMOPOLIS, City, Culture & Society, eacorijn@vub.ac.be

RÉFÉRENCES

- ▶ Boudry, L.; P. Cabus; E. Corijn, F. De Rynck; C. Kesteloot et A. Loeckx (2005): *Le siècle de la ville. De la république urbaine et de la ville trame* Livre blanc, Project Stedenbeleid, Vlaamse Gemeenschap, Brussel
- ▶ Bourdieu, (1979) *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Éd. de Minuit
- ▶ Corijn, E. (2000): La culture, le multiculturel et la culture urbaine / Cultuur, multiculturel en stadscultuur, in: Corijn, E. & W. De Lannoy (eds): *La qualité de la différence. De kwaliteit van het verschil*, Brussel, VUB-Press: 57-58 / 65-66
- ▶ Corijn, E. (2002a). *Cultuur als stem*, in: Ter zake cahier, Brussel, Viboso
- ▶ Corijn, E. et al (2002b) . *Alledaags is niet gewoon. Reflecties over Volkscultuur en samenleven*, Brussel, Koning BoudewijnStichting: 10-209.
- ▶ Corijn, E. (2008) *La urbanidad como proyecto*

politico: hacia una ciudad europa post-nacional, in: Anna Franzil (ed), *Espacios y Dinamicas Interculturales. Innovacion, participacion y proximidad*, Documentos CIDOB N° 13, Dinamicas interculturales, Barcelona, Ediciones Bellaterra: 45-63

- ▶ Corijn, E. (2009). *Urbanity as a political project: Towards post-national European Cities*, in: Kong, L. & J. O'Connor (ed): *Creative Economies, Creative Cities. Asian-European Perspectives*, Dordrecht-Heidelberg, Springer: 197-207
- ▶ Freud, S. (1972) *Civilisation and its discontents*, London, The Hogarth Press, 94p.
- ▶ Lacan, J. (1966) *Écrits*, Paris, Ed. Du Seuil, 924p.
- ▶ Tönnies, F. (1887) *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig.
- ▶ Williams, R. (1981) *The analysis of culture*, in: Bennet, T. et al. *Culture, Ideology and Social Process*, London, Open University Press: 43-52

QUESTION 3



**TOUT LE MONDE PEUT-IL
DEVENIR ARTISTE ?**

TOUT LE MONDE PEUT-IL DEVENIR ARTISTE ?

Entretien avec **Pierre Péju**

Professeur de philosophie et auteur d'*Enfance obscure*, ouvrage dans lequel il interroge la relation entre art et enfance, Pierre Péju nous livre ici ses réflexions sur le « devenir artiste » à l'aune de la notion d'« enfantin ». En quoi l'« enfantin » et la création sont-ils liés ?

L'Observatoire – En posant cette question très simple « tout le monde peut-il devenir artiste ? », on évoque toute une série de représentations derrière : la question du rapport de l'enfance à la créativité, mais aussi l'approche que peuvent avoir certaines personnes qui ne connaissent pas forcément les linéaments de l'art moderne et qui se disent « j'en ferais autant ». Comment le philosophe aborde-t-il cette question ?

Pierre Péju – Cette interrogation est typiquement « moderne », au sens où la culture classique ne se la posait pas et où l'esprit « postmoderne » s'en fiche complètement. Pour la première, les notions de vocation, voire d'élection, de don et d'inspiration restaient importantes. Pour le second, ce qui compte c'est l'émergence d'une singularité, quel que soit le concept qui la sous-tend, à la fois sur le marché et dans le spectacle. Par contre, les Surréalistes et surtout les Dadaïstes, au détour des années 20, proclamaient haut et fort que « tout le monde est artiste » dans une intention subversive, et en vue de se débarrasser de l'art académique et traditionnel, en une poursuite frénétique de la nouveauté. Non seulement, pour eux, « tout le monde pouvait devenir artiste », mais chacun était capable de faire de l'art. Automatismes, collages, hasard, productions inconscientes, créations « brutes », etc. En 2012, la question est devenue complexe. Il me semble qu'on oublie d'abord de questionner le mot « artiste » : qu'est-ce qu'un artiste ? Ce mot s'est quelque peu ramolli et il est devenu creux, au point que n'importe qui s'auto-proclame artiste à très bon compte. Cela

contribue à dévaloriser le fait qu'il existe, malgré tout, un « savoir-faire » dans l'art, et donc des techniques ou des pratiques qui peuvent être totalement inventées mais qui ne « font œuvre » qu'au terme d'un assez long processus. Ce savoir-faire peut être extrêmement singulier. Il correspond aussi à du travail, ou plutôt à une sorte d'ascèse (consacrer la part majeure de sa vie à « ça » ; impossible de dire je suis artiste pendant mes week-end). La personne qui a fait de belles photos de vacances avec un appareil numérique de qualité et qui les tire en grand format après les avoir travaillées avec « photoshop » n'est pas pour autant artiste. C'est une tendance liée à la progression de l'individualisme et à l'évolution de la problématique de la démocratisation. Il me semble donc très important de rappeler que l'art c'est non seulement « de la recherche », mais ce qu'on pourrait appeler un « souci », une inquiétude dont les racines s'enfoncent dans les couches profondes d'une existence. Ce qui veut dire que l'art ne peut ni être un passe-temps, ni une occupation comme une autre. Le fonctionnement du marché de l'art brouille aussi les pistes et contribue à fausser notre perception de l'artiste quand, par exemple, émerge un nouveau nom sélectionné par les rabatteurs de François Pinault, et qui est « fabriqué » comme artiste plus en raison d'une originalité « vendable » qu'en raison d'une authenticité mise en question du sens. On est parfois sidéré par l'extrême « simplisme » et même par la naïveté du projet plastique chez certains artistes dont les installations ou réalisations paraissent pourtant absconses aux grand public. Du coup, et de façon totalement faussée, le

fameux « moi, je ferais la même chose ! » déjà entendu à propos d'un prétendu « infantilisme » de Picasso, ou de l'absence de représentation dans l'art abstrait, resurgit de plus belle. Car, inversement, des œuvres extrêmement dépouillées de l'« art pauvre » ou des réalisations purement conceptuelles peuvent être l'aboutissement d'une gestation longue, complexe et extrêmement subtile dans leur questionnement.

C'est parce qu'il est aujourd'hui extrêmement difficile de s'y retrouver que tout le monde peut songer à « devenir artiste ». Songe d'autant plus légitime qu'après tout, le regard de n'importe quel enfant sur les choses contient une interrogation implicite sur la perception et la représentation.



La Demeure du Chaos, Saint-Romain-au-Mont-d'Or © Alice-Anne Jeandiel

“La démocratie, au sens tocquevillien du terme, a profondément bouleversé l’histoire de l’art, et a contribué à une mise en crise profonde des signes et de leur usage.”

L’Observatoire – Les nouvelles technologies et les moyens que nous avons désormais à disposition sur nos ordinateurs, téléphones portables ou tablettes numériques ouvrent d’énormes potentialités pour qui veut exprimer et matérialiser sa créativité. Ce qui contribue peut-être aussi à complexifier davantage la frontière entre artistes et amateurs. N’est-ce pas un moment de l’histoire dont il faut se réjouir si l’on considère que de plus en plus de monde peut avoir une expression artistique et exprimer sa personnalité ? Toutes ces pratiques auxquelles on assiste ne traduisent-elles pas la volonté de l’individu contemporain d’exprimer sa sensibilité parce qu’il y a droit ? Cette démocratisation n’a-t-elle pas aussi une vertu ?

P. P. – Cette question est de moins en moins claire parce que les amateurs veulent être des artistes. Ils ne veulent pas se contenter de l’univers domestique pour montrer leurs réalisations, ils veulent exposer à l’extérieur et être reconnus pour leur création. On observe la même chose avec l’écriture : tout le monde écrit et se considère écrivain. Du coup, la frontière est totalement faussée parce qu’il existe des millions d’amateurs. Les nouvelles technologies donnent l’illusion de pouvoir accéder au geste artistique sans peine. Ce qui est aussi un gain, ou un acquis. La démocratie, au sens tocquevillien du terme, a profondément bouleversé l’histoire de l’art, et a contribué à une mise en crise profonde des signes et de leur usage. Le grand gain c’est cette idée qu’il y a une

plastique des signes et du sens, qu’il n’y a pas de sens imposé, pas de « célébration » par l’art, pas de solennité de la représentation, voire pas de nécessité de représenter, et que cette ouverture concerne tout le monde et non une sphère sociale particulière. Plus cela se généralise, plus il y a de démocratie, de liberté et d’épanouissement possibles. Nous en prenons conscience lorsque nous voyons des courants intégristes et religieux, comme cela s’est récemment produit en Tunisie et ailleurs, se ruer sur des œuvres d’art contemporaines et désirer régenter toute la représentation, tous les discours. Du coup le grand désordre des « valeurs » et « notions » de l’art contemporain semble infiniment précieux. Défendre la liberté absolue en matière d’art, y compris dans la confusion et l’ambiguïté devient alors une nécessité. Un des tableaux que les salafistes voulaient brûler à l’exposition de La Marsa, en Tunisie, représentait le mot « Allah » écrit avec de petites fourmis qui rentraient dans le cartable d’une petite fille. Une image qui n’impose pas du sens, mais propose du sens, et même plusieurs sens possibles. Lorsqu’on conserve cette possibilité d’ouvrir les signes, de les manipuler, c’est de l’oxygène pour tout le monde. Quand on critique certaines absurdités de l’art contemporain, il faut garder à l’esprit que cet art contemporain est aussi le garant d’une liberté beaucoup plus vaste qui exige non que « tout le monde soit artiste », mais que tout le monde soit concerné par l’art. N’oublions pas que cette menace intégriste ou totalitaire n’appartient pas au passé, mais qu’elle est bien présente et peut toujours revenir.

L’Observatoire – Vous parliez de l’importance du savoir-faire de l’artiste, mais le savoir-faire sans l’idée ne peut pas suffire. D’un autre côté, est-ce qu’il n’y a pas dans l’histoire de l’art des artistes dont le savoir-faire a été de se défaire de ce qu’ils ont pu apprendre pour retrouver une forme de quintessence du geste artistique tel qu’on peut parfois l’admirer dans un dessin d’enfant ?

P. P. – Ce qui fait l’art c’est évidemment aussi l’idée, l’intuition, la rupture. Mais ce qui est en crise totale aujourd’hui c’est l’évaluation, la critique. Ce qui nous manque ce sont les critères pour définir ce qu’est un artiste. L’art contemporain fleurit pour le meilleur et pour le pire sur cette confusion des signes et des critères. Mais cette confusion, cette « faiblesse » est aussi une force. Elle fait suite à ce bouleversement provoqué par l’art moderne.

“Il faut garder à l’esprit que cet art contemporain est aussi le garant d’une liberté beaucoup plus vaste qui exige non que « tout le monde soit artiste », mais que tout le monde soit concerné par l’art.”

“L’artiste cherche quelque chose de sauvage qui nous ramène à l’expression de Breton « l’œil à l’état sauvage ». Pour moi, c’est le geste à l’état sauvage. Ce n’est ni la raison, ni l’opinion, mais c’est une voie transversale qui est une voie inédite.”

“Ce que j’appelle l’« enfantin » c’est toute cette sauvagerie qui existe dans un moment d’enfance, toutes ces premières fois.”

Même si aujourd’hui la spéculation, la mode, le spectacle et la consommation dans lesquels l’art inévitablement se trouve pris, augmentent encore le désarroi. La critique d’art n’aide pas forcément à se repérer car il s’agit souvent d’une critique d’empathie, qui ne fait que redoubler la démarche de l’artiste sans l’éclairer ni l’analyser. Une véritable critique doit aussi s’employer à dégager un sens, à réinscrire l’œuvre sinon dans une perspective historique, du moins dans un moment de la culture. Dire ce qui parle ou ce qui se tait, et ce que ça apporte à tout le monde.

Pour revenir à la question de la nature du « geste artistique » contemporain, il faut dire aussi que « désapprendre » est quelque chose de fondamental au sens où toute rupture avec des conventions implique que l’on désapprenne. Mais désapprendre est une lourde tâche, un effort considérable. Cela ne consiste pas

à revenir à une sorte d’innocence, d’absence de toute compétence, au contraire. Ne plus savoir est un savoir individuellement construit. Je fais souvent référence à Basquiat et à sa technique de graffiti qui a été très décriée. Ce qui le différencie de n’importe quel taggeur ou graffeur c’est sa démarche plastique et interventionnelle qui est complètement imprégnée d’une histoire de l’art occidental et africain. Mais il a su préserver ce que j’appelle son « enfantin ». Il devient Basquiat à travers ce filtrage de ce qu’il sait, de ce qu’il a appris, de ce qu’il a engrangé lorsqu’il était petit et que sa mère l’emmenait au MoMa mais qu’il revisite à partir d’une perception et d’un geste « enfantins » (et pas du tout « infantile »). Quelque part, il a désappris. Sa façon d’intervenir (dans la rue), nous éclaire sur ce que c’est que désapprendre. Les enfants ne sont pas des artistes et les artistes ne sont pas des gens qui retrouvent une sorte d’innocence infantile ou enfantine. C’est pour ça que je tiens à cette notion de travail sur soi-même, sur son idée. La recherche revient à ne pas en rester à l’opinion. L’artiste cherche quelque chose de sauvage qui nous ramène à l’expression de Breton « l’œil à l’état sauvage ». Pour moi, c’est le geste à l’état sauvage. Ce n’est ni la raison, ni l’opinion, mais c’est une voie transversale qui est une voie inédite.

L’Observatoire – Comment définir cet « enfantin » dont vous parlez ? est-ce la racine de la créativité ? Est-ce quelque chose qui se perd et qu’il faudrait entretenir ?

P. P. – J’appelle « infantile » tout ce qui relève de la vision adulte et sociale de l’enfance. Ce sont tous les discours sur l’enfance et les comportements attendus,

recommandés, suscités par l’éducation. Ce que j’appelle, à l’inverse, l’« enfantin » c’est toute cette sauvagerie qui existe dans un moment d’enfance, toutes ces premières fois. L’enfant est toujours dans une première fois, alors que, pour devenir adulte, nous oublions notre perception des premières fois. Ce côté absolument neuf, ce regard neuf, donne lieu à des émotions très particulières. Cet « enfantin » chez l’enfant n’existe que sous forme de clairière, et l’on peut même envisager toute une enfance sans enfantin, réduite à l’infantile. Quand Sartre, dans *Les Mots* nous raconte qu’il a passé 90 % de son temps d’enfance à faire le bouffon pour plaire, il nous dit qu’il « faisait l’enfant » au sens où un adulte bourgeois de l’époque pouvait le souhaiter. L’enfantin se loge dans ces moments sauvages. C’est un concept très bachelardien car il est lié à la rêverie, qui est un gigantesque réservoir de créativité. En termes bachelardien, la rêverie est inséparable d’un certain type de mouvance. Être dans la rêverie, ce n’est pas être dans le rêve. Ça concerne la vision, le toucher, le geste, la matérialité même, la façon dont on intervient. L’enfantin, ce sont tous ces moments où l’on va voir s’initier le geste artistique.

Face à une vitre embuée, que fait l’enfant ? Il dessine. C’est plus fort que lui. Devant de la confiture renversée, il met les doigts et dessine un visage. C’est une façon d’être au monde. Ces moments-là sont extrêmement importants, qu’ils soient actifs ou passifs, ils sont à l’origine du geste. Notre besoin de faire surgir des formes à partir d’un support, de ses fissures, trous et bosses, est présent dans le geste des artistes de la préhistoire comme ceux de la grotte Chauvet. Le support appelle une forme.



La terrasse du Court-Circuit, Lyon © Alice-Anne Jeandel

“Il existe un point de tangence entre l’enfant et l’artiste qui se trouve peut-être au moment de ce que j’appellerais la « jubilation immédiate » de créer quelque chose, peu importe quoi.”

Il y a un passage constant de l’énergie à la forme que l’enfant vit chaque jour. Comment cela cesse-t-il et pourquoi ?

Il y a effectivement un moment où l’enfant finit par dire « mais je ne sais pas dessiner ». Ce qu’il ne disait pas dans les petites classes, lorsqu’il n’avait aucun complexe. L’éducation intervient certainement. Plusieurs psychologues ont analysé cette formule du « je ne sais pas le faire » qui apparaît lorsque nous prenons conscience des formes jugées conventionnellement « réalistes », des formes à reproduire selon un code préexistant. C’est peut-être à ce moment-là qu’il faudrait guider l’enfant, maintenir en lui des potentialités formidables, une ouverture, même si tout le monde n’est pas amené à devenir artiste. Il existe un point de tangence entre l’enfant et l’artiste qui se trouve peut-être au moment de ce que j’appellerais la « jubila-

tion immédiate » de créer quelque chose, peu importe quoi. Jubilation de découvrir ce qu’on produit. Pur jaillissement de désir.

J’ai vu récemment le travail de l’artiste David Hockney qui, à 72 ans, s’est mis à travailler sur l’Ipad. Il se met face à un paysage, le dessine sur son Ipad et fait ensuite un tirage en grand format qu’il repeint. Il s’émerveille alors de nouvelles possibilités techniques et formelles qui rompent avec ses travaux antérieurs. Le hasard a fait que je me suis trouvé peu de temps après avec mon petit-fils de cinq ans qui était lui aussi en train de dessiner avec ses doigts sur l’Ipad de son père, grâce à un logiciel semblable à celui de David Hockney (« My Brushes »). Même jubilation face à ce qui naît d’inattendu, à des possibles infinis et latents qui n’étaient pas « dans le monde » et qui soudain y sont grâce à un geste humain, une audace enfantine. Est-ce que c’est l’artiste qui rejoint

l’enfant dans ce geste initial ou est-ce l’enfant qui rejoint l’artiste ? Quelque chose se passe qui est tout à fait passionnant et qui incite, mystérieusement peut-être, « tout le monde à devenir artiste ».

Entretien avec **Pierre Péju**
Romancier, essayiste, professeur de philosophie, directeur
de programme au Collège international de Philosophie

Propos recueillis par **Jean-Pierre Saez**
directeur de la publication

et **Lisa Pignot**
rédactrice en chef

OUVRAGE EN RAPPORT AVEC LE THÈME PUBLIÉ PAR L’AUTEUR :

Pierre Péju, *Enfance obscure*, coll. Haute
Enfance, Éditions Gallimard, Paris, 2011, 384 p.
Voir en particulier le chapitre « Art et enfance ».

QUESTION 4



**L'ART COMME ALTERNATIVE
À LA PHILOSOPHIE ?**

L'ART COMME ALTERNATIVE À LA PHILOSOPHIE : UN DÉFI D'ARTISTE

Anne Mœglin-Delcroix

Et si l'on considérait les rapports de l'art et de la philosophie à rebours de nos habitudes intellectuelles qui veulent que, depuis vingt-cinq siècles, ce soit la philosophie qui ait le dernier mot sur l'art ? Et si l'on adoptait le point de vue inverse ? celui d'artistes, parmi les pionniers de l'art contemporain, dont les œuvres sont maintenant largement reconnues, mais dont on néglige l'intention directrice : reprendre à la philosophie la mission la plus élevée qu'elle se soit donnée depuis ses débuts, qui est de conduire les hommes à la vérité, à la liberté, au bonheur. Cela ne va pas sans un débat critique avec la philosophie, ses moyens (la rationalité conceptuelle véhiculée par le langage) et sa fin (l'accès à la sagesse par la connaissance de la vérité).

Ne nous trompons pas : il ne s'agit pas du tout pour ces artistes de revendiquer la noblesse intellectuelle de leur pratique parce qu'elle serait inséparable d'une élaboration théorique, tradition qui remonte à Léonard de Vinci, que Panofsky considérait justement comme un philosophe qui aurait développé une activité artistique¹. Dans une perspective beaucoup moins familière et récente, puisqu'elle remonte à une cinquantaine d'années tout au plus, ces artistes ont pour ambition d'assumer, plus efficacement, la fonction sociale du philosophe comme pédagogue de l'humanité et, par là, de transformer le monde. Mettre l'art au service de cette conviction est un beau défi. Il n'est pas plus irréaliste que celui du philosophe, historiquement plus légitime dans ce rôle aussi ancien que la philosophie elle-même et qu'incarne la figure de Socrate. Encore que la légitimité historique ne se mesure peut-être pas en nombre de siècles, mais par l'enracinement dans le terreau de l'histoire réelle : c'est bien le cas de ces artistes, dont la pensée s'est élaborée dans l'atmosphère révolutionnaire des années 1960, alors que sont ébranlées toutes les positions acquises ; que sont mises en question les attributions prédéfinies et parmi celles-ci le partage des tâches entre art et philoso-

phie ; que sont concrètement expérimentées toutes sortes d'utopies, en art comme ailleurs. Donnons quelques noms, avant de revenir brièvement sur trois d'entre eux, à titre d'exemples complémentaires : James Lee Byars, Allan Kaprow, Ian Hamilton Finlay, Robert Filliou, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Herman de Vries, parmi les plus célèbres.

L'ART EXPÉRIMENTAL, « UNE AFFAIRE PHILOSOPHIQUE² » (ALLAN KAPROW)

Allan Kaprow, inventeur et théoricien du happening, est à ce titre un protagoniste essentiel du déferlement d'expérimentations qui, dans les années 1960, fait voler en éclats, en même temps que la définition conventionnelle de l'œuvre d'art comme bel objet offert à la contemplation esthétique désintéressée, les cadres institutionnels de présentation de l'art. À la différence de la performance qui n'est qu'un spectacle de plus sur la scène de l'art, le happening est justement ce qui arrache le spectateur à sa passivité pour le transformer en acteur de sa propre expérience ; il s'adresse à l'ensemble de

nos sens, c'est-à-dire à l'unité de l'être humain, non à un sens privilégié comme celui de la vue, coupé de son inscription dans le corps ; il cherche à réunir l'expérience esthétique et l'expérience ordinaire, la première étant chargée d'apporter à la seconde un surcroît de conscience. C'est pourquoi le happening n'est pas un nouveau genre d'art, une nouvelle catégorie d'œuvres, mais, écrit Kaprow avec gravité, « un acte moral » et « un engagement existentiel ultime³ ».

Parce qu'elles interrogent l'existence et notre comportement, les questions posées par Kaprow à l'aide des happenings qu'il organise sont d'ordre philosophique et non esthétique. Parce que l'art s'y veut une véritable recherche, une expérimentation dans le monde réel, le doute y est un impératif méthodologique : « L'incertitude pour les peintres et les sculpteurs peut n'être pas un avantage, mais pour l'artiste qui expérimente, c'est la condition *sine qua non*⁴. » Un « Manifeste », daté de 1966, surprend le lecteur, habitué aux affirmations dogmatiques des manifestes artistiques, par l'accent mis sur le doute qui habite les artistes, doute qui porte à la fois sur ce que doit être l'art et sur ce que doit être la vie.

En effet, si l'art emprunte à la méthode philosophique le doute comme condition d'accès à la certitude, c'est parce que, plus fondamentalement, « il reprend le rôle premier de la philosophie comme critique de la vie⁵ », rôle qu'elle ne tient plus, regrette Kaprow, notamment aux États-Unis : la philosophie académique, en devenant un métier, a renoncé à s'interroger sur les fins de l'action humaine, sur les valeurs, pour alimenter un verbalisme analytique sans effet sur l'existence, où questions éthiques et métaphysiques sont réduites à des exercices formels de définitions de mots. D'où la responsabilité nouvelle de l'artiste, chargé de créer des situations collectives d'expériences uniques, comme la vie, qui ne se répète pas. L'art travaille la vie comme un matériau, de façon à y faire surgir les questions éthiques et politiques que la philosophie ne sait plus lui poser. Mais à la différence de la philosophie, il ne prétend délivrer aucun enseignement universel et pérenne ; il tente d'être, à chaque fois, l'instrument ponctuel d'une prise de conscience personnelle.

L'ART COMME

« PHILOSOPHIE OUVERTE⁶ » (HERMAN DE VRIES)

La critique du formalisme philosophique, qui prétend réduire la réalité aux découpages conceptuels qui sont ceux du langage, est également fondatrice de la façon dont herman de vries pense l'art à nouveaux frais. Mais pour lui, ancien homme de science (il fut naturaliste), il s'agit de s'interroger sur l'objet de la connaissance et la manière de la connaître. Ni la pensée, ni le langage ne sont premiers. C'est la nature qui est « réalité première⁷ », totalité indécomposable, si ce n'est pas un artifice : contre une des propositions initiales (1.2) du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, il affirme que non, le monde ne se décompose pas en faits, mais est un ; c'est notre esprit qui le découpe. Aussi, critiquant la théorie classique de la connaissance, il affirme que l'homme n'est pas un esprit placé en face du monde pour se l'appro-



© Alice-Anne Jeandel

prier intellectuellement et pratiquement, mais qu'il en est une partie et que c'est cette appartenance qui le définit essentiellement et doit inspirer la manière dont il l'habite.

L'art doit donc réussir ce que la philosophie est impuissante à faire, bien qu'elle l'ait toujours exigé comme un préalable à la connaissance : aider l'homme à se libérer des conditionnements et des préjugés qui l'empêchent de saisir la vérité. La philosophie a échoué parce qu'elle se méfiait de la perception au lieu de se méfier du concept. Saisir le vrai est, en allemand, l'étymologie du verbe *wahrnehmen*, qui signifie « percevoir ». L'art selon herman de vries doit exercer notre capacité à percevoir en débarrassant la perception des préconceptions véhiculées par le langage pour l'ouvrir à l'infinie diversité de la nature telle qu'elle se donne. L'artiste a donc pour fonction de faire voir ce qu'on ne voit pas ou plus. Ainsi des autres sens : entendre, sentir, toucher, goûter. Concrètement, cela signifie que son intervention se borne à montrer ce qui existe déjà, à le révéler ou à le rappeler à qui l'a oublié : les végétaux d'une prai-

rie, simplement séchés ; les couleurs de terres directement frottées sur le papier ; le bruit d'un ruisseau ou des feuilles sur lesquelles on marche, par exemple ; sans oublier les artefacts que la culture ajoute à la nature mais dont celle-ci finit par absorber les vestiges et les déchets. Dans ses œuvres, aime à dire de vries, la nature est « document d'elle-même ». C'est elle l'art véritable, dont l'artiste n'est que le serviteur : « ma poésie est le monde⁸. » Un tel art travaille à *ouvrir* (mot essentiel chez de vries) nos sens et par là notre esprit à ce qui *est, ici, maintenant* (trois autres mots-clefs).

C'est pourquoi herman de vries peut écrire : « l'art a à faire avec l'être-conscient et avec le devenir-conscient. Il a aussi à faire avec ce que nous faisons de notre vie et de la vérité. » Où l'on note que connaissance (« vérité ») et éthique (« ce que nous faisons de notre vie ») sont indissociables. C'est bien là renouer avec l'antique conception de la « sagesse », cet art de vivre conformément à la vérité, but ultime de la philosophie. Il ne s'agit cependant pas d'une éthique à usage seulement personnel : c'est le monde dans toutes ses dimensions qui est concerné.

“L’art doit donc réussir ce que la philosophie est impuissante à faire, bien qu’elle l’ait toujours exigé comme un préalable à la connaissance : aider l’homme à se libérer des conditionnements et des préjugés qui l’empêchent de saisir la vérité.”

“La créativité n’est en rien l’apanage des artistes de profession ou de statut, dont Beuys critique vertement l’opportunisme réactionnaire et le zèle à servir l’industrie des biens culturels.”

Cette fois, c’est la philosophie orientale qui permet à Herman de Vries de se placer du point de vue de la totalité : si dans la nature tout est lié, sans hiérarchie entre les êtres, animés ou inanimés, elle n’est pas donnée à l’homme pour qu’il en dispose à son gré ; elle est *sa* réalité et *sa* vie, et cela lui crée des devoirs. S’il n’entretient avec elle que des rapports d’extériorité (la nature comme objet pour la science, ressource pour la technique, « environnement » pour l’habitat, le loisir, voire l’art), il se rend étranger à lui-même : ce n’est pas seulement la nature, c’est sa propre existence qu’il mutile. Tel est le sens de ce manifeste écrit en 1976 dans lequel Herman de Vries affirme que « le vrai art » ne se distingue pas de « la vraie philosophie », pas plus que de « la vraie vie⁹ » : chacun est « immédiat » (libéré de la « pensée par symboles », c’est-à-dire de la représentation) et « en acte » (expérience réelle, vécue, efficace).

L’ART COMME « ANTHROPOLOGIE GLOBALE¹⁰ » (JOSEPH BEUYS)

Chez Beuys, comme chez Kaprow et de Vries, comme chez Filliou aussi et comme chez bien d’autres que nous ne pouvons évoquer ici, la mission éducatrice de l’artiste signifie que l’art renonce à cette autonomie défendue par la modernité philosophique (Kant, *Critique de la faculté de juger*) et conquise par la modernité artistique (théorisée par Clement Greenberg, en se réclamant d’ailleurs de la philosophie kantienne). Mais chez Beuys, au contraire de de Vries qui s’en méfie, le langage est promu outil par excellence d’une pédagogie

désireuse de convaincre par l’analyse, la réflexion et l’argumentation : l’on sait que Beuys, animateur de la Freie Internationale Universität (Université libre internationale), co-fondateur des Verts en Allemagne, paya de sa personne pour enseigner des journées entières dans le cadre de manifestations artistiques, par exemple à la documenta, afin, disait-il, de « labourer [le monde] avec des concepts essentiels¹¹ ».

Ce que Beuys appelle « le devoir de création¹² », qu’il oppose à une conception « cosmétique¹³ » de l’art comme terrain d’innovations formelles et de variations stylistiques, ne vise à rien moins qu’à refonder la culture. Dans les années 1970 et 1980, après l’échec de 1968 et le triomphe du néo-libéralisme, cette refondation ne peut plus venir que de l’art puisque la politique, l’économie (même marxiste), le droit ont montré leur impuissance à restaurer en l’homme ce qui le définit et qu’il doit se réapproprier : la liberté. Beuys définit celle-ci par la capacité à être créatif, à s’autodéterminer, dans quelque domaine que ce soit. C’est par là qu’elle a directement affaire avec l’art. Tel est le sens profond de la formule qui a suscité tant de malentendus : « Tout homme est un artiste. » Elle a servi d’argument à ceux pour qui l’art contemporain montrait par là même sa supercherie alors qu’elle signifie tout le contraire : la créativité n’est en rien l’apanage des artistes de profession ou de statut, dont Beuys critique vertement l’opportunisme réactionnaire¹⁴ et le zèle à servir l’industrie des biens culturels. Pour Beuys, elle définit l’artiste « au sens anthropologique du terme, [comme] capable de refaçonner l’ensemble de l’organisme

social¹⁵ », de donner une forme nouvelle à tous les aspects de l’existence, individuelle et collective, en se réglant sur l’idée d’humanité, dont l’essence est la liberté. De là, maintes fois souligné par Beuys, un élargissement considérable du concept d’art, synonyme de « sculpture sociale ».

En peu de lignes l’on est condamné à simplifier une pensée particulièrement complexe : disons qu’en révolutionnaire plutôt qu’en réformateur, Beuys cherche à substituer à l’économie capitaliste d’accumulation privée des profits, irrationnelle puisqu’elle ne satisfait pas les besoins élémentaires et laisse mourir de faim une grande partie de l’humanité, une économie créative utile à la collectivité. Filliou aussi, dont la formation initiale était d’économiste, a proposé, quoique de façon théoriquement moins élaborée, de remplacer « l’économie politique » par une « économie poétique¹⁶ », « poétique » au sens propre de créatrice. L’un comme l’autre conçoivent cette révolution permanente comme spirituelle autant que matérielle et individuelle autant que collective. Pour Beuys, le capital, notion à laquelle il ne renonce pas, pas plus qu’à celle de travail, ne doit plus se mesurer en argent, mais en capacité humaine de création : « Il s’avère que l’homme, en tant que créateur, est le véritable capital, et que cela n’a absolument rien à voir avec l’argent¹⁷. »

À qui objecte à Beuys l’utopie de ses propositions, il réplique qu’elle n’en reste pas moins l’expression d’une « nécessité très urgente¹⁸ ». Qui le contesterait ? À l’inverse, l’exploitation récente de cette thématique de la créativité tous azimuts par l’idéolo-

gie néo-libérale n'enlève rien à la portée critique des propositions de Beuys. Elle invite seulement à être vigilant sur la définition de la liberté par la créativité. Pour ce faire, il n'est rien de plus utile que d'aller relire les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), écrites il y a plus de deux siècles par un poète philosophe, Schiller, peu après le détournement des idéaux de la Révolution française par la Terreur : texte difficile, que Beuys a médité et qu'il cite à plusieurs reprises.

UN « ART PHILOSOPHIQUE »

Le paradoxe est que, dans les années où Kaprow, de vries, Beuys et quelques autres ont confié à l'art une tâche immense, évidemment trop grande pour lui, celui-ci n'avait dans la société qu'un statut marginal. Maintenant que l'art a conquis une position dominante dans la culture et l'économie, mais pour de mauvaises raisons, il a cessé de manifester de l'écart, d'introduire de la différence, de refuser ce qui est : on voit les artistes répondre avec réalisme, voire cynisme assumé pour certains, à la demande sociale de divertissement et de consommation culturelle. Du moins ceux qui sont les histrions de la scène artistique-financière. Il en est d'autres, beaucoup moins visibles par définition, marginaux en ce sens, qui s'inscrivent dans cet « art philosophique¹⁹ », comme l'appelait Filliou pour le distinguer de l'art conceptuel. L'expression lui

servait à désigner un art, dont le sien, qui sortait de ses attributions traditionnelles pour prendre en charge, avec ses moyens propres, des sujets jusque-là réservés à la spéculation philosophique : la science, le pouvoir, la société, le travail, le désir, le bonheur, etc.

Il serait bon que la philosophie de l'art prenne davantage en considération les artistes de cet « art philosophique », moins optimistes que leurs aînés mais héritiers de leur utopie, et qu'elle en relaie les efforts théoriques et pratiques de résistance à la futilité ambiante. C'est moins gratifiant pour elle que de stigmatiser le spectacle de l'art et son « simulacre » dont il vous retombe toujours quelques

paillettes médiatiques. C'est moins facile pour elle que de confiner l'art à un jeu narcissique avec son concept (hégélien nécessairement), en considérant avec mépris que « l'extraordinaire profusion de formes d'art qui se sont développées tels des bidonvilles à la périphérie de ce qui était habituellement considéré comme les limites de l'art²⁰ » sont une régression archaïque allant « à contre-courant de l'histoire²¹ ». Mais qui fait l'histoire de l'art si ce n'est les artistes ? Et qui décide de son sens ? leurs textes ou ceux des philosophes ?

Anne Mœglin-Delcroix

Professeure émérite de philosophie de l'art à l'université de Paris I - Panthéon-Sorbonne

BIBLIOGRAPHIE

Articles en relation avec le thème :

- ▶ A. Mœglin-Delcroix, « Une pédagogie de la libération », postface à Robert Filliou, *Enseigner et Apprendre, Arts vivants*, traduction en français de *Teaching and Learning as Performing Arts. Lehren und Lernen als Aufführungskünste* (1^{ère} Éd. Cologne et New York : König, 1970), Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1998.
- ▶ A. Mœglin-Delcroix, « Les deux sources de l'imitation de l'art », in *Les Frontières esthétiques de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- ▶ A. Mœglin-Delcroix (sous la direction) *Les artistes contemporains et la philosophie*, numéro thématique de la *Revue d'esthétique* n° 44, Paris, Jean-Michel Place, 2003.

▶ A. Mœglin-Delcroix, « au-delà du langage. beyond language. jenseits der sprache », introduction à *herman de vries. les livres et les publications. catalogue raisonné*, Saint-Yrieix, Centre des livres d'artistes, 2005.

▶ A. Mœglin-Delcroix, « Proximité dans la distance. L'art et la nature chez herman de vries », essai introductif à la monographie *herman de vries*, Lyon, Fage ; Digne, Musée Gassendi, 2009.

Dernier ouvrage paru :

A. Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980. Une introduction à l'art contemporain*, Marseille, Le mot et le reste ; Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012.

L'art comme alternative à la philosophie : un défi d'artiste

NOTES

- 1- « Le concept du *Kunstwollen* », in *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. sous la dir. de Guy Ballangé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 203.
- 2- Allan Kaprow, *L'Art et la Vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley et traduits par Jacques Donguy, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 107.
- 3- *Ibid.*, p. 52 pour les deux expressions.
- 4- *Ibid.*, p. 100.
- 5- *Ibid.*, p. 114.
- 6- herman de vries, « ceci, this : une courte synthèse » (2003), in *herman de vries. les livres et les publications. catalogue raisonné*, Saint-Yrieix, Centre des livres d'artistes, 2005, p. 9. L'absence de capitales dans ses textes est une décision de l'artiste.
- 7- *Ibid.*, p. 8.
- 8- « my poetry is the world » est un manifeste de 1973, qui a donné lieu à un livre du même titre où il est traduit en soixante-quatre langues (Paris, Lydia Megert, 2002).
- 9- « true philosophy is immediate actual » (1976), in *to be, op. cit.*, p. 91. Trad. fr. : « la vraie philosophie est immédiate et en acte », appendice à « quelques notes personnelles sur l'art et la philosophie », *Revue d'esthétique*, n° 44 (« Les artistes contemporains et la philosophie »), 2003, p. 151.
- 10- Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, textes choisis par Max Reithmann, trad. Olivier Mannoni et Pierre Borassa, Paris, L'Arche, 1988, p. 47.

- 11- *Ibid.*, p. 20.
- 12- *Ibid.*, p. 21.
- 13- *Ibid.*, p. 123.
- 14- Joseph Beuys, in Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi, *Bâtissons une cathédrale* [1986], entretien, texte établi par Jacqueline Burckhardt, trad. par Olivier Mannoni, Paris, L'Arche, 1988, p. 154.
- 15- *Ibid.*, p. 177.
- 16- Par exemple dans *Lehren und Lernen als Aufführungskünste. Teaching and Learning as Performing Arts*, Köln/New York, Kasper König, 1970. Trad. fr. par Juliane Régler et Christine Fondecave : *Enseigner et Apprendre, arts vivants*, Bruxelles, Archives Lebeer-Hossmann, 1998.
- 17- *Bâtissons une cathédrale, op. cit.*, p. 153.
- 18- *Par la présente [...] », op. cit.*, p. 125.
- 19- Extrait d'un entretien avec Georg Jappe (1984), cité dans *Robert Filliou*, Bruxelles - Hamburg - Paris, Éditions Lebeer-Hossmann, 1990, p. 116.
- 20- Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1993, p. 154.
- 21- *Ibid.*, p. 176.

QUESTION 5

**COMMENT LES NOUVELLES
TECHNOLOGIES
REDÉFINISSENT-ELLES
LA QUESTION CULTURELLE ?**

QUEL TOURNANT NUMÉRIQUE ?

Daniel Bougnoux

Il n'est pas nécessaire d'être médiologue pour sentir que le tournant numérique correspond à un bouleversement comparable à celui qu'introduisit l'imprimerie. Ce choc rappelle une citation de Borges, extraite de « La Bibliothèque de Babel » dans *Fictions*, qui m'a toujours émerveillé : « Quand on proclama que la bibliothèque contenait tous les livres, la première réaction fut un bonheur extravagant. [...] À l'espoir éperdu succéda une dépression excessive ». La difficulté de cette bibliothèque est qu'on pouvait y cheminer pendant des kilomètres sans y rencontrer un seul livre lisible ! Le problème était celui de la pertinence et de l'extraction du savoir, et non pas de son existence « *out there* » (les rayons et le stock). Nous ne tomberons donc pour parler de la numérosphère, ni dans ce bonheur extravagant, ni dans une dépression excessive.

On connaît mieux la graphosphère que la numérosphère, puisqu'elle a environ cinq siècles d'existence. Quels sont donc (ou étaient) les traits principaux de la graphosphère ?

■ L'ORDRE DU LIVRE

Le livre apporte la stabilisation, la cristallisation du savoir et même de l'institution, voire de l'État (qui subventionne les bibliothèques). Le livre est en effet une affaire d'état (de stabilisation). Pôle d'ordre et de réflexion, la première fonction du livre, et déjà de l'écriture, est d'immobiliser le message en le détachant. D'où une ressource immense pour l'esprit critique qui va le ruminer, le comparer, le mettre en contradiction avec d'autres. L'imprimé apporte un surplomb critique que ne permet pas, de la même façon, la relation orale d'écoute et d'interlocution. Le lecteur s'immobilise pareillement ; la rumination solitaire se met en action, l'abstraction, le froid silence sont les rançons de cette construction d'un sujet isolé dans son cabinet de lecture.

De même le théâtre est le lieu par excellence de la *représentation*, frontale et à bonne distance. Autre pilier de cette graphosphère, il distingue et pose une hiérarchie stricte entre les acteurs et les

spectateurs, les émetteurs et les destinataires. Ces bords, cette clôture bien marqués dans le temps (durée de la représentation), dans l'espace (rideau de la scène, coupure infranchissable de la rampe), sont autant de paramètres essentiels aux effets de la graphosphère.

L'école elle aussi apporte un autre espace-temps et une sorte de sanctuaire où l'on retrouve une clôture, un horaire, un programme de cours, une progression linéaire de l'élève et de l'étudiant d'un degré à l'autre, des examens (une sélection), une hiérarchie stricte entre l'enseignant et l'enseigné, etc. Tout cela relève de l'ordre du livre, renforce et entretient son modèle.

Considérons à présent le musée. Qu'est-ce qu'un livre ? qu'est-ce qu'un musée ? Des lieux où les mots, où les images sont en repos. Partout ailleurs les mots cascadedent et entrent en sarabande sur les téléx, les prompteurs, les écrans d'ordinateur, mais aussi dans la conversation et l'oralité, les mots courent, fuient ; les mots piégés par le livre tombent sous notre regard critique.

Ce petit mot de *représentation* n'a l'air de rien, mais il résume assez bien quelques effets complexes de cette écologie du livre. Représentation majestueuse et sage, à

bonne distance, ouverte à la rumination critique et constructive du sujet par l'objet, de l'objet par le sujet.

■ GRAMMATISER POUR RECOMBINER

J'ai rappelé à grands traits ce panorama familier de notre culture « graphosphérique » pour souligner à quel point les nouvelles technologies de l'information et de la communication – NTIC – vont attaquer de mille façons ce modèle. Lorsque j'ai écrit *La crise de la représentation*, je m'inquiétais de voir la représentation malmenée par les nouveaux outils et je pensais davantage à ce qu'ils détruisent qu'à ce qu'ils permettent de créer ou de reconstruire – à ce que ces technologies apportent de positif et d'essentiel pour le lien social.

Ceci ne tuera pas cela (selon le célèbre chapitre de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo), mais plutôt le complètera, le compliquera. Passant de la graphosphère à la numérosphère, on discerne un processus d'hybridation plus que de substitution entre les médias successifs. Ceux qui raisonnent en termes de « il n'y a plus » ne voient que barbarie dans la nouvelle culture.

“Le numérique se développe dans des réseaux sociaux déjà existants et fort anciens ; il ne constitue pas une île d’utopie, ni un empire dans un empire.”

Or, le numérique se développe dans des réseaux sociaux déjà existants et fort anciens ; il ne constitue pas une île d’utopie, ni un empire dans un empire. Par exemple, le droit existe déjà, même si le numérique lui pose quelques problèmes ; le monde réel enchâsse le monde virtuel, ces mondes sont solidaires, en coévolution, et le web ne constitue en aucun cas une alternative au réel environnant (contrairement au slogan frappant prêté à Mark Zuckerberg dans le film de David Fincher, *The social network* : « L’humanité a habité à la campagne, puis dans des villes, maintenant on va vivre sur Facebook ».)

Mais les nouvelles technologies ne se contentent pas de remplir mieux qu’avant un ancien cahier des charges. Elles en apportent un nouveau, en changeant les termes de l’offre et de la demande culturelle, en transformant l’écosystème ou le paysage. La culture numérique segmente et ronge les liens anciens, prolongeant un mouvement historique et une tradition d’analyse séculaire depuis les Grecs. Le numérique fait à la graphosphère ce que celle-ci avait fait au monde oral précédent : détachement, segmentation, analyse, objectivation...

La numérisation et la mise en réseau de la totalité des traces, leur recombinaison permanente, constituent certainement un tournant et une percée majeurs pour l’histoire de l’humanité ; nous vivons une *conversion* numérique (Milad Doueïhi), d’ailleurs prévue par Descartes lorsqu’il parlait de ces longues chaînes de raison, identifiées aujourd’hui au réseau. L’allitération de la raison et du réseau n’est pas de hasard. Ces

longues chaînes de 0 et de 1 (bits ou choix digital élémentaire) permettent de traiter toutes sortes de messages, l’oral, l’écrit, le visuel, le son, les chiffres, les images, les lettres, etc. Cette *grammatisation* (réduction en éléments discrets et combinables) est l’aboutissement de la tradition d’analyse inaugurée par les Grecs décomposant par l’alphabet la chaîne parlée.

Ce monde de la segmentation et de la recombinaison numérique consonne avec la décomposition du social en atomes individuels (individualisme contemporain) ; il en résulte une déliaison, une analyse qui peuvent être vécues comme une dissolution, connotées par une certaine forme de perte. Mais si le numérique détruit d’anciens liens, il en

tisse de nouveaux. En accusant Internet d’individualisme consumériste, les anciens clercs ne voient que la moitié du nouveau paysage.

Or, l’identité numérique est assez différente de celle qui précède. La Toile change nos catégories les mieux ancrées de l’espace et du temps, du je et du nous, nos représentations du texte, de l’image, des sons ou encore du sujet... Tout cela appellerait une « critique de la raison numérique » au sens kantien du terme, non pour y dénoncer une forme de barbarie, mais pour examiner la nouvelle économie des connaissances et du lien social.

LA REPRÉSENTATION NE SUFFIT PAS : INTERNET FERMENT DÉMOCRATIQUE ?

La démocratie, à travers ses mots-clés d’autonomie, d’immanence, de nivellement des conditions, appelle le réseau, et le partage. Internet s’inscrit donc au cœur de cette dynamique démocratique. La *crise de la représentation* peut se lire en effet comme une avancée ou une poussée de la participation. La représentation ne suffit pas, et les outils numériques de fait la déclassent.

La domination de la classe politico-médiatique, riche d’abus et de biais, suscite l’impatience, voire la colère. La haine de la représentation nourrit les formes radicales de la contestation, contre le vote et contre les médias, en recourant à des outils qui ne représentent pas mieux le monde, mais favorisent notre intervention sur lui.



Théâtre le Merlan, Marseille © Alice-Anne Jearrold

“Le livre numérique ne remplit pas mieux les missions du livre papier, il n’en reproduit pas les fonctions.”

L’ancienne représentation démocratique convergeait vers une scène unique. Il semble qu’Internet et les nouvelles technologies émiettent la scène, et que les regards ne convergent plus.

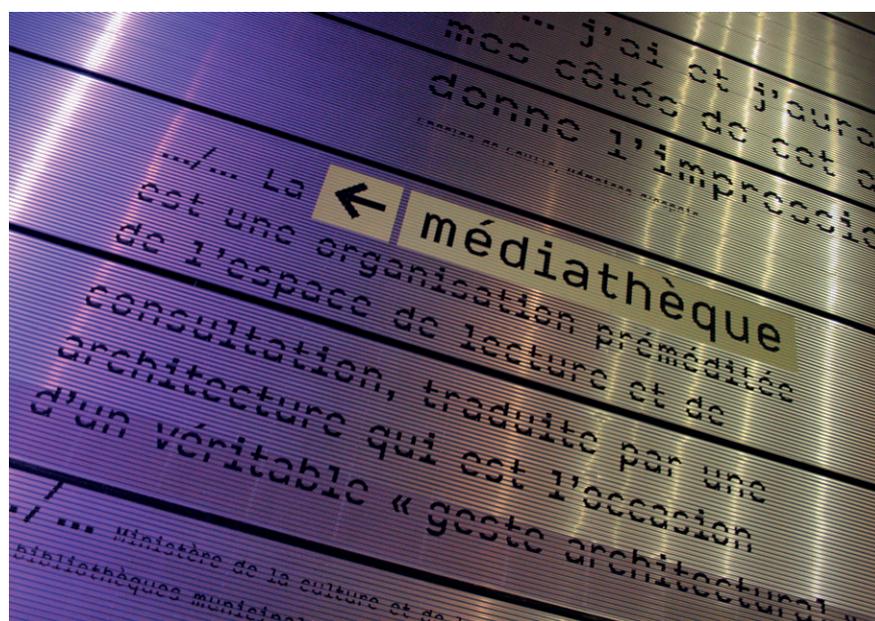
La multiplication des canaux et des initiatives dépoliarise l’attention. Notre politique passée à l’état gazeux devient moins cadrable, moins linéaire qu’auparavant ; nous entrons dans un âge politique post-représentatif, synonyme peut-être d’une majorité, là où la représentation reléguait et maintenait les citoyens sous tutelle (dans son livre *La Contre-démocratie*, Pierre Rosanvallon a bien examiné ce tournant). Les nombreux réseaux émergents militent pour informer et transformer, ils traitent des situations plus qu’ils ne « représentent » des intérêts ou des individus, donnant ainsi beaucoup d’énergie au jeu politique.

La démocratie suppose aussi le nivellement des conditions. Celles par exemple de l’émetteur et du récepteur, de l’auteur et du lecteur, de l’expert et du profane, du producteur et du consommateur, etc. Mais aussi de l’information et du divertissement, contractés dans le néologisme anglais *infotainment*, du savoir et des jeux... Dans chaque cas, le numérique défait ces anciennes hiérarchies liées à la graphosphère et il contribue par interactivité des émetteurs/récepteurs – blogs, lectures participatives entre auteurs et lecteurs, experts et profanes par Wikipédia – à déhiérarchiser, à court-circuiter les compétences et les autorités instituées. On n’y fait pas mieux ce que l’on faisait déjà, on invente de nouveaux jeux.

Pour toutes ces raisons, Internet gagnerait à être pensé comme un médium plus qu’un média. Il apporte un milieu, une écologie de l’action ou de l’esprit différents de la graphosphère. Le livre numérique ne remplit pas mieux les missions du livre papier, il n’en reproduit pas les fonctions. On y change d’espace, de temps, d’échelle, d’imaginaire et de relation. De même entre la presse en ligne et la presse kiosque. D’un modèle à l’autre, le lecteur a changé.

Il ne veut pas seulement s’informer mais aussi dialoguer, et peut-être s’approprier un fragment de la fonction éditoriale. Le nouveau lecteur cherche l’information par moteur de recherche ; il émet lui-même par blog, forum, newsgroup, etc., et surtout il coupe, colle, diffuse, recopie sur d’autres supports ce qu’il a glané ici et là.

Les grands médias précédents, notamment la presse écrite et audiovisuelle, couraient du point à la masse en séparant nettement le petit monde des émetteurs de la foule des récepteurs. Ce clivage entraînait ou constituait du même coup celui d’espaces domestiques privés, animés par des médias conversationnels tels que le téléphone ou la poste, bien distincts de l’espace public cher à Habermas. Cette illustre distinction s’effrite à son tour, dès lors qu’Internet invite l’usager à se comporter non en récepteur passif de l’information des autres mais en émetteur, en éditeur, en journaliste ou en vidéaste amateur... La Toile enchevêtre ainsi les fonctions jadis distinctes du téléphone et de la presse, donc les espaces privés et publics, au grand dam des gardiens qui campaient jalousement sur cette ligne de partage. Dans un monde ancien, quantité de *gatekeepers* veillaient à la visibilité et à la viabilité de cet espace en s’efforçant de faire coïncider ce qui se publie, et se publie, avec l’intérêt général (ou l’idée que d’en haut eux-mêmes s’en faisaient). Les pédagogues, les éditeurs, les critiques, les censeurs..., forts de leur expertise, décidaient pour la masse ce qu’il était bon de lire, voir, connaître, discuter ou goûter. Or, ces frontières du goût, de l’information ou de l’expertise sont devenues excessivement négociables ou mouvantes ; investir



Médiathèque, Strasbourg © Alice-Anne Jeandel

l'espace médiatique était auparavant un métier, la prise de parole supposait un dressage, et une rhétorique ad hoc, une cérémonie ou du moins quelque mise en scène ; et cette coupure entre les profanes et les professionnels des médias redoublait celle entre représentés et représentants dans la sphère politique.

“Un *homme numérique* est en train d'émerger, comme il y eut avec Gutenberg un homme typographique, puis avec Niépce et Daguerre un homme photosensible et indiciel.”

C'est cette coupure que brouille Internet. Chaque citoyen n'est certes pas (encore) un journaliste, mais on sent bien que le réseau travaille à marginaliser et à effacer certaines corporations de médiateurs traditionnels. En bref, l'immanence, l'auto-organisation et les poussées ou les émergences *bottom-up* sont devenues

notre paradigme, plus démocratique en effet mais d'autant plus difficile à manipuler et à penser. En élargissant l'espace du montrable (songeons à l'affaire Wikileaks), Internet brouille la coupure entre la scène et les coulisses, entre le *in* et le *off*. La visibilité n'est plus une valeur qui se décide d'en haut, sa cote fluctue, en permanence négociée entre les internautes notamment à travers le PageRank de Google.

S'il est encore trop tôt pour un diagnostic d'envergure, chacun sent bien pourtant, au bout de ses doigts posés sur le clavier, frissonner une promesse de libération, de vagabondage ou d'autonomie retrouvée. Le nouvel outil n'apporte pas l'égalité, il creuse au contraire la fracture numérique en favorisant les actifs, les malins, ceux qui apprennent à s'en servir, en laissant loin derrière les nouveaux analphabètes. Si l'un des mots-clés de la démocratie est à chercher du côté du nivellement ou plutôt de la mise à niveau des sujets, Internet, indéniablement, fonctionne en opérateur de déhiérarchisation, ou de hiérarchies enchevêtrées et tournantes (entre émetteur et récepteur, acteur et spectateur), non par l'écrasement mais par la promotion des initiatives individuelles, et l'incitation à l'autonomie croissante de chacun. À travers tout ceci, nous avons peu à peu

remplacé l'ancien régime de la vérité par la valeur de *pertinence*, essentielle à cette nouvelle écologie. Contrairement à la vérité qui vaut pour tous les hommes dans tous les temps, la pertinence est ce qui est bon pour moi « *just in time* », ici et maintenant. La messe est finie et nos médias ne sont plus « de masse ».

Un *homme numérique* est en train d'émerger, comme il y eut avec Gutenberg un homme typographique, puis avec Niépce et Daguerre un homme photosensible et indiciel. Chacun sent bien qu'Internet, dans la plupart des domaines de la culture, apporte ou provoque une coupure médiologique majeure.

Daniel Bougnoux,

Philosophe, professeur émérite en sciences de la communication à l'Université Stendhal de Grenoble, collabore régulièrement à la revue Médium.

IL EST NOTAMMENT L'AUTEUR DE :

- ▶ D. Bougnoux, *Introduction aux sciences de la communication*, La Découverte coll. « Repères », réimprimé 2010 ;
- ▶ D. Bougnoux, *La Crise de la représentation*, La Découverte, 2006.

QUESTION 6

**PEUT-ON ÉDUCER
À UNE CULTURE SCIENTIFIQUE ?**

LA SCIENCE À LA RECHERCHE DE SA CULTURE

Jean-Marc Lévy-Leblond

Physicien théoricien et professeur émérite de l'université de Nice, Jean-Marc Lévy-Leblond a également été directeur de programme au Collège international de philosophie jusqu'en 2007. Figure atypique du monde de la recherche, il se distingue non seulement par ses nombreux travaux de recherche en physique théorique et mathématique, mais aussi par sa prise de position dans le domaine de l'éducation scientifique. Peut-on éduquer à une culture scientifique ? Quel est le rôle des CCSTI dans cette mission ? Quelle place occupe, plus globalement, la science dans cette société de la connaissance ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles répond Jean-Marc Lévy-Leblond dans cet entretien.

L'Observatoire – Au XVII^e siècle, il n'y avait pas de distinction très nette entre culture et science, la science était dans la culture. Quelle place occupe désormais, selon vous, la science dans cette société de la connaissance ?

J-M. L.L. – Permettez-moi de commencer par prendre un peu de recul par rapport à la question elle-même : je ne comprends pas vraiment cette notion à la mode de « société de la connaissance ». Toutes les sociétés humaines sont nécessairement des sociétés de la connaissance ! Certes, la connaissance est un moteur actif de la société, mais je ne suis pas vraiment sûr qu'elle le soit aujourd'hui plus que naguère, même si ce ne sont pas nécessairement toujours des connaissances *scientifiques* qui ont joué un rôle majeur. Sans doute l'expression est-elle un euphémisme pour évoquer en le masquant le fait que le véritable moteur désormais, c'est la marchandisation et l'industrialisation de la connaissance. La connaissance scientifique est devenue elle-même un bien marchand qui s'achète et qui se vend. C'est la différence fondamentale entre ce qui se passait au XVII^e siècle et ce qui se passe aujourd'hui, la transition se faisant entre la fin du XIX^e et le milieu

du XX^e : la science était au XVII^e siècle une affaire essentiellement culturelle, le projet de connaître et comprendre le monde. Il y avait certes la promesse cartésienne, affirmant que « grâce à la science, nous deviendrons comme maîtres et possesseurs du monde ». Mais c'est un programme qui ne se réalise guère avant l'extrême fin du XVIII^e siècle : pendant le XVII^e ni le XVIII^e, en forçant à peine le trait, on peut dire que la science ne sert quasiment à rien. Elle a très peu d'applications pratiques. Les artisans, les techniciens, les ingénieurs font ce qu'ils ont à faire et n'ont pas besoin de lire Galilée, Descartes ou Newton. La machine à vapeur a été inventée fin XVIII^e, empiriquement, par des artisans anglais. Et ce sont les physiciens qui arrivent après, début XIX^e, avec Carnot, et se disent : « Tiens, ces braves gens ont fabriqué une machine intéressante, pouvons-nous comprendre comment elle fonctionne ? ». Ce n'est pas la science qui féconde la technique, à l'inverse, c'est la technique qui fournit des problèmes à la science. Mais ce rapport se renverse au cours du XIX^e, lorsque la science conquiert des domaines qui échappent aux perceptions immédiates et ne peuvent donc pas être traités de façon purement empirique.

Personne ne pourrait inventer la radio simplement en bricolant. Il faut d'abord avoir une théorie qui établit l'existence des impalpables ondes électromagnétiques. À la fin du XIX^e, ces applications techniques émergent en aval des avancées scientifiques. Les scientifiques, dans leurs laboratoires, font des découvertes et ce sont ensuite les techniciens ou les ingénieurs qui se disent « on pourrait faire quelque chose avec ça ! ». Quand Maxwell découvre les ondes électromagnétiques, ce n'est pas pour permettre à Bouygues ou à Berlusconi de faire des bénéfices. Il n'a pas la moindre idée ni le moindre projet concernant des moyens de télécommunication. Mais une deuxième configuration va émerger dans la seconde moitié du XX^e, où l'industrie ne sera plus simplement utilisatrice des résultats de la recherche scientifique mais en deviendra commanditaire. Elle va passer commande : « Fabriquez-nous des nouveaux matériaux, de nouveaux médicaments, de nouvelles armes, et vite s'il vous plaît ! »

Ce qui veut dire que la distinction même entre recherche fondamentale et recherche appliquée tend à s'effacer. Aujourd'hui, elle n'a plus guère de sens.

“Il est au fond paradoxal de parler de société de la connaissance, tant cette société au contraire, me semble-t-il, inhibe le développement de la connaissance sur le long terme.”

On peut effectivement toujours trouver des secteurs de recherche fondamentale sans applications comme l'astrophysique fondamentale et quelques autres. Mais, même dans ces domaines, le marché n'est jamais loin : les chercheurs y ont besoin de matériels de pointe qu'ils commandent à l'industrie, qui, du coup, produit des objets innovants qu'elle pourra ensuite vendre en masse. Le laser en serait un excellent exemple. Ainsi le couplage entre une recherche même désintéressée, et le marché, par l'intermédiaire des moyens d'expérimentation, est très fort. Mais surtout, dans la plupart des secteurs scientifiques, la distinction est en train de disparaître complètement. Dans un laboratoire de physique des matériaux, les chercheurs s'occupent à la fois de problèmes fondamentaux, sur le long terme, mais aussi de problèmes à très court terme parce que c'est ainsi qu'ils peuvent être financés. Ils ont besoin de contrats avec l'industrie car la puissance publique les finance proportionnellement de moins en moins. Les chercheurs dépensent une bonne partie de leur énergie et de leur temps à chercher des financements sur des contrats à relativement court terme qui leur sont octroyés moyennant résultats. On comprend du coup pourquoi on parle de société de connaissance : c'est en fait une société de marché, où la connaissance, et en particulier la connaissance scientifique, est devenue un bien comme les autres. Les liens de la science avec la sphère marchande sont désormais beaucoup plus forts qu'avec la sphère culturelle.

L'Observatoire – Est-ce une façon de dire que la course à l'innovation pervertit la science ?

J-M. L.L – Pervertir n'est pas le terme que j'emploierais, car il supposerait l'existence dans le passé d'une science pure et désincarnée, alors qu'elle a toujours été liée au contexte social. Mais certes, la course à l'innovation modifie en profondeur la place de la science dans la société. Cette course à l'innovation est d'ailleurs surtout une course aux bénéfices. L'innovation technique telle qu'elle est présentée par la publicité est souvent un leurre. Apple nous vend chaque année un nouvel iPhone dont les améliorations techniques sont minimales et où le degré d'innovation est marginal, jouant sur le design et des fonctionnalités secondaires afin de renouveler la demande. Le paradoxe, si on veut pousser un cran plus loin, c'est que cette emprise de l'économie à court terme devient contre-productive à long terme quant aux perspectives, non seulement scientifiques, mais aussi techniques et économiques. Car financer des projets dont le sort est incertain, dont on ne sait pas s'ils vont réussir, ni s'ils donneront lieu à des applications futures, devient extrêmement difficile. On finance beaucoup plus ce qui est acquis et à peu près connu que ce qui est encore inconnu, donc risqué et non susceptible d'applications prévisibles, mais peut-être porteur d'innovations radicales. Il est au fond paradoxal de parler de société de la connaissance, tant cette société au contraire, me semble-t-il, inhibe le développement de la connaissance sur le long terme.

L'Observatoire – Comment expliquez-vous ce divorce progressif entre culture et science ?

J-M. L.L – C'est justement parce que la domination marchande a absorbé la science, comme elle a absorbé d'ailleurs une bonne partie de la culture. Si l'on regarde les choses en face, sans se laisser aveugler par ce beau mot de culture, la musique aujourd'hui c'est pour l'essentiel 95 % de musique commerciale bas de gamme, et il en va de même pour la littérature, dont la plus grande part est celle des romans de gare. Même dans la sphère culturelle donc, le domaine de la création culturelle est très minoritaire pour ne pas dire marginal. On peut même se poser la question sur des offres dont la qualité est indubitable : leur consommation (le mot déjà dit ce qu'il faut en penser) est-elle vraiment culturelle ? Comment interpréter, par exemple, les longues files d'attente devant le Grand Palais pour les expositions de prestige — Hopper en ce moment ? Je ne sais pas si des études ont été faites à ce sujet. On sait qui sont les visiteurs, en tout cas combien ils sont, mais qu'en retirent-ils ? Qu'est-ce qui a changé pour eux après leur visite ? C'est la même chose pour la science. L'alliance entre science et culture, constitutive au départ, est d'une certaine façon dissoute, parce que chacune est sous l'emprise de la marchandisation qui les pousse dans des directions différentes.

Revenons pour le comprendre, sur l'analyse des rapports entre science et technique. Au XIX^e siècle, la science commence à rendre à la technique ce qu'elle lui a emprunté, mais en gardant encore son indépendance. Cette phase va durer grosso modo jusqu'au

milieu du XX^e siècle où un basculement à la fois matériel et symbolique a lieu pendant la seconde Guerre Mondiale, en particulier avec la construction des premières armes nucléaires : de la science fondamentale récente – la physique nucléaire – est directement mise en œuvre à des fins pratiques sur le très court terme, et ça marche ! Aussi, à partir des années 40-50, les États et les industries vont comprendre qu'il est dans leur intérêt non plus seulement d'exploiter ce qui sort des laboratoires, mais de les impulser en y investissant. On va donc voir les crédits alloués à la recherche augmenter vertigineusement et ce n'est très tard, à la fin du XX^e siècle, que les scientifiques commenceront à comprendre que ce n'est pas sans contrepartie et qu'ils sont peut-être plus riches mais certainement beaucoup moins libres.

L'Observatoire – Peut-on pour autant corrélérer cette évolution avec le fait que, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, il n'y a pas eu de révolution scientifique notable ?

J-M. L.L – C'est ce que j'avais à l'esprit quand je disais que cette marchandisation à court terme est certainement contre-productive sur le long terme, car effectivement, pendant la seconde moitié du XX^e, on n'a pas vu de grande rupture scientifique. Je n'établirais pas un lien de cause à effet absolu et unique, mais cela a certainement joué un rôle dans toute une série de domaines en poussant les chercheurs à travailler sur les problèmes où ils étaient à peu près sûrs d'obtenir des résultats à relativement court terme, et ce ne sont en général pas ceux qui peuvent révolutionner le savoir !

L'Observatoire – Comment voyez-vous le rôle des CCSTI dans leur mission de diffusion d'une culture scientifique, notamment auprès des futures générations ?

J-M. L.L – Ces projets présentent pour moi une certaine ambiguïté car ils sont la plupart du temps présentés en termes de diffusion de la culture scientifique, ce qui sous-entendrait qu'il faille ou qu'il suffise de la

“L’alliance entre science et culture, constitutive au départ, est d’une certaine façon dissoute, parce que chacune est sous l’emprise de la marchandisation qui les pousse dans des directions différentes.”

diffuser. Mais où est-elle cette culture scientifique ? Elle n'est certainement pas dans les milieux scientifiques eux-mêmes puisque les scientifiques, par leur formation, par leur évaluation, ne sont pas du tout incités à donner à leur travail scientifique le contexte culturel qui lui serait nécessaire. Les scientifiques d'aujourd'hui sont extrêmement virtuoses dans leur domaine mais, en règle générale, ne connaissent pas – parce qu'on ne leur a pas appris, parce qu'on ne leur a pas proposé, parce qu'on ne les paie pas pour – l'histoire de leur discipline. Ils n'ont pas de formation sur les questions épistémologiques qu'elle pose, à peine sur les questions éthiques qui sont pourtant à l'ordre du jour. Le milieu scientifique est un milieu déraciné par rapport à ce qu'il était à la fin du XIX^e siècle. À cette époque, les scientifiques sont des gens de culture, ils sont en général formés aux humanités, ils connaissent le grec ou le latin. Je ne veux nullement adopter une position nostalgique et je ne propose certes pas un illusoire retour à ce temps. Mais je prétends que, de fait, les scientifiques aujourd'hui n'ont guère de culture scientifique ; comment donc pourrait-on la diffuser ? L'enjeu de la relation entre science et culture ne concerne pas seulement le public profane mais le milieu scientifique lui-même. Tant qu'on ne se donne pas les moyens de procurer aux scientifiques la culture qui leur manque, au sens moderne du terme (l'histoire des sciences, la philosophie des sciences, etc.), la science sera de plus en plus déracinée. Le projet de diffuser la culture scientifique devient alors un vœu pieux. Il ne s'agit nullement de

laisser entendre que les CCSTI ne servent à rien, au contraire : s'ils veulent diffuser la culture scientifique, ils sont obligés, me semble-t-il, de contribuer à l'élaborer eux-mêmes. Ils ne peuvent se contenter d'être des lieux de simple diffusion. Ils doivent être, et c'est bien plus difficile, des lieux de création culturelle.

De nombreux centres s'y essaient, en s'ouvrant aux arts plastiques, à la danse, au théâtre, etc., mais trop souvent sur un mode où les formes culturelles sont essentiellement convoquées à des fins décoratives, voire purement illustratives : pour expliquer la physique des particules, on va faire une exposition d'art contemporain. Mais si la science n'entretient qu'un rapport utilitaire à la culture, elle lui restera extérieure.

L'Observatoire – Néanmoins ne pensez-vous pas que des lieux de vulgarisation doivent exister pour donner à voir ou donner accès à la culture scientifique ?

J-M. L.L – Oui certes, mais le mot « vulgarisation » le dit bien, il ne s'agit pas vraiment de culture. Qu'on puisse acquérir des connaissances scientifiques grâce à différentes activités, bien sûr ! Encore faut-il admettre que par rapport au public jeune qui est touché, sinon visé, en priorité, les CCSTI ne font au fond que pallier les carences de l'Éducation nationale. Car c'est bien un aveu d'échec de la part de l'Éducation nationale que de recourir à des institutions extérieures.

L'Observatoire – Un des objectifs de la culture scientifique, selon vous, est aussi de renforcer l'autonomie intellectuelle, l'esprit critique, pour permettre au débat démocratique d'exister autrement. La science est donc affaire de démocratie ?

J-M. L.L – N'est-ce pas évident ? Il n'est que de constater actuellement, le nombre de questions proprement politiques qui sont liées à des questions scientifiques. Aujourd'hui [mi-octobre], vient de paraître un communiqué de l'Élysée sur la sûreté nucléaire, où l'on voit que le gouvernement a quasiment abandonné toutes ses promesses ou au moins les perspectives de changement dans ce domaine. Mais tant que l'on n'aura pas mis en évidence la nécessité mais aussi montré la possibilité d'avoir un débat sur de telles questions, il ne faudra pas non plus tellement s'étonner que ce soit si difficile d'y impliquer les citoyens. Si on ne leur demande pas leur avis sur le nucléaire, pourquoi voulez-vous qu'ils s'y intéressent ? La curiosité purement intellectuelle n'en motivera qu'une fraction minime.

La science est un domaine dans lequel la démocratie n'a pas encore trouvé les moyens de s'exercer. On peut voter pour ses députés, son président, avoir ainsi une certaine action sur le social et l'économique (même si les marges ne sont pas énormes) ; en revanche, les grands choix en matière d'énergie, d'armement ou de politique de santé, sont quasiment absents des programmes électoraux des partis. Les élections ne se jouent pas là-dessus. La question est donc tout simplement de savoir si la science est soluble dans la démocratie. Avec les moyens actuels, la réponse n'est pas du tout évidente. Et je ne suis pas d'un optimisme farouche quant à l'avenir. Il y a quelques expériences intéressantes dans ce domaine, les conférences de citoyens, où un échantillon plus ou moins représentatif de la population discute d'un problème technoscientifique en interagissant avec des experts, un peu sur le modèle des Cours d'assises en justice,

“Nous vivons plutôt dans une société de la méconnaissance qui devrait reconnaître que nous ne pouvons pas tout savoir et se poser la question de savoir comment décider en (relative) méconnaissance de cause.”

mais avec la différence que ces conférences sont purement consultatives. Et la nature même de ces débats repose le problème du rapport avec la culture. La motivation du citoyen profane ne peut pas passer uniquement par le partage du savoir scientifique proprement dit. Tant qu'on ne travaille pas en même temps et aussi profondément sur son contexte historique, épistémologique, sociologique, etc., on n'avancera pas.

Et c'est là que se fait le lien avec la culture au sens où la littérature, le cinéma, le théâtre nous donnent à comprendre le monde politique, social, psychologique, etc., dans lequel nous vivons. Et pour le monde scientifique, ce devrait être pareil. Il faudrait que les scientifiques abandonnent leur prétention à être les seuls à pouvoir travailler au partage et à la maîtrise du savoir scientifique ; les artistes ont beaucoup à apporter — à la condition qu'ils ne soient pas cantonnés dans un rôle de faire-valoir.

Le problème aujourd'hui n'est pas que les gens ne savent rien, c'est qu'ils savent trop de choses, dont une grande partie sont fausses ou, pire, pas intéressantes. Nous ne sommes pas privés d'informations, nous en sommes submergés. Mais les informations pertinentes sont souvent présentées de façon erronée, parfois même déformées volontairement. Or, on ne peut pas s'en remettre aux détenteurs d'un savoir scientifique désormais trop parcellaire pour partager efficacement les connaissances utiles.

Un exemple typique est celui du nucléaire. En tant que physicien, je peux vous expliquer ce qui se passe au cœur du réacteur nucléaire, mais ne me demandez pas de vous dire si telle centrale est dangereuse ou pas, je n'en sais rien, car c'est une question de béton, de plomberie, de métallurgie qui échappe totalement à mes compétences scientifiques. Au fond, nous vivons plutôt dans une *société de la méconnaissance* qui devrait reconnaître que nous ne pouvons pas tout savoir et se poser la question de savoir comment décider en (relative) méconnaissance de cause. Nous ne connaissons que de plus en plus imparfaitement ce qu'il nous faudrait pour décider en toute sûreté, et il va bien falloir y faire face.

L'Observatoire – On voit se développer un rapprochement étroit entre art et science depuis quelques années, cette collaboration entre artistes et chercheurs vous paraît-elle fructueuse ? Est-ce à cet endroit que la culture peut apporter quelque chose à la science ?

Oui, bien sûr, mais pas sous les formes qui sont proposées le plus souvent. D'une part, il y a souvent une confusion entre ce qu'on attendrait des relations entre art et science et ce qu'on attend des relations entre art et technique. Si l'on demande aux techniques contemporaines de proposer aux artistes de nouveaux moyens de création, rien à redire. Si des artistes veulent faire de la vidéo, des arts numériques, c'est leur affaire, chaque artiste est maître de ses moyens.

ÉVARISTE RICHER, AR(T) PENTEUR DE SCIENCE

Le Centre international d'art et du paysage, dans l'île de Vassivière (Haute-Vienne), présente jusqu'au 6 janvier 2013 l'exposition « Substrat » de l'artiste Évariste Richer, une excellente occasion de réfléchir aux rapports possibles de l'art et de la science.

Loin du démarquage servile, de l'illustration didactique, de l'exploitation esthétique qui caractérise trop souvent les tentatives de rapport entre art et science, Évariste Richer fait d'images, mots et idées scientifiques des matériaux esthétiques à part entière, comme d'autres se saisissent d'éléments du monde naturel.

Paraphrasant le célèbre aphorisme de Robert Filliou : « *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art* », Évariste Richer nous invite à comprendre que, « *la science est ce qui rend le monde plus intéressant que la science* » — à quoi l'on pourrait ajouter que grâce à des artistes comme lui, l'art est ce qui rend la science plus intéressante que la science...

Jean-Marc Lévy-Leblond

Mais ce n'est pas parce qu'on utilise un moyen technique que l'on éclaire les connaissances scientifiques qui le sous-tendent. Les artistes de la Renaissance qui inventent la peinture à l'huile en utilisant des solvants et des pigments nouveaux, ne nous disent rien sur la chimie. Les moyens techniques mis en œuvre n'ont pas de rapport nécessaire avec le contenu de l'œuvre. Ce n'est pas parce qu'un artiste créera une œuvre numérique aussi valable qu'elle puisse être, que cela nous aidera à mieux comprendre le statut de l'électronique et de l'informatique dans la société. Les vidéos de Bill Viola sont sublimes, mais ne parlent pas de la technique elle-même. Ne confondons donc pas ce que l'art pourrait nous dire de la science et de la technique avec la façon dont il les utilise.

Quant à ce que l'art peut vraiment nous apporter, je suis un peu sceptique sur la possibilité d'instaurer à cette fin des relations institutionnelles organisées. Que des artistes puissent faire des résidences dans des institutions scientifiques, tant mieux pour eux si ça les motive. Mais les résultats de ce genre de projet tels que je les connais aujourd'hui me laissent plutôt réservé.

Le risque est que si un artiste s'intéresse à des questions scientifiques, d'une façon préalablement investie par un projet institutionnel, on aboutisse à une promotion de l'image de marque de la science plus qu'à une mise en question critique. De plus, l'intérêt pour telle ou telle question scientifique, de la part d'un artiste contemporain, ne doit pas nécessairement être lié à la science moderne pour nous permettre de réfléchir. Je peux prendre par exemple une exposition actuelle d'Évariste Richer, au Centre international d'art contemporain de Vassivière, dans le Limousin. Cet artiste fait un travail que je trouve passionnant en s'appuyant sur un certain nombre de travaux scientifiques le plus souvent anciens. Il s'y intéresse en tant qu'artiste et pour des raisons de plasticien. Et il s'y intéresse d'une façon suffisamment novatrice pour que, lorsque je contemple ses œuvres, précisément parce qu'elles sont indépendantes et autonomes, elles m'obligent à réfléchir. Je connais nombre d'artistes qui m'aident à mieux comprendre la science, même si ce n'est nullement leur objectif.

L'Observatoire – Pourtant, un des intérêts de ces résidences art/science pour les scientifiques est aussi d'avoir un regard un peu décalé sur une brique technologique et de voir ce qu'un artiste peut inventer dessus.

L'Observatoire – Je veux bien croire qu'une résidence d'artiste en milieu scientifique puisse être très intéressante pour l'artiste mais je suis moins sûr qu'elle puisse avoir de l'effet sur les scientifiques, parce qu'après tout ils restent chez eux. Pour qu'il y ait une vraie transformation, il faudrait que les scientifiques sortent de leurs laboratoires, aillent voir des expositions, des ateliers d'artistes. À quand des séjours de scientifiques dans des écoles d'art ou des galeries ?

Entretien avec Jean-Marc Lévy-Leblond
Physicien (théoricien), épistémologue (expérimentateur) et "critique de science". Professeur émérite de l'université de Nice, a enseigné dans les départements de physique, de philosophie et de communication.

Propos recueillis par Lisa Pignot
rédactrice en chef

Jean-Marc Lévy-Leblond

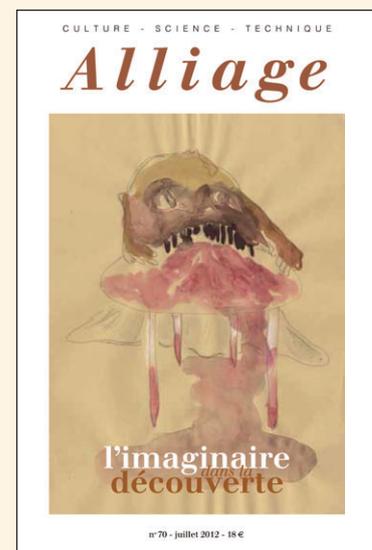
Directeur des collections scientifiques des éditions du Seuil, et de la revue *Alliage (culture, science, technique)*.

Auteur de nombreuses publications articles scientifiques spécialisées, ainsi que de plusieurs essais sur les rapports entre science et société, en particulier du point de vue de la culture. Parmi les derniers : *La science en mal de culture*, Futuribles, 2004 ; *La vitesse de l'ombre (Aux limites de la science)*, Seuil, 2006 ; *La science (n')e(s)t (pas) l'art*, Hermann, 2010 ; *Le grand écart (La science entre technique et culture)*, Manucius, 2012.

Alliage (culture - science - technique)

Depuis plus de vingt ans, la revue *Alliage* travaille à mettre la science en culture. Seule revue à la croisée des cultures, des sciences, et des techniques, ses derniers numéros sont consacrés à la figure de l'amateur, d'hier à demain (n° 69), au rôle de l'imaginaire dans la science (n°70) ; à paraître, un numéro spécial sur la science et le cinéma.

Alliage, IUFM, 89 avenue George V, 06000 Nice
alliage@unice.fr, <http://revel.unice.fr/alliage/>



QUESTION 7

**COMMENT LA VILLE
RENOUVELLE-T-ELLE LA CULTURE ?**

L'ÉVÉNEMENT DE LA VILLE ET L'ÉVÉNEMENT ESTHÉTIQUE DANS LA VILLE

Chris Younès

Hannah Arendt soutient que c'est l'événement qui éclaire son propre passé bien plus que son propre passé ne l'expliquerait. Il apparaît comme un fait spontané à l'égard de la série qui le porte mais, une fois produit, il jette sur elle une lumière qui le rend intelligible. Ainsi l'événement s'inscrit dans une sorte de détermination à rebours.

Cela se vérifie notamment dans le cas de l'événement esthétique qui se présente essentiellement comme un fait de communication. Il est impossible de se faire une idée de l'avenir d'une œuvre au moment où elle est produite. Il n'y a, en effet, d'œuvre esthétique que dans la mesure où il y a échange entre le producteur et le récepteur. C'est en réalité ce dernier qui authentifie l'œuvre en la reconnaissant comme telle, c'est-à-dire en en reconnaissant la valeur. Ainsi le centre Beaubourg ou le Palais de Tokyo ne peuvent se départir de « leur public » ; ils ne sont ce qu'ils sont que par l'intérêt qui les entoure.

Ce qui définit l'événement est d'abord son autonomie relative eu égard à ce qui le précède ; mais aussi et surtout l'impulsion nouvelle qu'il donne ou la dynamique qu'il suscite et autour desquelles d'autres faits et d'autres événements vont s'organiser et s'ordonner. Tout semble donc se passer comme si ce n'est pas l'histoire qui fait l'événement ou qui l'amène, mais l'événement qui crée l'histoire. Celle-ci apparaît comme une succession monotone de « faits ordinaires », une sorte de gestion du quotidien : Hegel dit qu'« elle peint du gris sur du gris ». Puis un jour, quelque chose d'extraordinaire advient et l'événement apparaît comme une rupture de la chaîne, une suspension de la grisaille par un point éclatant.

En même temps, l'événement est-il totalement indépendant de ce qui l'a précédé ? On ne saurait le dire car il a été préparé par

d'autres faits antérieurs. Avant qu'il n'arrive, l'événement était déjà là, considérait Hegel. Certains ajouteraient qu'« il était dans l'air », tel l'orage suspendu à l'humidité et la chaleur. Les facteurs qui l'ont suscité étaient là avant son avènement. L'événement est donc une combinaison, une mise en relation de faits, qui étaient imprévisibles. Il est contenu dans la série qui l'amène et en dépend étroitement, mais il y est irréductible. Il la dépasse c'est-à-dire qu'il en porte les marques, en conserve les traces mais les réorganise et les réordonne d'une manière inédite.

LA VILLE COMME ÉVÉNEMENT CULTUREL TRANSFORMATEUR

Examinée à travers la catégorie de l'événement, la ville paraît confirmer durablement cette analyse. D'abord, elle est l'événement même dans l'histoire de l'humanité, dans la mesure où l'homme, animal bipède, apparu dans la nature, n'était nullement destiné nonobstant ce qu'en dit Aristote, à vivre dans la Cité. Les hommes ont longtemps erré avant de s'organiser en société civile et de bâtir des villes. La citoyenneté, l'urbanité, la société de droit est donc peut-être la plus grande révolution que l'homme ait connue jusque-là à travers sa longue histoire. Elle est aussi la vie de l'événement en ce qu'elle a été un lieu d'innovations et d'inventions, qu'elles soient culturelles, scientifiques, techniques, sociales ou politiques. Pour autant, elle doit affronter désormais l'épui-

sement des milieux et des personnes, non seulement en raison de la fatigue occasionnée par la vie urbaine mais aussi en raison des conditions d'inhabitabilité qui s'accroissent. Le processus d'uniformisation des territoires qui s'accélère, exerce une forte violence alors que l'humanité, depuis toujours, s'est caractérisée par la grande diversité de ses manières d'habiter¹. Lorsqu'ils ont abordé la grande ville du XIX^e siècle ou du début du XX^e, Baudelaire, Simmel et Benjamin ont mis l'accent sur les expériences qu'elle suscitait, sur les manières dont les corporalités et les socialités étaient affectées, sur une économie affective et des pratiques définissant une façon de vivre. Ils ont, avec Nietzsche et Freud, souligné à quel point le monde, produit par une certaine modernité, est pauvre en expérience. De plus, la ville qui semblait pouvoir favoriser la liberté des individus, les éloignant du joug des servitudes et des replis en leur offrant la possibilité de confrontation à l'altérité, s'avère de plus en plus aliénante. Nombre de voix comme celle de Mike Davis², dénoncent la catastrophe urbaine contemporaine, puisque partout prolifèrent les ségrégations, les pauvretés, les pollutions.

LE SEUIL CRITIQUE DE L'ESPACE PUBLIC

Au cœur de la démocratie de masse, les contradictions de l'espace public médiatisé³ se conjuguent avec celles des lieux. L'urbanité du milieu urbain se situe à un

“Le processus d’uniformisation des territoires qui s’accélère, exerce une forte violence alors que l’humanité, depuis toujours, s’est caractérisée par la grande diversité de ses manières d’habiter.”

seuil critique, à la fois en décomposition et recomposition. L’émotion, la contagion affective de la vie urbaine sont associées aux flux des déplacements, aux sensations éphémères, aux moments de communion autour de la musique, du sport, des fêtes, des spectacles... Pulsionnel, commutation des désirs, jeux de signes y sont exacerbés. Ce sont toutes les évolutions des modes de vie de l’« homo urbanus »⁴ qui se superposent et en brouillent les figures. Des expériences pauvres et uniformes réduisent les humains à une masse homogène vivante mais ne favorisent pas une société d’hommes libres. De fait, l’espace public est mis en crise par les effets des mutations en cours. Son articulation physique est en question ainsi que la production d’espaces urbains du vivre ensemble qui, soumis à des luttes de pouvoir, resteraient capables de résister aux seules logiques de la séparation, de la fonctionnalité ou au triomphe du profit. Ce qui n’est pas simple étant donné l’épuisement de l’en-commun, ramené, au mieux, dans la plupart des cas, à de l’être-avec⁵.

Ces territoires de l’urbain contemporain, dénommés parfois « après-ville », hyper ou méta-polis, se présentent comme des espaces éclatés. Une situation se trouve extrémité : chacun est dans sa bulle contenue dans d’autres bulles, depuis l’utérus jusqu’à l’internet en passant par le couple et la ville, explique Peter Sloterdijk qui insiste sur la réalité d’un milieu hyper relationnel paradoxal, une « écume », se demandant « comment discerner les bulles imbriquées dont se compose l’écume de nos villes »⁶.

L’ÉVÉNEMENT ÉCOESTHÉTIQUE COMME RÉGÉNÉRATION DES MILIEUX HABITÉS

En même temps, un changement de paradigme se profile dans le sens de la quête d’une nouvelle alliance ; ce dont témoignent de nombreux ouvrages de la fin du XX^e siècle⁷. Le faire-ville se trouve repensé : l’écologie, la réduction de la consommation, le souci du viable, du vivable, de l’équitable, représentent des conceptions et des pratiques par lesquelles la cité semble se remettre en cause, interpellé son histoire et son mode de développement, interroger sa propre existence et ses capacités de métamorphoses. Hannah Arendt nous convie à envisager l’événement esthétique comme une incitation à l’échange et à la parole. En suscitant l’émotion – qui ébranle, secoue et aiguise les sens –, il éveille la conscience tout en créant les conditions de la rencontre ; la beauté et le jugement esthétique ouvrant un espace commun prépolitique⁸. Car les œuvres, « patrie immortelle des mortels », ont la propriété de faire tenir un monde commun en rappelant l’existence des paroles et des actions des hommes autrement volatiles. Elles restent accessibles et ont une vie qui viendra de ceux qui les rencontrent, assurant de la sorte une forme de permanence, puisque le temps de l’œuvre est très différent de celui des cycles des matériaux ou de la matière. D’une certaine manière se trouve modifié le travail destructeur et inexorable de l’universelle dégradation.

Dans la résistance à l’ampleur que prend de plus en plus le développement insoutenable basé sur les logiques financières et sur le cycle aliénant de la production et de la consommation, l’ouverture d’alternatives créatrices s’avère donc décisive⁹, visant à recycler, réutiliser, alors même que cette attitude semblait caractériser les sociétés vernaculaires préindustrielles, ou les sociétés de pauvreté. Dans ce processus, l’art a le pouvoir de faire advenir d’autres formes écoesthétiques et écoéthiques de cohabitation et de coexistence. Les changements de regard s’avèrent déterminants. Nombreux sont ceux qui s’y engagent. Ainsi le groupe pluridisciplinaire Stalker, qui se définit comme « un laboratoire d’art urbain », a-t-il mis en place un observatoire nomade. Leurs prospections des territoires périurbains et des centres-villes, notamment à partir des vides, des friches, des délaissés, rendent visible une ville invisible : des pratiques sociales en marge, des formes de nature masquées par la ville légitimée, instituée. Ainsi dans ses projets architecturaux et artistiques, Didier Faustino qui se centre sur le corps dans l’espace met en scène des expériences et des situations limites, en portant un regard critique sur les traitements d’oppression et de non-partage liés à cette société et en situant l’architecture comme « un outil pour exacerber nos sens et aiguïser notre conscience de la réalité ». La lutte et les paradoxes sont d’envergure, comme le souligne Guy Tortosa¹⁰ à propos de la pièce de Jacob Gautel et Jason Karaindros, « Le détec-

“Régénérer les milieux habités, c’est insister sur ce qui est entre les choses et les êtres comme sur ce qui devient, c’est ménager et recréer à la fois.”

teur d’anges » (1994), en commentant en 1997 le travail des deux artistes : « Jakob Gautel et Jason Karaindros appartiennent à une communauté d’artistes qui, en dépit de la précarité économique ambiante – on devrait plutôt dire grâce à elle – ont fait le choix de travailler dans l’espace public, dans les courants d’air, à distance respectueuse des lieux préparés pour les recevoir... Entre leurs doigts la pauvreté est richesse, elle atteste un choix, elle est l’expression d’une solidarité et d’une interprétation généreuse du monde. Leurs œuvres sont écologiques car elles sont faites de peu de choses et occupent un espace restreint, un espace dont l’esprit et le rêve constituent la véritable étendue. J’apprécie en particulier que leurs œuvres n’attendent pas pour “avoir lieu” les autorisations administratives ou les commandes publiques. » Présentée dans diverses expositions et dans la collection du FNAC (Fonds national d’art contemporain), cette œuvre n’a cependant jamais été installée dans un espace public : « comme si cette petite balise était trop

simple ou trop fragile pour prendre place dans la ville... Pour prendre place dans l’espace public, il faut être reconnaissable, homogène et consensuel, il faut répondre aux normes de nettoyage et de sécurité, avoir un caractère indestructible et résister aux tags... », constate Nicolas Michelin¹¹.

Ces interrogations sont à mettre en perspective avec la prégnance d’une préoccupation éco-existentielle qui attire l’attention à la fois sur les données culturelles et sur les conditions de milieux du vivant. Ce sont à de nouvelles manières de penser et de faire que nous sommes désormais invités. Car régénérer les milieux habités, c’est insister sur ce qui est entre les choses et les êtres comme sur ce qui devient, c’est ménager et recréer à la fois. Cette écosophie engage des corymbes d’un autre type entre humain et non humain, diversités naturelles et culturelles, urbain et agriculture ; en fait, elle nous engage à une autre manière politique et esthétique de vivre ensemble. Ce qui constitue la matière du coexister et de l’habitabilité.

Bref, de l’art de s’envisager au monde et de le configurer. L’éveil esthétique peut être fulgurant, mettant en demeure d’exister¹².

Chris Younès

Professeure des écoles d’architecture (Paris la Villette et ESA), directrice du laboratoire GERPHAU (Philosophie Architecture Urbain) UMR MCC/CNRS 7218 LAVUE (Architecture Ville Urbanisme Environnement), et du Réseau PhilAU (Philosophie Architecture Urbain).

PARMI LES OUVRAGES DE CHRIS YOUNÈS

- ▶ *Art et philosophie – Ville et architecture*, (dir. C. Younès), La Découverte, 2003 ;
- ▶ *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, Éditions du Cerf, 2007 ;
- ▶ *Habiter, le propre de l’humain*, avec Th. Paquot et M. Lussault, La Découverte, 2007 ;
- ▶ *Le territoire des philosophes*, avec Th. Paquot, La Découverte, 2009 ;
- ▶ *Architecture des Milieux*, avec B. Goetz, Le Portique, 2010 ;
- ▶ *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, avec Th. Paquot, La Découverte, 2012.

L’événement de la ville et l’événement esthétique dans la ville

NOTES

- 1- M. Lussault, Th. Paquot, C. Younès (codir.), *Habiter, le propre de l’humain*, Paris, la Découverte, 2007
- 2- Mike Davis, *Le pire des mondes possibles. De l’explosion urbaine au bidonville global*, [Planet of Slum, éd. Verso, 2006], trad. Jacques Mailhos, Paris, La Découverte, 2007
- 3- D. Wolton, « Les contradictions de l’espace public médiatisé », in *Hermès. Communication. Cognition. Politique* n° 10 CNRS, Paris, 1991.
- 4- Thierry Paquot, *Homo urbanus*, Paris, Éditions du Félin, 1990.
- 5- « L’“avec” est sec et neutre : ni communion, ni atomisation, seulement le partage d’un lieu, tout au plus un contact ; un être ensemble sans assemblage. » J.-L. Nancy, *La communauté affectée*, Paris, Galilée, 2001, p. 43.
- 6- P. Sloterdijk, *Écumes, Sphères III (Sphären III – Schäume, Plurale Sphärlogie*, Suhrkamp-Verlag Frankfurt, 2004). Trad. Olivier Manoni, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2006.
- 7- Rappelons-en quelques-uns très emblématiques : Hans Jonas, *Le principe responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique [Das Prinzip Verantwortung (1979)]*, trad. J. Greisch, Paris, Éditions du Cerf, 1990 ; Le rapport Brundtland [1987, Commission « environnement

- et développement » de l’ONU : *Our Common future*, traduit *Notre avenir à tous*, Québec, Éditions du Fleuve, 1988 ; Félix Guattari, *Les trois écologies. L’espace critique* [Paris, Galilée, 1989] ; Michel Serres, *Le contrat naturel* [Paris, Champs Flammarion, 1992].
- 8- H. Arendt, *Qu’est-ce que la politique ?*, trad. S. Courtine-Denamy, Paris, Seuil, 2001, p. 200.
 - 9- Résistance et création sont liées comme l’a expliqué Deleuze lors de sa conférence à la FEMIS, 1987.
 - 10- Dans le texte *Un devoir d’imagination accompli*, pour l’exposition « *Par moments* », commissaire Guy Tortosa, à l’IESA, Paris, décembre 1997.
 - 11- Nicolas Michelin, « Un ange passe », in *Art et philosophie, ville et architecture* (dir. C. Younès), Paris, La Découverte, 2003, p.142.
 - 12- « L’apparaître d’une œuvre d’art ne confirme ni les anticipations d’un projet ni l’espoir d’une attente. Il est un événement, un événement transformateur... Il ouvre un monde et une forme de présence inédite. » Henri Maldiney, *Ouvrir le Rien, l’art nu*, La Versanne, Encre Marine, 2000 et H. Maldiney in *Ville contre-nature* (C. Younès dir.), Paris, la Découverte, 1999, p. 26.

QUESTION 8

**LE COMBAT CULTUREL
EST-IL LA CONTINUATION
DU COMBAT POLITIQUE
PAR D'AUTRES MOYENS ?**

QUELLE « RÉPUBLIQUE DU GOÛT » DANS LA DÉMOCRATIE DE LA CULTURE ?

Thierry Ménessier

Dans cet article, nous voulons examiner la possibilité, pour une théorie républicaine d'aujourd'hui, d'intégrer dans son projet la dimension de la culture.

Pour les théoriciens de la république¹, la dimension éthique de la vie publique est centrale. Aux antipodes d'une telle perspective, on reconnaît le libéralisme à ceci qu'il se fonde sur une conception plutôt privée des passions humaines. Du point de vue du républicanisme, non seulement l'État est autorisé à se préoccuper des mœurs des citoyens, mais encore se trouve-t-il fondé à agir sur celles-ci par divers biais tels que la préservation active de la neutralité de l'espace public ou par les politiques d'éducation, tandis que le libéralisme pose d'étroites limites à l'action de l'État en matière morale. La question des mœurs oppose donc radicalement ces deux grands courants théoriques de la modernité. Dans leur conflit théorique, l'histoire semble avoir donné l'avantage au libéralisme puisque, de nos jours, le républicanisme est apparu comme une culture moniste aveugle aux différences, voire comme un dirigisme moral injustifiable. Malgré une telle critique, un républicanisme d'aujourd'hui, soucieux d'éducation aux valeurs démocratiques, est envisageable en se fondant sur la dimension culturelle, tout en respectant scrupuleusement la « liberté privée » des individus ainsi que la variété de leurs préférences culturelles.

DÉMOCRATISATION DE LA CULTURE ET JUGEMENTS COLLECTIFS DE GOÛT

Si la dimension éthique représente, pour le républicanisme, un enjeu considérable, c'est que, de son point de vue, la réalité de la liberté s'y joue : l'expression publique des passions renvoie l'écho de la capacité

des citoyens à défendre leurs choix avec vigueur, et la politique la plus judicieuse est celle qui favorise les conditions de tels échanges. Or, pour se livrer à une judicieuse évaluation des mœurs en vue d'une amélioration de l'esprit public, la théorie politique gagne à ne pas se couper de l'observation des métamorphoses de la culture dont elle est contemporaine. Sur ce point, la question de ce qu'on peut nommer les « jugements collectifs de goût » semble particulièrement importante et il apparaît nécessaire de les examiner dans le contexte de la « démocratisation de la culture ». Nous entendons par là le fait que les relations entre activités politique et esthétique se développent dans un contexte culturel probablement unique dans l'histoire : l'accès le plus large possible aux contenus culturels les plus variés n'est pas seulement un fait, c'est devenu une sorte de valeur de notre monde. On admet désormais non seulement que tout un chacun a le droit d'accéder aux œuvres de culture, mais également d'y émettre un avis éclairé, autorisé par lui-même d'abord, ensuite partagé par la communauté qu'il s'est choisie. Gagnée sur le plan politique, la liberté démocratique s'est propagée dans le domaine culturel et s'y est installée en promouvant la liberté individuelle du goût. Si l'on entend par « culture » toute pratique visant à symboliser une activité et, par là, à conférer du sens à celle-ci, un sens susceptible de rejaillir plus généralement sur l'existence de l'acteur, nous devons même évoquer « des » cultures populaires, au point que les goûts subjectifs doivent être pensés de manière fondamentalement « dissonante »².

“Gagnée sur le plan politique, la liberté démocratique s'est propagée dans le domaine culturel et s'y est installée en promouvant la liberté individuelle du goût.”

Si bien que désormais, d'une part le statut de l'évaluation des pratiques et des œuvres par une quelconque autorité légitimée à le faire pose profondément question et que, d'autre part, la possibilité même de délimiter le champ de « la » culture paraît sujette à caution. Dès lors, l'idée d'un jugement collectif de goût est rivée à l'éclatement du champ social en une multiplicité de pratiques incommensurables et de groupes sociaux à peine reliés entre eux. Du fait de l'atomisation des pratiques et de la caducité des critères d'évaluation des œuvres, les idées cadres de la politique moderne, notamment celle d'une action collective émancipatrice et à plus forte raison celle d'un « monde commun », semblent désormais réduites au silence.

Mais en la matière rien n'est certain. Nous pouvons le remarquer en nous intéressant aux jugements collectifs de goût par le biais d'un cas de référence privilégié : l'existence des prix littéraires, eux-mêmes pris dans le contexte plus général des concours publics culturels

“C’est pourquoi la volonté de favoriser une « citoyenneté culturelle » nous semble appropriée à un républicanisme contemporain, prudent dans ses manières de promouvoir la communauté civique d’une manière immanente.”

et esthétiques – fait social massif par son ampleur, dont il est nécessaire de questionner le statut et la fonction, afin d’en saisir sous certains aspects la valeur pour une théorie normative de la démocratie contemporaine. Il n’existe probablement pas de pays au monde – et singulièrement pas de société démocratique – qui ne soit touchée par ce phénomène. On peut même littéralement être saisi par le vertige : pour nous en tenir à la France, il y existe plus de mille prix littéraires différents, sans parler des concours ouverts qui portent sur les autres formes d’expression artistiques³. On ne se tromperait guère si l’on parlait à propos de ce fait d’une véritable industrie culturelle. Désireux de nous pencher sur ce fait, nous proposons de l’envisager selon deux angles de vue différents : d’abord, selon une dimension plutôt sociologique, ensuite selon la perspective de la philosophie politique républicaine.

Les prix littéraires gagnent à être observés à travers la grille de lecture proposée par Tocqueville dans le second tome de *De la Démocratie en Amérique*, à propos de la « physionomie littéraire des siècles démocratiques »⁴, où l’auteur estime que l’égalisation des conditions ne peut manquer d’avoir des conséquences majeures sur le développement culturel de la société démocratique. Le goût démocratique correspond en effet à celui de subjectivités qui se sentent désormais capables

d’être elles-mêmes normatives dans l’ordre de l’appréciation de la qualité d’une œuvre, à parité l’une avec l’autre. Il est aisé de poursuivre la conjecture tocquevillienne à la lumière de nos observations de l’évolution des pratiques culturelles dans les siècles démocratiques : personne ne s’y contente de se sentir capable de devenir critique d’art (exprimant ses goûts en peinture, en littérature ou en musique), tout un chacun se sent capable, au moins virtuellement, de devenir auteur. Or, même en étant averti par l’auteur de *De la Démocratie en Amérique* de la tendance moderne à l’éclatement de l’académisme et de l’individualisation des goûts, on ne peut manquer d’être surpris par le nombre et par la variété des récompenses littéraires régulièrement distribuées. Une observation quelque peu attentive révèle la variété des catégories de prix, des grands prix nationaux décernés par des académies d’experts issus du monde de la culture, aux prix à caractère directement institutionnel en passant par ceux à caractère géographique, visant à la mise en valeur d’un site ou d’un territoire, à caractère corporatiste, saluant la valeur d’une œuvre pour une profession donnée et à ceux destinés à honorer la mémoire d’un grand personnage ou auteur. Dans ce repérage, la distinction importante passe sans doute moins par l’objet du Prix que par la nature du Jury, selon que ce dernier est plutôt composé d’experts ou d’amateurs. Cette multiplicité de Prix,

signale sans doute que dans la société démocratique, la perte d’adhérence des classiques institués, ou encore le défaut d’autorité des académies, sont comme contrebalancés par un étonnant dynamisme de réinstitution régulière de la valeur des œuvres. Certes, cette situation relève sans doute d’une forme de confusion entre la dimension du goût littéraire et celle de la compétition sportive. Et derrière une telle logique, les prix littéraires et esthétiques consacrent à certains égards la concurrence du marché culturel. Dans le domaine très concurrentiel de la lutte des préférences, ils signalent que le champ de la culture n’est pas devenu, dans un sens hayekien, totalement catallactique : les préférences collectives ne sont pas intrinsèquement équilibrées en un marché qui est norme de lui-même, elles sont orchestrées par des décisions expertes qui les régulent pour une part importante.

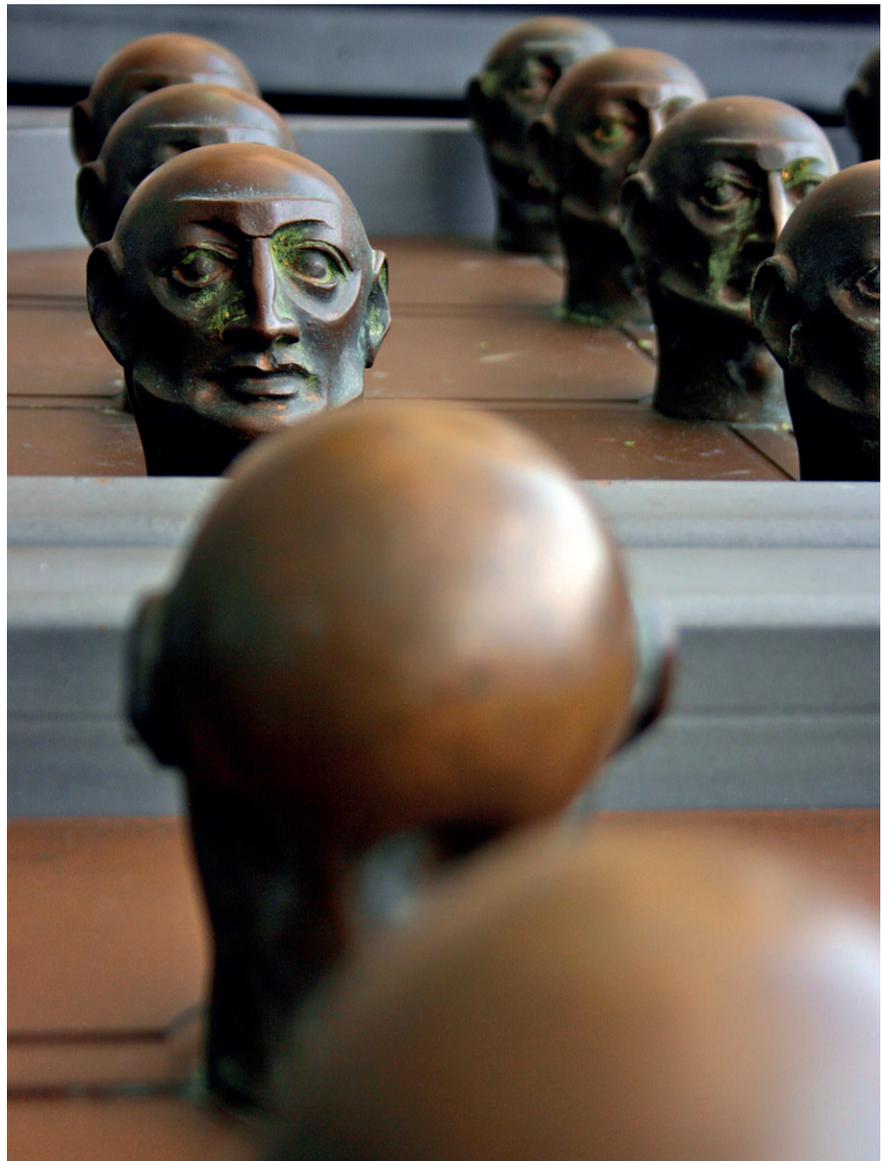
RÉAPPRENDRE À JUGER COLLECTIVEMENT, D’APRÈS UNE CONJECTURE D’ARISTOTE

Il est cependant permis d’aller plus avant dans l’élucidation de la *dimension normative* des jugements collectifs de goût à propos du cas de figure représenté par les prix littéraires. Une conjecture d’Aristote offre à ce propos une piste particulièrement stimulante pour la réflexion⁵. Dans

un passage de *La Politique*, le philosophe explique que si la masse ne saurait réellement *juger en corps*, et si par suite on ne saurait reconnaître un sujet collectif légitime ou éclairé (au sens où la théorie moderne parle depuis le XVIII^e siècle de pouvoir constituant du peuple), il existe cependant une modalité dérogatoire tout à fait exceptionnelle. Elle se révèle lorsqu'on examine la « domination » de « la masse » ou « foule » (en grec : *plêthos*), ce terme politiquement sous-déterminé qui désigne une agrégation de personnes éventuellement d'origine sociale hétérogène.

L'argumentation aristotélicienne est surprenante tant par l'acuité des problèmes qu'elle pose que par l'ingéniosité de l'auteur dans sa tentative d'apporter des réponses originales à un cas de figure anormal, voire à une anomalie politique. La masse informe – la foule qui constitue la réalité sociale d'une démocratie – peut-elle, à certains égards, avoir légitimement le pouvoir ? Peut-elle être « souveraine », sachant qu'Aristote n'a en vue nulle théorie de ce que nous entendons par souveraineté (à savoir : l'acte juridique par lequel un peuple s'affirme comme politiquement autonome et dont la constitution nationale exprime la réalité), mais plutôt la reconnaissance du pouvoir de fait ? À condition que l'on envisage les choses sous un certain angle, explique le philosophe, la masse peut être considérée comme l'authentique détentrice du pouvoir – cela, même si elle se comporte souvent comme une bête féroce (*thêrion*), selon une image récurrente dans la littérature anti-démocratique de l'époque.

En cette occasion, le philosophe se montre ingénieux dans son recours à des métaphores pour dire ce qui est *presque impensable* : certes, il est normalement impossible de transformer la quantité en qualité et, par suite, de considérer la masse dans les termes réservés aux « personnes distinguées » (*spoudaïos anêr*) mais le fait que la foule soit une multiplicité permet tout de même d'enrichir les singularités individuelles, comme on le voit lors d'un repas collectif. La masse crée une sorte de « surhomme quantitatif », et tout se passe



Prague © Alice-Anne Jeandel

avec elle comme il en va pour la création d'êtres irréallement beaux, comme dans nos images de synthèse contemporaines, tant elle accroît les potentialités singulières. L'argument le plus important, et même véritablement impressionnant, pourtant, ne réside dans aucune de ces fortes images, mais dans cet autre qui se conclut par l'affirmation étonnante selon laquelle la multitude (*hoi polloi*) est capable de juger, c'est-à-dire de discerner adéquatement et d'agir en toute connaissance de cause. C'est ici qu'intervient la très suggestive comparaison avec ce qui se passe lorsque l'on juge « les arts et les artistes ».

L'argument d'Aristote s'élucide plus nettement si l'on fait appel à une donnée culturelle : celle des concours publics de poésie, de comédie et de tragédie régulièrement organisés à Athènes et dans les autres cités. Le peuple décernait collectivement la louange ou le blâme aux artistes, et classait les œuvres selon leurs mérites respectifs. Il apparaît très important de noter que c'est le répertoire esthétique qui fournit à la théorie politique l'instrument de rationalisation partielle de son intuition : de même que, selon certaines conditions, le goût artistique peut être une affaire collective, de même, le jugement politique peut

relever d'une pluralité. Le public, comme s'il vibrait d'une même corde sous l'effet de l'œuvre de qualité supérieure, est capable d'exprimer collectivement la vérité de l'excellence artistique, il se montre capable de *bon goût* en dépit de son hétérogénéité fondamentale. Avec un tel argument, le Stagirite redécouvre en quelque sorte les vertus civiques du chœur tragique. Si, aux yeux d'Aristote, il n'existe pas de corps collectif délibératif préconstitué qui posséderait une légitimité évidente en matière de jugement et de direction de l'action, un jugement de goût naît par le biais de la pratique culturelle délibérative – c'est donc la pratique qui produit le corps, non l'inverse. Si bien que « la masse », à certaines conditions, engendre littéralement un *canon*, c'est-à-dire un ensemble de règles définies par leur validité et leur capacité d'apprécier avec pertinence la nature de la réalité. Non seulement le peuple entreprend de juger en corps avec une certaine justesse, mais encore il produit des règles lui permettant de comprendre son propre jugement.

Il ne faudrait évidemment pas voir dans cette extraordinaire page du Stagirite quelque chose comme la base, ni même seulement comme l'esquisse d'une théorie de la démocratie, même si le passage évoque, pour des lecteurs contemporains, la pluralité constitutive de nos types de société et, bien qu'il constitue une des seules théorisations de toute l'Antiquité à propos de ce qui représente « le » problème de l'action collective en démocratie, comment juger souverainement en corps ? Ou comment produire une norme valable collectivement et qui soit aussi judicieuse que légitime dans son expression ?

Or, ce problème de l'action collective en démocratie, la conjecture aristotélicienne suggère qu'il trouve un début de solution si l'on considère de quoi est capable un peuple cultivé statuant sur la valeur esthétique d'œuvres – de tous horizons culturels – proposées à sa sagacité. Dans certaines conditions, et dans le mouvement même de leurs délibérations, les

gens réunis pour débattre à propos d'une œuvre sont en mesure de proposer des critères adéquats pour son évaluation. L'intersubjectivité est meilleure juge que les préférences individuelles, en tout cas en matière d'évaluation esthétique et de décision collective. La possibilité de juger qui se forge dans l'appréhension collective des questions esthétiques peut être comprise comme un sens commun. Aussi pouvons-nous revenir à présent aux prix littéraires et reposer la question de l'existence des jugements collectifs de goût dans la démocratie politique et culturelle. Bien sûr, les prix littéraires orientent les préférences individuelles au point de mettre en doute l'autonomie du jugement par le biais de l'avis des experts amplifié par la grande distribution ; toutefois, il existe un type de procédure d'attribution des récompenses qui nous semble tout à fait favorable à un effet de retour de la démocratisation contemporaine de la culture sur la démocratie politique, dans le sens d'une auto-institution du goût propice à une pratique effective de la liberté. Il s'agit des *prix du public* ou *prix des lecteurs*, que l'on peut considérer, en suivant la suggestion aristotélicienne, comme des paradigmes pour une théorie de la démocratie. Dans le *prix des lecteurs*, la délibération qui fait « bouger » les opinions initiales accouche de ses propres

critères de jugement, et elle rend le jury capable de motiver et de justifier ses choix. La délibération, immanente au lectorat, rend aiguë l'évaluation de celui-ci et joue le rôle d'un opérateur collectif qui crée, puis applique des valeurs régulatrices pour les choix. En d'autres termes, le caractère immanent de l'opération délibérative engendre un processus pleinement créatif : le jury, au plus loin de tout académisme, s'emploie à justifier son choix en proposant de nouvelles normes d'évaluation, peut-être valable pour d'autres œuvres. Une telle démarche permet en tout cas de contrer les effets nocifs de la production industrielle des biens de consommation littéraire, à commencer par la standardisation du goût.

Si bien que la délibération esthétique, pratique collective à la fois vectrice d'évaluation, de créativité et de liberté, apparaît féconde dans l'optique de la théorie normative. Les prix attribués directement par le public œuvrent donc à la configuration d'une sorte de *citoyenneté culturelle*, en tout cas ils prennent rang dans le contexte de pratiques culturelles susceptibles d'avoir des effets évidents sur la démocratie politique. On peut caresser l'espoir qu'un peuple qui a appris à juger en corps des critères esthétiques les plus adéquats pour quali-



Terrasse du Court-Circuit, Lyon © Alice-Anne Jeaude

fier une œuvre ou une série d'œuvres, éprouve ce que signifie « autonomie du jugement ». C'est pourquoi la volonté de favoriser une « citoyenneté culturelle » nous semble appropriée à un républicanisme contemporain, prudent dans ses manières de *promouvoir la communauté civique d'une manière immanente*. En effet, s'il est fondamental pour un État républicain d'œuvrer en vue de la qualité de l'esprit public, les politiques dirigistes en la matière sont contre-performantes voire, si elles sont univoques, rapidement antidémocratiques. Nourri par la conviction qu'il est nécessaire de disposer d'un espace public intellectuellement riche, le républicanisme s'engage cependant à lutter contre l'appauvrissement culturel ; une telle entreprise est possible par le biais d'une action gouvernementale favorisant la diversité, veillant à ce que des intérêts univoques ne dominent pas

l'espace médiatique et culturel, et venant d'une manière ou d'une autre en aide aux médias alternatifs⁶. Ainsi, l'État républicain assume-t-il ses responsabilités en matière culturelle, sans imposer aucun canon de goût, et œuvre-t-il à améliorer la qualité de l'esprit public, si nécessaire pour la liberté.

Nous pouvons donc faire la suggestion suivante : *que l'on transforme la plupart des prix littéraires – et aussi, pourquoi pas, tous les concours culturels et esthétiques – en prix du public*, ce dernier étant secondé dans ses délibérations par des experts qualifiés prenant éventuellement part à la décision collective. Moyennant le patient et enthousiasmant travail de la culture, on pourra ainsi espérer disposer d'un moyen propre à repolitiser des sociétés démocratiques individualistes-utilitaristes qui se mettent régulièrement

en danger d'appauvrissement culturel. Un peuple habitué à juger esthétiquement, formé par sa propre délibérations aux dynamiques du canon, sera-t-il pour autant doté des conditions du *goût politique* favorable à une plus grande qualité d'*esprit public* ? Difficile de répondre à cette question de manière définitive et tranchée. Mais il reste ce constat : la culture populaire effective ou authentique (non consumériste ou non asservie au commerce) présente la remarquable capacité d'instituer des valeurs à la fois normatives et libératrices en partant de l'immanence de l'expérience partagée. Il n'y a de préférence culturelle personnelle et libre qu'adossée à la vitalité des pratiques collectives.

Thierry Ménissier

Professeur de philosophie « Sciences humaines et innovation », UPMF, Grenoble universités

Quelle « république du goût » dans la démocratie de la culture ?

NOTE

1- Pour une tentative de cerner l'ensemble des auteurs identifiables comme républicains (d'Aristote et Cicéron à Charles Taylor et Jürgen Habermas), cf. la synthèse de Serge Audier, *Les théories de la république*, Paris, La Découverte, 2004.

2- Cf. Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

3- Par exemple, le site www.prix-litteraires.net répertorie quelques 1 045 prix littéraires français.

4- Cf. Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, I, 1^{re} partie, chap. 13-21, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 464 sq.

5- Aristote, *Les Politiques*, 1281 a 39 – b 21.

6- Cf. Philip Pettit, *Républicanisme. Une théorie de la liberté et du gouvernement*, trad. P. Savidan et J.-F. Spitz, Paris, Gallimard, 2004, p. 222-223.



ART ET DÉMOCRATIE SONT-ILS ANTINOMIQUES ?

ART ET DÉMOCRATIE SONT-ILS ANTINOMIQUES ?

Joëlle Zask

Si la démocratie nous semble, avec Platon, « le règne de la médiocrité », si nous y voyons, avec Montesquieu, la domination de la plèbe inculte, si nous l'associons, avec Tocqueville, au conformisme issu de « la passion de l'égalité » ou encore si nous l'identifions au pouvoir de l'opinion publique – qui n'aurait alors de public que le nom, l'art n'a rien à y faire.

On sait que certains partisans de la « démocratie », quelle qu'ait été la conception associée à ce terme, se méfiaient de l'art et des artistes, ou cherchaient à les enrôler à leur service. Hitler, adepte d'une démocratie populaire, prétendait non seulement contrôler la création artistique mais aussi la dominer. Il se voyait en *sculpteur* de la masse des hommes dont le gouvernement lui incombait.

LA DÉMOCRATIE LIBÉRALE, DEUX PRINCIPES DE GOUVERNEMENT

On le voit en filigrane, la démocratie est une notion qui s'est trouvée historiquement en compagnie de nombreux régimes pourtant antagonistes. À l'état pur, elle signifie que « le peuple prend part au gouvernement » (l'expression est de Tocqueville), que les hommes ne sont pas sujets mais citoyens. Or ce « principe populaire » ou participatif de la démocratie que nous connaissons bien ne se suffit pas à lui-même. Comme Platon le craignait déjà en raison de l'irrationalité et de la crainte qu'inspire le peuple, il est inévitable que la démocratie directe glisse vers la tyrannie, ou pire.

Heureusement, ce principe n'est pas isolé. Historiquement, il s'est trouvé lié à un autre principe, celui du « gouvernement limité ». Dans ce cas, les abus du

gouvernement, quels que soient ceux qui l'exercent, princes ou populace, sont évités par un ensemble de lois dites constitutionnelles qui fixe des limites précises entre le domaine privé et le domaine public. Ce sont elles qui empêchent le gouvernement d'intervenir dans l'expression de l'opinion, l'association, la croyance religieuse, la publication et aussi l'art.

Comme le système provenant de la combinaison de ces deux principes (participation d'un côté, gouvernement limité de l'autre) est mixte, il est habituel de lui donner un nom composé : « République démocratique », « République constitutionnelle » ou encore « démocratie libérale ». Ce régime est le nôtre. C'est à celui-ci que nous pensons quand nous parlons de liberté, d'égalité, de dignité humaine ou de droits inaliénables, en même temps que de justice, de redistribution, de santé ou d'éducation.

La plupart des gens qui se méfient de la démocratie et la trouvent contraire aux besoins de l'art et des artistes le font parce qu'ils perdent de vue ce caractère mixte de nos démocraties modernes. D'un côté, ils s'effraient d'un art rendu accessible au peuple, de la médiocrité qui en découlerait, du conformisme qui en proviendrait. Ils pensent que le pire tribunal de l'art est celui de l'opinion commune et du goût moyen, versatile, ignare, grossier. Ils s'effraient aussi du gigantisme des hordes candidates à la démocratie culturelle. Ils

pensent que, face à un tableau, il faut être seul et indépendant du jugement des autres. Ils pensent aussi qu'en raison d'une combinaison entre, d'un côté, le conformisme du goût relativement à une sorte de moyenne statistique et, de l'autre, les grands nombres, se développe inévitablement une attitude spectatrice, passive et consensuelle à l'égard des œuvres d'art. Que les masses s'en emparent ou que des artistes vénaux et peu scrupuleux en viennent à répondre aux attentes inconscientes de ces dernières, il découle de tout cela que l'art s'engage, affirment-ils alors, dans une pure relation de consommation qui lui est en fait contraire. Il s'y perd ou s'y dissout.

De l'autre côté, la méfiance à l'égard, non plus des citoyens, mais des gouvernants, n'est pas moindre. On les imagine souvent sans frein, incompetents et arbitraires, acquis à un service qui n'a de public que le nom. La politique culturelle dont le but serait de mettre des produits culturels à la portée du peuple (lequel, rappelons-le, est dans cette optique formée d'individus ordinaires inaptes au vrai jugement esthétique) consisterait en réalité à faire le jeu du marché, à promouvoir tel artiste parce qu'il est national, à faire commuer les élites sur des symboles dans lesquels elles contempleraient, satisfaites d'elles-mêmes, leur propre identité, bref à faire triompher des intérêts qui ne sont ni démocratiques, ni artistiques, ni esthétiques. Ils

“La plupart des gens qui se méfient de la démocratie et la trouvent contraire aux besoins de l’art et des artistes le font parce qu’ils perdent de vue ce caractère mixte de nos démocraties modernes.”

Sans doute y a-t-il une part de vérité dans ces deux positions. Toutefois nous serions d’autant mieux fondés à nous méfier du peuple et des gouvernants qu’ils ne seraient pas placés sous le contrôle les uns des autres. Or la mixité de régime exprimée par l’expression « démocratie libérale », prémunit précisément d’un large éventail de dérives possibles. Disons d’emblée que plus il y a de « démocratie libérale », plus grandes sont les chances de l’art, entendu aussi bien comme création que comme appréciation.

ART ET GARANTIES DE LIBERTÉS

Quel est d’abord le point de vue constitutionnel de nos démocraties modernes ? Aujourd’hui, il est clair qu’il joue à plein. La création artistique se porte mieux dans les pays libres que sous la censure. Les artistes de Chine, d’Iran, de Tunisie, de Mongolie, de Cuba, en savent quelque chose. Nous qui en accueillons un certain nombre percevons clairement, ne serait-ce que par contraste, la valeur extrême de nos libertés individuelles. L’attachement que nous avons pour elles est véritablement inconditionnel ; et les critiquer en les disant par exemple séditeuses ou expressives de valeurs bourgeoises, c’est se montrer tout bonnement indécent. En matière de création artistique, toute régulation étatique en termes d’interdit, de censure, de régulation, d’intervention, est vécue, parfois avec une certaine exagération, comme insupportable.

Que les arts, au même titre que les sciences et les croyances religieuses, jouissent d’une protection publique en tant qu’activité privée n’est donc pas accessoire. C’est même une condition de leur épanouissement. Leur protection n’est pas un simple principe ; elle consiste en des réalités très concrètes. La tolérance du pouvoir politique vis-à-vis de l’art se traduit en effet par une myriade d’événements dont l’ensemble anime les sociétés démocratiques, voire en forme le cœur, et dont l’occurrence nous semble naturelle : il est normal que les attaquants d’un cinéma où passe un film qu’ils réproouvent soient poursuivis par la loi, que les subventions et les expositions publiques ne soient pas indexées sur des questions de contenu idéologique, que les artistes jouissent de droits professionnels équivalents à ceux des autres, etc.

Ce qui est vrai de la production des œuvres d’art s’applique aussi aux jugements esthétiques : la protection dont jouit l’individu s’étend aux opinions qu’il forme, à ses activités d’association avec d’autres et à l’ensemble des mécanismes qui garantissent la liberté de communiquer comme la presse, les expositions, les médias, les publications, les conférences publiques, et ainsi de suite. Le droit d’avoir un avis et de le donner n’est pas plus accessoire que celui de créer des œuvres. En art comme ailleurs, la liberté d’opinion conditionne sa formation.

Les raisons d’une préférence inconditionnelle pour la démocratie que j’ai indiquées ont tenu jusqu’à présent à l’exercice d’une « liberté négative », c’est-à-dire de celle dont nous jouissons en cas de non-interférence de la part des autorités. Cette liberté qui résulte de l’absence de contrôle extérieur est intrinsèquement précieuse. Cependant, le principe de la participation fait quant à lui découvrir un autre visage de la liberté. Participer n’est pas jouir de l’absence de contrôle mais agir, influencer concrètement sur le cadre, les conditions, les formes de sa propre existence ; avoir un mot à dire concernant la vie commune et l’opportunité, en termes d’écoute, de lieu, de compétence linguistique, d’individualité, de le dire effectivement, et de manière à ce qu’il soit entendu. Il n’y a donc de participation que dans la mesure où notre environnement offre du *jeu* de manière à recevoir notre intervention et, conjointement, dans la mesure où notre intervention est reconnue comme telle par les autres.

Or, cette double condition est celle de l’art. Ce qui n’est qu’une option parmi d’autres en politique devient ici une nécessité. En l’absence de cette condition, l’art ne peut pas plus exister qu’une démocratie autre qu’illusoire, tronquée et même parfois entièrement détruite, ne peut s’établir.

“La formation du jugement de goût individuel est conditionnée par la formation d’une communauté de goût. Il représente l’antichambre de la démocratie parce qu’il est indissolublement personnel et commun.”

ART ET PARTICIPATION

Cette dimension de la participation est celle par laquelle l'art et la démocratie au vrai sens du terme vont main dans la main. Penser l'art est penser la démocratie. Cette pensée n'a aucun rapport, notons-le, avec celle des engagements politiques, qu'ils soient syndicalistes, militants, partisans ou autre, des artistes qui, de ce point de vue, ne sont pas différents des autres citoyens. Non, ce qui importe est la logique même de la création artistique puis de sa reconnaissance publique qu'ailleurs, dans *Art et démocratie* (PUF, 2003), j'ai appelé le « voyage public » des œuvres d'art. C'est par l'examen de leur grammaire respective que l'enjeu participatif des démocraties libérales peut prendre du relief et s'imposer.

En effet, du côté de la création d'une œuvre s'enclenche continûment une réciprocité entre le développement de la pratique, celui du sujet acteur de cette pratique et celui de l'environnement plus large où la pratique en question a lieu. Si l'on peut dire de la relation entre l'œuvre et son créateur qu'elle est emblématique d'un mode de vie démocratique, c'est en raison du fait qu'ils constituent une sorte de petite communauté : l'individualité de l'artiste grandit et s'approfondit au fur et à mesure qu'il valide les effets de son activité. Par exemple, quand ils décrivent le processus de leur création, de nombreux artistes utilisent la métaphore de la spirale, expliquant que, progressivement, ils ont le sentiment que les cercles de leurs actions diminuent et les rapprochent de la colonne centrale. Ce qui forme le « centre » n'est pas donné, mais découvert et même créé. Par suite, un artiste ne réalise pas un plan tracé d'avance, mais il n'est pas non plus dans l'errance. La direction qu'il prend, même si elle n'est pas intentionnelle, est assignée et assumée peu à peu, après coup. Elle n'a rien de linéaire. Elle n'a ni origine ni fin ultime. Réciproquement l'objet créé – qui peut-être conceptuel, musical, physique, gestuel, visuel, peu importe – est l'interlocuteur privilégié



La Demeure du Chaos, Saint-Romain-au-Mont-d'Or © Alice-Anne Jeandel

de l'artiste qui le fabrique. Il lui répond au cours de son action. C'est en observant les modifications, volontaires ou parfois involontaires, qu'il lui fait subir, que l'artiste sélectionne la phase suivante de son activité. Il est donc en dialogue avec son objet par l'intermédiaire d'une pratique qui est fondamentalement une transaction : ce qu'est l'artiste en tant qu'artiste et ce qu'est l'objet d'art sont le fruit d'un ajustement mutuel de type dialogique.

Or, les relations relevant d'un « processus créatif » (l'expression est de M. Duchamp) sont un modèle de la démoc-

ratie comme mode de vie : en effet, dans l'idéal, « chacun compte pour un ». Un individu privé du pouvoir d'exercer un quelconque effet sur son environnement, familial, social, professionnel, politique, est simplement superflu. Il ne fait tout bonnement pas partie de l'histoire humaine. Dans sa facture de base, la démocratie signifie simplement qu'il revient à chacun d'exercer une influence sur les conditions de sa propre existence et, par conséquent, sur celle des groupes auxquels il est relié.



Musée Kampa, Prague © Alice-Anne Jeandel

JUGEMENT DE GOÛT ET CULTURE DÉMOCRATIQUE

Comme extrapoler ce qui vient d'être dit de la relation entre l'artiste et son terrain d'objectivation, au mode d'action des œuvres d'art en général, serait ici trop long, je vais me limiter à quelques remarques sur l'analogie entre le fonctionnement d'une société démocratique et l'angle, non plus de la production, mais de la réception de l'art. En premier lieu, la formation des jugements de goûts, qui constitue l'objet de l'esthétique, donne des indications décisives sur le fonctionnement culturel de la démocratie libérale. Kant l'avait déjà indiqué : la formation du jugement de goût individuel est conditionnée par la formation d'une communauté de goût. Il représente l'antichambre de la démocratie parce qu'il est indissolublement personnel et commun : je considère comme belle une œuvre en raison de l'état d'intensité et de plaisir dans lequel elle me plonge tout en « prétendant » (c'est l'expression qu'emploie Kant) à l'assentiment d'autrui. Dans des termes plus proches de nous, en particulier dans ceux qu'emploient souvent les galeristes d'art contemporain, on peut dire que le jugement esthétique dans lequel on s'engage (et ce d'autant plus

qu'on achète l'œuvre, l'expose, en parle à d'autres, la défend) est un jugement dont nous faisons le pari qu'il sera partagé par autrui, que ce dernier y arrive par lui-même ou, ce qui est plus probable, que suite à notre échange, il considère l'œuvre d'un regard qui la lui fera aimer. Or ce pari est aussi celui de la démocratie.

Par ailleurs, on l'a vu, un objet ne relève de l'art que s'il agit à son tour sur son environnement. Ce dernier est multiforme : il peut s'agir d'un espace physique, du goût de l'époque, d'une conception particulière de l'histoire de l'art, du cercle des pairs, du milieu de l'art, des publics réels comme des publics virtuels et potentiels, etc. L'objet d'art est tel dans la mesure où il produit dans son environnement une certaine action durablement transformatrice. Par exemple, il influe sur la sensibilité, modifie tel thème traditionnel ou tel motif récurrent (ce que Franz Boas avait aussi bien remarqué des arts « primitifs », contestant de cette manière l'idée répandue que ces derniers n'ont pas d'histoire), porte une cause politique, transforme un espace neutre en un lieu, enrichit matériellement telle ou telle personne, fait honneur à son pays, complète une collection, aide à la reconstruction de certaines activités sociales, se fait l'auxiliaire d'une thérapie, etc. L'art, tableau ou performance, amusement ou ornement, moyen religieux ou politique, n'existe que dans la mesure où il entre dans le jeu des relations sociales et devient l'un des partenaires de ces relations. Or, s'il n'appartient pas à n'importe quel artefact de modifier la situation, même dans une faible mesure, il n'appartient pas non plus à tout environnement d'être modifié. Certains environnements, en raison de leur caractère autoritaire, coercitif, rigide, ritualisé à l'extrême, n'offrent aucune place à la nouveauté. Tout ce qui se présente est absorbé dans l'ordre ancien ou détruit. Parfois des livres sont brûlés, des tableaux, déchirés, des sculptures ou des bâtiments, abattus. À d'autres occasions, ils sont simplement dénigrés ou sombrent dans l'indifférence. Ni les habitudes, ni les croyances, ni les règles en vigueur, ne sont alors transformables.

L'ajustement réciproque que j'ai situé plus haut entre un artiste et son œuvre se retrouve donc ici, entre l'œuvre et son environnement. De même que la première ne peut s'intégrer que si elle prend en compte les paramètres réellement existants de son milieu et y réagit d'une manière novatrice, le second ne peut faire de la place à l'œuvre que s'il est souple et plastique. Or, cette dernière condition est aussi celle de la démocratie libérale. Par l'éducation qui en théorie est attentive aux besoins de chacun et procède à l'ajustement entre un héritage culturel donné et les capacités à la fois créatrices et réceptives de l'enfant, par la redistribution des ressources et des biens, par l'accès de tous aux soins, par les droits politiques et les droits civils, elle donne une chance égale aux individus qui en sont membres. Une démocratie, parce qu'elle désigne ce régime et cette organisation sociale qui est capable de faire place aux nouveaux venus, est aussi inachevable que le sont les mondes de l'art.

Joëlle Zask

Enseignant Chercheur, maître de Conférences HDR - Université de Provence

OUVRAGES PUBLIÉS PAR L'AUTEUR EN RAPPORT AVEC LE THÈME

- ▶ J. Zask, *Art et démocratie; Peuples de l'art*, PUF, 2003
- ▶ J. Zask, *Participer ; Essais sur les formes démocratiques de la participation*, Le bord de l'eau Éditions, 2011.
- ▶ J. Zask, *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux*, à paraître en janvier 2013 aux Editions la Découverte, coll. « Les empêcheurs de penser en rond ».

QUESTION 10

**PROMOUVOIR LES DROITS
CULTURELS OU LES DROITS
DE L'ÊTRE HUMAIN ?**

LES DROITS CULTURELS DANS LA GRAMMAIRE DÉMOCRATIQUE

Patrice Meyer-Bish

Le droit de participer à la vie culturelle, avec tous les droits, libertés et responsabilités qu'il implique, est une condition trop méconnue pour la réalisation de chaque droit de l'homme et de démocraties réellement participatives. Comment participer aux valeurs communes de la nation, si on ne prend pas part à la culture de ces valeurs, à la connaissance et au développement des patrimoines culturels du pays, comme à la connaissance d'autres patrimoines et d'autres traditions démocratiques ?

Il ne peut y avoir d'appropriation du lien politique sans sa lisibilité. En ce sens, les droits de l'homme constituent la grammaire de toute politique démocratique, au sein de laquelle il est indispensable de préciser la fonction des droits culturels (1). L'argument est que le développement des libertés culturelles est condition de la synergie des libertés : le principe démocratique (2). Cette synergie constitue la dynamique qui tisse et constitue un peuple, là où le développement des personnes et des communautés peuvent se mutualiser (3).

LES DROITS CULTURELS AU CENTRE DE LA GRAMMAIRE DÉMOCRATIQUE

Dans les instruments internationaux, les droits de l'homme, fondés sur la nécessité de respecter, protéger et promouvoir la dignité humaine, sont actuellement interprétés selon trois principes constitutifs : universalité, indivisibilité et interdépendance, celle-ci impliquant l'interdiction de hiérarchiser entre les droits. Il ne s'agit donc pas, ou plus, d'une liste de normes à géométrie variable, même si bien des États et bien des auteurs continuent de les considérer ainsi, mais d'un véritable système qui, à terme, doit devenir de plus en plus contraignant. Cet ensemble peut être interprété en démocratie comme une « grammaire du politique » : ils structurent

et authentifient les sujets, leurs actions et interactions, et déterminent des règles et seuils de coordination¹.

• *Au niveau substantiel*, cette grammaire place au centre les personnes, sujets de droits et leurs actions, considérant que chaque droit, qu'il soit civil, culturel, écologique, économique, politique ou social est un vecteur de développement personnel et aussi d'équilibre des systèmes (civils, culturels, écologiques, économiques, politiques et sociaux). Chaque droit de l'homme peut ainsi être compris comme un « conducteur de capacités »², au niveau individuel et social, une capacité de conjonction.

• *Au niveau procédural*, chaque droit assure des libertés et des responsabilités qui structurent les espaces de débat et de décision traversant tous les acteurs sociaux dans une démocratie forte. Les libertés civiles et politiques ne s'ajoutent pas à des principes démocratiques telles les élections et la séparation des pouvoirs, elles les constituent. Cela se vérifie aussi pour les libertés culturelles qui sont principes et fin du croisement des savoirs, comme les libertés économiques pour tous sont principes et fin des structures de marché lorsque celles-ci sont politiquement ordonnées ; on en est encore loin.

Si les libertés, respectueuses des droits de tous, sont au principe de tout développement démocratique, cela oblige à porter une attention particulière aux conditions d'exercice, et donc de légitimité de liber-

tés « instruites » de leurs responsabilités. Cette thèse est classique mais elle n'est pas assez systématiquement exploitée et vérifiée. Mon propos consiste, à situer la spécificité des droits culturels au sein de cette grammaire universaliste.

Il ne saurait être question d'opposer les droits culturels aux autres droits de l'homme, à moins de s'interdire toute compréhension de l'accès aux exigences universelles dans la singularité des milieux. Les droits culturels font classiquement partie des droits de l'homme². Partant de la conception large et transversale de la culture adoptée par l'UNESCO depuis 1982⁴, nous pouvons définir les droits culturels comme « *les droits d'une personne, seule ou en commun, de choisir et d'exprimer son identité, d'accéder aux références culturelles, comme à autant de ressources qui sont nécessaires à son processus d'identification*⁵. »

“Comme tous les autres droits de l'homme, les droits culturels garantissent à chacun le droit, la liberté et aussi la responsabilité de participer à du lien social digne.”

“Les droits culturels protègent *l’acte d’identification* par lequel chacun reconnaît et voit reconnaître ses capacités d’épanouissement personnel en liaison à autrui et à des œuvres, par l’appropriation de références culturelles.”

Ce sont les droits qui autorisent chaque personne, seule ou en commun, à développer ses capacités d’identification, de communication et de création, en accédant aux savoirs. Comme tous les autres droits de l’homme, les droits culturels garantissent à chacun le droit, la liberté et aussi la responsabilité de participer à du lien social digne. Leur spécificité est de préciser que la valeur de ces liens repose sur l’importance de savoirs appropriés et partagés.

L’exercice des droits culturels garantit la valorisation des liens entre les personnes et leurs milieux. Cela signifie le respect :

- de l’identité des personnes et des communautés et de la spécificité que peut apporter chaque acteur ;
- de leurs libertés et capacités de choisir leurs valeurs dans le respect des droits d’autrui, ainsi que les ressources culturelles qu’elles estiment nécessaires pour exercer leurs droits, leurs libertés et leurs responsabilités ;
- de leurs libertés et capacités de participer et de s’organiser selon les structures et les institutions démocratiques les mieux appropriées.

Les droits culturels sont des liens multifonctionnels : ils garantissent des accès, dégagent des libertés et identifient des responsabilités accrues. En garantissant des accès aux autres et aux œuvres, les droits culturels permettent le croisement des savoirs, sans lequel un homme n’est rien à ses propres yeux comme aux yeux des autres.

En outre, les droits culturels garantissent que les autres droits de l’homme, notamment ceux qui constituent les procédures démocratiques (l’ensemble des libertés civiles), soient réellement adaptés à la diversité des personnes et des situations. Ils permettent de valoriser les capacités des personnes dans leurs territoires, leurs liens sociaux et leurs métiers. Les libertés civiles ne deviennent réelles que si elles ont un contenu culturel. Qui peut exercer sa liberté de conscience et de religion, s’il n’a pas une connaissance assez profonde de la, ou des, traditions religieuses concernées ? Qui peut participer à la vie politique s’il n’a pas connaissance de l’histoire de son pays, de sa région de sa commune, des mixages constants de population et des principales controverses ?

Si les analyses précédentes sont correctes, le culturel est alors compris au cœur du système des droits de l’homme, là où se joue l’indivisibilité et l’interdépendance. C’est pourquoi Joseph Wresinski peut affirmer : « *L’action culturelle est effectivement primordiale. Elle permet de poser la question de l’exclusion humaine d’une manière plus radicale que ne le fait l’accès au droit au logement, au travail, aux ressources ou à la santé. On pourrait penser que l’accès à ces autres droits devient inéluctable, lorsque le droit à la culture est reconnu.* »⁶. La formule est la plus révolutionnaire qui soit ; si elle est vraie, ce que je crois, elle modifie considérablement la perspective dominante :

non seulement les droits culturels sont au même niveau fondamental que les autres droits humains, mais ils ont aussi une fonction transversale spécifique de « conducteur ». La démonstration peut se faire par les capacités. Les droits culturels protègent *l’acte d’identification* par lequel chacun reconnaît et voit reconnaître ses capacités d’épanouissement personnel en liaison à autrui et à des œuvres, par l’appropriation de références culturelles : celles-ci sont autant de lieux et de moyens de communication (langue, religion, art, etc.) si elles sont comprises comme autant d’espaces de débat. *Cet acte est donc une condition pour l’exercice de tout autre droit.* Il signifie cette capacité d’interface entre soi et les autres par les œuvres, interface sans laquelle l’individu est esseulé, tronqué de ses propres membres, *désœuvré*.⁷

“Pour que la synergie des libertés, constitutive d’une communauté politique libre puisse se développer, il est nécessaire que les libertés s’instruisent de façon permanente, se cultivent mutuellement.”

“Il ne s’agit pas seulement de tolérer la diversité culturelle ou la diversité d’opinion, mais de les rechercher comme des facteurs de richesse, pour autant que cette diversité soit de qualité.”

L’argument à présent est celui-ci : pour que la synergie des libertés, constitutive d’une communauté politique libre puisse se développer, il est nécessaire que les libertés s’instruisent de façon permanente, se cultivent mutuellement. Rien de plus classique, et pourtant les droits culturels restent sous-développés.

LA CULTURE DES LIBERTÉS OU L’AMPLITUDE DES CHOIX

Qu’est-ce qui constitue l’indivisibilité des libertés ? Pourquoi ne sont-elles pas seulement concurrentes, selon l’opinion la plus répandue ? Sans doute, parce qu’il n’y a pas de liberté réelle sans les savoirs nécessaires à leur exercice responsable. Or, cette responsabilité consiste essentiellement à *tenir compte* des libertés d’autrui : pas seulement à les respecter, mais à les rechercher. Entre concurrence et coopération, il apparaît que le lien, l’objectif commun, est la réciprocité dans l’exercice des libertés, fondée sur le croisement des savoirs. La liberté de chacun ne s’arrête pas, mais commence, là où commence celle d’autrui. Chacun peut se comprendre comme co-responsable, mais il convient aussi de parler de « co-liberté » : nous ne sommes pas des êtres d’abord libres à titre individuel puis responsables les uns des autres ; nous recevons des capacités de liberté au fur et à mesure de la vie : les libertés se donnent mutuellement.

L’argument consiste à considérer les libertés comme des capacités qui ne peuvent être comprises que dans un « système de libertés instruites », un système dont la richesse est assurée par la fécondation mutuelle des savoirs, ce qui la distingue d’une jungle des libertés. Cela n’enlève rien au caractère potentiellement anarchique des libertés, leurs capacités à contester les ordres et désordres établis, car il n’y a pas d’autorité supérieure. L’ordre – l’information du système – est ici construit par l’activité de tous les acteurs : personne n’étant en mesure, ni de droit ni de fait, d’assurer la cohérence de ce système en ébullition. La recherche constante d’une dynamique ordonnée⁸ est nécessaire pour valoriser les complémentarités aussi bien que les contradictions. Cela signifie qu’une liberté ne s’analyse pas toute seule, mais dans une relation d’équilibre ou de valorisation avec d’autres libertés ; cette relation n’est pas irénique, elle implique de difficiles coopérations et des concurrences. Ainsi pour toute activité humaine, on devrait en principe pouvoir faire un « bilan » (*bilancio* = balance) des libertés.⁹ Deux types de balances sont nécessaires : entre toutes les libertés, d’une personne ou d’une collectivité, entre les libertés des uns et des autres.

L’exercice des *libertés en recherche de savoir*, permet d’intérioriser et de valoriser les contradictions. Cynthia Fleury développe de façon précise l’opposition entre vertu et pathologies démocratiques. « Pour la démocratie, le danger réside dans le fait de croire que le Mal se situe à l’extérieur

d’elle-même. La vertu démocratique et sa valeur résident, en ce sens, dans la conscience des forces contradictoires. »¹⁰. Les contradictions entre les libertés sont leur principe d’élévation mutuelle, selon la logique dialectique, si et seulement si, les savoirs s’entrechoquent selon des procédures ouvertes, suivant les règles démocratiques, à savoir le « jeu » des droits, libertés et responsabilités. La vertu se développe par cette élévation, provoquée par l’exercice réciproque de libertés en recherche de culture. La « sécurité démocratique » trouve son principe dans la dialectique interne des libertés et non dans un rapport autoritaire dressé contre des ennemis réputés extérieurs à son identité nationale, au dedans et/ou en dehors de ses frontières.



Près de la Tour de transmission de Zlín, Prague © Alice-Anne Jeandel

UN PEUPLE EN CONSTITUTION, OU LA CULTURE MUTUELLE DES LIBERTÉS PUBLIQUES



Prague © Alice-Anne Jeandel

Une pathologie démocratique est comme une faute de grammaire, un populisme ou un autoritarisme qui ignore les règles de liaison entre les libertés. Je définirais cette pathologie politique comme un usage inculte des libertés.

Il ne s'agit pas seulement de tolérer la diversité culturelle ou la diversité d'opinion, mais de les rechercher comme des facteurs de richesse, pour autant que cette diversité soit de qualité. La diversité permet la liberté de choix, la qualité des références permet une liberté d'être ou d'épanouissement à travers une discipline culturelle maîtrisée. On peut distinguer deux types de diversités, en extension et en compréhension :

- *en extension* se trouve la multiplicité des choix possibles, ce qui signifie une multiplicité d'accès (au double sens d'accès physique aux œuvres et de formation : capital culturel objectivé et capital culturel incorporé, au sens de Bourdieu) ;
- *en compréhension*, signifie la qualité des références culturelles et de leur accès, plus ou moins cultivé, ou développé.

Ces deux types définissent deux dimensions de *l'amplitude de choix* dans la mesure où elles sont en interaction, car c'est la qualité de l'appropriation d'une ressource culturelle qui permet et valide pour le sujet, seul ou en commun, la comparaison et le

choix. Plus grande est l'extension des choix possibles, plus fort est le risque pour le sujet d'être déconcerté. Plus grande est la compréhension des choix, à savoir l'intelligence de ressources culturelles de qualité, plus grande est la probabilité d'un choix fécond. Les deux dimensions se complètent pour former les capacités de choix. Dans la conscience et l'exercice de ces capacités se trouve, à mon sens, la source la plus intime de la paix ; celle-ci peut encore être décrite comme une multiple confiance :

- à *l'interne*, expérience de *l'amplitude de choix* possibles dans sa double dimension (extension et compréhension),
- à *l'externe*, expérience de la disponibilité de ces choix et des échanges, et donc à nouveau d'une double confiance :
 - dans la richesse des valeurs culturelles : les savoirs de toutes sortes,
 - dans le fait que cette richesse est disséminée parmi un grand nombre de personnes aptes au dialogue.

Chacun a besoin pour cela de s'appuyer sur des personnes et des institutions d'enseignement et de communication qui lui donnent accès à des œuvres et à leurs diversités et difficultés d'interprétation. C'est pourquoi, le triptyque de droits culturels, information, formation (éducation tout au long de la vie) et participation aux patrimoines, est au principe de la réciprocité des libertés qui élèvent mutuellement leur culture.

Toute communauté culturelle n'est pas spécifiquement politique, même si elle participe de la responsabilité politique, comme cela est le cas, par exemple des communautés scientifiques, quand bien même beaucoup s'en défendent sous prétexte de conserver leur illusoire neutralité face aux défis de la cité. Une communauté politique peut être considérée comme une communauté culturelle qui valorise spécifiquement l'« usage public de la raison », selon l'expression kantienne¹¹, ce qui signifie la mutualisation des libertés *publiquement protégées*. Il n'y a aucune raison de dénier à la communauté politique l'adjectif de culturel, puisque les valeurs qui la constituent sont culturellement construites et exprimées en des langues, et des interprétations de l'histoire, des territoires, des droits fondamentaux.

Un peuple, en ce sens, ne désigne pas un groupe comme un état de fait, lié par une « culture nationale » englobante, ou par les aléas de l'histoire. Un peuple est un acte, un ensemble de libertés en interaction par la parole et par l'engagement. Être peuple, être public, *c'est être en acte de constitution*, au sens juridique du terme : le peuple est l'auteur permanent de la constitution de la nation, et ce n'est pas une fiction juridique car tous ses acteurs, seuls et en commun dans la diversité de leurs organisations, ont la responsabilité commune de donner vie, effectivité, à la loi fondamentale. La constitution du peuple, sa genèse permanente signifie l'entretien et le développement du « lien politique », celui qui établit et favorise la réciprocité des libertés publiques. Chacun est co-responsable de ce lien multiforme, chacun porte et supporte un, ou plusieurs peuples, selon ses références culturelles et ses moyens. Ce lien de réciprocité est fragile, car chaque liberté apporte sa part de risque : il relève d'une circulation des savoirs en tous sens, de façon latérale

“Un peuple n’est pas une somme de libertés individuelles, c’est un partage, une confiance mutuelle dans l’usage responsable et instruit des libertés *des autres*.”

(entre contemporains) et verticale (entre générations). La consistance d’un peuple est dans ce multiple lien de filiation culturelle, créateur de « co-libertés ».

Tant que les libertés sont comprises dans une logique de main invisible, comme si l’intérêt général se dégageait immédiatement de la somme des préférences individuelles – au sein d’un système électoral ou au principe des marchés – leur construction culturelle ne peut être comprise¹². Or, c’est dans la compréhension des conditions qui rendent l’interaction possible que se situe le cœur

du problème. Un peuple n’est pas une somme de libertés individuelles, c’est un partage, une confiance mutuelle dans l’usage responsable et instruit des libertés *des autres*. La réciprocité des libertés en quête de savoirs constitue la puissance de devenir peuple en souveraineté. C’est pourquoi la notion de peuple, qui marche, qui parle, qui enfante, qui transmet, et aussi qui se révolte, est si intimement liée à celle de paix : confiance dans les capacités personnelles de porter la chose publique, pour autant que les conditions culturelles de synergies soient réalisées.

C’est beaucoup plus précis que la solidarité, car celle-ci signifie une réciprocité dans les responsabilités, et sur ce point tout le monde peut être d’accord, chacun peut signer un contrat avec des partenaires qu’il méprise. Les mafiosi connaissent aussi la solidarité. La réciprocité des libertés signifie plus : une confiance fondée sur l’expérience partagée que la liberté de l’autre est une ressource qui ne doit être ni méprisée ni réduite. Sa liberté n’est pas quelconque, dans la mesure où elle peut être cultivée et chercher du savoir, d’où qu’il vienne.



Gare de Lille © Alice-Anne Jeandel

La culture démocratique s'exprime aussi par le principe qu'un acteur culturel, privé, public ou civil, qu'il s'agisse d'une troupe de théâtre, d'une école, d'une université, d'un éditeur, d'une maison de la culture ou d'une association patrimoniale, « crée du public », en ce sens qu'il développe des lieux et moyens de réciprocités des libertés dans des espaces publics. Dans une démocratie culturelle, les acteurs culturels sont au premier rang des facteurs de démocratie. Du point de vue stratégique, le principe général de gouvernance démocratique consiste à favoriser toutes les interactions, afin de réaliser concrètement les meilleures valorisations mutuelles des personnes, des domaines et des acteurs. Une des priorités du moment est de définir des indicateurs de cette connectivité¹³.

Une démocratisation est durable et soutenable lorsqu'un peuple, constitué en communauté démocratique, trouve les moyens d'évaluer et de valoriser de façon permanente toutes ses ressources culturelles, au niveau de chaque personne, comme à celui de ses institutions.

Ses ressources lui permettent de développer une souveraineté en prise avec son milieu aussi bien qu'avec les valeurs universelles de la raison. Tel est l'objet des droits culturels, pour chaque personne, seule et en commun, au sein de l'ensemble indivisible des droits humains. En conséquence, comprendre un peuple en constitution démocratique comme une communauté culturelle, ce n'est pas seulement assurer la richesse du lien interne, le développement d'une volonté politique souveraine appuyée sur la culture des libertés, c'est aussi participer au dépassement des clivages entre nations et assurer la démocratisation des relations internationales et transnationales.

Patrice Meyer-Bisch

Patrice.Meyer-Bisch@unifr.ch

Observatoire de la diversité et des droits culturels

www.droitsculturels.org

Institut Interdisciplinaire d'Éthique et des Droits de l'Homme, Université de Fribourg (Suisse)

www.unifr.ch/iiedh

DERNIÈRES PUBLICATIONS DE L'AUTEUR EN LIEN AVEC LE SUJET

DIRECTION D'OUVRAGES COLLECTIFS

P. Meyer-Bisch, *L'enfant, sujet et témoin, Les droits culturels de l'enfant*. P. Meyer-Bisch (éd.), Genève-Zürich, Schulthess, 2012, 334 p.

MONOGRAPHIES

P. Meyer-Bisch (en collaboration avec Mylène Bidault, *Déclarer les droits culturels. Commentaire de la Déclaration de Fribourg*. Zurich, Bruxelles, Schulthess, Bruylant, 2010, 160 p.

ARTICLES

► P. Meyer-Bisch, *L'universalité intime et imparfaite. Essai sur les réciprocités*, in *Droit pénal et diversité culturelle. Mélanges en l'honneur de José Hurtado, Quéloz, Niggli, Riiedo* (éds.), Zürich, Bâle, Genève, Schulthess, 2012, pp. 87-101.

► P. Meyer-Bisch, *Discriminations multiples et interdépendance entre les violations des droits de l'homme. Essai sur l'humiliation*, in *L'homme et son droit. Mélanges en l'honneur de Marco Borghi, Zufferey, Dubey, Previtali* (éds.), Zürich, Bâle, Genève, Schulthess, 2011, pp. 331-348 (traductions en espagnol à paraître à MEXICO (UNAM) et à Tegucigalpa).

Les droits culturels dans la grammaire démocratique

NOTE

1- Voir Document de synthèse 19 de l'IIEDH, 2010 : *Approche basée sur les droits de l'homme en développement*, notamment le §1 : <http://www.unifr.ch/iiedh/fr/publications/ds>.

2- « La question est souvent posée de savoir si la libre participation politique ou le droit à l'opposition sont, ou non, des "conducteurs" – au sens que revêt ce terme en électricité – du développement », Amartya Sen, *Un nouveau modèle économique. Développement, justice, liberté*, Paris, 2000, Odile Jacob, p. 57. (*Development as Freedom*, 1999).

3- Les droits culturels actuellement reconnus peuvent être répartis sommairement en quatre groupes : 1. Le droit à l'éducation (art. 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme) ; 2. le droit de participer à la vie culturelle de la communauté et la protection des droits d'auteur (art. 27) ; 3. le droit pour les personnes appartenant à des minorités d'avoir leur propre vie culturelle, de professer leur propre religion (liberté reconnue pour tous) et d'employer leur propre langue (art. 27 du Pacte sur les droits civils et politiques) ; 4. les droits réservés aux professionnels de la culture (par ex., les libertés académiques) répartis en divers instruments. Il faut ajouter à cela les contenus culturels des libertés classiques (libertés d'opinion, de pensée, de conscience et de religion).

4- Cette définition est reprise, à quelques détails près, dans les instruments récents, notamment : la déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle (2001) et la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles (2005).

5- P. Meyer-Bisch, M. Bidault, *Déclarer les droits culturels*, Commentaire de la Déclaration de Fribourg, Zurich, Bruxelles, 2010, Schulthess, Bruylant, Paragraphe 0.12. p.17. La *Déclaration de Fribourg*, texte proposé au débat public à partir du 7 mai 2007, rassemble et explicite les droits déjà reconnus de façon dispersée dans de nombreux instruments : www.droitsculturels.org. Voir aussi le dossier « débat » qui lui est consacré dans la Revue *Droits fondamentaux* (en ligne), 2007- 2008 : www.droits-fondamentaux.org. Pour une rétrospective historique du développement des droits culturels au niveau international et dans le système des Nations Unies, se référer à Mylène Bidault, *La protection internationale des droits culturels*, Éditions Bruylant, Bruxelles, 2009. L'Observation générale 21 que le Comité des droits économiques,

sociaux et culturels (20 novembre 2009. E/C.12/GC/21) a consacré au droit de participer à la vie culturelle y comprend l'essentiel des droits culturels reconnus dans la Déclaration de Fribourg. Voir aussi les rapports de l'experte indépendante dans le domaine des droits culturels, Farida Shaheed : www.ohchr.org/FR/Issues/droitsculturels/Pages/SRCulturalRightsIndex.aspx

6- Joseph Wresinski, *Culture et grande pauvreté*, Éditions Quart-Monde, Paris, 2004, p. 40. L'auteur fut le fondateur d'ATD Quart Monde, ONG qui œuvre au service des droits de l'homme des personnes et de leurs familles en situation d'extrême pauvreté.

7- J'ai développé cet argument notamment dans : *Les droits culturels ou le renforcement des capacités personnelles*, in *Droit de cité pour les droits économiques, sociaux et culturels : la Charte québécoise en chantier*, Bossert, Lamarche (éds.), Montréal, 2011, Éditions Yvon Blais, pp. 299-330.

8- Au sens défini par Mireille Delmas-Marty dans : *Le pluralisme ordonné*, Paris, Seuil, 2006.

9- J'ai développé la dimension économique de cet argument dans : *La réciprocité des libertés. De l'équilibre entre concurrence et coopération*, in *Revue Économique et Sociale*, 2012, (RES, vol 70, n°1, mars), Lausanne, pp. 53-66.

10- Cynthia Fleury, *Les pathologies de la démocratie*, Paris, Fayard, 2005, p. 260.

11- Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, XI, IV.

12- « Quand on pose les libertés les unes à côté des autres comme des forces qui s'affirment en se niant réciproquement, on aboutit à la guerre où elles se limitent les unes les autres. Elles se contestent ou s'ignorent inévitablement, c'est-à-dire n'exercent que violence et tyrannie. Platon a montré que le tyran n'est ni libre ni heureux. Cet ordre de tyrannie et d'extériorité peut être remplacé par un ordre raisonnable où les rapports entre volontés séparées se ramènent à la participation commune des volontés à la raison qui n'est pas extérieure aux volontés. C'est l'État. Il est intériorisation des rapports extérieurs. » (Levinas, *Liberté et commandement*. Paris, Fata Morgana, (Livre de poche), 1994, p. 55

13- Six groupes d'indicateurs de connectivité sont actuellement à l'étude dans nos équipes de recherche. Voir une introduction publiée dans le Journal de *Culture et Démocratie*, N° 25 (juillet 2012, Bruxelles) : *Politiques culturelles et création sociale*, <http://www.cultureetdemocratie.be>.

QUESTION 11

**QU'EST-CE QUE L'ART
ET LE SOCIAL ONT À SE
DIRE AUJOURD'HUI ?**

CHACUN [...] POUR SOI. DIVISION DU TRAVAIL, PROFESSIONNALISATION ET ESTHÉTISATION DANS L'ART

Leszek Brogowski

La critique du système institutionnel qui borde l'art dans la seconde moitié du XXe siècle est partie intégrante des pratiques artistiques de cette époque. Pour ne prendre que deux exemples, les inserts publiés par Dan Graham dans le magazine *Harper's Bazaar* en 1986, furent, selon son aveu une « réaction contre l'expérience de la galerie¹ », et Edward Ruscha, en publiant ses premiers livres d'artistes, reconnaît se sentir libéré du poids non seulement de ce système galerie-marché, mais aussi de la tradition qu'il défend.

« Mes autres travaux sont toujours attachés à une tradition, mais je n'ai jamais suivi de tradition dans mes livres. Les livres sont un genre neutre, et c'est ce que j'aime bien en eux. C'est pourquoi je me sens libre lorsque j'en fais. [...] Quand je commence un de ces livres, je peux être imprésario du projet, je peux être le majordome, je peux être le créateur et le propriétaire total de l'ensemble des travaux, et j'aime bien ça. C'est agréable. Et je ne me mords pas les ongles pour savoir si le livre va entrer dans les hit-parades ou non². »

Les artistes ont réussi alors à incliner le fonctionnement des institutions artistiques : galeries, musées, revues ou marché. Mais, lorsque Tony Godfrey conclut en affirmant que « l'un des effets majeurs de l'art conceptuel a été de révolutionner la manière dont l'art est présenté [*exhibited*]³ », il ne mentionne ainsi qu'une des conséquences de ces pratiques critiques, à laquelle il faudrait ajouter d'abord la façon dont l'art a désormais été vendu. Sol LeWitt a été le premier à avoir imposé la vente des œuvres sous la forme d'« idées » que l'acquéreur *seul* avait alors le droit de matérialiser.

PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE ET DROIT À LA CULTURE

Avec une distance, on peut considérer que cette solution se trouve finalement en conflit avec l'esprit de l'art conceptuel qui, certes, s'opposait à l'identification de l'œuvre à l'objet, mais dont le principal combat était la réconciliation de l'art et de la vie quotidienne, et surtout pas les arrangements avec le marché de l'art⁴. Douglas Huebler l'a clairement exprimé en disant que « les œuvres [de l'art conceptuel] sacrifient même l'objet, si bien qu'il n'y a plus rien à posséder⁵ » ; à tort, l'art conceptuel a été perçu comme un nouveau « style », alors qu'il a transformé le concept même de l'art et la façon de le pratiquer. Aujourd'hui on voit clairement que la ligne d'attaque des batailles pour le *libre accès à la culture* via l'internet – à l'art, à la connaissance et à tous les autres bien immatériels – passe, précisément, par là : si la culture est un bien public, elle doit rester librement accessible pour tout usage privé, que l'utilisateur en soit simplement le lecteur ou le spectateur, ou qu'il en soit l'éditeur qui en fabrique la copie (un dessin selon le protocole de Sol LeWitt, des photocopies d'un livre, le téléchargement d'un morceau de musique, etc.).

De ces deux points de vue – critique de l'institution et économie de l'immatériel –, c'est la pratique du livre d'artiste, développée depuis le début des années 1960, qui a montré des solutions inégalables, notamment parce que, d'une part, le livre d'artistes est une modalité d'« exposition » publique, préparée par la tradition du livre, qui se passe de toute structure de type galerie ou musée d'art, et que, d'autre part, le livre préserve le droit inaliénable de l'auteur (et donc de l'artiste) sur la propriété intellectuelle de son œuvre, seule la commercialisation des exemplaires du livre au nom de l'auteur donnant lieu à une rémunération⁶. Ed Ruscha, Daniel Spoerri, Dieter Roth, Ben Patterson, Carl Andre, John Baldessari, Robert Barry, George Brecht, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Peter Downsbrough⁷, Robert Filliou, Douglas Huebler, Yves Klein, Richard Long, Sol LeWitt, et bien d'autres artistes comptent parmi les premiers à avoir eu recours à ce nouveau type d'édition dans l'art, art qui épouse non seulement la forme matérielle du livre, mais aussi sa pratique quotidienne et sa diffusion, bref : sa culture. Certains de ces artistes ont eux-mêmes fondé des maisons d'édition alternatives : Dick Higgins la *Something Else*

“Le livre d’artiste a ouvert une nouvelle possibilité de s’adresser au public sans passer par les institutions existantes, expression du pouvoir en place, la diffusion des livres d’artistes se faisant souvent par des réseaux indépendants et incontrôlables.”

Press en 1963, Edward Ruscha la Heavy Industry Publications en 1968, Maurizio Nannucci Exempla en 1976 ou encore herman de vries qui fonde The Eschenau Summer Press & Temporary Travelling Press en 1974.

UNE DOUBLE SÉPARATION

Cependant, la critique institutionnelle évoquée par Godfrey n’a pas servi seulement à mieux adapter le fonctionnement des galeries, des musées ou du marché de l’art aux évolutions des nouvelles pratiques artistiques. Son importance vient également du fait qu’elle a permis aux artistes de prendre conscience des limites de la définition sociologique de l’art et de la nécessité de prendre en main le destin de leur travail : au lieu de rechercher la reconnaissance institutionnelle de leur travail, les artistes de cette époque cherchaient souvent à se passer d’institutions en place pour s’adresser directement au public, l’inventer s’il le fallait, le fidéliser, etc., quitte à créer eux-mêmes – parallèlement aux institutions alternatives qui pullulent à partir des années 1960 : crèches, écoles, mutuelles, banques coopératives, etc. – les institutions d’art dont ils avaient besoin : galeries, archives, musées ou maisons d’édition, etc. Là encore, le livre d’artiste a ouvert une nouvelle possibilité de s’adresser au public sans passer par les institutions

existantes, expression du pouvoir en place, la diffusion des livres d’artistes se faisant souvent par des réseaux indépendants et incontrôlables. Ainsi l’art a-t-il entr’ouvert, dans ces années 1950-1970, la possibilité de réintroduire l’art dans la vie des gens, c’est-à-dire de surmonter les fissures qui l’ont séparé de la réalité quotidienne des individus, et que l’histoire de l’art, ainsi que la critique d’art, ont figées comme inscrites dans leurs prémisses, à savoir la séparation qui s’est progressivement installée au cours de l’histoire, d’une part entre l’artiste et le spectateur et, d’autre part, entre l’œuvre d’art et tout autre objet.

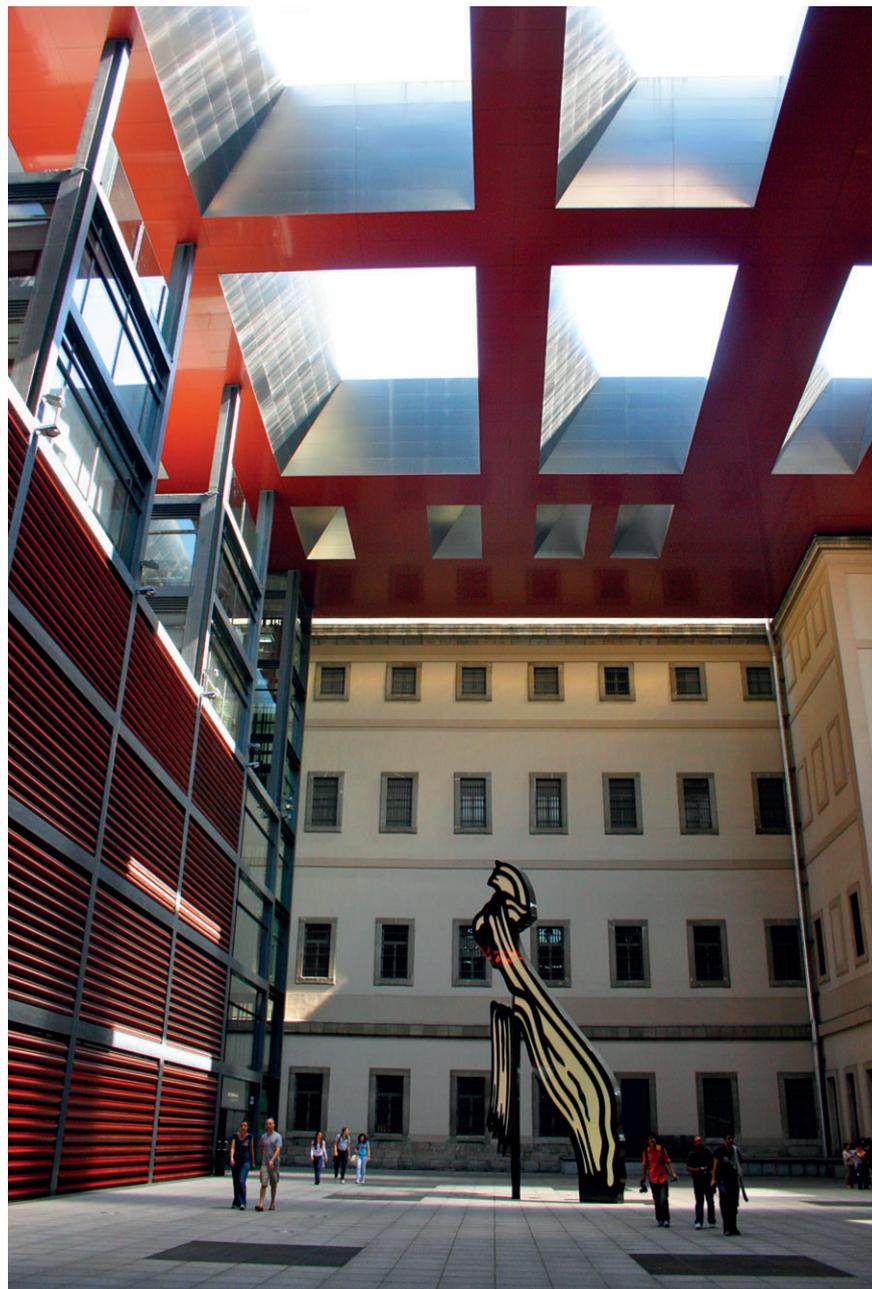
L’ARTISTE ET LE SPECTATEUR

Pourtant la théorie esthétique chérit toujours l’idéal de l’art non séparé de la vie intime de l’individu. La valeur que la société attribue à l’art repose sur la conviction que l’expérience qu’elle offre est épanouissante pour l’homme, et que l’art joue un rôle important dans la construction de sa personnalité et dans le processus d’individuation. Certes, la musique accompagne le jeune âge, on lit aux enfants et on leur fait lire les livres, on les fait dessiner... mais l’éducation artistique connaît ensuite un arrêt brutal : seuls quelques-uns, qui choisiront de se « spécialiser en artistes », conti-

nueront à avoir l’expérience créatrice de l’art, fait d’ailleurs pour un public très restreint. La professionnalisation marque donc la perte non pas tant de la valeur universelle de l’art, mais de la place de l’art dans la vie des individus. Ce hiatus entre la représentation idéologique de l’art (les convictions et valeurs fondatrices) et la réalité de tous les jours, c’est Friedrich Schiller qui l’a observé et ce, déjà à l’époque de la Révolution française. Dans les *Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme*, qui comporte une critique vigoureuse de la société marchande, il remarque qu’« il faut être un esprit peu vulgaire » pour pouvoir cultiver ses passions « sans préjudice pour sa profession⁸ ». L’art a besoin d’un temps libre et d’une disponibilité de l’esprit. Pour être *spectateur* de l’art, affirme Schiller, il faut « ouvrir les sens et le cœur, et disposer d’un esprit frais et entier, toute sa nature doit être réunie ; ce qui n’est aucunement le cas de ceux [...] qui sont fatigués par une attention épuisante⁹ », que demande le travail alimentaire auquel on consacre le meilleur temps de nos existences. Schiller n’osait même pas imaginer une société où chacun pourrait être non seulement spectateur, mais aussi artiste... mais Karl Marx et Friedrich Engels l’ont fait. En reprenant l’idéal humaniste de l’art, développé par la philosophie, mais en l’inscrivant dans les conditions concrètes

de la société capitaliste, ils ont considéré que « la concentration exclusive du talent artistique chez quelques individualités et, corrélativement, son étouffement dans la grande masse des gens, est une conséquence de la division du travail¹⁰. » Ayant sous les yeux l'idéal de l'art comme expérience épanouissante, dans laquelle s'affirme la plénitude des facultés de l'individu, Marx ne peut qu'être hostile à l'idée selon laquelle l'individu puisse être « enfermé dans les limites d'un art déterminé, limites qui font qu'il y a des peintres, des sculpteurs, etc., qui ne sont que cela, [dont] le nom à lui seul exprime suffisamment la limitation des possibilités d'activité de cet individu et sa dépendance par rapport à la division du travail¹¹. » Un pareil refus de la spécialisation et de l'étranglement de l'horizon qu'elle entraîne est tout à fait typique pour l'art des années 1950-1980. Se revendiquer artiste et non pas peintre, photographe, cinéaste, etc., parler d'art et non pas des arts, refuser l'existence d'images ou de formes spécifiquement « artistiques », etc., tout cela a permis aux artistes de cette époque de repenser l'idée de la réconciliation de l'art avec la vie quotidienne. Ainsi ont-ils convergé vers l'horizon commun avec les écrits de Marx et Engels, à cette différence près que leur point de départ a été la pratique même de l'art et non la réflexion politique. Mais beaucoup d'artistes de cette période se retrouv(er)aient dans l'utopie qu'ils ont envisagée : « Dans une société communiste, il n'y aura plus de peintres, mais tout au plus des gens qui, entre autres choses, feront de la peinture¹² ». Mais alors que Marx et Engels y sont parvenus à travers le projet de la société qui entraînerait le travail vers une activité para-artistique [*Selbstbetätigung*], ils pensaient l'art, quant à eux, plutôt comme une possibilité de transformer la réalité quotidienne de ceux – et par ceux – qui le pratiquent.

Sensibilisé par ces idées, dans l'essai « Créateur comme producteur » Walter Benjamin observait avec enthousiasme le possible devenir-écrivain des lecteurs de la presse. À l'Institut parisien pour



Museo de la Reina Sofía, Madrid © Alice-Anne Jeandel

l'étude du fascisme, le 27 avril 1934, il dit : « Dans la mesure où la littérature gagne en largeur ce qu'elle perd en profondeur, la différenciation entre auteur et public, que la presse bourgeoise maintient de façon conventionnelle, commence à disparaître dans la presse soviétique. Celui qui lit est en effet prêt à chaque instant à devenir quelqu'un qui écrit, c'est-à-dire qui décrit, ou bien qui prescrit. Comme expert – même si ce n'est pas d'une spécialité, mais seulement du

poste qu'il occupe – il accède à la qualité d'auteur. La parole est donnée au travail lui-même¹³. L'idée de la peinture comme pratique populaire traverse également la période de la remise en cause de la culture occidentale suite notamment au désastre de la Seconde Guerre mondiale. Dans trois textes datant de 1943, très cohérents dans leur ensemble, Ad Reinhardt pose la question de la « participation sociale directe et complète de tous les gens à la culture et aux activités créatrices¹⁴ ».

Antidote à l'industrie culturelle naissante, une telle activité pourrait selon lui aboutir à une « peinture abstraite immensément libre et stimulante, qui année après année devient de moins en moins privée, impliquant de plus en plus de gens, dans une activité créative de plus en plus démocratique¹⁵ ». C'est dans un tel esprit politique, complètement effacé aujourd'hui des débats sur la « mort de l'auteur », que Reinhardt développait ces idées de Marx et Engels : son antisubjectivisme allait de pair avec la démocratisation de la pratique créatrice de tous. « L'artiste, écrivait-il, n'est pas une espèce particulière de l'être humain, mais toute personne est une espèce particulière d'artiste¹⁶ ». Ces idées n'ont jamais été abandonnées, ce dont peut témoigner l'œuvre entier de Claude Rutault d'un côté, et les recherches récentes d'Antoine Perrot sur la peinture populaire de l'autre¹⁷.

ŒUVRE D'ART ET RÉALITÉ COURANTE

Reinhardt semble pourtant surinterpréter Marx lorsqu'il écrit : « Comme Marx, Mondrian comprenait que les œuvres d'art disparaîtront lorsque l'environnement lui-même deviendra une réalité esthétique¹⁸ ». C'est en effet Guy Debord qui, le premier, a envisagé de manière cohérente que puisse disparaître la séparation entre les œuvres d'art et les objets de la réalité courante. Un tel projet n'aboutirait cependant pas à une esthétisation de la réalité, mais – comme Benjamin l'a déjà observé – à la politisation de l'art¹⁹ dans la mesure où l'art deviendrait une expérience de la formation directe de l'environnement : une action directe sur la réalité. Dans *La Société du spectacle*, Debord expose la dialectique de l'art à la fois supprimé et réalisé, qui entraîne l'abandon de deux présupposés sur lesquels s'est érigée la théorie esthétique : la séparation des individus en deux catégories, artistes et spectateurs, et l'isolement, parmi tous les objets, d'objets ayant les qualités esthétiques d'œuvres. Conformément au premier présupposé,

ce sont les artistes qui récupèrent tous les privilèges de l'initiative créatrice et de l'action inventive, au détriment de tous les autres individus, enfermés dans une passivité contemplative des spectateurs, que ne vient nullement mettre en cause la dimension créatrice de l'interprétation des œuvres ; on entend là l'écho de Marx et de Benjamin. « La scission de la communauté inactive peut être surmontée par l'accession à la réelle communauté historique²⁰ », écrit Debord, tandis que l'art moderne « fut ce langage commun de l'inaction sociale [...] et [...] production individuelle d'œuvres séparées²¹. » Mais Debord va plus loin que Marx et Benjamin : le second présupposé propre aux théories esthétiques légitimait en effet le maintien de l'action créatrice dans les limites de la création des formes artistiques (œuvres) comme « séparées » du reste de la réalité. Faire tomber cette limite signifierait adopter à l'égard du monde l'attitude que l'artiste revendique pour son œuvre : s'en considérer l'auteur. L'artiste serait alors créateur d'un monde désaliéné : un révolutionnaire. Le premier moment de ce mouvement dialectique est la « décomposition moderne de tout art, son anéantissement formel²² », le second est le dépassement réel de l'art comme production des formes et comme valeur esthétique, qui conduirait à « posséder effectivement la communauté du dialogue [c'est-à-dire l'art comme nouveau langage commun de la société] et le jeu avec le temps qui ont été [seulement] représentés par l'œuvre poético-artistique²³. » Le « jeu avec le temps », c'est simplement le rappel que l'homme est *créateur* – et donc responsable – de la réalité sociale/culturelle/historique, alors que nos sociétés pensent le créateur de manière restreinte à la production d'œuvres d'art. La révolution de l'art qui ferait de l'art une révolution conduit donc à opposer la présence à la représentation, l'action à la contemplation (c'est-à-dire Fichte à Kant et Hegel) et ce, afin de susciter une nouvelle pratique populaire de l'art comme alternative dialectique à la fin de l'art et de l'histoire.

L'ART COMME PRATIQUE POPULAIRE

On ignore souvent, surtout en France, que la célèbre conception de l'œuvre ouverte d'Umberto Eco fut précisément une réponse, inspirée de Marx, à la problématique de l'aliénation [*Entfremdung*] de l'individu dans le monde. En effet, l'essai de 1962 « De la manière de donner forme comme engagement et prise sur la réalité », joint par Eco à la deuxième édition de *L'Œuvre ouverte* de 1965, est absent de la traduction française. Son titre est déjà suggestif de la position défendue par Eco : « l'avant-garde artistique est la seule à entretenir un rapport de signification avec le monde dans lequel elle vit²⁴ », écrit-il dans cet essai. Ses œuvres, certes, ont souvent une structure ambiguë et les références indéterminées – elles sont des *œuvres ouvertes* – car elles s'arrachent aux limites dans lesquelles l'idéologie esthétique a enfermé l'art. « L'art, écrit Eco, pour avoir prise sur le monde, se coule en lui et en assume de l'intérieur les conditions de la crise, en utilisant pour les décrire le langage aliéné même dans lequel ce monde s'exprime : mais en amenant le monde à la clarté, *en l'exposant* comme forme de son propos, il le dépouille de sa qualité de condition aliénante pour nous, et il nous rend capable de le démystifier²⁵. » Le rapport à la forme n'est alors plus le même : « donner forme », c'est façonner la réalité, la prendre en main.

Les artistes de l'époque à laquelle on se réfère ici ont souvent considéré qu'une telle action artistique directe sur la réalité doit être sortie du cadre spécialisé appelé « art » et devenir le droit et l'apanage de tous, ce qui entraîne des enjeux doublement politiques : d'une part, parce que l'art devient directement formateur de la réalité (critique de l'esthétisation de l'art), d'autre part parce qu'il est l'affaire de tous : *politeia* (critique de la division du travail et de la professionnalisation dans l'art). Ainsi, alors qu'on lui demandait s'il pouvait

confier la réalisation de ses peintures noires à quelqu'un d'autre, d'après le protocole qu'il a d'ailleurs formulé par écrit, Ad Reinhardt répondit que les autres « doivent faire leurs propres peintures pour eux-mêmes²⁶ ».

L'art n'affirme véritablement sa valeur et ne déploie son potentiel que lorsqu'on le fait soi-même. Son expérience n'a alors plus le même sens, et notamment elle montre les limites du professionnalisme et de la spécialisation qui en détruisent quelque chose d'essentiel qui fait de l'art une expérience de l'humanité de l'homme. Chacun doit donc faire de l'art pour soi.

Leszek Brogowski

Enseignant-chercheur à l'université Rennes 2

PUBLICATIONS DE L'AUTEUR

OUVRAGES

► *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, livre illustré avec les *cartoons* de l'artiste, Chatou, Éditions de la Transparence, 2011, 168 pages, 42 ill. n/b.

► *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2010, 352 p., 26 ill. n/b, 69 ill. coul.

ARTICLES

► « Brecht et Platon : théâtre comme révolution. Défamérisation vs. répétition », in *La Révolution mise en scène*, sous la dir. de F. Maier-Schaeffer, Ch. Page et C. Vaissié, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire », 2012, p. 241-254.

► « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », in *PUBLIER...[EXPOSER. Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition]*, Nîmes, École Supérieure des Beaux-Arts, coll. « Hôtel-

Rivet », 2012, p. 106-131, discussions : p. 179-190.

► « Passer inaperçu dans l'autobiographie. Autrui et moi dans l'*Autobiography* de Robert Barry », in *De l'autoportrait à l'autobiographie*, sous la dir. d'Alexander Streitberger et Jan Baetens, Caen, Minard, coll. « lire & voir », 2011, p. 171-184.

► « L'accessibilité de l'envers et la publicité de l'endroit. Du livre comme horizon de la peinture chez Bernard Villers », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 7, 2011, p. 92-103.

► « De 'parasites sociaux' au 'fameux sapeur' : la désobéissance civile de l'art », in *Parasite(s). Une stratégie de création*, sous la dir. de Pascale Borrel et Marion Hohfeldt, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2010, p. 129-151.

► « L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifeste scientifique », *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, n° 12, 2010, p. 9-13.

► « L'ardeur de l'art même. Pratiques discrètes de l'art et leurs non-lieux » *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 21, 2010, p. 2-18.

Chacun [...] pour soi. Division du travail, professionnalisation et esthétisation dans l'art

NOTE

1- « My Works for Magazine Pages: 'A History of Conceptual Art' », in *Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham*, Cambridge, London, The MIT Press, 1999, p. 10.

2- « Ruscha as Publisher [or All Booked Up] », in Ed Ruscha, *Leave Any Information at The Signal*, Cambridge, London, MIT Press, coll. « October Books », 2004, p. 40-41.

3- Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, trad. N. Haddad, Paris, Phaidon, 2003, p. 187.

4- Il faut nuancer : les protocoles de Fluxus n'étaient jamais commercialisés et une partie de l'œuvre de Lawrence Weiner, par exemple, est restée dans le domaine public. Mais beaucoup d'autres artistes ont eu le même type de pratiques, comme par exemple Daniel Buren avec ses certificats d'acquisition.

5- Douglas Huebler. *Le Monde en jeu* [1973], in Irmeline Lebeer, *L'Art ? c'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1997, p. 111-112.

6- Emmanuel Kant a conceptualisé magistralement le double statut du livre, d'un côté « produit matériel de l'art (*opus mechanicum*) qui peut être imité (par celui qui se trouve légitimement en possession d'un exemplaire), [...] c'est donc là le lieu d'un droit réel », et, de l'autre, « discours de l'éditeur au public, que celui-ci n'a pas la permission de reproduire publiquement (*prestatio operae*) sans en avoir reçu mandat par l'auteur, ce qui constitue un droit personnel » (*Métaphysique des mœurs*, trad. J. et O. Masson, in *Œuvres philosophiques*, éd. F. Alquié, t. III : *Les Derniers Écrits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 552). À ce double statut correspond le double usage, privé ou public, de la propriété intellectuelle, qui laisse libre le droit à la culture et à l'art en particulier, tout en préservant le droit d'auteur.

7- Peter Downsbrough a publié à ce jour plus de soixante livres, le premier en 1972.

8- Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992, coll. « Domaine allemand bilingue », « Sixième lettre », p. 125.

9- Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), in *Gesammelte Werke in drei Bänden*, Band III, Gütersloh, C. Bertelsmann Verlag, non daté, p. 923.

10- Karl Marx / Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande* [vers 1846], trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard, R. Cartelle, Paris, Éditions sociales, 1968, p. 434.

11- *Ibidem*.

12- *Ibidem*.

13- Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », in *Essais sur Bertolt Brecht*, trad. P. Laveau, Paris, Maspero, coll. « Petite collection Maspero », 1969, p. 113.

14- « [The Fine Artist and the War Effort] », in Ad Reinhardt, *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt* (1975), Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 173.

15- [Abstraction vs. Illustration], in *Art-as-Art*, *op. cit.*, p. 49.

16- « Paintings and Pictures », in *Art-as-Art*, *op. cit.*, p. 119.

17- Une journée d'étude à ce sujet est prévue en 2013 à l'université Paris I.

18- [Abstraction vs. Illustration], *loc. cit.*, p. 49.

19- « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Écrits français*, Paris, nrf/Gallimard, 1995, p. 171.

20- *La Société du Spectacle*, in Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, § 186, p. 845.

21- *Ibidem*.

22- *Ibidem*, § 187, p. 845.

23- *Ibidem*, § 187, p. 846.

24- Trad. D. Féral, *Revue d'esthétique* n° 42, 2002, p. 27.

25- *Ibidem*, p. 35.

26- « An Interview with Ad Reinhardt » par Bruce Glaser [1966-1967], in *Art-as-Art*, *op. cit.*, p. 13.

QUESTION 12

**FAUT-IL OPPOSER L'ART
ET LA CULTURE ?**

ART ET CULTURE. CONTOURS, TOURS ET DÉTOURS

Christian Ruby

Un classique de l'enseignement de la philosophie veut que devant deux notions reliées par une coordination, l'élève réagisse en construisant des rapports possibles. La diversité des équations ainsi obtenues donne alors matière à penser. Observons cependant que la pensée peut conférer deux axes à ces rapports : le premier dépouille les termes de toute vie et, leur faisant représenter des essences admises sans discussion, les place dans une série de relations mécaniques dans laquelle ils servent d'accessoires. Le second leur rend la vie, s'attache à énoncer les passages possibles de l'un dans l'autre et s'essaye à mettre leurs rapports en mouvement en les chargeant d'énergie et de devenir multiples.

Le second axe de réflexion est ici en l'œuvre face à cet objet : art et culture. Mais en choisissant ce réglage de notre observation, nous pouvons aussi souligner que l'articulation mécanique entre ces deux termes est devenue la plus courante, de nos jours, en Europe. Il rend manifeste l'impasse de ce partage figé presque devenu une organisation mentale et disciplinaire. Il convient alors de se poser la question de savoir ce qui est visé en lui, ce qu'on péjore ou ce qu'on glorifie en le maintenant et comment il hiérarchise les éléments liés.

Ce relevé de démarcations glacées pousse aussi à une demande : comment nous extraire de ces considérations toujours un peu ennuyeuses sur l'art et la culture déroulant des haines réciproques ou des exaltations vaines, sans tomber dans la valorisation instrumentalisée d'un simple agglomérat ?

LE DÉSASTRE SUPPOSÉ DE LA SITUATION

Bien au-delà de considérations sur les difficultés (politiques et budgétaires) du temps, un sentiment général tend à faire croire que l'époque n'est favorable ni à la culture, ni aux arts, puisque toutes choses

de ce type seraient unilatéralement absorbées par l'État, par la technique ou par les industries de consommation culturelle. Rien ne pourrait plus ni résister, ni s'affirmer à l'encontre de machineries qui dissoudraient immédiatement les critiques et les contestations.

Et, certes, les difficultés du temps sont innombrables. Mais il est sans aucun doute possible de refuser de perpétuer une conception crépusculaire de la culture et des arts, ainsi que de leurs rapports, dont on dit trop facilement qu'ils sont toujours menacés par avance par une barbarie assimilatrice. Il est même pertinent de récuser la *doxa* contemporaine, selon laquelle la culture ne serait plus que loisir, les arts simples divertissements, la démocratie désaffectée, et le tout, essentiellement, par fait de médias ou d'industries culturelles.

Ce qui devrait surtout étonner dans ces propos, souvent tenus par des philosophes – sur le modèle élaboré par Hannah Arendt –, est qu'ils dispensent une tendance à opposer plus fermement art et culture l'un à l'autre qu'à faire valoir art *et* culture ensemble, comme possibilité d'affirmation au sein du monde contemporain. L'art n'aurait donc pas de rapport avec la culture et la culture n'aurait pas de rapport avec les arts ! Un peu court, non ?

UNE PENSÉE PAR DÉLÉGATION

Une certaine ignorance, non docte, se marque dans les traits employés pour parler ainsi de l'art et de la culture. Ils sont réciproquement opposés. Et trop simplement selon les voies d'une polémique somme toute récente.

Au vrai, la valeur de réflexion critique attribuée à ce couple se ravale au rang de caricature aux renversements infinis. Il y aurait donc, d'un côté, « le bon art » innocent et, de l'autre, l'effroyable culture figée dans la corruption de l'image, la prostitution universelle du tourisme culturel et la dégradation du goût. Comme il y aurait, d'un côté, la « bonne culture » consensuelle et, de l'autre, « le mauvais art » incompréhensible et élitiste, l'art contemporain notamment, auquel on pourrait faire grief de rompre le lien commun.

D'une certaine manière, si l'on préfère, l'uniforme imposition de la culture trash et de l'audience adéquate, l'aplatissement des passions et la neutralisation de l'information, bref, la domination de la communication culturelle et, en face d'elle, l'art enfin exalté comme forme substitutive d'une vraie vie politique absente. Ou d'une autre, l'habitude

prise par des artistes décalés de rompre le tacite contrat esthétique et, en face, la culture décidément commune, capable de réconcilier les humains et de maintenir un fondement commun.

Dans ces deux cas inversés, cependant, au milieu du propos, une même barbarie permettant de séparer le bien et le mal. C'est à elle qu'est délégué le rôle de distinguer art et culture, quelle que soit la signification choisie pour renforcer le partage. La barbarie des industries culturelles et d'une culture identifiée à ce que le ministère de la Culture appelle ainsi – la dénomination a en effet une histoire qui tient à la construction d'un tissu consensuel d'assignations –, en somme la barbarie d'une logique d'intégration sur laquelle s'érigerait le monde administré. Ainsi l'affirme Jean-Luc Godard : « La culture, pour moi, c'est la règle, alors que l'art c'est l'exception. La culture c'est la diffusion, et l'art la production » (*JLG/JLG – Autoportrait de décembre, 1994*). Ou, à l'inverse maintenant, la barbarie d'un art qui se déchaîne dans le rien, devenu un épiphénomène de la culture, elle-même dégradée en consommation...

L'IMPUISSANCE D'UNE PENSÉE MÉCANIQUE

Cette délégation du désastre à l'un ou l'autre membre du partage figé, comme cette célébration héroïque de la sauvegarde, ne saurait excuser l'usage d'un point de vue mécanique qui peut se renverser indéfiniment selon les circonstances et la situation des personnes prenant la parole pour, finalement, ne poser que de fausses évidences d'éternité. Mode accusatoire, mais inefficace ! Le propos pivote et se retourne chaque fois sur le même argumentaire.

Aussi l'idée que le projet culturel risque systématiquement de désamorcer la charge subversive de certaines démarches artistiques est aussi forte (une grande exposition culturelle, à Beaubourg par exemple ; le projet culturel du « politiquement correct » face à la *Passion selon Saint*

Jean) ou inepte (la biennale de Venise fonctionne sur le même principe sans tuer les œuvres) que l'idée inverse : que l'art peut désamorcer la charge subversive d'un projet culturel (les chromos, les peintres du dimanche...).

Au mieux peut-on aboutir à des jeux de langage simplificateurs. Quelques phrases de ce type en vrac : l'art et la culture sont réifiés par les industries culturelles, non qu'ils changent seulement de rang par le progrès des procédés techniques, mais parce qu'ils sont standardisés ; les industries culturelles permettent d'organiser la diffusion des œuvres de l'art et de la culture à grande échelle ; l'art s'élève contre la standardisation de la culture par les industries culturelles ; l'art est entièrement soumis aux canons du « culturel » façonnés par l'État et les industries culturelles ; etc.!

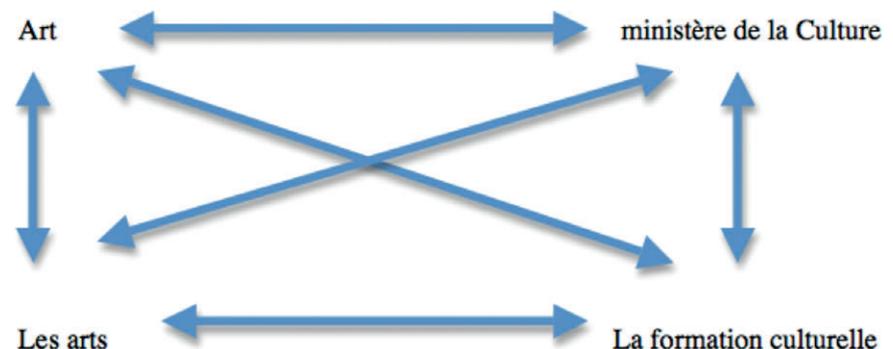
Cessons cette énumération. L'un veut dire que « la culture » constitue une forme de légitimation de l'industrie culturelle. Mais en inversant le propos, l'autre fait de l'art, paradoxalement, le pôle chargé de valoriser la vraie légitimité culturelle. On veut sauver les arts contre la culture mais les œuvres sans culture tombent dans le décoratif. On veut sauver les artistes contre la culture, mais un artiste sans culture devient cynique. On veut, à l'inverse, valoriser la culture contre les arts, mais alors la culture n'est plus ni exercice, ni pratique. On veut sauver les producteurs de culture, mais alors il faut les rapatrier dans l'art. Brisons-là !

Une question toutefois : que faisons-nous dans ces débats des spectateurs, des publics, des « gens » ? On en supprime le souci, sans doute aussi l'horizon, justifiant ainsi l'ironie du poète. Lorsqu'en 1883, entre raillerie et humour sinistre, Auguste Villiers de L'Isle Adam publie ses *Contes Cruels*, il touche ce point. Dans l'un d'eux, l'ingénieur Bathybius Bottom invente une « machine à gloire », cet appareil qui, placé dans une salle de spectacle, applaudit mécaniquement à tout rompre. Y compris, et surtout, en dehors de la présence de la foule à laquelle il se substitue fort bien. Il peut même servir indifféremment dans les lieux culturels et dans les assemblées politiques : « on a parlé récemment, d'une adaptation de cette curieuse machine à la Chambre des députés et au Sénat », écrit-il. Cette machine satisfait les orgueils et les partis pris des mondes de la culture, des arts et aussi de la politique.

PREMIER DÉNOUEMENT : L'HISTOIRE

Or, la question de la culture ne se confond pas avec les données du ministère du même nom, cependant que la notion d'art ne s'identifie pas nécessairement avec les pratiques artistiques ! Et il est vrai que les industries culturelles devraient mieux être nommées des industries médiatiques ou de consommation culturelle.

Bref, le débat ne porte pas sur deux termes, mais sur quatre, aux rapports complexes :



Revenons brièvement sur l'histoire. La conquête d'une sphère autonome de la culture et d'une séparation des arts et du religieux, avec rejet d'une garantie transcendante, date de l'aube de la modernité. Elle commence en appelant des questions là où l'on disposait auparavant de tant de dogmes. Et, d'une certaine manière, l'idée moderne d'art, secteur de pratiques distinctes de l'artisanat, excluant des finalités externes, résulte de cette conquête confirmée aux XVII^e-XVIII^e siècles, tandis que les milieux de la culture et de l'art sont encore dominés par les classes aristocratiques. Ces résultats sont réciproques et se relaient par des références communes, cependant que se produisent bientôt des divisions internes, sanctionnées progressivement (la séparation de plus en plus fréquente des « lettres », « arts », « sciences »), maintenant toutefois la double possibilité de relations indissociables et de critiques mutuelles. Culture et art reconnaissent leur appartenance à une même sphère et partagent la visée de spectateurs corrélés aux œuvres dans et par des valeurs de formation (*die Bildung*), englobant d'ailleurs la culture scientifique.

Certes, ce monde de la culture ne cesse de bruiser de sourdes polémiques. À qui accorder le primat ? Et on ne négligera pas la difficulté historique qui fut celle de chaque art pour conquérir sa place, en luttant encore longtemps contre les classements médiévaux.



Mur, Prague © Alice-Anne Jeandiel

Immanuel Kant et Friedrich von Schiller, G.W. F. Hegel, pour entrer dans le XIX^e siècle, puis John Dewey, Clement Greenberg, Theodor W. Adorno rendent encore compte de la sphère de la culture en plaçant toujours art et culture en position de médiation relative, de telle sorte qu'ensemble ils combattent les dominations (genre, consommation, violence).

L'intérêt de ce bref rappel est le suivant : montrer que les formulations mécaniques des relations entre art et culture, si fréquentes de nos jours, manquent l'essentiel. Les arts et les œuvres culturelles dépendent d'un régime de la culture conquis de haute lutte. Pour que les œuvres passent en art d'exposition, s'offrent au regard de n'importe qui, il faut que s'élabore un régime particulier de la culture. L'art alors s'épanouit par la culture et en culture. Du coup, les arts peuvent renforcer le changement du régime de la culture.

Nullle indépendance, nulle dépendance, mais nulle hiérarchie. Pas de critère fixe non plus de l'adéquation possible entre les deux. Mais des sources culturelles des œuvres d'art et des moments de culture remis en question par les œuvres d'art. En reconnaissant leur appartenance à une même sphère, culture et art entretiennent des rapports indissociables et des critiques réciproques vivifiantes autour des valeurs de formation.

SECOND DÉNOUEMENT : LA MULTIPLICATION DES SIGNIFICATIONS

Si historiquement le partage mécanique ne fonctionne pas – à défaut de donner matière à des accusations –, il ne fonctionne pas non plus conceptuellement.

Qu'appelons-nous « culture » ? « Culture » correspond à des exercices et des pratiques, non à des objets ou des institutions. La culture, c'est une manière de construire son existence afin d'apprendre à se tenir debout en toutes circonstances, de s'ouvrir aux autres, et de dire ou de se dire qui implique des exercices de déprise de soi. Tous et chacun participent donc de la culture et en produisent.

Qu'appelons-nous « Art », sinon un ensemble de pratiques destinées à proposer des exercices décalés de reconfiguration du monde de l'art et du jugement ? Ces propositions appellent le spectateur (auditeur, lecteur) à des exercices de soi momentanés et sans cesse à entreprendre à nouveau.

De l'une à l'autre, si la distance de l'art et de la culture est nécessaire, notamment pour penser des mises en questions réciproques, et particulièrement la critique des



La Basilique, Grenoble © Alice-Anne Jeandiel

“La dialectique de l’art et de la culture ou de la culture et de l’art donne lieu à une dynamique : celle de l’émancipation possible du spectateur.”

fétiches des uns et des autres, nul ne peut oublier que la culture pour se constituer comme telle est aussi critique de soi et des rapports aux autres cultures, que l’art est critique de soi par son « faire » propre.

C’est ainsi que la dialectique de l’art et de la culture ou de la culture et de l’art donne lieu à une dynamique : celle de l’émancipation possible du spectateur. Voilà qui revient à saisir non moins que « spectateur » n’est pas une essence, mais une trajectoire dans/ de la culture et des arts. En se multipliant, cette trajectoire donne lieu à des multitudes de trajectoires qui s’inclinent les unes vers les autres, rendant possible des compositions qui ne peuvent s’appuyer sur rien, qui n’annoncent pas une communauté existante, ni désœuvrée, mais une communauté sans cesse à faire et à refaire.

Au lieu de céder aux prétentions des uns ou des autres à représenter le tout, reconnaissons d’abord que ce n’est ni l’art ni la culture qui changent le monde. La critique de la culture doit s’installer sur un autre terrain, la critique de l’art procéder d’autre chose. Nous pourrions ainsi penser une culture de l’âge de l’autonomie qui reconnaisse travailler sur fond d’abîme, sans garantie transcendante, et en dégageant la signification de son propre travail.

Une politique culturelle ne peut s’ancrer dans de tels partages mécaniques. Elle devrait définir une manière de s’emparer des œuvres d’art et de culture, sous la forme d’une politique de l’appropriation (fréquenter, voir, écouter, dire) qui ne serait pas une simple politique de la diffusion et de la mise à disposition. Ce devrait être une politique de la coopération interprétative entre les spectateurs, susceptible d’accroître et de solliciter le passage de chacun du visible ou de l’audible au dicible. Et ainsi de faire pratiquer un esprit de dialogue en appuyant la démocratie sur ce premier apprentissage du refus des assignations au silence, ouvrant sur la mise en partage des combats pour l’émancipation.

Christian Ruby

Docteur en philosophie, enseignant (Paris).

DERNIERS OUVRAGES PUBLIÉS PAR L'AUTEUR :

- ▶ *L'Archipel des spectateurs*, Besançon, Nessy, 2012
- ▶ *Phèdre* de Platon, commenté par Christian Ruby, Paris, Ellipses, 2012
- ▶ *Pascal, Pensées sur la justice*, Paris, Ellipses, 2011
- ▶ *Tout n'est pas perdu, Culture, Arts, Politique*, Bruxelles, PAC Éditions, 2010
- ▶ *L'interruption, Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009
- ▶ *Devenir contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art*, Paris, Éditions Le Félin, 2007.



Musée Kampa, Prague © Alice-Anne Jeandel

LA CARTE ET LE TERRITOIRE DU SENSIBLE

L'archipel des spectateurs, Christian Ruby, Besançon, Nessy, 2012, 166 p., ISBN : 979-10-91110-01-3, 17 €.

Une grande partie de la production écrite de Christian Ruby parcourt les questions d'esthétique, en relation avec les enjeux politiques de la culture et des publics. Dans son dernier ouvrage, *L'archipel du spectateur*, il approfondit, avec bonheur, la thématique du spectateur, qu'il construit à partir des attitudes sensibles et intelligibles qui sont les siennes devant l'objet soumis à sa contemplation et selon des valeurs qui orientent son observation.

L'ambition de ce court et dense ouvrage est d'importance. En effet, si la posture du spectateur ne va pas de soi parce qu'elle n'est pas naturelle, l'apprentissage de l'art du spectateur s'épanouit avec la modernité esthétique. Celle-ci met l'accent sur la subjectivité de la personne. C'est la raison pour laquelle la cartographie dessinée par *L'Archipel des spectateurs* s'inscrit dans une histoire de la sensibilité inaugurée par les philosophes du XVIII^e siècle. L'intérêt de l'ouvrage ne provient pas seulement de cette traversée de la philosophie qui fonde une pensée critique de l'art moderne, en rupture avec celle de l'art classique. L'enjeu de la réflexion est de déplacer le regard du philosophe-spectateur sur d'autres objets que l'œuvre d'art. L'interrogation s'élargit au-delà de l'artefact qu'est cette dernière pour englober, d'un côté, la nature dans ce qu'elle présente de visibilité et d'énigme cachée et, de l'autre, les affaires humaines telles qu'elles se présentent dans une histoire faite par les hommes et dans la politique qui offre un cadre à ces affaires-là. Cette vision panoramique fait la singularité de l'ouvrage. L'hypothèse consiste à affirmer que la posture du spectateur de l'objet d'art peut se généraliser à d'autres objets du monde et que, par ce mouvement sensible et intelligible du regard, le philosophe peut s'arracher à la vie contemplative des anciens et construire un *sens commun*. L'usage de l'art du spectateur forge une expérience vécue qui peut être transmise ; il permet d'accéder à la compréhension d'un droit de parole sur les affaires humaines.

L'argumentation de Christian Ruby généralise celle de Hannah Arendt qui soutenait, dans la *Condition de l'homme moderne*, que le théâtre est l'art politique par excellence, dans la mesure où il propose au spectateur la représentation du jeu des affaires des hommes. Le théâtre, comme la peinture, ainsi que l'a montré Michael Fried dans la *Place du spectateur*, qui recherchait l'origine de la peinture moderne dans l'esthétique de Diderot, suppose un point de vue et une perspective du regard. Point de vue et perspective nécessaires à l'artiste comme à celui à qui il s'adresse. *L'archipel du spectateur* indique avec clarté comment les figures diverses de l'art de regarder ne sont pas ontologiques mais relationnelles ; elles sont fonction de l'objet qui attire l'attention ainsi que des modes d'existence et des catégories qui l'inscrivent dans le catalogue sans cesse changeant des affaires humaines. Cette affirmation de la

valeur relationnelle du regard du spectateur est fondamentale ; elle prolonge l'affirmation de Duchamp selon laquelle « c'est le regardeur qui fait le tableau » ainsi que la phénoménologie de Mikel Dufrenne qui interroge l'expérience esthétique du point de vue du spectateur, dans le corrélat expérience-objet.

L'originalité de la démarche de Ruby consiste à justifier ce qui l'est rarement, à savoir le déplacement de la catégorie du spectateur de l'art vers des objets du monde qui ne sont pas construits dans l'intentionnalité d'être livrés au regard, comme le sont la représentation théâtrale et le tableau. C'est dans l'extension de la laïcisation au sein de la société du XVIII^e siècle que se trouve l'explication de ce déplacement. Ce processus du politique modifie les frontières entre privé et public, introduit la figure du citoyen, et les *Lumières* circonscrivent le cadre du regard. L'esthétique devient alors la discipline qui légitime la synthèse entre ces activités du regard à propos d'objets différents.

Ce déplacement dans l'espace des objets du monde s'effectue dans la deuxième partie de l'ouvrage sur de nouvelles figures apparues avec l'industrialisation de la culture et la diversification des médias. Ruby refuse de céder à la doxa intellectuelle qui, à la suite d'une dialectique négative, née avec l'École de Francfort et l'analyse critique des médias de masse, se contente de reconduire un usage indifférencié des notions vagues des « masses » ou des « gens », qui viennent se substituer à celle des publics. C'est parce que « le spectateur est toujours en formation de soi, et que la corrélation œuvre/spectateur est toujours réactivée de manière critique » que Ruby s'arrête un moment sur la condition du spectateur des médias. Cet arrêt sur image est productif. Il rejette le modèle du « bon spectateur », celui de l'art, et refuse que l'inquiétude justifiée vis-à-vis du fonctionnement particulier des médias de masse se convertisse en mépris. Il évite la facilité d'une critique dogmatique et unilatérale, conçue à partir du couple aliéné-désaliéné, ainsi que le tropisme d'un certain nombre d'intellectuels médiatiques qui portent un regard en surplomb sur les attitudes supposées du spectateur, machine scopique soupçonnée d'absorber les contenus et les formes offertes par la télévision comme le ferait une éponge.

Mais « les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent pour partir », comme le proclamait Baudelaire. Ruby, après avoir abordé les rivages des formes esthétiques du politique, qui en appelle à une participation du citoyen, s'interroge sur l'actualisation de la fonction spectateur. Si, comme le montre la sociologie des publics, il n'y a de public que *de* quelque chose, le voyage dans l'archipel illustre qu'il n'y a de spectateur que *de* quelque chose. L'art contemporain peut refuser l'œuvre et dématérialiser l'objet ; il peut en appeler à la participation du regardeur, il n'annule pas pour autant la fonction de spectateur : il la modifie. Ruby fait de « l'interférence » le régime où le *spectateur* produit la signification. Ainsi, pourrions nous dire que de ce fait, le spectateur devient acteur de son expérience vécue.

Jean Caune

*Professeur émérite à l'université Stendhal de Grenoble
Ancien directeur de la Maison de la culture de Chambéry*

BRÈVES

L'INVENTION DE LA DIVERSITÉ

Réjane Sénac-Slawinski, Paris, Presses universitaires de France, 2012, 322 p., ISBN : 978-2-13-059219-8, 28 €.

Ce livre se fonde sur une lecture critique des rapports institutionnels, des accords collectifs, des chartes et des déclarations sur la diversité. Il s'appuie notamment sur un large corpus de recherches et une enquête qualitative réalisée auprès de plus de 160 responsables de différents champs de l'espace public (politique, institutionnel, professionnel, syndical, religieux, etc.). L'intérêt de ce livre est de se livrer à un exercice approfondi de définition et de réflexion critique d'un mot-valise qui incarne plusieurs types de problématiques. Réjane Sénac interroge notamment l'émergence du terme « diversité » dans l'espace public français comme étant l'expression – voire la réponse – d'une société en crise, dont le malaise économique participe au malaise social et identitaire. La diversité est ici envisagée comme une méthode de gestion des inégalités sur le registre de l'identité (communautaire et individuelle), esquivant l'application du principe d'égalité. Autrement dit, le « respect de la différence » ne deviendrait-il pas un objectif dont l'atteinte se ferait aux dépens de l'égalité plutôt qu'en sa faveur ? En analysant la « publicisation » de la diversité, cet ouvrage interroge au fond les interactions entre une crainte républicaine du délitement du lien de citoyenneté, la définition de l'identité politique et nationale et le principe de justice au cœur du contrat social.

BRÈVE

L'ART SANS LE CAPITALISME

François Hers, Xavier Douroux, Dijon, Les Presses du réel, 2011, 117 p., ISBN : 978-2-84066-506-9, 8 €.

L'artiste François Hers nous présente dans ce livre le contexte dans lequel a été développé le concept du Protocole des Nouveaux commanditaires. À son origine, l'intention de trouver de nouvelles formes de démocratisation de l'art contemporain. Comment donner un sens commun à la création contemporaine ? Comment sortir du clivage artistes/spectateurs (consommateurs) ? Comment faire en sorte que la population civile s'approprie des créations ? Proposition originale et novatrice, le Protocole apporte un nouvel angle d'approche de l'art contemporain en mettant les désirs de la population civile au cœur de la création. Depuis sa création en 1990, plus de 300 œuvres ont été réalisées par des « Nouveaux commanditaires ». Ce livre en retrace le fonctionnement, les différents acteurs (les Nouveaux commanditaires, le médiateur, les pouvoirs publics, les chercheurs, etc.), leurs rôles et responsabilités respectifs dans l'élaboration d'une œuvre commune.

LA MÉDIATION CULTURELLE. LE SENS DES MOTS ET L'ESSENCE DES PRATIQUES

Jean-Marie Lafortune (dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, 222 p., ISBN : 978-2-7605-3362-2.

Depuis le début des années 2000, la médiation culturelle s'impose comme le modèle d'action privilégié au Québec. Les milieux culturels institutionnels l'adoptent afin d'étendre leur audience, alors que les milieux socioculturels et issus de l'éducation populaire s'en servent pour mieux œuvrer au renforcement de la citoyenneté. Peu d'analyses théoriques et d'enquêtes empiriques ayant été consacrées à la médiation culturelle au Québec, cet ouvrage arrive à point nommé. Dans une approche à la fois historique et sociologique, ce livre dresse un état des lieux attestant des avancées de la recherche tout en présentant les principaux défis auxquels doit faire face aujourd'hui la médiation culturelle. L'une des singularités de cette analyse réside dans la variété des études de cas et dans la pertinence des questions qu'elles soulèvent : quel équilibre rechercher entre les valeurs esthétiques et les valeurs sociales des projets, entre qualité des œuvres produites et qualité des processus de création mis en place ? De quelle manière et jusqu'à quel point les pratiques de médiation culturelle peuvent-elles contribuer à l'affirmation identitaire des populations ? Quelles nouvelles formes de collaboration les projets de médiation suscitent-ils ?

BIBLIOGRAPHIE

LA VALEUR DU PATRIMOINE CULTUREL

Économie du patrimoine culturel, Françoise Benhamou, Paris, La Découverte, 2012, 126 pages, ISBN 978-2-7071-7156-6

Spécialiste reconnue de l'économie de la culture et déjà auteure d'un ouvrage sur la question, plusieurs fois réédité dans la même collection Repères à La Découverte, Françoise Benhamou livre dans *Économie du patrimoine culturel* une synthèse particulièrement bienvenue en ces temps de mise en cause des dépenses culturelles. Le patrimoine, dont on sait le caractère polysémique, a suscité depuis le rapport Querrien de 1980 une bibliographie considérable. La polysémie problématique du terme occulte cependant la réalité d'un secteur clé de l'économie de la culture, qui n'est ni la poule aux œufs d'or des municipalités tablant sur le patrimoine pour attirer les investissements privés, ni la danseuse d'un ministère dont on nous dit, depuis *l'Utopie française* (1992), qu'il n'a plus les moyens de sa politique patrimoniale.

Le format restreint de la collection induit des passages un peu rapides sur la définition, certes fluctuante, du patrimoine (chapitre I) ou sur la mondialisation et la notion de « bien public global » (chapitre VI). Ces chapitres introductifs et conclusifs de l'ouvrage étaient évidemment nécessaires mais mobilisaient par définition des approches (histoire, sociologie, anthropologie, droit) dépassant l'économie stricte de la culture. Ils ne peuvent que laisser les spécialistes de ces disciplines sur leur faim, l'auteure étant contrainte ici de prendre des raccourcis et de s'éloigner de son sujet, parfaitement traité en revanche, dans les autres chapitres : le poids économique des différents secteurs patrimoniaux, l'impact économique des politiques patrimoniales et touristiques, l'évaluation fine des coûts de protection et de gestion du patrimoine.

Le premier intérêt de la synthèse de Françoise Benhamou, est de mettre à la portée du lecteur non spécialiste, une série d'études très rarement citées par les disciplines habituellement convoquées aux grandes dissertations sur le sens social du patrimoine. Sur les 152 références que compte la bibliographie, 93 sont en anglais. Le propos de l'auteure est d'articuler en permanence la théorie générale de l'économie (travaux de Marcel Boiteux sur les coûts marginaux, description des externalités positives ou négatives d'un bien ou d'un service, méthode des valeurs contingentes, théories de l'école du Public Choice...) et l'économie plus spécifique de la culture (maladie des coûts, prix hédoniques, théorie des 3 T de l'attractivité urbaine : technologie, talent, tolérance) en s'appuyant sur des exemples précis qui ont fait débat ces dernières années (effet du musée Guggenheim de Bilbao, impact de l'installation de la Tate Modern dans le quartier du Bankside de Londres, exportation des marques « Sorbonne » ou « Louvre » à Abou Dhabi, etc.).

Le second intérêt de l'ouvrage tient dans la quantité d'informations réunies et/ou mises à jour à l'échelle nationale et internationale, permettant de faire le point sur des sujets ayant fait débat comme

l'impact de la gratuité dans les musées européens, le nombre et les types d'emplois liés au patrimoine, le financement de l'archéologie préventive, la mesure de l'effet Guggenheim dans la durée, le coût de la numérisation patrimoniale, sans parler des données plus courantes sur les pratiques patrimoniales des Français, le classement des monuments les plus fréquentés ou le tourisme international. Par ses nombreux tableaux et encadrés, ce livre est une mine d'informations référencées et actualisées susceptible d'intéresser aussi bien les étudiants que les enseignants, les professionnels du patrimoine que les responsables politiques.

Au-delà de la mise au point réalisée sur les différents secteurs de l'économie du patrimoine culturel (musées, monuments, sites touristiques) et en dépit de certaines coquilles qui devraient disparaître lors de la réédition – comme la référence à un article de Quatremère de Quincy daté de 1887 (p. 113) – cet ouvrage se veut aussi contribution aux débats qui sous-tendent les grands choix culturels de la nation. Si l'on considère après la lecture de cet ouvrage que l'emploi patrimonial concerne 550 000 personnes en France, soit deux fois plus qu'en 1990, force est de constater que l'on a affaire à un sujet important et non pas réservé à une élite lettrée, amatrice de vieilles pierres. S'ils résultent bien de choix esthétiques, voire idéologiques, les objets patrimoniaux s'inscrivent aussi dans l'économie générale des politiques publiques, bien au-delà des seules politiques culturelles. Que la valeur économique du patrimoine soit difficile à mesurer et à qualifier, qu'elle nécessite de mobiliser des approches plurielles et des modèles économiques variés, dépassant l'évidence des tableaux de dépenses et recettes n'autorise pas à la considérer comme nulle ou aléatoire. C'est le principal mérite de ce livre que d'inciter les décideurs à intégrer le raisonnement économique dans la décision concernant les lieux de mémoire.

Loïc Vadelorge

Professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Paris-Est Marne-la Vallée

EXPÉRIENCE ET SOCIABILITÉ FESTIVALIÈRE. ROCK ÉCLECTIQUE ET JEUNES ACTIFS AUX EUROCKÉENNES

Un territoire de rock. Le(s) public(s) des Eurockéennes de Belfort, Emmanuel Négrier, Aurélien Djakouane et Jean-Damien Collin, Paris, L'Harmattan, 2012, 209 p., ISBN : 978-2-296-56971-3, 24 €.

Né à la fin des années 1980, pionnier avec les Francofolies d'un mouvement festivalier qui n'a cessé d'aller grandissant depuis lors, le festival des Eurockéennes s'inscrit initialement dans le projet socio-politique de transformation de l'identité militaire et industrielle du territoire de Belfort au profit d'une image associée à la jeunesse. Étudier les Eurockéennes comme le font Emmanuel Négrier, Aurélien Djakouane et Jean-Damien Collin, c'est choisir un festival pionnier, ancien et de dimension internationale.

À la différence de leurs précédents travaux sur les festivals de musique en France, essentiellement de musique classique (*Les publics des festivals*, 2010), les auteurs restituent ici une recherche qualitative qui mobilise quatre types de données : une enquête par questionnaire, des entretiens, l'analyse d'échanges *via* Internet et des points de vue d'artistes sur le festival. Le livre comprend donc quatre parties.

La première partie exploite 1365 questionnaires diffusés en 2010¹. L'enquête quantitative permet de montrer que le festival se caractérise par une forte homogénéité sociologique. L'échantillon est composé de jeunes adultes actifs (moyenne d'âge de 27,8 ans). Il recrute bien au-delà du territoire belfortien, selon une propension déclinant avec l'éloignement géographique au site. Les catégories socio-professionnelles supérieures sont surreprésentées mais il y a une présence des catégories moyennes et populaires qui est plus élevée que pour d'autres festivals. Les hommes sont majoritaires dans l'échantillon bien que les nouveaux venus de l'édition 2010 soient des femmes en majorité. Les Eurockéennes se caractérisent par un double mouvement d'élargissement par la venue de nouveaux festivaliers chaque année plus jeunes et par une fidélisation s'accompagnant d'une avancée en âge croissante du public.

Le deuxième chapitre s'intéresse au vécu du festival. L'échantillon des 71 interviewés comprend des individus rencontrés au camping puis sur le site même durant les trois jours. Il comprend autant d'hommes que de femmes et couvre une diversité de profils sociaux sans écarts manifestes aux données issues des questionnaires.

On vient au festival pour sa renommée. Le déclencheur de la première fois tient à la possibilité d'être accompagné et aux disponibilités matérielles. La bande de copains venue pour faire le festival ensemble est une figure caractéristique des Eurockéennes. Le festival associe d'une part l'écoute d'artistes

déjà entendus et la découverte de nouveaux artistes et, d'autre part, une exaltation collective en tant que public des Eurockéennes (« Apéro » se crie entre les campeurs comme signe de reconnaissance du groupe²). Mais la description ne se veut pas ethnographique et des éléments comme la consommation de drogues et le temps qu'il fait sont absents. Être en dehors du temps pendant trois jours constitue une motivation à renouveler l'expérience du festival.

L'expérience du festival s'apparente à une « radio aménagée » dit un interviewé, de part son dispositif, devenu courant, de multi-scènes ; le festivalier change de scène comme l'auditeur change de station. Plus généralement le festival est perçu comme moins institutionnel que le concert, « on peut y aller voir le voisin ». Il s'agit donc d'une expérience qui semble se vivre comme une occasion d'être entre amis tout en offrant de nouvelles rencontres et la possibilité d'une circulation autonome en petits groupes selon les préférences. Il constitue ainsi un espace de liens sociaux alternatifs à la vie professionnelle ou étudiante (le camping accentue cette dimension). Les plus jeunes des festivaliers sont les plus enclins à se penser comme une communauté, aidés en cela par leur usage d'Internet.

Ici, le rock joue une fonction-pivot en tant que genre central de la programmation et repère pour les festivaliers. Ce qui déborde le genre est soit perçu comme découverte soit comme dévoiement commercial, voire glissement inadéquat vers un autre genre. Pour autant la question du goût n'est pas aisée à traiter, puisque les festivaliers sont des connaisseurs qui s'informent avant sur les artistes invités, qui peuvent avoir du mal à parler de leur goût en termes génériques au profit de catégories *ad hoc* (« les années 70 », tel artiste ou le souvenir de telle musique). En fait, il semble que le terme « style » musical serait le plus pertinent pour caractériser la description qu'ils donnent de leurs préférences.

La troisième partie traite de l'usage qui est fait du site internet du festival et des réseaux sociaux où Facebook joue une partition centrale. En effet, les espaces de consultation et d'expression internet sont devenus essentiels dans la pratique festivalière, notamment pour les plus jeunes et signalent une pratique générationnelle. Le site du festival est ainsi massivement consulté. Mais son usage est utilitaire et ne concerne quasiment pas la participation au forum. De même, la page Facebook du festival comprend de nombreux membres mais qui n'y interviennent que ponctuellement. Elle n'est, en quelque sorte, pas très appropriée à la différence du forum du site des Eurockéennes qui, lui, fonctionne à l'exclusivité, sinon à l'exclusion (des *fakes*). Les auteurs utilisent une image des plus éclairantes pour caractériser les usages de la page Facebook et du forum du site du festival, le « hall d'information » et le « parlement numérique », le premier est utilitaire et ouvert, le second est argumentatif et plus fermé.

La quatrième partie du livre est originale au sein d'un travail sociologique puisqu'elle fait place à des entretiens avec des artistes : le groupe récent d'improvisation psychédélique Folia-MotSa et une chanteuse aguerrie, Olivia Ruiz, plusieurs fois invitée. On y décèle la recherche par les artistes de leur place, du lien au public et aux organisateurs, ainsi que le souci de leur performance. La partie écrite par l'écrivain Arno Bertina permet de rappeler que vivre un festival est avant tout un point de vue subjectif, marqué du fantasme (regarder les filles en short pour le personnage de Sam que met en scène A. Bertina).

Festival des jeunes adultes actifs, amateurs, les Eurockéennes témoignent d'une pratique générationnelle. La sociologie de la culture gagne beaucoup à la réalisation d'enquêtes qualitatives de ce type qui permettent de décrire une expérience, des valeurs associées et leur encastrement dans des formes et des représentations sociales.

Hervé Glevarec

Directeur de recherche au C.N.R.S., Laboratoire communication et politique (Paris)

Expérience et sociabilité festivalière

NOTE

1- Les auteurs ne donnent pas d'information sur la constitution du corpus des 1365 questionnaires (pour 80 000 billets vendus) : quand ont-ils été diffusés et selon quelle règle systématique ? Quel est le taux de passation ? Si une méthode de quotas est ici impossible sans une population mère de référence, la méthode aléatoire réglée aurait pu être envisagée. De même rien n'est indiqué à propos de la méthode d'obtention des sept profils de pratiques puis des profils de goûts musicaux (est-ce le résultat d'une classification hiérarchique ?). Une erreur a entraîné, page 64, la reproduction à l'identique d'un même graphique.

2- Auquel l'écrivain Arno Bertina fait répondre un « À poil ». La troisième injonction est à lire !

BRÈVES

CULTURE NUMÉRIQUE. REGARDS SUR LES INDUSTRIES CRÉATIVES

Collectif PANIC, Paris, Le Manuscrit, 2011, 245 p., ISBN : 978-2-304-03800-2, 25,90 €.

Le collectif PANIC regroupe une vingtaine de chercheurs travaillant sur les transformations des industries culturelles à l'ère du numérique. Dans leur première publication commune, les auteurs proposent une confrontation de quatre analyses sectorielles : le livre, l'audiovisuel, la musique enregistrée et le jeu vidéo. Ces filières sont en effet toutes fortement réinterrogées dans leur fonctionnement par Internet et le numérique. Cette révolution bouleverse non seulement les esthétiques et les supports de création et de diffusion, mais aussi les pratiques des publics, usagers, artistes et législateurs ; et par conséquent les modèles économiques des industriels. La mise en parallèle des quatre études permet, de manière synthétique et pédagogique, de comprendre à quels endroits sont touchés ces différents secteurs des industries culturelles, et de quelle manière ils réagissent et s'adaptent, avec plus ou moins de succès, aux évolutions sociétales.

INDISCIPLINÉ. 35 ANS DE RECHERCHES

Dominique Wolton, Paris, Odile Jacob, 2012, 456 p., ISBN : 978-2-7381-2747-1, 25,90 €.

Indisciplinées les 35 années de recherches de Dominique Wolton ? Certainement, au regard de ses idées, souvent à contre courant de celles de son temps. L'ouvrage est structuré autour de dix thématiques, reflets des lignes de force de la société : « L'individu, le couple, la famille », « Les médias », « Internet et la société de l'information », « Diversité culturelle et mondialisation », etc.

Ces problématiques de société, Dominique Wolton les aborde à travers un prisme qui lui est essentiel, celui de la communication, l'une des plus grandes révolutions des XX^e et XXI^e siècles et la discipline à laquelle il a dédié sa carrière. Aujourd'hui, directeur des sciences et de la communication du CNRS et membre du conseil d'administration du groupe France Télévision, il continue à préférer une approche de la communication « humaine et politique, plutôt que technique et économique ».

DE DROITE À GAUCHE, LA POLITIQUE CULTURELLE EN BALANCE

Malraux, Lang... et après ? *Débat sur la culture*, Yves Marek et Claude Mollard, Paris, Area, Descartes & Cie, 2012, 240 p., ISBN : 978-2-844462-08-4, 20 €.

Les alternances sont propices aux bilans comparatifs. Dans la floraison d'essais sur la politique culturelle motivés, à la fin du mandat de Nicolas Sarkozy, par le désir de prendre date au moment où le portefeuille de la Culture allait changer de titulaire, l'ouvrage à quatre mains signé par Yves Marek et Claude Mollard mérite un sort à part. En effet, il effectue par construction le mouvement de balancier de droite à gauche suivi par le pays en 2012, en donnant la parole à un allègre contempteur de « l'État culturel », puis à l'un de ses éminents constructeurs, tous deux réunis par la revue *Area*, chacun dressant en une centaine de pages la somme des acquis depuis 1959, la liste des enjeux d'aujourd'hui, le catalogue des souhaits pour l'avenir.

Mon premier se déclare de droite et passionné par les arts. Il les a servis au cabinet de Jacques Toubon, en 1993-1994, puis de 1998 à 2008 en qualité de conseiller culturel du président du Sénat, Christian Poncelet, ce qui lui permit de lancer un profitable cycle d'expositions de peintres de la Renaissance au musée du Luxembourg, terni par le scandale qui y éclata juste après sa mise à l'écart. Énarque affecté au Quai d'Orsay, il fut aussi le proche collaborateur d'Edgar Faure, Alain Decaux, François Baroin et Bernard Pons, auprès duquel il fit six ans durant office de délégué général de l'Association des amis de Jacques Chirac. Fin 2012, il bataillait avec l'administration des Affaires étrangères qui ne lui avait toujours pas attribué de poste malgré plusieurs tentatives de nomination par le président sortant (à Tunis, Monaco, Québec).

L'homme a la dent dure dès qu'il s'agit de critiquer « l'hyper-trophie de l'appareil d'État », la « multiplication des fonctionnaires dont la mission serait de juger l'art », « la préférence crépusculaire pour une politique [...] qui ne vise qu'à célébrer le pouvoir qui la met en scène », ou quand il avance que « l'historiographie du ministère atteint l'hagiographie ». On peut le juger péremptoire lorsqu'il attaque « des institutions publiques privilégiant l'abscons, qui doivent justifier leur insuccès par une prétendue position d'avant-garde ». Force est d'admettre qu'il tombe parfois juste, quand par exemple il dénonce l'engouement de l'exécutif pour les grands équipements parisiens ou le suivisme des commissaires d'institutions nationales à l'égard du marché. Marek émule de Fumaroli ?¹ Sans doute, puisqu'il voit dans l'humilité ministérielle et la disette budgétaire les conditions d'un renouveau de la vie culturelle en France. Mais il serait trop simple de le renvoyer dans le camp d'un académisme replié sur « les vieilles pierres » ou d'un libéralisme « rebelle à l'action publique », qu'il égratigne dans ses premières pages. Car, en joueur d'échecs averti, il trace quelques diagonales

de droite à gauche, et inversement, dans ses propositions. Estimant que « l'État culturel » a conduit la décentralisation comme « un hold-up de fait », il crie haro sur le « monopole de l'expertise culturelle du ministère et de ses obligés, avec [ses] mécanismes sournois de tutelle ». Partisan de la Haute autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur Internet (Hadopi), il n'en recommande pas moins « d'aller plus loin dans les prélèvements auprès des profiteurs des tuyaux au bénéfice des contenus ».

Tenant l'éducation artistique pour une solution de fond aux insuffisances de la démocratisation culturelle, il tend cependant à la restreindre à l'histoire des arts dont il sait gré au gouvernement Fillon de l'avoir introduite dans les programmes scolaires...

Mon second reste fidèle au Parti socialiste et surtout à Jack Lang. Il en seconda d'abord les efforts au cabinet où il veillait sur le budget, ensuite à la tête de la toute nouvelle Délégation aux arts plastiques de 1982 à 1986, en le rejoignant encore au ministère de l'Éducation nationale, en 2000, pour mettre sur pied le « Plan de cinq ans pour le développement des arts et de la culture à l'école », enfin en prenant en 2001 le contrôle d'une Mission des arts à l'école et la direction du Centre national de la documentation pédagogique (CNDP) pour appliquer ce plan jusqu'au coup d'arrêt porté par Luc Ferry quand la droite revint aux affaires en 2002. Également énarque, passé par la Cour des Comptes dont il deviendra conseiller-maître, grand commis d'État qui coordonna la construction du Centre Pompidou, consultant et fondateur de l'agence ABCD² qu'il anima de 1986 à 1996, auteur d'un livre sur la politique culturelle de la V^e République dont le titre annonçait celui-ci,³ Claude Mollard est aussi un photographe qui expose ses travaux depuis 2006.

On ne le verra pas renier une administration dont Y. Marek écrit que J. Lang l'a représentée « en majesté, avec ses héros, son épopée, ses figures, ses actions mythiques et ses fonctionnaires emblématiques »⁴ parmi lesquels il joua un rôle de premier plan. Il vante les mérites du « ministère des artistes » qui sut selon lui marier « patrimoine et modernité » dans une époque fécondée par la manne publique. Passant en revue ses réalisations dans tous les domaines, il met l'accent sur le soutien à la création du temps où il présidait le Centre national des arts plastiques (CNAP) : « André Malraux avait passé trois commandes à des artistes. Nous en passons plus de trois cents. » C. Mollard fustige une droite qui « s'entête à réduire le budget de la culture » pour des raisons idéologiques, sans prévoir que la gauche fera de même en 2012 pour des motifs financiers. Il déplore l'abaissement de l'autorité d'un ministère soumis par le président Sarkozy aux restrictions de la Révision générale des politiques publiques (RGPP) et à la concurrence du Conseil de la création artistique, mais il n'hésite pas à prôner le transfert aux régions de la plupart des attributions des DRAC. C'est à propos de l'éducation artistique que le plaidoyer se fait le plus argumenté. Conscient que les institutions culturelles « n'ont pas réellement réussi à attirer les classes sociales les plus défavorisées », il l'érige en enjeu majeur de la démocratisation et dresse pour elle un nouveau plan de dix ans, qu'il chiffre à 300 millions d'euros annuels (« soit 0,5 % seulement du budget de l'Éducation nationale »), garanti par une loi de programme, piloté par une autorité interministérielle et si possible par un ministre délégué, appuyé sur un Centre national. Jamais en panne de vision ni de volonté, il énonce en trente points son propre programme pour une politique culturelle de gauche.

Mon tout reste pourtant une devinette à l'issue de cette lecture : quelles différences subsistent entre la droite et la gauche sur ce plan après quatre va-et-vient du balancier républicain ? À l'heure de la rigueur, elles ne résident plus guère dans la générosité budgétaire. La foi dans la décentralisation semble partagée des deux côtés, même si les uns s'en prennent au « millefeuille territorial » quand les autres parient sur le dynamisme des régions et des métropoles. Oscillant entre Hadopi et la licence globale, l'imagination n'a pas encore pris le pouvoir pour relever le défi numérique. Reste l'éducation artistique. De Jacques Chirac en 1986 à François Hollande en 2012, on a proclamé sa priorité et juré de lui accorder les moyens que réclame sa généralisation à tous les élèves. La gauche réussira-t-elle à se démarquer par sa capacité à tenir parole sur ce sujet ? Il ne devrait pas être nécessaire d'attendre une nouvelle inversion de majorité pour le savoir.

Emmanuel Wallon

Professeur de sociologie politique à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense

De droite à gauche, la politique culturelle en balance

NOTE

- 1- Voir Marc Fumaroli, *L'État culturel : une religion moderne*, Paris, Éd. de Fallois, 1991.
- 2- Cf. Claude Mollard, *Profession : ingénieur culturel*, Paris, La Différence, 1987.
- 3- Cf. Claude Mollard, *Le cinquième pouvoir. La culture et l'État, de Malraux à Lang*, Paris, Armand Colin, 1999 ; voir aussi C.M., *Le Mythe de Babel*, Paris, Grasset, 1984.
- 4- « Maurice Fleuret, Dominique Wallon [avec une erreur sur le prénom], Jacques Sallois, Claude Mollard, Christian Dupavillon, Robert Abirached » (p. 15).

BRÈVES

MIRABILIA : ESSAI SUR L'INVENTAIRE GÉNÉRAL DU PATRIMOINE CULTUREL

Michel Melot, Paris, Gallimard, 2012, 288 p., ISBN : 978-2-07-013637-7, 22 €.

Michel Melot, ancien responsable de la sous-direction de l'Inventaire général au ministère de la Culture (1996-2003), écrit ici le premier ouvrage consacré à l'Inventaire. Créé en 1964 par André Malraux et André Chastel, ce dernier est depuis 2004 mené à l'échelle du territoire national par des services « décentralisés ». Au cours de ces quarante années, l'inflation des objets retenus n'a pas cessé, voyant leur caractère anthropologique primer sur leur caractère esthétique. À l'image de l'Unesco, qui est passé des sept merveilles du monde à des milliers, l'Inventaire a inclus peu à peu le patrimoine industriel, puis les villes, puis les paysages, et enfin l'activité humaine qui s'y est déroulée, devenant ainsi infini et « impossible ». L'auteur s'attache ici à brosser tour à tour l'histoire de l'Inventaire, celle de la notion de patrimoine, à traiter de l'étude du patrimoine industriel, à débattre de l'impossible définition du « métier d'art », à aborder le statut de l'image et à répondre à la question : qu'est-ce qu'un monument ? Il conclut l'ouvrage en définissant la notion de patrimoine de l'humanité et en tirant les « leçons » de cet Inventaire général, dont l'évolution de sa nature soude notre société.

TOURISME ET PATRIMOINE

Valéry Patin, Paris, La Documentation française, 2012, 207 p., EAN : 3303331953555, 14,50 €.

Cette nouvelle édition de l'ouvrage de Valéry Patin traite des enjeux liés à l'exploitation touristique du patrimoine et plus largement des manières dont le tourisme et le patrimoine s'alimentent. Le poids du tourisme culturel dans l'activité touristique globale a augmenté ces dernières décennies. L'ouvrage en aborde différentes dimensions en s'appuyant sur de nombreux exemples et données chiffrées : gestion touristique du patrimoine et stratégies d'intervention des divers opérateurs, problématique de fréquentation et de publics, retombées de la valorisation du patrimoine en termes d'emploi, d'économie, de développement local, etc. L'intérêt de cette nouvelle édition réside dans l'actualisation des informations au regard des évolutions en cours : augmentation de l'activité touristique mondiale, diversification de l'offre culturelle et patrimoniale, mobilisation accrue des technologies de l'information et de la communication, mutation des systèmes de valeurs culturelles des visiteurs...

FAIRE TOMBER LES MURS

Une expérience de théâtre au cœur de la cité, *Henri Bornstein*, Erès, Toulouse, 2012, 144 p., ISBN 978-2-7492-3414-4, 13,50 €.

Faire tomber les murs retrace une expérience de création théâtrale avec les habitants de deux quartiers de Toulouse menée par Henri Bornstein, auteur et metteur en scène, fondateur de la Compagnie Nelson Dumont. Autour de cette expérience sensible, trois universitaires issus de différentes disciplines apportent leur contribution : Fatima Qacha, sociologue, propose une analyse sociologique détaillée de ce processus de création singulier ; Marie-Christine Jaillet, chercheuse au CNRS, spécialiste de la question urbaine, centre ses réflexions sur les politiques de la ville et le rapport des habitants à leur quartier ; Michel Lehmann, chercheur en musicologie, interroge, quant à lui, la visibilité du spectacle et son passage à l'objet-texte. Aussi cet ouvrage soulève-t-il des questions de fond quant à la participation des habitants à la vie artistique et culturelle : comment et pourquoi des habitants se sont-ils investis dans une pratique théâtrale dont le niveau d'exigence artistique équivaut à celui des professionnels ? Comment situer leur part d'implication dans la création de l'objet artistique ? Qu'est-ce que cette expérience artistique a remis en jeu, en termes de perception de soi et des autres ?

CULTURE(S) FORCES ET DÉFIS DU 21^e SIÈCLE

François Adibi et Christophe Galent (dir.), Altaïr Think Tank, 2012, 166 p., ISBN 978-2-35061-041-2, 10 €.

Cet ouvrage réunit les contributions du think tank Altaïr. Chacune de ces contributions a été rédigée de manière indépendante par des collectifs rassemblant des représentants de chaque secteur culturel : cinéma, musique, audiovisuel, livre et édition, spectacle vivant, arts plastiques, art numérique, patrimoine. Comment permettre l'émergence d'une vraie diversité des regards ? Comment faire entendre la voix des quartiers ? Comment donner toute leur place aux nouvelles façons de créer offertes par Internet ? Comment favoriser la diffusion d'une information libre et indépendante ? Telles sont quelques-unes des questions abordées dans cet ouvrage qui, dans sa seconde partie, propose au lecteur des pistes d'action concrètes pour répondre aux défis auxquels la culture est confrontée.

ÉTATS DE CHOC

Bêtise et savoir au XXI^e siècle, *Bernard Stiegler*, Mille et une Nuits, Coll. Essai, Paris, 360 p., ISBN : 978-2-75550-645-7, 18 €.

Bernard Stiegler poursuit, dans cet ouvrage, sa réflexion philosophique axée sur les enjeux des mutations actuelles (sociales, politiques, économiques, psychologiques) portées par le développement technologique et notamment les technologies numériques. Si nous ne pouvons échapper à la bêtise car c'est une dimension de la condition pharmacologique (nous sommes dépendants des techniques qui sont à la fois des remèdes et des poisons), il postule ici que la bêtise est une question qui ne peut être affrontée qu'à la condition de se projeter au-delà de la pensée post-structuraliste qui a abandonné toute critique de l'économie politique. Face au règne de la bêtise organisé par le capitalisme, Stiegler oppose l'individuation et la production du savoir pour aller vers une « recherche contributive » qui associerait étroitement la société à la vie scientifique et philosophique et dont les universités seraient le moteur.

à signaler

De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art, *Nathalie Heinich et Roberta Shapiro* (dir.), Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, 334 p., ISBN : 978-2-7132-2336-5, 15 €.

Les mesures de soutien au patrimoine immatériel, *Antoine Gauthier* (dir.), Québec, Conseil québécois du patrimoine vivant, 2012, 278 p., ISBN : 978-2-922180-20-6.

Vade-Mecum. Patrimoine et coopération décentralisée, *ANVPAH, VSSP, MAEE*, Bayonne, 2012, 132 p.

Réinventer la politique culturelle ?, Denis Cerclet (dir.), Vénissieux, La Passe du Vent, 2012, 380 p., ISBN : 978-2-84562-209-8, 12 €.

Manager vos projets culturels, *Jean-Philippe Durand* (coord.), Paris, Weka, 2012, 567 p., ISBN : 978-2-7337-0518-6.

Lieux de mémoire, musée d'histoire, *Emmanuel Pénicaut, Gennaro Toscano*, Paris, La Documentation française, 2012, 180 p., ISBN : 978-2-11-008489-7, 19 €.

L'anglais des arts du spectacle. English for the performing arts, *Nathalie Roulon*, Montpellier, L'Entretiens, 2012, 139 p., ISBN : 978-2-35539-154-5, 13,50 €.

Le droit public du cinéma en France et en Italie, *Nicoletta Perlo*, Aix-en-Provence, PUAM, 2012, 762 p. (2 vol.), ISBN : 978-2-7314-0832-4, 44 €.

La danse contemporaine, une révolution réussie ?, *Patrick Germain-Thomas*, Toulouse, Éd. de l'attribut, 2012, 193 p., ISBN : 978-2-916002-22-4, 14,50 €.

N° 41 HIVER 2012

L'Observatoire

plus

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

CONSTRUIRE LA CITÉ DE LA RELATION L'ENJEU INTERCULTUREL DANS LES VILLES D'AUJOURD'HUI

Rencontres internationales organisées par la Ville de Strasbourg en collaboration avec l'Observatoire des politiques culturelles dans le cadre de l'année « Strasbourg cosmopolite 2013 »

Judi 4 et vendredi 5 avril 2013 à Strasbourg

De tout temps, la dynamique de développement des villes s'est caractérisée par l'intensité des échanges culturels qui les ont traversées. Plus particulièrement, et depuis une trentaine d'années, le thème de la diversité culturelle a pris une dimension de première importance dans les débats internationaux, nationaux comme dans les préoccupations locales. Quant à la problématique interculturelle – qui met l'accent sur la mise en relation dynamique des différentes formes d'expressions culturelles en présence –, elle est devenue un sujet central de nos sociétés, notamment au sein des villes et métropoles contemporaines.

Strasbourg, ville de carrefour, capitale européenne, s'interroge, tout comme d'autres espaces urbains et ruraux en France et en Europe. Comment concilier aujourd'hui citoyenneté, unité, diversité et justice sociale dans un espace démocratique ? Comment imaginer une politique interculturelle qui cherche à capitaliser les savoir-faire, les expériences des populations et vise à construire l'unité de la cité à travers une meilleure prise en compte de sa diversité et une stimulation des échanges interculturels ? Comment construire de manière durable une *cité de la relation* en phase avec son histoire, son époque et les mutations du monde contemporain ?

Durant deux journées, séances plénières et ateliers en groupes restreints seront proposés pour interroger les pratiques et les enjeux de l'interculturalité en prenant appui sur des analyses de philosophes, de sociologues et de politologues et sur des expériences qui sont menées à Strasbourg, dans d'autres villes françaises, ailleurs en Europe et dans le monde.

Entrée libre – Inscription obligatoire (caroline.hisler@strasbourg.eu).
Pour plus de renseignements :
www.observatoire-culture.net | www.strasbourg.eu

FORMATION COURTE

Le mécénat culturel : une nouvelle voie pour les collectivités publiques ?

28 mars 2013, Saint-Ouen, Mains d'Œuvres

La question de la diversification des ressources se pose de manière cruciale pour le milieu culturel et les collectivités territoriales, au moment où les financements publics refluent durablement.

Comment les collectivités peuvent-elles s'emparer de cette question ? Quel rôle les élus et les cadres territoriaux peuvent-ils jouer dans ce processus ? Quel bénéfice en retirer pour la culture, les équipements et les acteurs artistiques et culturels territoriaux ?

Inscription :

Formulaire d'inscription disponible en ligne
www.observatoire-culture.net, rubrique Formations courtes.

JOURNÉE DE FORMATION (30 participants max.)

Le mécénat culturel : une nouvelle voie pour les collectivités publiques ?

Comment les collectivités peuvent-elles s'emparer de cette question ? Quel rôle les élus et les cadres territoriaux peuvent-ils jouer dans ce processus ? Quel bénéfice en retirer pour la culture, les équipements et les acteurs artistiques et culturels territoriaux ?



RECRUTEMENT DE LA PROMOTION 2014-2015 Master 2 Direction de projets culturels

Cycle professionnel de formation continue des cadres culturels 12 semaines sur 2 ans, à Grenoble, en région et à l'étranger

- ▀ Des connaissances théoriques transversales, délivrées dans une perspective opérationnelle
- ▀ Des clés de compréhension d'un environnement politique complexe et évolutif
- ▀ Une ouverture sur l'Europe et l'international
- ▀ Un réseau solidaire

Programme :

- ▀ Dynamiques artistiques et culturelles et développement culturel de la société
- ▀ Les politiques de la culture : organisation et stratégies du local à l'international
- ▀ Économie, droit et management culturels

Dates à retenir :

Février-mars : sortie de la nouvelle plaquette.
Pour toute personne souhaitant la recevoir,
merci de bien vouloir vous inscrire sur le site
de l'OPC/Formations/Master :
<http://www.observatoire-culture.net>

Mi-septembre : retour des dossiers écrits

Mi-octobre : entretiens oraux

Janvier 2014 -> décembre 2015 : 12 sessions d'une semaine
tous les deux mois.

CYCLE NATIONAL 2013

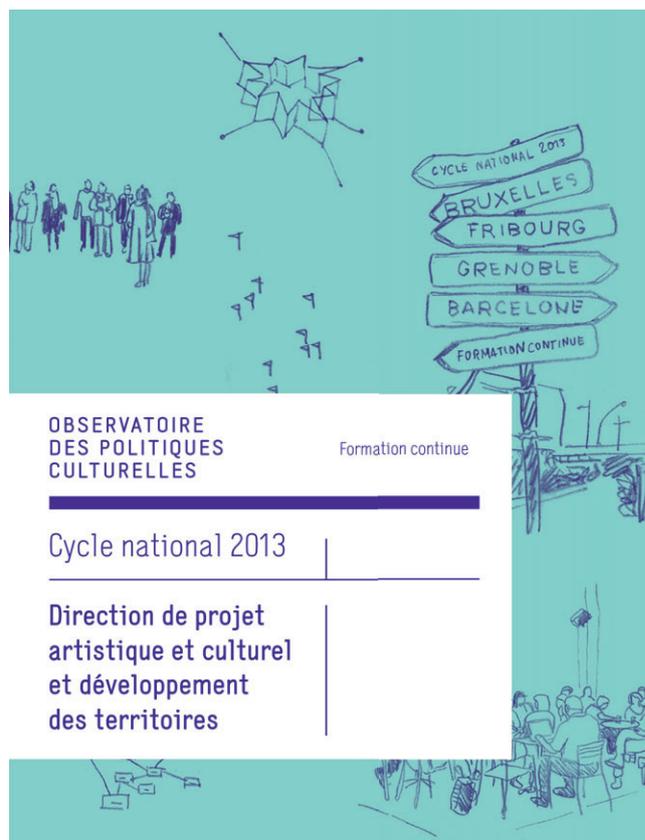
Direction de projet artistique et culturel et développement des territoires

5 modules de 3 jours en France et en Europe

- ▀ Actualiser et approfondir ses connaissances
- ▀ Découvrir sur le terrain des projets innovants
- ▀ Se connecter à d'autres responsables en France et en Europe
- ▀ Amorcer ou accompagner une reconversion professionnelle

Recrutement en cours :

Dossier de candidature disponible en ligne,
www.observatoire-culture.net rubrique Formations.
À envoyer avant le 11 février 2013



VIENT DE PARAÎTRE DANS LA COLLECTION ÉTUDES AUX ÉDITIONS DE L'OPC

Les pratiques artistiques et culturelles des habitants de la Métropole lilloise. Les territoires de la culture de Lille Métropole



2012 | 208 p. | Prix : 38€
ISBN : 978-2-918021-02-5

Une étude pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles et réalisée par **Pierre Le Quéau**, avec la collaboration de **Vincent Guillon**. Préface de **Cécile Martin** et **Jean-Pierre Saez**.

Ce rapport d'enquête est le résultat fructueux d'un partenariat de plusieurs années entre la DRAC du Nord-Pas-de-Calais, la communauté urbaine Lille Métropole et l'Observatoire des politiques culturelles.

Une étude territorialisée unique en son genre

Les enquêtes territorialisées sur les pratiques artistiques et culturelles des habitants sont encore très rares et cette étude constitue le premier travail réalisé à l'échelle d'une agglomération métropolitaine de plus de 100 000 habitants.

Cette étude porte sur l'ensemble du champ culturel (spectacle vivant, expositions, cinéma, médiathèques...). Elle s'intéresse tout particulièrement aux questions d'accessibilité géographique et symbolique de l'offre culturelle et au thème de la mobilité des populations dans ce domaine. **Elle se penche sur la dynamique culturelle de la métropole lilloise** : comment est-elle perçue par la population ? comment comprendre et interpréter cette dynamique en fonction des caractéristiques sociodémographiques de la population métropolitaine mais aussi de ses pratiques de sociabilité ? Quelles nuances observe-t-on entre les différents territoires qui composent cette métropole ? quels univers culturels se dégagent de cette observation ?

POUR COMMANDER :

www.observatoire-culture.net

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

- N°40** L'ère numérique : un nouvel âge pour le développement culturel territorial.
- N°39** Multidisciplinarité, interdisciplinarité, indisciplinarité.
Comment comprendre les tendances actuelles des arts ? *hiver 2011-2012*
- HORS SÉRIE **N°4** Politiques publiques, culture et territoires : quels nouveaux enjeux ? *juillet 2011*
- N°38** Ce que disent les artistes *été 2011*
- N°37** L'ère numérique : un nouvel âge pour le développement culturel territorial *hiver 2010*
- HORS SÉRIE **N°3** Art, culture et société de la connaissance *septembre 2010*
- N°36** La ville créative : concept marketing ou utopie mobilisatrice ? *hiver 2009-2010*
- N°35** Les rapports public/privé dans la culture ? *juillet 2009*
- HORS SÉRIE **N°2** Cinéma et audiovisuel : action publique et territoires *été 2009*
- N°34** Comment les métropoles font-elles vivre la culture ? *hiver 2008*
- HORS SÉRIE **N°1** Premières assises nationales des directeurs des affaires culturelles des collectivités territoriales – les actes *été 2008*
- N°33** La culture populaire : fin d'une histoire ? *printemps 2008*
- N°31** Éducation artistique et culturelle : perspectives internationales *hiver 2007*
- N°30** Les défis de la diversité culturelle – 2^e partie *été 2006*
- N°29** Les défis de la diversité culturelle – 1^{re} partie *hiver 2006*
- N°28** Compétences et modes d'action de l'État et des collectivités territoriales en matière culturelle *été 2005*
- N°27** Décentralisation culturelle : nouvelle étape *hiver 2005*
- N°26** Ce que les artistes font à la ville *été 2004*
- N°25** Les politiques culturelles au tournant *hiver 2003-2004*
- N°24** Cultures d'Outre-mer : regards croisés *été 2003*
- N°23** Portrait d'un passeur culturel *hiver 2002-2003*
- N°22** Débattre de la culture, plus que jamais *printemps 2002*
- N°21** Compétences et modes d'action de l'État et des collectivités territoriales en matière culturelle *automne 2001*
- N°20** La Culture est-elle encore un enjeu politique ? *hiver 2000-2001*
- N°19** La Culture dans l'intercommunalité *été 2000*
- N°18** Les Réseaux culturels en Europe *automne-Hiver 1999*
- N°17** Service public et culture *printemps 1999*
- N°16** Pratiques artistiques, développement culturel et régénération urbaine *automne 1998*
- N°11** De l'éducation artistique et culturelle *hiver 1996*
- N°9** L'Éducation artistique à l'âge électronique *automne-hiver 1994-1995*

L'Observatoire des politiques culturelles (OPC) est un organisme national, conventionné avec le Ministère de la Culture et de la Communication. Il bénéficie également du soutien de la Région Rhône-Alpes, du Département de l'Isère, de la Ville de Grenoble, de l'Université Pierre Mendès France et de l'IEP de Grenoble. Son projet se situe à l'articulation des enjeux artistiques et culturels et des politiques publiques territoriales, du local à l'international. Il accompagne les services de l'État, les collectivités territoriales – élus, responsables de services et d'équipements –, les acteurs artistiques et culturels dans la réflexion sur les politiques culturelles territoriales et leur mise en œuvre. Son positionnement singulier entre le monde de la recherche, de l'art et de la culture et des collectivités publiques lui permet d'être un interlocuteur pertinent pour éclairer la réflexion, suivre et impulser les innovations et le développement de l'action publique. À la fois force de proposition et d'analyse, l'OPC a acquis depuis sa création, en 1989, une expérience significative des politiques territoriales en Europe comme en région.

l'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

1, rue du Vieux-Temple 38 000 Grenoble
Tél. : +33 (0)4 76 44 33 26
Fax : +33 (0)4 76 44 95 00

Courriel : contact@observatoire-culture.net

Site : www.observatoire-culture.net

Président de l'association : Michel Fontès

Directeur de la publication : Jean-Pierre Saez

Rédactrice en chef : Lisa Pignot

Secrétariat : Hélène Monin, Samia Hamouda, Martine Hamel

Comité de rédaction : Pascale Ancel / Karine Ballon / Françoise Benhamou / Luis Bonet / Marie-Christine Bordeaux / Biserka Cvjeticanin / François Deschamps / Aurélie Doulmet / Michèle Ferrier-Barbut / Bertrand Legendre / Cécile Martin / Raymonde Moulin / Philippe Mouillon / Bruno Péquignot / Jean-Pascal Quilès / Elisabeth Renau / Ferdinand Richard / Guy Saez / Philippe Teillet / Emmanuel Wallon.

Iconographie : Alice-Anne Jeandel

Conception graphique : pixelis-corporate.fr

Relecture et mise en page : Cnossos

Secrétariat de rédaction : Lisa Pignot, Marie Andrieu

Ont collaboré à ce numéro : Marie Andrieu, Karine Ballon, Daniel Bougnoux, Leszek Brogowski, Jean Caune, Eric Corijn, Alice-Anne Jeandel, Anne Moeglin-Delcroix, Hervé Glevarec, Jean-Marc Lévy-Leblond, Thierry Ménissier, Patrice Meyer-Bisch, Hélène Monin, Edgar Morin, Pierre Péju, Samuel Périgois, Lisa Pignot, Elisabeth Renau, Christian Ruby, Jean-Pierre Saez, Loïc Vadelorge, Emmanuel Wallon, Chris Younès, Joëlle Zask.

Fabrication : Imprimerie du Pont de Claix

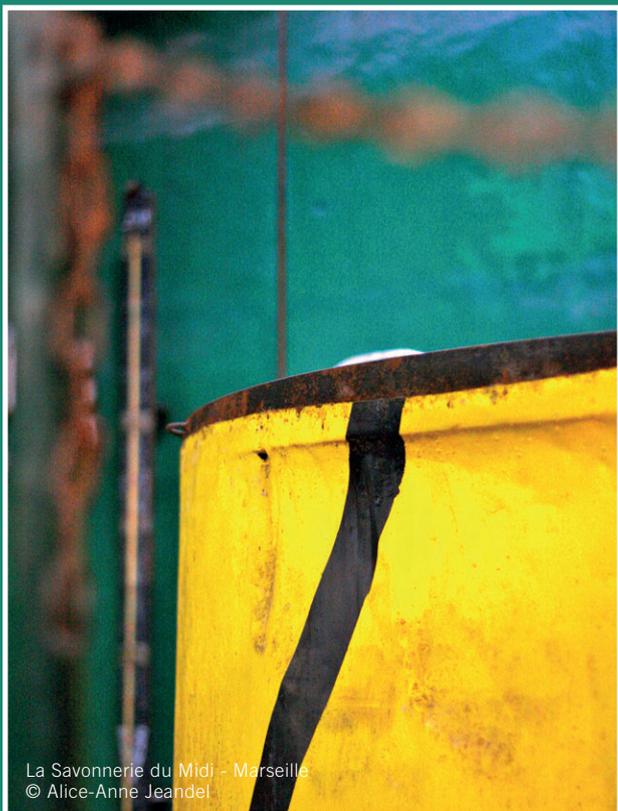
Tél. : 04 76 40 90 38

N°ISSN : 1165-2675

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2013

L'association Observatoire des politiques culturelles est conventionnée avec le ministère de la Culture et de la Communication, la Région Rhône-Alpes, le Conseil Général de l'Isère, la Ville de Grenoble, l'Institut d'études politiques et l'Université Pierre-Mendès France de Grenoble.

et démocratie sont-ils antinomiques ? Joëlle Zask / Les droits culturels dans la grammaire démocratique Patrice Meyer-Bisch / Chacun [...] pour soi. Division du travail, professionnalisation et esthétisation dans l'art Leszek Brogowski / Art et Culture. Contours, tour et détour Christian Ruby / La carte et le territoire du sensible Jean Caune / La valeur du patrimoine culturel Loïc Vadelorge / Expérience et sociabilité festivalière. Rock éclectique et jeunes actifs aux Eurockéennes Hervé Glévaec / De droite à gauche, la politique culturelle en balance Emmanuel Wallon.



La Savonnerie du Midi - Marseille
© Alice-Anne Jeandel

22 €

N° 41 HIVER 2012

Observatoire des politiques culturelles
1, rue du Vieux Temple, 38000 Grenoble
contact@observatoire-culture.net
Tél. 04 76 44 33 26
Fax 04 76 44 95 00
www.observatoire-culture.net

Ce numéro de *L'Observatoire* bénéficie du soutien de :

