

31a UNIVERSITAT D'ESTIU D'ANDORRA

de l'1 al 4 de setembre del 2014

Centre de Congressos d'Andorra la Vella

Les arts al segle XXI: camins i reptes



Govern d'Andorra

XXXI Universitat d'Estiu d'Andorra

De l'1 al 4 de setembre del 2014

**LES ARTS AL SEGLE XXI:
CAMINS I REPTES**

**LAS ARTES EN EL SIGLO XXI:
CAMINOS Y RETOS**

**LES ARTS AU XXI^e SIÈCLE :
CHEMINS ET DÉFIS**

© Govern d'Andorra
Ministeri d'Educació i Ensenyament Superior
Universitat d'Estiu d'Andorra

Dipòsit legal: AND.598-2015

ISBN: 978-99920-0-793-8

Coordinació: Maria Àngels Ruf Riba

Disseny de la coberta i maquetació: A-Tracció-A

Els textos es publiquen respectant l'ordre i les llengües en què foren pronunciats.

Los textos se publican respetando el orden y las lenguas en que fueron pronunciados.

Les textes sont publiés en respectant l'ordre et les langues dans laquelle ils ont été prononcés.

Per citar aquesta publicació / Para citar esta publicación / Pour citer cette publication :

Universitat d'Estiu d'Andorra (31a : 1-4 set., 2014 : Andorra la Vella). *Les arts al segle XXI: camins i reptes* = *Las artes en el siglo XXI: caminos y retos* = *Les arts au XXI^e siècle : chemins et défis* [en línia]. Andorra: Govern d'Andorra. Ministeri d'Educació i Ensenyament Superior. Universitat d'Estiu d'Andorra, 2015 (ISBN 978-9990-793-8)
<<http://www.universitatestiu.ad/UEA2014>>

SUMARI / SUMARIO / SOMMAIRE

DISCURS D'OBERTURA **5**

CRÉATION ARTISTIQUE ET CRÉATION DE PENSÉE **7**

Jacques Leenhardt

CALÇAR SABATES ALS PONTS ALGUNES REFLEXIONS ENTORN
DE L'ART I L'EDUCACIÓ **22**

Rosa Pera

DANSE : UNE APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE **33**

Andrée Grau

AMOUR ET DÉSAMOUR DU THÉÂTRE **56**

Georges Banu

ART ET POLITIQUES SOCIOCULTURELLES **69**

Bruno Péquignot

DISCURS D'OBERTURA

Senyores i senyors,

Bona tarda a tothom,

Un any més, la *rentrée* del mes de setembre ve marcada, a casa nostra, per la Universitat d'Estiu. Ja són més de tres dècades de debats intensos i fructífers que ens han donat l'oportunitat de conèixer de primera mà el criteri dels principals experts i especialistes. Però, sobretot, són més de tres dècades en què el nom d'Andorra ha aparegut associat a la reflexió, al coneixement i a noms de prestigi de diverses àrees acadèmiques.

És de justícia que el nom d'Andorra aparegui vinculat també a l'excel·lència intel·lectual. Perquè el nostre país —més enllà d'alguns tòpics injustos— és sobretot un país de gent esforçada, treballadora, inquieta, emprenedora i creativa. Hi ha una Andorra real més enllà dels clixés, i la Universitat d'Estiu contribueix cada any a enriquir aquesta Andorra real.

Per tot això, el primer que vull fer és agrair la feina de tots aquells que, un any més, han fet possible la Universitat d'Estiu d'Andorra. Vull felicitar-los per l'elevada qualitat dels ponents participants i per l'elecció de la temàtica. I també, evidentment, vull agrair l'assistència del públic —un bon exemple de ciutadania crítica i compromesa— sense el qual la Universitat d'Estiu no tindria sentit.

Aquest any el tema escollit és el del paper que han de tenir les arts al segle XXI. Des de la humilitat i sense voler competir amb els ponents, expressaré la meva opinió. Els que em coneixen m'han escoltat dir sovint que la meva generació, com a mínim a Andorra, és una generació afortunada: perquè nosaltres vam néixer en el benestar de la segona meitat del segle XX i vam rebre dels nostres pares una societat plena d'oportunitats.

En efecte, des de la Segona Guerra Mundial fins fa pocs anys podíem dir que Europa —i especialment Andorra— ha estat una terra d'oportunitats. Però el segle XXI es presenta bastant més complicat. Moltes de les seguretats i les comoditats que havíem conegut han desaparegut. Estem davant un món canviant i molt més complex.

Davant d'aquesta nova situació, necessitem de l'esforç de tots –també dels artistes– per entendre la realitat i per actuar per canviar-la. Crec que ara menys que mai ens podem permetre l'art com un luxe o com una via d'evasió. L'art i la creació han de ser motor de canvi social, de conscienciació i –en definitiva– de millora del món.

No estem dient res de nou; i la història ens demostra que això ja ha estat possible en altres ocasions. Podríem recordar el paper que van tenir els homes de lletres a la Il·lustració i a la Revolució Francesa; o, més recentment, el paper que ha tingut el cinema a l'hora de conscienciar les masses.

Ens cal un art que ens ajudi a entendre el món i les seves complexitats; un art que ens apropi a la realitat i ens faci veure que hi ha sacrificis i canvis necessaris, així com consensos i acords irrenunciables.

Necessitem, en definitiva, un art que ens ajudi a formar l'esperit crític, perquè aquesta és la millor protecció contra els populismes i els extremismes que aprofiten les èpoques de canvi per créixer i fer-se forts.

Fa 31 anys que la Universitat d'Estiu ens ajuda a formar ciutadans amb esperit crític i a projectar una imatge d'Andorra molt més fidel a la realitat i allunyada dels tòpics. Això, precisament, és el que jo espero dels artistes i creadors: que fomentin l'esperit crític i combatin els tòpics simplistes i injustos.

Queda oficialment inaugurada la 31a Universitat d'Estiu del Principat d'Andorra. Moltes gràcies.

Andorra la Vella, 1 de setembre del 2014

M. I. Sr. Antoni Martí
Cap de govern

XXXI UNIVERSITAT D'ESTIU D'ANDORRA
DE L'1 AL 4 DE SETEMBRE DEL 2014

Sessió del dilluns 1 de setembre del 2014

**CRÉATION ARTISTIQUE
ET CRÉATION DE PENSÉE**

Jacques Leenhardt

Filòsof i sociòleg. Director d'estudis a l'EHESS
Filósofo y sociólogo. Director de estudios a la EHESS
Philosophe et sociologue. Directeur d'Études à l'EHESS

Per citar aquest article / Para citar este artículo / Pour citer cet article :

LEENHARDT, Jacques. « Création artistique et création de pensée » [en línia], a: Universitat d'Estiu d'Andorra (31a : 1-4 set., 2014 : Andorra la Vella). *Les arts al segle XXI: camins i reptes* = *Las artes en el siglo XXI: caminos y retos* = *Les arts au XXI^e siècle : chemins et défis*. Andorra: Govern d'Andorra. Ministeri d'Educació i Ensenyament Superior. Universitat d'Estiu d'Andorra, 2015, p. 7-21 (ISBN 978-99920-0-793-8) <<http://www.universitatestiu.ad/> UEA2014>

Le titre de cette conférence, *Création artistique et création de pensée*, s'appuie sur une antinomie très ancienne dans la pensée occidentale, celle du discours, réputé logique, et de l'art, réputé sensible. En suivant cette tradition philosophique, on serait amené à conclure que sensibilité et pensée sont irréconciliables, ou du moins qu'elles appartiennent à deux univers différents.

Platon avait résolu d'expulser de sa cité idéale peintres et poètes, parce qu'il considérait que ces artistes, maîtres de techniques du semblant, de l'apparence, ne pouvaient que pervertir des esprits qu'il voulait quant à lui éduquer aux règles rigoureuses de la rationalité. Les arts mimétiques, ceux qui jouent sur la capacité à faire prendre la *représentation d'une chose* pour la chose même, étaient à ses yeux aussi condamnables que le mensonge.

Deux mille ans après Platon, notre culture n'est pas sortie de ce dilemme. Le discours, le logos, s'oppose toujours, dans notre conscience, au monde de l'image comme le bien s'oppose au mal, et le développement de la télévision puis d'internet n'a rien fait pour arranger cette situation.

Je voudrais reprendre cette question en m'appuyant sur un des artistes les plus singuliers du xx^e Siècle : Marcel Duchamp (1887-1968).

Lorsqu'en 1913 Marcel Duchamp expose *Nu descendant l'escalier* à l'Armory show de New York, il est un peintre parmi d'autres, très doué sans doute, mais encore sous l'influence de l'impressionnisme puis du cubisme. *Nu descendant l'escalier* est de ce point de vue une réussite picturale, l'exploitation intelligente des dernières innovations esthétiques de l'avant-gardisme cubiste. Le tableau est salué par la critique. Il est exposé plusieurs fois dans les années qui suivent, parfois dans le cadre du « post-impressionnisme », comme à Portland en 1913. Sur la foi de ces succès, Duchamp est invité en 1917 à exposer à la Society of Independent Artists, mais il se refuse. Ou plutôt, il se présente masqué, ayant secrètement fait livrer pour l'exposition une œuvre signée d'un certain Robert Mutt, intitulée *Fountain*.

C'est le premier *readymade* proposé pour une exposition. L'œuvre sera refusée par le comité du salon, et commencera pourtant à partir de ce refus une carrière « artistique » sans équivalent¹.

Cent ans ont passé. Toute personne un peu informée de l'art sait que le *readymade* est un objet produit industriellement qui est proposé par un artiste « comme » objet d'art. L'artiste ne prétend pas l'avoir fait, il l'a seulement choisi, et signé. On connaît aussi la postérité extrêmement riche qu'a eue ce geste, ce geste réputé anti-artistique, qui rompt avec la tradition qui faisait du « métier », de la compétence et de la pratique technique, l'une des caractéristiques essentielles de l'artiste. Ce faisant, cette tradition inscrivait l'artiste dans sa généalogie, c'est-à-dire dans la grande famille qui va de l'artisan médiéval à l'artiste moderne. Avec le *readymade* cependant, cette lignée était brutalement interrompue et l'œuvre d'art se trouvait désormais coupée de la main manufacturière de l'artiste. L'objet industriel, la production en série, la machine elle-même se trouvaient prendre la place de l'œuvre amoureusement travaillée et de l'artiste créateur.

Montré dans le musée, présenté « comme » une œuvre d'art, le *readymade* offrait à ses spectateurs un nouveau mystère, non plus celui d'une âme riche s'exprimant dans la matière dominée par le geste de sa main, mais un mystère résultant de la présence, dans l'espace choisi de la galerie ou du musée, d'un objet que tout le monde connaît, que chacun a peut-être utilisé : un objet industriel.

On a cru à l'époque, et certains croient encore, qu'il s'agissait d'un canular, bien dans le goût des provocations que le groupe Dada aimait tant. Personne ne peut dire si l'ironie ne joua pas un rôle dans ce geste profanateur de Duchamp. Cela est même probable. Mais nous devons constater que ce canular — si c'en est un — est entré dans notre culture comme un des gestes les plus significatifs du siècle. Et je ne ferai pas l'injure à Duchamp de penser qu'il n'en fut pas, lui-même, très vite conscient.

Reste donc à nous interroger sur ce mystère de l'objet industriel intervenant au cœur de notre culture. Pour nous aider à comprendre cet événement, je voudrais brosser rapidement le cadre historique dans lequel prend place ce

1 Sur ce point, comme sur d'autres, on se référera à l'excellent ouvrage de Thierry de Duve *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Paris, Ed. Jacqueline Chambon, 1989.

geste provocateur, en suivant deux histoires, relativement indépendantes, qui aboutissent au *readymade* et à toutes les formes contemporaines de création qui s'appuient, comme le *sampling* en musique, sur la reprise d'éléments issus de l'industrie.

Pour que l'objet industriel puisse en effet être présenté comme un « objet d'art » sous le nom de *readymade*, deux transformations historiques à long terme doivent avoir développé tous leurs effets : l'industrialisation du quotidien et l'émergence d'un jugement esthétique fondé sur l'opinion d'une sphère sociale nouvelle, différente de celle que constitue le monde des mécènes, des patrons et commanditaires de l'art et également des spécialistes. Seule la rencontre de ces deux « conditions » permet de comprendre que le *readymade* se soit imposé comme un geste artistique significatif et soit finalement entré dans tous les musées d'art moderne du monde, après avoir été rejeté.

Reprenons cette histoire sous ses aspects techniques d'abord. Le XIX^e siècle ne voit pas seulement se développer l'industrialisation des objets manufacturés. On n'assiste pas seulement, en Europe, à la fin de l'artisanat et conséquemment à celle des guildes et compagnonnages qui avaient durant des siècles assuré la transmission des savoir-faire. Le XIX^e siècle est aussi une période de transformations fondamentales du *mode de production* des biens dits « intellectuels » et « artistiques ». Il suffit de mentionner le développement de la presse et de l'édition, grâce aux imprimeries à vapeur puis aux rotatives, pour se rappeler les effets que celui-ci eut sur les écrivains et la création littéraire elle-même. Soumise désormais à la production de masse, l'activité artistique tente de ne pas seulement subir la pression de la logique productiviste, mais d'en faire bien au contraire un nouvel instrument de son propre développement. Un écrivain comme Zola revendiquera ainsi, pour lui et ses confrères, ce qu'il appelle le « marché démocratique », fait tout à la fois de la large diffusion permise par l'industrialisation de l'édition, et du jugement des foules lectrices qu'il sut, comme seul Balzac avant lui, attirer vers sa littérature.

Dans le domaine des arts visuels, la situation est plus révolutionnaire encore. Là, il ne s'agit pas seulement d'une évolution quantitative, permise par le progrès des techniques, mais bien d'une *révolution* provoquée par des inventions techniques concernant l'image : invention de la photographie, invention de la reproduction en couleur, autrement appelée « chromolithographie ». Le 1^{er} mai

1873 paraît en effet le premier fascicule du *Musée des deux mondes* de Bachelier-Deflorence qui introduit la chromolithographie dans la presse périodique.

Dès cette époque on a perçu les effets que ces inventions avaient et auraient sur les arts visuels. La photographie, en particulier, est immédiatement apparue comme une concurrente directe d'une peinture alors figurative et de tendance réaliste. Quelques décennies plus tard, Walter Benjamin analysera les conséquences de la « reproductibilité technique » des œuvres d'art sur la perception que nous pouvons en avoir. Enfin, André Malraux tirera les conséquences de ce phénomène en annonçant l'avènement de ce qu'il appelle le *Musée imaginaire*², espace mental dans lequel toutes les œuvres de toutes les époques et de toutes les cultures peuvent coexister parce qu'elles ont d'abord, du fait de leurs reproductions photographiques multipliées dans les livres, été arrachées aux cadres culturels dans lesquels elles produisaient originairement leur sens.

En réalité, la révolution qu'apportent ces inventions techniques concerne à la fois le *mode de production* (par exemple les couleurs directement issues du tube de peinture industriellement produit qui orienteront les peintres du fauvisme vers la couleur pure), et le *mode de perception* et d'appréhension de l'œuvre. Ces bouleversements liés à l'industrialisation eurent de profonds effets sur les processus de connaissance et les catégories de la perception.

Walter Benjamin a souligné que la prise de contact avec une œuvre d'art *reproduite* arrachait à celle-ci ce qui faisait le mystère de la présence/absence de la chose ou de la personne représentée, présente sur l'image peinte et cependant absente. Il appelait ce mystère désormais banni, l'« aura » de l'œuvre d'art. La multiplication des reproductions, et par conséquent le fait que le spectateur entre de plus en plus en contact non avec une œuvre mais avec son *image*, engendre des effets bien au-delà de la question du mystère de l'« aura ».

La reproductibilité a aussi pour conséquence de jeter les produits de l'activité picturale traditionnelle dans un univers désormais tout rempli d'images. La peinture, qui pendant des siècles avait eu le privilège d'être à peu près la seule à représenter visuellement le monde et les symboles que l'homme se donnait, se trouve subitement mêlée à la cohorte des milliers d'images que la presse, les magazines et les reproductions, qui pullulent grâce à ces nouvelles techniques, déversent devant les yeux des spectateurs. Inscrite dans la sérialité

2 A. Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, 1947.

iconique, l'image peinte, l'image traditionnelle, perd de ce fait non seulement son « aura » mais aussi ce qu'on pourrait appeler son *irresponsabilité*.

J'appelle irresponsabilité de l'œuvre d'art peinte le fait qu'elle apparaisse, de la Renaissance au XIX^e siècle, inévitablement comme une partie des institutions du pouvoir symbolique, qu'elle soit un élément dans le vaste dispositif du pouvoir politique ou ecclésiastique. Dès lors, la question de son autonomie et donc de sa responsabilité, ne pouvait même pas se poser. En effet, les images peintes, la peinture, n'apparaissent que dans des cadres sociaux et institutionnels très fortement structurés : l'Église, le palais princier et depuis le XVII^e siècle, peu à peu, l'intérieur bourgeois. Ces espaces, eux-mêmes fortement soumis à des règles de comportement et d'interprétation, constituaient, comme fera plus tard le musée, une manière de code interprétatif pour les images qui y apparaissent. Aujourd'hui, nous sommes habitués à ce que j'appellerais la perception muséale de l'art, qui nous invite à regarder une peinture de Michel-Ange, Rubens ou Velázquez comme un « tableau ». À l'époque de leur production, en revanche, ces œuvres sont apparues à leurs spectateurs dans les églises ou les châteaux de leurs commanditaires. Le tableau était d'abord l'image d'un saint ou d'un roi, d'une ville ou d'un paysage dans lesquels le spectateur reconnaissait les marques d'une structure sociale ou d'un événement remarquable. Ce dispositif institutionnel de perception empêchait, dans une très large mesure, qu'une lecture formelle du « tableau » fût faite. La possibilité de voir et comprendre ces œuvres était intimement liée au cadre institutionnel dans lequel elles étaient offertes.

Deux évolutions allaient alors se produire concomitamment, qui verraient le développement du musée et l'autonomie grandissante de l'art. Le XIX^e siècle inaugure en effet un nouvel espace de monstration de l'art : le musée. Avec lui, les œuvres sont extraites de leur cadre culturel ou institutionnel d'origine pour être données à voir dans un espace plus neutre, en apparence du moins car on sait que le cube blanc de la galerie muséale exerce à son tour des contraintes, mais différentes. Ce transfert modifiera fondamentalement les conditions de la perception et de la compréhension de ces œuvres. La phrase fameuse de Maurice Denis constitue à cet égard le point d'orgue de cette évolution et un tournant symbolique essentiel. Ce peintre avait coutume de dire à ses élèves, autour de 1905 : « se rappeler qu'un tableau, — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote — est essentiellement

une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Cet aphorisme cent fois répété caractérise le nouveau point de vue sous lequel le tableau doit être considéré par le peintre tout autant que par le visiteur des musées. Et ce point de vue du regardeur moderne aurait tout simplement été impensable aux siècles précédents. Désormais, l'œuvre d'art sera conçue et appréciée en dehors de toute référence narrative, symbolique, religieuse ou même descriptive : une peinture n'est jamais que de la couleur sur de la toile. C'est là le credo moderniste.

Avec le musée s'était donc créée une nouvelle modalité culturelle de rapport à l'œuvre d'art, qui invite à une perception et à une jouissance des œuvres, notamment celles du passé, indépendamment de toute référence à leur fonctionnalité première. La spécificité de l'expérience esthétique permise par le musée modifia donc le regard du public sur les œuvres, et bientôt les œuvres elles-mêmes, comme le montre la phrase de Maurice Denis.

L'autre évolution propre au XIX^e siècle est, comme on l'a vu, le développement des moyens de reproduction technique des œuvres d'art. Il s'ensuit, ici encore, que l'art apparaît aussi en dehors des espaces sacrés qui en avaient construit historiquement le mode d'approche, palais, église et il faut ajouter à partir du XIX^e siècle : musée. Dès lors que les trésors de la peinture et de l'art universels devenaient disponibles sous la forme de leur image, dans des livres, des cartes postales ou des chromos qu'on pouvait accrocher à son mur, c'était encore une nouvelle histoire de la perception de l'art qui s'ouvrait et, par conséquent, une nouvelle histoire de l'art qui commençait. Elle allait durant tout le XX^e siècle cohabiter avec la modalité muséale de rapport à l'œuvre, et elle perdure encore aujourd'hui.

Or à partir du moment où l'image échappait au contrôle des seuls artistes pour entrer dans le champ professionnel des photographes de presse, des journalistes et bientôt des publicitaires et aujourd'hui de tous les propriétaires de Smartphones et de tablettes qui passent leur temps à capturer des images dans les musées ou ailleurs, l'artiste voit son pouvoir de faiseur d'image lui échapper et donc l'image même lui échapper par sa prolifération même. Il se devait dès lors de réaffirmer son pouvoir esthétique, mais cette fois non plus comme compétence technique et artisanale mais comme une *règle éthique*, dont le champ d'application ne pouvait qu'être *l'instrumentation visuelle*, c'est-à-dire les modalités de manipulation de l'image. Il lui fallait, en un mot, dénoncer

l'apparente innocence de l'image, combattre la croyance dans le caractère lisible, transparent et inoffensif de celle-ci. La crise de l'image qui allait en résulter orienta l'art vers une analyse critique de plus en plus complexe de ses caractéristiques formelles aussi bien qu'idéologiques.

Ainsi le geste inaugural de Duchamp rendait évidente la nécessité pour les artistes de se poser la question des conditions sociales et épistémologiques de leur pratique dans le champ des arts visuels.

J'ai rappelé que Duchamp a inventé l'objet *readymade*. On oublie en revanche souvent qu'il a aussi inventé *l'image readymade*, c'est-à-dire la présentation d'une image imprimée comme une œuvre d'art. C'est le cas de ce paysage sentimental d'hiver peint par une certaine Sophie Niederhausern et reproduit à l'époque en chromolithographie, que Duchamp présente presque sans retouches sous le titre de *Pharmacie* (1914). C'est le cas encore, avec quelques variantes dans la méthode de détournement, de la reprise d'une publicité de peinture sous le titre *Apolinère Enameled* (1916-1917), ou de celle de *La Joconde* de Léonard de Vinci, défigurée de la main de l'artiste par des moustaches et présentée sous le titre provocateur *L.H.O.O.Q.* (1919).

Duchamp avait compris que l'artiste ne se trouvait plus seulement en face des chefs d'œuvres de l'histoire de l'art, mais qu'il était confronté à toutes les images produites par les moyens modernes de production et de reproduction. Une conscience nouvelle de l'image était liée à cet élargissement qui faisait de l'image un langage spécifique accessible à tous. Si les publicitaires, commerciaux ou politiques, pouvaient manipuler les images, — et ils ne s'en prièrent pas tout au long du xx^e siècle — l'artiste se devait, c'était là son devoir éthique, de mener une réflexion conséquente sur ces manipulations concernant la structure et les effets produits par les images. L'art entraînait de ce fait dans l'orbite de la réflexion métapicturale. Il n'était plus possible de dessiner ou de peindre des images sans réfléchir au fait que l'image en général était devenue, en échappant au seul et très limité monde de l'art, une stratégie publique, une stratégie dirigée vers le public ou vers les publics.

La deuxième histoire que nous devons avoir présente à l'esprit pour comprendre la situation contemporaine du rapport de l'art et de la pensée discursive, concerne le jugement esthétique.

Au terme des évolutions techniques et sociales que je viens de rappeler, est appelé art ce que le public reconnaît comme art, du fait qu'il admet d'en débattre comme tel, d'exprimer ses sentiments à l'égard des objets qui lui sont présentés comme tels. Dans les jugements esthétiques qui s'énoncent à tout moment, pour apprécier ou pour dénigrer les œuvres, *sensibilité et raison* collaborent par nécessité.

On aperçoit immédiatement les conséquences de cette modification. Dès le milieu du XIX^e siècle les artistes refusés par les Salons officiels créèrent leurs propres Salons : ce furent le Salon des refusés puis le Salon des Indépendants. Et comment présentaient-ils eux-mêmes leurs Salons ? En proclamant comme une devise en forme de manifeste : « ni récompense, ni jury ». Ce faisant, ils se plaçaient sous l'autorité du jugement du public de préférence à celle des spécialistes. Sans doute, ces artistes n'ignoraient pas que le public n'était pas prêt à reconnaître immédiatement la valeur de leur travail. Il fut même violemment dénigré. Mais ils avaient d'avance accepté l'idée qu'il leur faudrait convaincre, c'est-à-dire former l'œil et la pensée de ce public. Duchamp le dit très clairement à Sweeney:

« Le danger c'est de plaire au public immédiat qui vient vers vous, vous adopte et vous accepte, vous fait un succès et vous donne tout. Au contraire, il faut attendre cinquante ou cent ans votre vrai public. C'est le seul public qui m'intéresse. »³

On ne saurait mieux exprimer l'idée que le public qu'attend Duchamp est celui qui, après une longue période de travail sur la *perception visuelle* effectué par l'art, entrera de plain-pied dans son œuvre. Les amateurs d'avant-gardismes du jour — authentiques ou non — ne l'intéressent pas, il faut parier sur le public à venir.

Parier. Tel était bien le maître mot pour des artistes qui ne voulaient désormais reconnaître que le jugement du public, fût-il tardif. Dès lors que le jugement esthétique sera émis par tous, et non pas par quelques *happy few*, ce juge-

3 M. Duchamp, 15 janvier 1956 (traduction J. Leenhardt), in Jennifer Gough-Cooper et Jacques Caumont, *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy*, Catalogue de l'exposition, Venise, Palazzo Grassi, 1993.

ment sans critères se présentera comme une **attente de sens**, une promesse de sens, ce que Duchamp précisément appelait « la forme impossible du possible ». Il faut bien admettre que cette irruption de ce que, par analogie, on pourrait appeler la « démocratie » dans le jugement artistique sème, et sème encore, une confusion indescriptible dans le monde de l'art. C'est, on l'a vu, la fin des normes. Que deviennent donc les spécialistes du jugement, les critiques ? Comment vont travailler les conservateurs de musée ? Il serait sage pour eux d'attendre que le public, c'est-à-dire l'histoire, ait émis son oracle. Mais qui acceptera d'avouer ne pas savoir ? La situation, notre situation aujourd'hui même, puisque nous vivons toujours dans l'attente d'un sens qui ne vient qu'infiniment lentement à l'évidence, est tout entière marquée par ces dilemmes. L'artiste non plus ne saurait y échapper, raison pour laquelle Duchamp a voulu assumer — et en cela aussi il s'est montré précurseur — à la fois la tâche de l'artiste et celle du critique, autrement dit à la fois la mission de l'art et celle de la pensée. Il ne saurait en être autrement au terme d'une histoire qui place l'art devant son juge, le public, et en face de sa responsabilité à l'égard d'une société de l'image.

Désormais, l'art doit se faire son chemin dans notre culture en fournissant à la fois des objets et des pistes de réflexion à partir desquelles la discussion pourra prendre son essor. En l'absence d'une jurisprudence, l'art ne peut que proposer, comme disait encore Duchamp, la « figuration d'un possible », expression dans laquelle il faut entendre la notion de possible comme « un 'mordant' physique [genre vitriol] brûlant toute esthétique ou callistique »⁴.

Duchamp est très clair là-dessus : l'art ne pourra être, à l'époque de son intégration dans le flux des images infiniment multipliées par la production industrielle, qu'une entreprise critique à l'égard de ce qui s'établira toujours et spontanément comme figure normative du « beau ».

Il serait trop long de montrer comment Duchamp suivit ce précepte dans sa propre vie et dans le développement de son œuvre. Il y faudrait de plus quelques images, peu en vérité, puisque précisément Duchamp est le seul artiste de ce siècle ayant, dans une grande mesure, volontairement renoncé à produire des œuvres. Il a produit UNE œuvre, mais son œuvre est largement

4 M. Duchamp, Note écrite en 1913, in *Duchamp du signe*, textes réunis et présentés par Michel Sanouillet, Flammarion, Champs, 1994, p.

bâtie sur le renoncement à être un producteur. Ce n'est donc pas un mince paradoxe que de constater que celui qui fit entrer l'objet industriel dans l'art sous le nom de *readymade*, fut aussi celui qui renonça à produire des « objets d'art ». La chose est si essentielle à la pensée de Duchamp qu'il ne manqua aucune occasion de jouer ironiquement sur cette notion d'« objet d'art », par exemple en intitulant l'un deux de ses travaux : *Objet dard* (1951).

L'objet pique la curiosité, interroge, inquiète, et d'abord l'objet industriel. N'est-il pas par définition tout chargé de sens, lui qui est le résultat de la principale activité humaine ? Et cependant il semble que nous refusions de lui en accorder, réservant à une catégorie de personnes très spécialisée, les artistes, la tâche de produire le sens. Or Duchamp tient que le sens est produit par les spectateurs ou, comme il le dit, « ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». Dès lors, tout objet peut devenir un objet d'art. Tout objet peut piquer notre attention, notre sensibilité, à condition que notre esprit s'y soit préparé.

Dès lors que l'art n'est plus seulement une affaire pour l'œil, une séduction exercée par l'image sur notre imagination, un leurre délicieux auquel il nous est agréable de croire, même en n'y croyant pas, l'esprit est appelé à collaborer avec l'imagination et l'art entier est engagé dans une recherche qui lui restitue pleinement son statut de pensée. Car la pensée c'est ce qui laisse le monde intranquille.

Duchamp tire les conséquences ultimes de l'envahissement de notre monde mental par l'information et, dans le cas des arts visuels, de l'envahissement de notre sensibilité par le flot infini des images reproduites techniquement. Nous vivons dans un monde où, avant d'avoir par notre sensibilité éprouvé l'ombre de la Sixtine, avant d'avoir physiquement mesuré la dimension colossale de *La Ronde de nuit*, avant d'avoir perçu les glaces de *La Joconde* ou la pâte profondément truquée du *Laboureur* de Millet, en un mot avant de faire l'expérience esthétique de ces œuvres, nous en avons déjà reçu l'image. Nous connaissons ces tableaux avant de les avoir vus. Stendhal qui, bien avant Benjamin, avait ressenti les effets de la première révolution technique de la librairie, s'étonnait déjà ironiquement de ce que les touristes, notion dont il fut un des premiers utilisateurs, ne voyageaient et n'ouvraient les yeux qu'après avoir consulté leur guide. En 1830 déjà !

Même sans guide, aujourd'hui, nous ne pouvons presque plus aborder l'œuvre d'un artiste sans avoir au préalable mille images de son travail. La reproduction,

c'est-à-dire l'image, précède l'œuvre, ce qui nous renvoie au *readymade*. Dans la confrontation avec l'objet industriel, multiple et identique, Duchamp voit la situation paradigmatique du regardeur. Celui-ci connaît toujours déjà l'image industrielle. Alors, avec plus de sagacité que de perversion Duchamp pose la question : saura-t-il véritablement **voir** l'œuvre?

Plutôt que de sombrer dans un pessimisme sérieux et lourd, Duchamp préfère imaginer que cette nouvelle situation permet une fois encore de relancer l'art, son faiseur et son regardeur. Défini désormais comme expérience esthétique, l'art sera fait par le spectateur à qui l'artiste n'aura que lancé le défi : fais ton œuvre, c'est-à-dire, vois ton œuvre, vois ce que ta pensée et ton imagination, ensemble, sont capables de faire exister. Imagine à partir de ce qui t'est donné, serait-ce un objet produit industriellement. Tout, étant donné, l'art vivra de l'activité des regardeurs. « Étant donné » : notion fondamentale pour Marcel Duchamp. Titre de l'œuvre à laquelle il travailla 22 ans et qu'il garda cachée jusqu'à sa mort : *Étant donné 1) le gaz d'éclairage, 2) la chute d'eau* (1946-1967). Cette œuvre si cachée et mystérieuse qu'on vient d'apprendre seulement, vingt-cinq ans après sa mort, qu'elle eut vraisemblablement comme modèle la sculptrice brésilienne Maria Martins, à New York dans les années 40.

Ce qui est « donné » ce sont ces images irréelles, fabriquées par l'industrie de l'image : la femme offerte, le paysage dans son corset de banalité convenue avec ses petits nuages blancs sur son ciel bleu, sa chute d'eau et son petit lac. Tout est donné, mais tout est inatteignable. L'hyperréalisme de ce corps de femme à l'abandon n'est que le leurre d'une proie hypothétique, et le spectateur, placé en situation de voyeur comme dans un peep show, n'aura d'autres ressources que celles de son imagination. Il aura vraiment besoin de mettre en marche toutes les ressources de son imagination, Duchamp l'y contraint.

Car *Étant donné* n'est pas un *readymade* de plus, même s'il est composé d'objets du quotidien et d'images convenues. On pourrait dire au contraire que cette œuvre figure, laisse pressentir l'au-delà du *readymade*, une re-symbolisation de l'image banale et *readymade*.

La position dans laquelle se trouve contraint le spectateur, obligé de regarder comme un voyeur à travers un trou de serrure, opère à elle seule la distanciation. Nul ne peut prendre cette œuvre pour autre chose qu'une machine optique, un théâtre, une mise en scène. Par ce dispositif, Duchamp accentue

l'idée que la vision ne tient pas son sens de ce qui est montré, mais de celui qui regarde. Le regardeur fait l'œuvre, dans le secret qui lui est imposé par le dispositif. S'il doit y avoir encore de l'art, — demain —, toutes les images étant données, ce sera dans le secret d'un rapport nouveau et individuel, lequel s'arrachera aux images infiniment socialisées dont notre monde industriel nous abreuve.

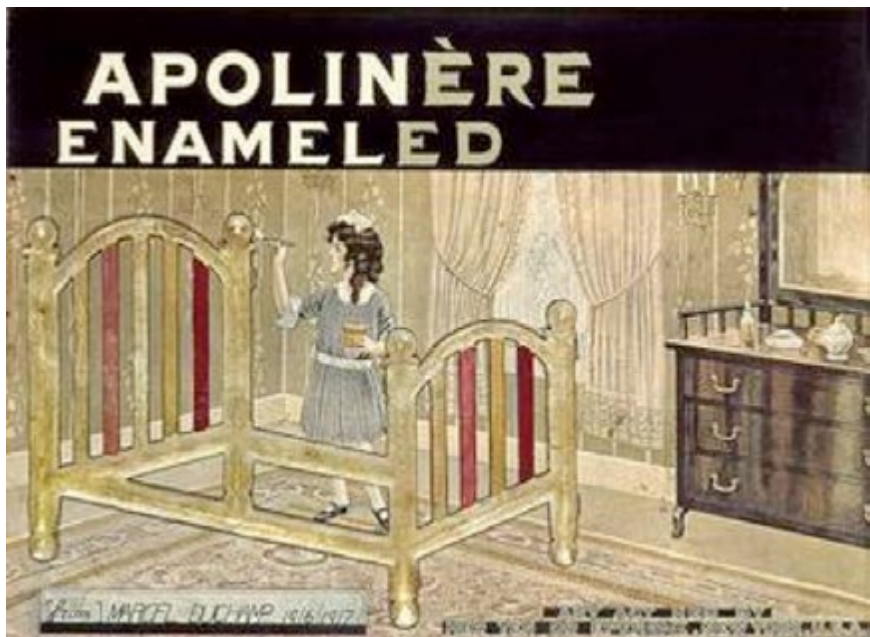
S'il y a encore de l'art aujourd'hui, et nous sommes ici parce que cette question nous importe, c'est parce que, par-delà la fascination qu'exercent sur notre sensibilité les images et leurs effets, il y a encore de notre part cet exercice de la pensée qui sait nous mener au-delà des évidences vers l'exigence du possible dont tout art véritable est le témoin.



Fountain



Pharmacie



Apolinère Enameled



Etant donné (la porte)



Etant donné (le spectacle intérieur)

XXXI UNIVERSITAT D'ESTIU D'ANDORRA
DE L'1 AL 4 DE SETEMBRE DEL 2014

Sessió del dilluns 1 de setembre del 2014

**CALÇAR SABATES ALS PONTS
ALGUNES REFLEXIONS ENTORN
DE L'ART I L'EDUCACIÓ**

Rosa Pera

Historiadora de l'art, comissària i crítica

Historiadora del arte, comisaria y crítica

Historienne de l'art, commissaire et critique

Per citar aquest article / Para citar este artículo / Pour citer cet article :

PERA, Rosa. «Calçar sabates als ponts. Algunes reflexions entorn de l'art i l'educació» [en línia], a: Universitat d'Estiu d'Andorra (31a : 1-4 set., 2014 : Andorra la Vella). *Les arts al segle XXI: camins i reptes* = *Las artes en el siglo XXI: caminos y retos* = *Les arts au XXI^e siècle : chemins et défis*. Andorra: Govern d'Andorra. Ministeri d'Educació i Ensenyament Superior. Universitat d'Estiu d'Andorra, 2015, p. 22-32 (ISBN 978-99920-0-793-8)
<<http://www.universitatestiu.ad/> UEA2014>

Algunes reflexions entorn de l'art i l'educació

A *Elogi de la transmissió*, George Steiner explica a Cécile Ladjali que quan Paul Klee als sis anys va ser requerit pel seu professor perquè dibuixés un aqüeducte, va dibuixar un reguitzell de ponts caminant amb sabates. En evocar-ho, Steiner celebra que el mestre no desanimés ni reprimís el petit Klee, sinó que alertés els seus pares de la intel·ligència i àgil creativitat de l'infant, tot animant-los a que les hi fomentessin.

Al fil d'aquesta anècdota, és interessant contemplar *Arches of the Bridge Stepping Out of Line* (*Brückenbogen treten aus der Reihe*), un dels treballs de Klee que atresora la Col·lecció Guggenheim. A sobre d'una tela de caire domèstic —que molt bé podria ser un retall de tapisseria de cadires o butaques— hi apareix la marcada silueta d'un grup desendreçat d'arcs que avancen cap al primer pla. Tenen peus. És un dibuix preparatori de *Revolution of the Viaduct*, un dels quadres que Klee pintaria al final de la seva vida quan abandonà Alemanya per Suïssa fugint del nazisme. Era l'any 1937, el mateix en què s'inauguraria l'exposició Die Ausstellung «Entartete Kunst» a la Haus der Kunst de Munic amb les principals obres considerades com «art degenerat» pels nazis.

Actualment, a la col·lecció Kunsthalle d'Hamburg, el viaducte desmembrat de Klee és una irada referència a l'arquitectura monolítica de Speer, alhora que una crida a l'individualisme com a revulsiu a l'imaginari oficial soviètic que reeixia amb l'avançament del feixisme per Europa en el moment que va ser pintat.

Amb tot, aquesta imatge pot portar a reflexionar, d'una banda, sobre el binomi art-educació i, de l'altra, sobre les nocions d'individual i de col·lectiu, i en ambdós casos, en les maneres en les quals es poden vincular els conceptes i poden ser apel·lats, més enllà de l'aprenentatge i l'execució de l'«ofici». Primer, cal parar esment en la importància que té i la que s'atorga a l'art i a l'educació. En quins termes i contextos i per quins propòsits es pot considerar la convivència entre art i educació? Quins agents hi intervenen? Quina pot ser la seva interrelació òptima? Segon, quines són les experiències individuals i col·lectives que s'hi emparenten? Sota quines perspectives cal observar-les? Són excloents? Poden ser complementàries?

La primera reflexió que sorgeix en pensar sobre el tàndem art-educació i la díada individual-col·lectiu és que hi manca un tercer factor, imprescindible per fugir de l'elecció inherent a la dicotomia, o de l'esgotament a què poden

veure's abocats els contraris. Aquest tercer element és la cultura. Art, cultura i educació són consubstancials però sovint s'entenen com entitats separades, i són vinculats si de cas només per qüestions d'identitat. Tanmateix, sota el meu parer, són interdependents. I és analitzant precisament les seves relacions d'interdependència quan es pot conèixer la seva força exponencial.

Art, cultura i educació són imprescindibles per al desenvolupament de la societat, per mantenir-ne la vitalitat. I no s'ha d'oblidar que la societat és el seu líquid amniòtic i alhora el seu territori d'operacions, i per tant són elements bàsics per a la seva evolució i també per actuar com a eina transformadora. Com es veurà, és un sistema complex, i és precisament la seva complexitat el que li atorga grans potencialitats, encara que no sempre són detectades ni ateses.

No s'entén l'art sense cultura ni la cultura sense art; no s'entén la cultura sense educació ni l'educació sense cultura. No es pot entendre l'art sense educació ni l'educació sense art. Certament? Pot formular-se tan categòricament aquesta tercera afirmació? Jo penso que sí. No obstant això, en un moment en el qual el primer pla està essent copat per l'absoluta prioritat dels interessos de rendibilitat econòmica, potser la qüestió més acurada seria preguntar-se si és desitjable una educació sense art i sobre quines en són les conseqüències.

Així com s'eixampla l'esglaó de la desigualtat, cal enfortir la cultura, i per tant les relacions d'interdependència entre l'art i l'educació. Per fer-ho, cal saber però quines són les posicions des de les quals cal observar i actuar. S'ha de veure quina pot ser la relació complementària art-educació, i fer-ho des de l'afirmació d'ésser membres actius de societat; no des d'una mera valoració de classe, sinó des d'actituds que cerquin la connexió i la multiplicitat de perspectives (per exemple, segons el coneixement previ, els àmbits professionals o les visions de gènere), amb l'objectiu d'enriquir el bé comú i d'impedir de soca-rel la desigualtat d'oportunitats, d'accés a la cultura i el seu empobriment a mitjà i llarg termini.

Una dècada abans d'inventar i instal·lar el telègraf als Estats Units, Samuel Morse pintà *Gallery of the Louvre*, un quadre de grans dimensions en què es recreen algunes de les principals obres mestres de la pintura europea. Seguint un gènere en boga aleshores i realitzat a partir d'apunts fets per Morse en el museu parisenc, la pintura incorpora a escala reduïda obres tan rellevants com *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, *El jove pidolaire* de Murillo o *Les Noces de Canà* de Veronese, totes integrants del Saló Quadrat del Louvre. El repte

i la preocupació de l'artista va ser plasmar la història de l'art europeu per explicar-la i transmetre-la als joves artistes americans, fer-los-la accessible. L'escena presenta el mateix artista donant consell artístic a la seva filla i als seus joves amics pintors.

Com aleshores, es podria pensar que per arribar a ser persones ben educades cal conèixer la història de l'art, tot cultivant el gust i la sensibilitat estètica, i que la relació entre l'art i l'educació consisteix a formar persones amb talent i habilitats creatives per dominar les tècniques artístiques, tot plegat un coneixement exclusiu que no ha d'estar a l'abast de tothom. Des de les acaballes del segle XIX, però, ja ha passat més d'un segle, i des que l'invent del telègraf va ser el tret de sortida de la modernitat, la societat ha canviat les maneres de viure, de traslladar-se, i sobretot de comunicar-se, i també de produir, transmetre i compartir el coneixement.

Partir només de les consideracions implícites al quadre de Morse seria tan anacrònic com considerar que a la societat actual hi ha unes capes socials a les quals ha de quedar reservat el coneixement i el cultiu del gaudi de l'art, mentre que l'artista és el virtuós que executa els objectes artístics segons els canons que demanda el gust de certes elits.

En una societat democràtica, no només ha de ser accessible el coneixement a tothom, sinó que la cultura i l'art han de ser eines per la cohesió, canals de connexió que ajudin a diluir els marges de la desigualtat mentre que tenen cura i afavoreixen la diversitat de cultures, expressions artístiques i públics. El context de l'art i la cultura actuals és el d'una societat que està reclamant i posant en pràctica nous models de funcionament, més participatius i que, a redós de l'evolució tecnològica, assenyalen l'oportunitat de fer canvis profunds en estructures polítiques, econòmiques i dinàmiques de comunicació.

En una societat en la qual s'estan alterant els models d'organització política a partir de les demandes socials i en què es reclamen i s'activen nous models d'aprenentatge i producció basats en el fer i el compartir, s'ha de pensar la relació entre l'art, la cultura i l'educació des de llocs que es corresponguin a la contemporaneïtat. Així sembla que s'està començant a veure des d'algunes institucions culturals i artístiques. Potser el procés és més tímid i remís del que caldria, però hi ha símptomes que indiquen que els models es podrien estar modificant en coincidència amb altres iniciatives de base social. Més endavant n'apuntarem alguns exemples.

Si en el segle XXI ja no té sentit evocar les muses ni el virtuosisme, sí que en canvi pren tota la importància reivindicar el coneixement, l'art i la cultura per la seva potencialitat de transformació, per millorar i fer créixer la societat. El gaudi estètic i l'intel·lectual són la saba del futur. Es pot imaginar una fi millor de l'art que contribuir a estimular la curiositat per aprendre, gaudir i pensar? No és aquest, en primera i darrera instància, un objectiu compartit amb l'educació?

Segons Rancière, l'aprenentatge s'obté a partir de la capacitat per traduir els signes, el que es veu, el que es fa, i contrastar-ho amb el que es pensa, amb el que se sap i amb allò que s'ignora. Una comunitat emancipada és per ell una comunitat de narradors i de traductors. Per aconseguir-ho, recomana alterar les fronteres entre els que actuen i els que miren. Però Rancière adverteix que no cal prendre partida per Artaud ni per Brecht, sinó fer-ho pels dos alhora. Això comporta acceptar la implicació plena i prendre responsabilitat activa com a part actuant d'un sistema conformat per múltiples agents en moviment i en interacció. Fer-ho des de dins i amb un ampli espectre de distàncies de correspondència.

El sistema en qüestió és complex i cal repensar les interrelacions d'intercanvi entre tots els elements que el conformen en clau d'aconseguir el bé comú i l'enriquiment de la societat per valors que transcendeixin l'econòmic. Cal plantejar fórmules que posin en joc l'art i la cultura amb l'educació a l'esfera pública, amb vocació de servei públic, en distintes equacions de comunicació a les quals tothom hi pugui accedir. Cal puntualitzar que aquí, per accessible no s'entén *fàcil* o *simple*, sinó que es fa referència a la necessitat d'obrir vies d'atracció i penetració a la complexitat, d'accés a l'àmbit del coneixement i el gaudi d'allò complex. La missió és desenvolupar un espai on això sigui concebible per contribuir a formar i nodrir esperits lliures i ments crítiques, i per tant, persones i comunitats emancipades. Sobre quin i com ha de ser aquest espai, és una de les qüestions importants a abordar des de la tríada art-cultura-educació.

«Canvieu la vida! Canvieu la societat!» Aquests preceptes no signifiquen res sense la producció d'un espai apropiat¹. L'advertiment és d'Henri Lefebvre, per a qui la producció d'espai passa per la producció de pràctiques socials i viceversa. S'acostuma a entendre que un espai és quelcom preexistent que es pot omplir de coses, un contenidor o un escenari. Però tal com esmenta Lefebvre, l'espai pot ser produït pels cossos que hi circulen, que hi viuen. És

1 Lefebvre, Henri *The Production of Space*, Blackwell, 1991, ISBN 0-631-18177-6. p. 59

l'espai social, l'espai la condició d'apropiat del qual ve donada per la seva conveniència, però també perquè és activat per l'exercici del poder de qui se'l fa seu. És en aquest espai on s'ha de situar també el camp d'acció i de relació de l'art i l'educació.

Per emprendre aquesta comesa es fa necessari tenir consciència prèvia de formar part del procés i alhora saber trobar els punts d'observació i modes d'anàlisi més adients. Es poden trobar actituds de referència en el mateix Lefebvre i en el mètode Rhythmanalysis, encunyat per ell mateix per tal d'analitzar els ritmes dels espais urbans per entendre la societat que els ocupa i esbrinar de quina manera els espais l'afecten, o en el Walter Benjamin resident a Moscou, qui tot ignorant el rus declinà l'ajuda d'un intèrpret i es dedicà a conèixer la ciutat i la seva gent mitjançant l'observació de les dinàmiques i els gestos posant en pràctica del seu mètode isonòmic. És remarcable en ambdós casos la seva condició d'observadors-participants que trepitgen el territori que s'anàlitzava, involucrant-se en la situació alhora que es pren la distància pertinent per a l'exploració detinguda. Sense dubte, és un exercici difícil, potser tant com el context en el qual s'insereix en cada cas. Pot ser que sigui aquest l'espai de dislocació que cal recórrer, sense perdre de vista que alhora ho és d'articulació. Trobar la manera de mantenir la negociació entre ambdues condicions podria ser el programa a establir per avançar.

Com apuntava més amunt, hi ha símptomes de moviment en aquesta direcció, tant des d'algunes institucions culturals i artístiques com des de programes d'acció social, en les que la producció i el gaudi d'espais en comú és el nucli vertebrador de noves situacions. Establir vies de transferència podria ser un punt de sortida a noves vies a emprendre.

A tall d'exemple, algunes experiències interessants com la impulsada pel Museu Nacional d'Art de Catalunya en invitar la coreògrafa i ballarina Sol Picó a realitzar projectes específics en diàleg amb obres de la seva col·lecció, o quan el 2009 el Mercat de les Flors i la Fundació Antoni Tàpies cooperaren a *Jo cuino i ell renta els plats. Cage+Cunningham*, fent possible la intervenció d'artistes visuals com Eulàlia Valldosera o Antoni Tàpies (en aquest cas mitjançant una selecció d'obres de la col·lecció de la Fundació), amb músics com Barbara Held, Joan Saura o Agustí Fernández i la Merce Cunningham Dance Company, mentre que el programa coincidia amb l'exposició *L'anarquia del silenci. John Cage* al Macba. Va ser una experiència magnífica de creació i

cultura contemporània tant pels artistes com pels públics i les institucions, tots amb l'oportunitat de compartir un mateix projecte, amb la producció d'un espai comú insòlit.

La participació dels públics prengué més protagonisme a *Retrospectiva* de Xavier Le Roy a la Fundació Antoni Tàpies el 2012, una exposició que es produïa i s'activava quan els visitants circulaven per l'espai museístic, el qual es trasmutava subtilment en espai teatral mitjançant la combinació dels seus moviments amb els dels ballarins amb els qui compartien espai i situació. Així com les consideracions de Lefebvre, aquesta experiència ens fa recordar Seiko Mikami i Sota Ichikawa i la seva instal·lació del 2004 *Gravicells. Gravity and resistance*, en la qual l'espai es torna sensible i visible en conformar-se a partir de la interacció entre els cossos que hi circulen. Identificat cada visitant com a «punt d'observació», són el càlcul de volum i pes de cada cos i la seva relació física amb altres cossos, d'una banda, i amb els punts d'observació llunyans dels satèl·lits, d'altra, els elements que conformen un espai dinàmic i en transformació constant. De nou, un espai que només existeix quan és activat i experimentat.

Així mateix, encara que des d'una altra perspectiva, l'espai museístic pot ser aplegat pels usuaris a través d'experiències com la que es desplega al New Museum el 2011 amb l'exposició *The Last Newspaper*, comissariada per Richard Flood i Benjamin Godsill. Partint dels modes d'aproximació dels artistes a les notícies i les seves reaccions a les maneres d'operar dels mitjans, la mostra incorporà un espai a mode d'oficina que va ser ocupat per distintes organitzacions i grups que participaren activament durant tota l'exposició. Ho feren mitjançant la presentació dels seus processos de recerca i treball col·laboratiu, la generació de prototips i l'establiment de converses públiques, amb l'establiment d'un espai de producció intel·lectual col·laborativa in situ.

Altres experiències d'articulació de nous espais de producció de coneixement sorgeixen de situacions ancorades en àmbits que, si en principi poc tenen a veure amb la creació, amb l'aliatge entre artistes i professionals i agents de camps tan diversos com la recerca científica, les empreses de producció o de serveis, o centres d'inserció social, emprenen processos de transformació en els resultats i en el seu funcionament que acaben revertint en la societat des d'angles molt diversos. Un dels models que ho permeten és el dels programes de residència de creadors, com és la Prison Arts Foundation d'Irlanda del

Nord o Synapse, la iniciativa del Consell de les Arts d'Austràlia que impulsa la col·laboració entre artistes i científics. Des del consorci públic internacional es pot esmentar el CERN, l'organització europea per a la recerca nuclear, amb el seu programa de residències de tres anys, que ofereix la infraestructura, el coneixement i els recursos de desenvolupament a l'abast dels creadors; des de la iniciativa empresarial, un paper similar el desenvolupa la plataforma Spotify, en una direcció similar amb artistes de l'àmbit digital i sonor.

Dos projectes molt rellevants perquè enceten nous models són Conexiones Improbables i Artistes en Residència. El primer consisteix en programes de residència de creadors en diferents departaments d'R+D d'empreses, per compartir processos estratègics i d'innovació basats en la creació oberta i la investigació col·laborativa. Creadors en Residència és una iniciativa de l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona desenvolupada conjuntament amb l'Associació de Mediadors A Bao A Qu o d'altres com el Centre de Creació del Cos i el Moviment El Graner, la Sala Beckett Obrador de Teatre i Dramatúrgia o la Fundació Miró. Treballa conjuntament amb el Consorci d'Educació i es basa en el desenvolupament de residències d'artistes a instituts de secundària per realitzar projectes compartits amb la comunitat educativa involucrada —des dels alumnes i les seves famílies als professors d'àmbits diversos—, mitjançant presentacions públiques finals a institucions culturals de primer ordre de la ciutat com el Palau de la Música, el Macba o la Fundació Suñol.

«Tothom que ho desitgi, individualment o en associació amb d'altres (opció altament recomanable), pot recórrer a un mediador artístic per ajudar-lo a assumir la responsabilitat de la posada en marxa d'una obra d'art»². Aquest és el punt de partida dels Nouveaux Commanditaires, un programa que posa en joc artistes, mecenes, organitzacions i comunitats socials a través de la producció de projectes específics per a contextos donats, amb l'objectiu prioritari d'enfortir l'exercici de la democràcia. No en va el seu manifest ve encapçalat pel següent: «La democràcia ideal seria que ningú se sentís un mer espectador o el rebuig d'una història de la qual no se'n forma part, i en comptes d'això tothom se sentís capaç de ser un actor en ple dret, com a ciutadà. Aquest ideal posa en relleu una qüestió fonamental: com es pot crear un món comú amb individus que esdevinguin lliures i iguals, amb concepcions i conviccions diferents?»³

2 <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/>

3 <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/22/about>

En una línia de principis similars actuen des dels darrers quinze anys el col·lectiu sevillà Zemos 98 amb els seu festival, un dels eixos del qual és «l'educació entesa com a sistema operatiu de codi obert que es converteix en ciutadania crítica»⁴, objectiu perseguit a través de presentacions, tallers i publicacions. També treballen en una direcció similar el grup Transductores (Pedagogías Colectivas y Políticas Espaciales), projecte cultural que pretén investigar i activar iniciatives en què s'articulin de manera flexible les pràctiques artístiques, la intervenció política i l'educació i que ha establert col·laboracions amb diverses institucions culturals que han tingut l'interès d'emprendre propostes d'educació expandida, com el Centro de Arte José Guerrero de Granada i Unia Arteypensamiento de Sevilla o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, amb el qual han col·laborat en diverses ocasions.

Actuant com a frontissa entre la institució cultural i la ciutadania, és molt interessant el projecte desenvolupat per aquest mateix museu com a part d'una de les seves darreres exposicions, *Un saber realmente útil*, un programa d'accions i activitats públiques concebut pel col·lectiu Subtramas (Diego del Pozo, Montse Romaní i Virginia Villaplana). Des de les sales de l'exposició, col·lectius socials i culturals diversos participaren en diferents recorreguts conformat per converses, relats, lectures i experiències en relació amb la producció col·lectiva de sabers, la seva memòria crítica o els aprenentatges i estratègies de representació adscrites a les mobilitzacions ciutadanes actuals.

Finalment, cal comentar un projecte certament innovador: El Campo de Cebada, a Madrid. Directament inserit en l'espai públic i liderat pel grup d'arquitectes Zuloark, és una plaça pública gestionada pels usuaris de la qual gaudeixen els veïns. Situada al barri de La Latina, havia de ser un equipament públic amb una piscina però el projecte va ser abandonat pel consistori el 2010. Des del 2011, quan s'aconseguí la cessió temporal d'ús per part de l'ajuntament, hi creixen els horts i s'hi organitzen obres de teatre, concerts, projeccions de cinema, tallers educatius, activitats com tai-txi o entrenament al carrer, revetlles populars, etc. Centre neuràlgic del barri, lloc de trobada i gaudi d'un espai obert on descansar i compartir experiències, El Campo de Cebada va guanyar el 2013 el Golden Nica en la categoria Digital Communities que atorga el prestigiós festival Ars Electronica, un guardó que demostra el seu valor d'in-

4 http://www.zemos98.org/descargas/educacion_expandida-ZEMOS98.pdf

novació en la implementació de nous models que conjuguen art i societat amb un fort potencial educatiu.

Un dels arquitectes integrants de Zuloark, Manuel Domínguez, el 2012 presentà la seva tesi doctoral, VLS [Very Large Structure]. Es tracta d'un treball d'investigació desenvolupat amb enginyers i altres experts, amb els quals ha conclòs que ja és possible, amb la tecnologia de què es disposa avui, desenvolupar una ciutat mòbil.

Potser també ha arribat el moment que, com dibuixà Klee, es calcin d'una vegada els ponts i que campí forta i lliure la cultura. Perquè les ciutats futures siguin pilotades per comunitats d'individus amb esperits valents i crítics, còmplices en desenvolupar una intel·ligència col·lectiva imparabile. Calçar l'art i l'educació pot ser-ne el combustible.

XXXI UNIVERSITAT D'ESTIU D'ANDORRA
DE L'1 AL 4 DE SETEMBRE DEL 2014

Sessió del dimecres 3 de setembre del 2014

DANSE : UNE APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE

Andrée Grau

Professora d'antropologia de la dansa
Universitat de Roehampton

Profesora de antropología de la danza
Universidad de Roehampton

Professeur d'anthropologie de la danse
Université de Roehampton

Per citar aquest article / Para citar este artículo / Pour citer cet article :

GRAU, Andrée. « Danse : une approche anthropologique » [en línia], a: Universitat d'Estiu d'Andorra (31a : 1-4 set., 2014 : Andorra la Vella). *Les arts al segle XXI: camins i reptes = Las artes en el siglo XXI: caminos y retos = Les arts au XXI^e siècle : chemins et défis*. Andorra: Govern d'Andorra. Ministeri d'Educació i Ensenyament Superior. Universitat d'Estiu d'Andorra, 2015, p. 33-55 (ISBN 978-99920-0-793-8) <<http://www.universitatestiu.ad/> UEA2014>

La danse, art du mouvement

La première pensée qui vient à l'esprit lorsque le mot danse est évoqué : danse, art du mouvement. Le célèbre danseur, chorégraphe, pédagogue, et théoricien de la danse, Rudolf von Laban (1879-1958), par exemple, appela son lieu de travail et de recherche en Angleterre : le Studio de l'Art du Mouvement (Art of Movement Studio). Il n'est pas possible ici de développer en détail l'étude chorélogique de Laban,¹ mais je veux en présenter quelques principes car il eut une grande influence sur la manière dont le mouvement fut construit en danse moderne et son analyse est ancrée dans une manière typiquement occidentale d'appréhender le corps et l'espace. J'y reviendrai plus tard en faisant quelques comparaisons interculturelles montrant que le corps et l'espace peuvent être conceptualisés autrement qu'au travers de la manière « mécanique » et « scientifique » dont nous avons l'habitude en Occident.

Dans sa recherche, Laban voulait excaver les lois naturelles qui régissent la cinétique humaine. Son travail décomposa le mouvement humain au départ de sa kinésphère, c'est-à-dire une sphère imaginaire au centre de laquelle se tient le danseur, formée de tous les points de l'espace que peuvent atteindre ses extrémités, pieds et mains, sans qu'il/elle ne se déplace de son support au sol. Lorsque le danseur se meut dans l'espace, cette bulle se déplace avec lui. Pour Laban, le corps humain est donc une véritable architecture vivante. Son analyse en offre ses composantes spatiales et gravitaires. Il décomposa le mouvement en quatre éléments : le poids, l'espace, le temps et le flux. Pour lui, ce sont les interrelations entre ces quatre composants qui vont déterminer les rythmes du mouvement. Travaillant sur les énergies du mouvement et sur leurs qualités, il explora les oppositions : du flux lié, c'est-à-dire en tension, au flux libre, beaucoup plus fluide ; du mouvement soudain, bref et explosif comme un sursaut, au mouvement soutenu, plus lisse et continu ; du mouvement central engageant le tronc (comme en poussant quelque chose de lourd), au mouvement périphérique qui engage les pieds, les mains, la tête. Pour Laban, diverses intentions se cachent derrière ces qualités rythmiques et énergétiques. De ce fait, chorélogie et choreutique labaniennes sont aussi une

1 Voir, par exemple, la revue belge *Nouvelle de Danse* N° 25 *Autour de Laban* pour un aperçu général et le livre *Espace dynamique : Textes inédits, Choreutique, Vision de l'espace dynamique* (2003) Rudolf von Laban, Élisabeth Schwartz-Rémy pour une analyse plus approfondie.

exploration des différents niveaux de significations du mouvement. Dans cette vision, mouvements et émotions sont liés : le mouvement devient l'incarnation physique de l'émotion.

La danse, un art de relation et de rencontre

La danse arrange les corps dans l'espace ; ces corps établissent des relations entre eux et ils établissent des relations avec l'espace, qui peut être une scène théâtrale, une salle de fête, un salon, mais aussi tout un paysage. De ce fait, la danse est aussi un art de relations : relations entre les êtres humains et relations entre eux et leurs mondes. En tant qu'anthropologue, c'est cet aspect de la danse qui m'intéresse tout particulièrement. La danse est un champ d'expression culturelle, mis en chair dans le corps. Elle touche à la communication et à l'expression d'un savoir et d'une identité. En conséquence, elle est un « fait social ».

La notion de fait social nous fut donnée par le sociologue Emile Durkheim (1858-1917). Dans *Les règles de la méthode sociologique*, il définit le concept de la manière suivante : « Est fait social toute manière de faire, fixée ou non, susceptible d'exercer sur l'individu une contrainte extérieure ; ou bien encore, qui est générale dans l'étendue d'une société donnée tout en ayant une existence propre, indépendante de ses manifestations individuelles » (1894 : 22). Une fois fixée, cette « manière de faire » devient une « institution », une « norme ». Pour Durkheim, sont institutions « toutes les croyances et tous les modes de conduite institués par la collectivité » (*ibid* : 15). Faits sociaux et institutions ont quatre propriétés inhérentes : **1.** Ils sont collectifs, dans le sens où ils décrivent des aspects de la vie d'un groupe, et non des réalités uniques et individuelles. **2.** Ils sont stables dans le temps, tout changement prenant du temps et souvent ils sont transmis d'une génération à une autre. **3.** Ils sont extérieurs aux personnes car ils existent indépendamment de la volonté de chacun, précédant et suivant les vies d'individus particuliers. **4.** Ils contraignent les personnes, dans le sens où celles-ci vont subir des « sanctions » si elles dérogent de ce qui est socialement acceptable.

La danse peut ainsi être comprise comme institution : **1.** Elle est collective dans le sens où c'est un groupe social, plutôt qu'un individu qui détermine si une séquence de mouvements est « danse », plutôt que « sport », ou « art

martial ». La danse existe donc pour et par les autres, même si elle est exécutée dans la solitude, car elle ne peut exister que dans une signification partagée de ce qu'elle est ou n'est pas, le groupe social la définissant comprenant peu ou un grand nombre de personnes. **2.** Elle est stable dans le temps et a une continuité. Par exemple, la danse classique ne devint pas instantanément néo-classique. Un vocabulaire cinétique ne se développe pas du jour au lendemain. L'historicité de la danse peut donc être documentée et analysée et les chercheurs montrent qu'il n'y a pas une histoire de la danse mais plusieurs et que chacune de ces histoires a ses particularités sociales et culturelles **3.** Elle a une réalité externe aux danseurs. Elle existe dans la conscience collective d'une société, comprenant danseurs et non-danseurs. C'est-à-dire elle est « objective » : elle ne va pas disparaître de l'imaginaire social au bon plaisir des danseurs ou spectateurs. **4.** Elle contraint les danseurs à se mouvoir d'une manière normative, suivant les règles, plus ou moins strictes, de sa technique et/ou de son style. Une technique de danse, comme la danse académique ou les techniques Graham ou Cunningham, comprend un répertoire de mouvements et de dynamiques précis, non pas des académismes figés mais des cadres de référence qui vont leur donner un style particulier et reconnaissable. Lorsque les danseurs brisent les règles et repoussent les limites d'un genre, ils peuvent en arriver à le rendre méconnaissable et de ce fait, ils peuvent donner ainsi naissance à un nouveau genre, qui, s'il est repris, va petit à petit s'institutionnaliser lui aussi, avant d'être remis en question, et peut-être rejeté, par les danseurs de générations suivantes qui continuent d'explorer les possibilités du corps dans l'espace.

En conséquence, la danse n'est jamais anodine, elle est ancrée dans l'histoire et la société. Elle est porteuse de signification et nous renseigne sur ceux qui l'utilisent, praticiens et spectateurs. Elle est symbolique et partage une sensibilité kinesthétique appropriée au monde où elle existe. Les danseurs ont une intention même si celle-ci n'est pas nécessairement articulée verbalement ; ils agissent et leurs danses sont autant des actes que des représentations.

La danse, une technique du corps

La danse fait partie des « techniques du corps » pour reprendre l'expression que le sociologue Marcel Mauss nous donna en 1934. Pour Mauss, le corps

est « le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique » (1934 : 10-11). Il est et il fait. En même temps que les enfants apprennent à parler et peut-être même avant, ils commencent à apprendre les techniques du corps de leur société. Dans ces techniques, généralement acquises sans en être conscient, nous trouverons les manières de s'asseoir, de marcher, de bêcher, et de se tenir à table, par exemple.

La danse fait partie des techniques du corps plus complexes au même titre que d'autres mouvements spécialisés, comme certains savoir-faire professionnels, les techniques sportives, ou les arts martiaux. Elle est cependant souvent plus savante ; elle est pluri sensorielle et engage l'intellect (notre faculté de compréhension, d'abstraction, et d'analyse, essentiellement verbale) et l'affect (notre capacité émotionnelle et non verbale, qui peut être observable au travers d'expressions physiques et sonores qui expriment un état émotionnel éprouvé subjectivement) de manière riche et complexe. La notion plus spécialisée de l'affect, développée par Gille Deleuze, peut aussi être appliquée à la danse. Pour Deleuze et son compère Félix Guattari :

L'art n'est affaire ni de concepts, ni de perceptions ni d'affections, mais de percepts et d'affects, indépendants d'un corps qui les ressentirait (celui de l'artiste, celui du spectateur), non subjectifs, non humains, non soumis au temps. Pour Deleuze et Guattari, l'esthétique n'a rien à voir avec la perception, et tout avec la sensation, singulière mais non individuelle, mixte de percept et d'affect. La sensation est dans le matériau (Sasso 2003 : 31).²

D'après l'historienne et philosophe de la danse, Isabelle Launay :

[Deleuze] propose de différencier affects et affections. Le travail de l'art consisterait à détacher ou arracher les affects des affections. L'affection ne dépasse pas le stade de l'individu, elle est prise dans une histoire psychologique, plus ou moins connue, plus ou moins répétitive, alors que l'affect résulte d'un travail de composition à partir d'un matériau. L'art est d'abord composition, il crée des affects qui sont toujours « en quelque chose » : un affect en pein-

2 Voir aussi le chapitre 7, de l'ouvrage de Deleuze et Felix Guattari *Qu'est-ce que la philosophie* (1991) intitulé « Percept, affect et concept ».

ture, par exemple, c'est une sensation traversée par, nouée au matériau de la peinture. Deleuze parle ainsi de « sourires d'huile », « d'élans de métal »... Le matériau lui-même en devient expressif. L'affect créé est d'autant plus riche que d'une certaine manière il est pauvre en affections ; l'artiste en vient à créer des affects inconnus, qui excèdent le vécu, à donner forme à ce qui est latent (Launey 2007 : 22).

Pour l'anthropologue, la danse est toujours appréhendée au travers d'un filtre culturel et parfois elle peut être pensée comme une véritable cristallisation des idées d'une société sur l'esthétique du corps animé dans l'espace. Elle est fondée sur et répond à une compréhension du corps et du mouvement qui est ancrée culturellement. Si elle raconte une histoire, ses thématiques sont implantées dans un système de croyance. Son environnement sonore dépendra de conceptualisations culturelle : sera-t-elle accompagnée de musique ou de texte, ou voire même exécutée dans le silence. Tant de possibilités existent ! Et toutes nous apprennent quelque chose sur les hommes et les femmes qui la pratiquent et/ou la regardent.

Danse et anthropologie

Il est facile au non-spécialiste d'avoir des idées erronées sur l'anthropologie en général et sur l'anthropologie de la danse en particulier ; de penser par exemple que seules les sociétés « traditionnelles » et souvent géographiquement éloignées, non occidentales, et « exotiques » font partie des « objets » anthropologiques et de présumer que les anthropologues ne se préoccupent pas du présent de ces sociétés, ni de leurs implications dans le monde moderne et de la globalisation, préférant concentrer leur attention sur leurs passés et leurs coutumes anciennes.

Certains, plus politisés, voient les textes ethnographiques comme des instruments au service de l'impérialisme où nous avons d'un côté les anthropologues, les « savants » et de l'autre les « autres », les « exotiques », ne reconnaissant pas que la question du pouvoir de représentation de l'autre que l'ethnographe/auteur pouvait avoir eu dans le passé, a été remise en question par les anthropologues depuis au moins quarante ans (Cf. par exemple, Abélès 2008 pour une discussion pertinente de cette autocritique).

D'autres encore voient les pratiques culturelles artistiques occidentales – la musique classique, la danse académique, ou les danses populaires, par exemple – comme existant en dehors de toutes considérations sociales ou politiques devenant de ce fait aculturelles, alors qu'ils voient les danses indiennes ou africaines comme ancrées dans leurs cultures : le twist est « universel » mais la danse *bâta* est un produit de la culture yoruba et doit être « déchiffrée » culturellement.

Les anthropologues du ^{xxi}^e siècle considèrent que « les cultures sont étudiées comme des objets en relation (et pourquoi pas en translation), c'est-à-dire comme des objets ouverts sur d'autres cultures et plusieurs niveaux d'organisation sociale, transnationale et mondiale » (Saillant, Kilani et Graezer Bideau 2011 : 25). Ils souhaitent « créer les conditions d'une anthropologie symétrique et rendre possible l'idée d'un savoir *situé* et *partagé* [... se débarrassant] de la notion restrictive de l'« altérité » [...passant] de l'énonciation anthropologique classique (« Ils sont.. ») à un discours incluant les « autres » et « nous-mêmes » dans la même affirmation (nous nous reconstruisons tous *alter* dans un *inter-espace*) » (ibid. 26). Avec ma collègue Georgiana Wierre-Gore, nous remarquons aussi, il y a une dizaine d'années que les anthropologues contemporains :

ne se concentrent plus uniquement sur les questions traditionnelles de la religion, de la politique et de la parenté. Ils se penchent davantage sur de nouvelles thématiques liées à des préoccupations sociétales contemporaines comme la santé, les revendications identitaires (nationales, ethniques, sexuées, etc.), l'emprise des médias et de nouvelles technologies [...et ces] nouvelles thématiques sont traitées par les anthropologues de la danse (Grau et Wierre-Gore 2005 : 25)

Dans cette vision, l'anthropologie de la danse (et de la musique) a pour domaine toutes les danses et toutes les musiques, pas seulement les musiques et les danses dites « du monde ». De plus, danse et musique doivent souvent être étudiées simultanément car elles sont si imbriquées l'une dans l'autre dans certaines sociétés, qu'elles n'existent pas indépendamment l'une de l'autre et souvent elles partagent le même nom.

Chaque société a sa manière de catégoriser les activités physiques. Le patinage artistique, par exemple, est un sport, même si son esthétique est proche de celle de la danse académique. On pourrait penser que la compétition est intrinsèque à l'activité sportive, alors que la danse est avant tout une activité artistique. Mais les patineurs reçoivent des notes « artistiques » et il y a de nombreuses compétitions en danse académique, comme le Concours International de Ballet de Varna établi en Bulgarie en 1964 ou le Prix de Lausanne établi en Suisse depuis 1972 (Cf. Grau 2010 où je développe ces idées). Similairement, il existe des recoupements entre les mouvements de majorettes et la danse mais les deux activités appartiennent à des domaines conceptuels différents.

L'anthropologie de la danse s'intéresse à ces taxonomies, car elles permettent une évaluation des hiérarchies sociales où certaines activités ont un statut social plus haut que d'autres. La division de la danse en danses dites artistiques, folkloriques, sociales ou primitives, par exemple nous en apprend plus sur les notions de classes sociales et ethniques et sur le racisme sous-jacent en Occident que sur le mouvement dansé (Cf. Grau 1993 pour une discussion plus approfondie).

La danse académique, une danse « ethnique »

Dans une approche anthropologique toute action/objet est situé(e) dans son contexte social, culturel, politique etc. Les différents domaines de l'existence humaine sont mis en relation pour trouver (peut-être) des structures sous-jacentes partagées. L'anthropologue Joanne Kealiinohomoku (1998[1969]) en 1969 disait que la danse académique était une danse « ethnique », dans le sens où elle nous donne une image de la société au même titre que la danse aborigène tiwi dont nous parlerons plus tard, nous fait entrer dans une société aborigène australienne.

Pensez au plaisir visuel que nous prenons : corps allongés, symétrie, verticalité autour de l'axe de la colonne vertébrale etc., une vision ancrée dans un classicisme venu de la Grèce antique, une « esthétique de l'envol » pour reprendre l'expression de l'historienne de la danse Marie-Françoise Christout (1995 : 59). Comme nous le rappelait la danseuse, chorégraphe et éditeur, Patricia Kuypers : « Retourner le regard anthropologique vers soi-même cons-

titue certainement un geste salulaire » (1998 : 7). Prenons comme illustration le ballet *Giselle*.³

Ce ballet fut créé en 1841 avec une chorégraphie de Jean Coralli et de Jule Perrot sur une musique d'Adolf Adam. Il est souvent considéré le point culminant du ballet romantique, ce fameux « ballet blanc », ainsi nommé car les protagonistes de l'acte « blanc » (généralement le deuxième acte), sont tout de blanc vêtus et vivent dans le monde des esprits, en contraste au premier acte, que l'on pourrait dire « en couleur », qui se passe dans le monde terrestre (Cf. Valentin 2000). La technique des pointes,⁴ où la danseuse se tient sur la partie terminale du pied – son extrémité distale – donne une illusion d'apesanteur. Liées au long tutu romantique, les pointes donnent à la danseuse une allure éthérée et évanescente.

Les personnages du ballet romantique ne sont plus issus de la mythologie comme leurs prédécesseurs, les danseurs du ballet d'action.⁵ Ils sont réels, avec des sentiments que l'on peut attribuer à chacun. Comme dans le romantisme en peinture, musique, ou littérature, ils ont des sensations passionnelles et sensuelles, qui résultent souvent en un dénouement désespéré et tragique. Ils vivent aussi dans un monde rempli d'êtres surnaturels. Le critique et poète Théophile Gautier racontait : « L'Opéra fut livré, aux gnomes, aux ondins, aux salamandres, aux elfes, aux nixes, aux wilis, aux péris et à tout ce monde étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet » (cité par Pastori 1996 : 70-71).

3 De nombreuses versions peuvent être vues en ligne, par exemple une de 1996 de la Scala (https://www.youtube.com/watch?v=Gd_lcew-ooM), une autre de 1979 du Ballet Bavarois (<https://www.youtube.com/watch?v=7Ui2KPFm3t8>), au encore celle du Bolshoi Ballet datant de 1991 (<https://www.youtube.com/watch?v=7Ui2KPFm3t8>).

4 Nous pensons généralement que les pointes appartiennent seulement à la danse académique, mais on les retrouve aussi en danse populaire. Michael Jackson, par exemple, souvent terminait un tour sur les talons, jambes écartées, genoux fléchis, le corps en appui sur les pointes. Ce mouvement devint une de ses signatures. On peut observer ce mouvement dans un film de 1983, pris lors du 25^{ème} anniversaire de Motown : <https://www.youtube.com/watch?v=LXJcOduo0w4>

5 Nous trouvons aussi dans le ballet d'action des sentiments personnifiés tels que « La Haine », « La Jalousie », « La Vengeance », « La Perfidie » ou « Le Remord » mais nous ne pouvons nous y attarder ici (Cf. le très intéressant article de Edward Nye (2008) pour une discussion des allégories dans le ballet d'action).

La jeune et belle paysanne Giselle, aimée du garde-chasse Hilarion, se fait séduire par Albrecht, un noble déguisé en paysan qui venait s'encanailler à la fête villageoise. Lorsque Hilarion découvre la supercherie d'Albrecht, en amoureux jaloux il annonce sa duplicité à Giselle : non seulement il n'est pas celui qu'elle pense, mais de plus il est promis à une jeune femme noble, Bathilde, la fille du duc de Courlande, qui lui montre sa bague de fiançailles comme preuve. Giselle devient folle et le cœur brisé, prend l'épée d'Albrecht et se suicide. Son action l'a fait rejoindre les willis, ces esprits de jeunes femmes trahies en amour, qui la nuit se lèvent de leurs tombes et se vengent en poursuivant et en dansant à mort leurs anciens amoureux.

Dans le deuxième acte Hilarion, puis Albrecht viennent successivement pleurer sur la tombe de Giselle. Myrtha la reine des Willis, réveille celles-ci et elles vont poursuivre Hilarion, qui meurt après avoir dansé jusqu'à épuisement. Albrecht lui est protégé par l'amour de Giselle qui se rebelle contre Myrtha et l'aide à lutter les willis jusqu'à l'aube, moment où leur pouvoir se dissipe.

Le ballet nous donne des indications sur certaines croyances païennes et néopaïennes comme la nuit des Walpurgis, que l'Église interdisait et décrivait comme sabbat de sorcières, mais il nous donne beaucoup plus : par exemple l'attitude d'Albrecht vis-à-vis de Giselle nous montre une manière que les nobles et riches avaient de s'encanailler et de s'arroger un véritable droit de cuissage, sur les femmes du peuple, même si celui-ci, qui aurait permis au seigneur de passer la nuit de nocce avec la mariée d'un serf – est plus rumeur et mythe que fait historique (Fraisie 1996). Nous pouvons aussi rappeler que *Giselle* fut créé à une époque où une nouvelle maladie, une nouvelle entité nosographique comme disent les médecins, émerge : cette nouvelle névrose va être appelée l'hystérie, et ne va atteindre que les femmes, puisque elle est déclenchée par l'utérus qui se déplace ! La fameuse scène de folie du ballet à donc un côté plus sinistre.

Les chercheurs ont aussi analysé « le jeu sémantique autour de la « fille légère » [qui] résume toute la condition de la danseuse : à trop cultiver la légèreté physique celle-ci devient un défaut moral et un déficit aux lois de l'alliance » (Valentin 2000 : 99). On ne peut oublier non plus qu'au XIX^e siècle, comme l'a bien montré l'historienne de l'art Martine Kahane (1988 : 7-8), les bourgeois fortunés et les aristocrates – ces fameux « abonnés » avaient accès au « Foyer de la danse » dépeint par Degas, où ils pouvaient approcher les danseuses en habit

de scène et où « avoir une danseuse » faisait partie de la panoplie « d'homme à la mode ». Un commentateur de l'époque, l'écrivain et critique dramatique Jules Gabriel Jamin, reportait :

À voir de loin cet escadron volant en robe de gaze et aussi nu qu'on peut l'être, on se demande si c'est là une institution publique, et si ces bras nus, ces jambes nues, ces seins et ces épaules sans voile, ne sont pas une illusion optique (Jamin 1848 : 162).

Et aussi, montrant ainsi les conditions sociales des jeunes danseuses :

En style d'argot comique, la danseuse qui ne peut pas encore aspirer aux honneurs de la célébrité, celle qui est admise au foyer de la danse, grâce à sa jolie figure et à ses quinze ans, s'appelle le rat. [...] Les plus belles dames de l'Opéra, les plus splendides, les plus admirées, les plus applaudies, ont été des rats autrefois, dans leur jeunesse, quand elles avaient à peine à grignoter un morceau de fromage le soir, quand, en un mot, elles étaient si malheureuses (Jamin 1848 : 169).

Cette courte discussion de la danse académique et de son incarnation dans *Giselle* montre à quel point elle est ancrée dans son monde social et culturel et qu'elle n'existe pas dans un vacuum qu'on appellerait « art ».

La danse, une activité humaine ?

Pour les anthropologues, la danse est une activité et un comportement humain.⁶ Les animaux, par exemple, ne dansent pas, car ils semblent incapables d'activités symboliques ou réflexives, qualités essentielles de la danse. Mais les artistes font parfois des choix malicieux qui forcent les chercheurs à réévaluer leurs notions.

6 Voir par exemple l'ouvrage de Judith Lynn Hanna intitulé *To dance is human* (1979), ou le chapitre de la thèse de doctorat de Joanne Kealiinohomoku *Theory and methods for an anthropological study of dance* (1976) « Dance-like behavior » (pp 26-37) qui explique que le comportement des animaux peut être « comme de la danse » en superficie, mais n'est pas de la danse lorsque ces activités sont examinées de plus près.

Transports Exceptionnels (2005),⁷ par exemple, fait partie de l'œuvre chorégraphique de Dominique Boivin dans le cadre de sa compagnie, Beau Geste, même si l'un des partenaires du duo est une machine. Comme le dit son site internet, la compagnie « s'aventure [...] dans la diversité du champ artistique, posant ses pas dans le monde de l'opéra, du spectacle de rue, sous un chapiteau, dans une piscine ou des jardins. Beau Geste signe des pièces où sont convoqués l'insolite, la distance et l'humour » (<http://www.ciebeaugeste.com/fr/compagnie.php>).

Transports Exceptionnels est un pas de deux entre un danseur et une pelleteuse. Boivin décrit cette pièce comme un « duo entre fer et chair ». Pour lui, c'est un peu comme *La Belle et la Bête*, faisant allusion au film de Jean Cocteau de 1946, adapté d'un conte du XVIII^e siècle, cette vision de désir, d'enchantement et de mort. Sur des airs d'opéras (*Le Cid* (1636) de Massenet, *Samson et Dalila* (1877) de Camille Saint-Saëns et *Norma* (1831) de Bellini), interprétés par Maria Callas, une histoire d'amour se déroule sous les yeux des spectateurs. Deux êtres se cherchent, s'aiment, se perdent.

La pelleteuse peut évoquer le monde industriel, mais elle est aussi, comme le dit Boivin, « un bras humain qui repousse et cajole » (http://www.ciebeaugeste.com/fr/spectacles_page.php?id=23). Boivin nous fait repenser la machine, et beaucoup de spectateurs remarquent qu'ils regardent désormais d'un autre œil les grues et pelleteuses que l'on rencontre dans notre quotidien urbain.

La danse, une critique sociale

Nous pouvons mettre en contraste aux deux œuvres présentées, *Foi* (2003),⁸ le premier volet d'un trptyque⁹ du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui et de sa compagnie Eastman. La grande question de l'œuvre est : en quoi croyez-vous ? L'artiste y explore la quête humaine du divin. Il sonde le pouvoir des

7 Une version, datant de 2013, ayant lieu dans une carrière peut être vue sur le site vimeo de la compagnie <https://vimeo.com/beaugeste>. Voir aussi le site très informatif de la compagnie <http://www.ciebeaugeste.com/>.

8 Quelques extraits de la pièce peuvent être visionnés sur le site internet de Sidi Lardi Cherkaoui <http://www.east-man.be/en/16/More-Projects>

9 Les deux autres œuvres étant *Myth* (2006), et *Babel* (2010).

croyances, et montre la religion comme un ferment d'isolement. Dans un décor apocalyptique « d'étranges personnages se réveillent, prennent conscience d'avoir survécu à une catastrophe et cherchent à échapper à ce lieu sans issue. Ils sont entourés de créatures invisibles et intangibles qui dansent comme des anges et manipulent leurs faits et gestes, parfois avec tendresse, parfois avec malice » (Site de la compagnie <http://www.east-man.be/fr/14/30/>).

En contraste avec *Giselle* et la danse académique, nous avons ici une esthétique très différente, beaucoup plus athlétique, et les corps des danseurs n'ont pas l'uniformité de ceux de la danse classique. Ils ont eu des formations éclectiques du cirque, break dance et autres. Sur scène, il se passe beaucoup de choses simultanément. Les histoires y foisonnent et les yeux des spectateurs sont attirés d'un côté et de l'autre du plateau. Cela peut prêter à confusion, pour ceux inhabitués à ce genre de spectacles. Tout y est décentré et les images offertes sont ouvertes aux interprétations multiples. *Foi* est un commentaire politique sur les intégrismes religieux actuels et sur la précarité de l'existence humaine : « Chaque fois que [les protagonistes] se croient en sécurité, une autre catastrophe les frappe : tremblement de terre, fuite de gaz, folie meurtrière à coups de marteau. Néanmoins, les protagonistes volubiles survivent à chaque épreuve, comme si quelque chose était inachevé, comme si leur destin était inaccompli » (Site de la compagnie <http://www.east-man.be/fr/14/30/>). Le spectateur est déstabilisé mais il peut aussi s'émerveiller devant la résilience des personnages sur scène.

Aussi dans une dimension critique de la société nous pouvons voir l'œuvre de la danseuse et chorégraphe indienne Mallika Sarabhai, dont beaucoup de chorégraphies sont très explicites politiquement (Cf. Grau 2007, 2010, 2013 pour une analyse plus approfondie de la position d'artiste-activiste de Sarabhai). Un de ses projets récents, *Les femmes aux ailes brisées* (2012), est une collaboration avec la pianiste Elizabeth Sombart.¹⁰ Ce projet est de nature humaniste, il s'engage à réveiller les consciences quant aux positions des femmes dans le monde, et au nombreux crimes commis contre elles. Le dossier de presse¹¹ commence par donner des chiffres :

10 Le film montrant la première du projet, sa présentation au sommet de Zermatt en 2012 peut être visionné à <https://www.youtube.com/watch?v=rVTICvwfoxk>

11 Accessible en ligne:

http://www.womenwithbrokenwings.org/wp/content/uploads/2012/08/WBW_Dossier_Presse_1.0.pdf

- Au moins 1 femme sur 3 au monde est battue ou victime d'abus durant sa vie
- En Inde, le nombre annuel de décès liés à la dot est estimé à 15 000
- 20 à 70 % des femmes victimes de maltraitances n'ont jamais parlé de leur expérience avant d'être interrogées (Source : Amnesty International)
- En France, près de 400 femmes meurent chaque année de violences (Source : Ministère de l'intérieur français)
- En Italie, près de 70% des femmes sont victimes de violences (Source : FIDH, Fédération internationale des droits de l'homme)
- En Angleterre, 2 femmes par semaine sont victimes de violences (Source : Amnesty International)
- Les crimes d'honneur figurent dans les codes pénaux du Pérou, du Bangladesh, d'Argentine, de Cisjordanie, d'Égypte, d'Équateur, du Guatemala, d'Iran, d'Israël, de Jordanie, du Liban, de Syrie, de Turquie et du Venezuela. (Source : Commission des droits de l'homme des Nations unies)

Un bien triste bilan...

Accompagnée de Sombart au piano, Sarabhai présente douze tableaux illustrant différentes scènes de la vie d'une femme. Elle utilise l'*abhinaya*, la technique du théâtre et de la danse indienne qui dépeint les différentes émotions humaines au travers des expressions du visage et du corps, pour rendre témoignage de la souffrance des femmes victimes de l'oppression, afin d'ouvrir les consciences à cette réalité encore trop souvent abstraite. Le spectacle ne prétend pas faire découvrir la réalité des femmes dans le monde et de la violence à laquelle elles sont si nombreuses à faire face. Les études citées dans le dossier de presse l'ont déjà fait. Ce que le spectacle fait c'est de transformer une connaissance intellectuelle et analytique en une autre perçue par nos corps et notre affect et qui, les artistes espèrent, va nous aider à prendre conscience d'une manière plus complète et effective, et nous pousser à agir.

Les quatre exemples présentés montrent que l'implication des chorégraphes dans la société est extrêmement diverse, mais que toutes leurs œuvres sont empreintes de valeurs sociales, historiques, politiques et culturelles.

Maintenant je voudrais repenser quelques notions qui nous semblent immuables parce que scientifiquement « vraies ». Chaque société est pleine de com-

portements et de valeurs qui sont « évidentes » et « naturelles ». Ces « cela va de soi », en fait sont basés sur des *a priori* culturels et il est nécessaire de les remettre en question. Je vais en prendre deux : le premier va toucher à notre conception de notre corps dans l'espace, le deuxième aux relations de maternité et paternité. Les deux vont être explorées généralement et au travers de la danse.

Orientations égocentriques et allocentriques

Dans l'approche occidentale moderne classique, la césure entre l'individu humain et le reste du monde est le premier pas vers la « Raison », le moment où l'enfant ne fait plus un avec son univers, mais reconnaît son ego et son indépendance physique et intellectuelle. Le corps devient alors une entité séparée qui est «naturellement» orienté dans l'espace. Il va agir comme un outil qui nous permet de penser l'espace physique comme divisé en devant / derrière (il y a ce que l'on perçoit par la vue, par les mains, et ce que l'on ne voit pas), en droite / gauche, en haut / bas (orienté par la pesanteur). Cette vision égocentrique a été articulée au XVIII^e siècle par le philosophe Immanuel Kant.

Puisque nous ne pouvons connaître par les sens tout ce qui est hors de nous qu'en tant que cela se trouve en rapport avec nous-mêmes, il n'est pas étonnant que nous tirions du rapport de ces plans en intersection à notre corps [trois plans qui coupent en angle droit] le premier fondement pour former le concept des régions dans l'espace. (Ak2: 378-379) (cité dans Puech : 302)

Dans cette perspective, utilisée entre autre dans l'analyse labanienne présentée plus haut, le corps est coupé en quatre plans, la colonne vertébrale utilisée comme axe central, la taille comme axe horizontal. Cette perspective bien que « naturelle » pour beaucoup d'entre nous, n'est cependant pas universelle.

Les chercheurs ont repéré dans diverses populations du monde, qu'il existe des systèmes d'orientation spatiale privilégiant les références externes au sujet, non seulement dans le lexique mais aussi parfois dans la syntaxe. Ce n'est pas le corps qui nous fait comprendre l'espace, mais la topographie d'un lieu, la géographie. Dans ce cas, nous avons une perception de l'espace allocentrée, c'est-à-dire que ce sont des éléments perçus du monde extérieur à la personne

qui fournissent les repères pour se situer dans l'espace. Pensez par exemple aux points cardinaux ou à des expressions comme « amont » et « aval » en français.

Dans une étude en anthropologie de l'évolution et psycholinguistique menée à l'Institut de Psycholinguistique de l'Institut Max Planck à l'Université Radboud à Nijmegen, en Hollande, les chercheurs Daniel Haun and Christian Rapold (2010) comparèrent des écoliers en Namibie et en Allemagne. Les enfants étaient pris un à un dans une salle sans fenêtres et on leur demandait d'exécuter une petite danse, en copiant le chercheur. Un film attaché à l'article montre un enfant namibien : l'enfant exécute les mouvements demandés – les bras se déplaçant d'un côté à l'autre du corps dans un mouvement droite/gauche/droite/droite – d'abord accompagné par le chercheur, puis tout seul. Lorsque le chercheur est satisfait et que l'enfant a mémorisé la séquence, il lui demande de l'exécuter seul, puis il le tourne de 180 degrés et lui demande de la refaire. Dans le film, l'enfant exécute alors le mouvement gauche/droite/gauche/gauche. Le chercheur le remet dans la position initiale et l'enfant exécute droite/gauche/droite/droite !

Si l'on utilise une logique égocentrique – utilisant les coordonnées de droite et de gauche – l'enfant est confus, lorsqu'il est tourné. Mais si l'on utilise une logique allocentrique, il ne l'est pas. Lorsque le chercheur le tourne, il fait le « même » mouvement mais par rapport à l'espace plutôt que par rapport à son corps. Les chercheurs ont montré que la majorité des enfants namubiens exécutaient le mouvement de cette manière alors que la majorité des enfants allemands les exécutaient en pensant droite et gauche par rapport à leur corps.

Prenons maintenant un véritable exemple de danse, beaucoup plus complexe que l'expérience avec les enfants namubiens et allemands, un exemple de danse savante dans l'île indonésienne de Bali où les repères spatiaux utilisés sont allocentriques. Suivant l'analyse de l'urbaniste Nathalie Lancet :

Le système d'orientation balinais, la *Nawa Sanga* compte neuf directions : quatre directions principales appelées *kaja*, *kangin*, *kelod* et *kauh*, qui constituent une division quaternaire de l'espace, le centre nommé *puseh* et quatre directions intermédiaires. La direction *kaja* indique l'amont; orientée vers la chaîne de montagnes qui traverse l'île d'est en ouest, elle est traditionnellement assimilée au mont Agung mais, le plus souvent, elle est dirigée

vers la montagne la plus proche du territoire à orienter. La direction *kelod* indique l'aval; généralement associée à la mer, elle est simplement opposée à *kaja*. L'axe *kaja-kelod* correspond à la ligne de plus grande pente, c'est-à-dire au sens de l'écoulement des eaux; il s'agit de l'axe principal de la cosmologie balinaise. Les directions *kangin* et *kauh* indiquent respectivement l'est et l'ouest. Chacune de ces directions est dotée d'un pouvoir et d'une valeur qui lui sont propres (Lancret 1995 : 140).

Le premier axe *kangin* (est) – *kauh* (ouest) est un axe absolu, inchangeable. Le deuxième, *kaja* (en amont)– *kelod* (en aval)¹² en contraste est relatif à la position de la personne dans l'île vis-à-vis du volcan Gunung Agung où réside les dieux. Ces deux axes ne s'intersectent probablement que rarement en angle droit et vont être au cœur de la technique balinaise, qui utilise la colonne vertébrale de manière sinueuse, en contraste avec la danse académique occidentale où elle est droite et où elle est au centre d'une symétrie corporelle.

Cette configuration de l'espace informe et hiérarchise tout le monde balinais que ce soit la disposition des villages ou des maisons. Par exemple l'anthropologue Jean François Guermonprez montre que :

Le couchant est généralement associé à la mort et le levant à la vie, de sorte que, par exemple, les cimetières sont idéalement situés à l'ouest (et en aval) des agglomérations villageoises (Guermonprez 1998 : 56).

Et Lancret, parlant de la configuration des maisons balinaises, décrit :

L'espace intra-muros comprend une cour centrale encadrée de plusieurs pavillons qui constituent le quartier d'habitation ; c'est là que se déroule la vie quotidienne de la famille. En amont, l'enceinte du temple familial est le domaine des dieux et des ancê-

12 Guermonprez explique que « *kaja* désigne plus précisément la direction de la montagne et *kelod*, celle de la mer, tandis que *luan* et *tebén* signifient exactement amont et aval. En fait, le cours des rivières est tel que ces deux orientations sont pratiquement équivalentes » (Guermonprez 1998 : 56 Note 10). Arlette Ottino, elle, considère que 'the *kaja* direction, upstream, elevated, by implication, ancestral [...] is opposed to *kelod*, downstream, towards the sea' (2000 : 56) où c'est l'écoulement de l'eau qui est significative.

tres divinisés. En aval, la cuisine, le grenier à riz et les espaces de service sont implantés à la périphérie du quartier d'habitation (Lancret 1995: 138)

L'enseignement de la danse se fait traditionnellement à l'intérieur de cette cour. Les professeurs utilisent des instructions géocentriques et diront à l'élève de faire un pas vers l'est ou de regarder en amont, par exemple. Cette manière de conceptualiser et d'utiliser le corps dans l'espace est entièrement différente de la conception occidentale. Les danseurs occidentaux, enfermés dans leurs studios auraient probablement beaucoup de difficultés à s'y adapter. Dans la danse balinaise, le monde naturel de la trajectoire du soleil et le monde symbolique et spirituel de l'axe montagne-mer se recoupent dans cette conceptualisation spatiale mise en mouvement dans la danse.

Genre, sexe, et danse

Les études du genre ont démontré que les notions de masculinité et de féminité montrent de très grandes variétés de par le monde et qu'elles ne sont pas « naturelles ». Elles sont construites socialement et culturellement. Simone de Beauvoir nous l'avait déjà dit en 1949 avec son célèbre: « On ne naît pas femme, on le devient » dans son ouvrage *Le deuxième sexe* qui a marqué des générations de féministes !

Utilisant le concept de genre comme un outil permettant de penser le sexe biologique (homme ou femme) indépendamment de l'identité sexuelle (masculin ou féminin), les chercheurs ont pu ainsi interroger non seulement la manière dont chacun construit son identité sexuelle mais aussi engager une discussion sur la parité sociale et professionnelle, montrant que souvent les femmes font partie d'une catégorie exploitée alors que les hommes font partie d'une catégorie exploitante, comme le montre bien *Les femmes aux ailes brisées*, l'œuvre discutée plus haut. Le problème, à mes yeux, et que cette focalisation sexe – genre / biologie – culture insiste sur une réalité biologique « scientifiquement » correcte et inaliénable en opposition à une autre « imaginaire » qui ne le serait pas.

Depuis 1980, je travaille sur la danse des Aborigènes tiwi, des îles Bathurst et Melville de l'Australie du nord. La manière dont les Tiwi conçoivent les rela-

tions de parenté est édifiante. Je ne peux donner ici qu'une vignette, mais elle est significative. Pour les Tiwi être mère ou père, par exemple, est indépendant du sexe et genre de la personne. Comme femme, je suis mère de mes enfants et des enfants de mes sœurs, mais père des enfants de mes frères. À l'inverse, un homme est père de ses enfants et des enfants de ses frères, mais mère des enfants de ses sœurs.

La relation de père ou de mère est avant tout qualitative plutôt que biologique et homme et femme sont les deux. La danse tiwi nous permet de voir ces relations en pratique. Dans les cérémonies funéraires hommes et femmes dansent qu'ils sont enceintes, qu'ils accouchent ou qu'ils allaitent la personne qui est morte, et hommes et femmes l'ont trouvé(e) avant sa naissance quand il/elle était esprit qui devait s'incarner, une activité inaccessible aux femmes dans le monde de tous les jours.

Hommes et femmes créent des chants et des danses et ce répertoire se transmet de manière pratrilineaire, c'est-à-dire qu'un homme va les transmettre à ses enfants, garçons et filles, mais que seuls les fils vont pouvoir les passer à la génération suivante, puisque nous avons à faire à une patrilignée. Comme les femmes sont pères des enfants de leurs frères c'est à eux qu'elles vont transmettre leurs créations.

En danse tiwi, les danseurs non seulement s'orientent dans l'espace de manière géocentrique, positionnant leurs corps en relation aux espaces sacrés des îles où vivent les ancêtres et autres êtres sacrés, mais en plus ils deviennent un avec la terre avec qui ils ont des liens de parentés. Ainsi on peut dire qu'au moment des cérémonies funéraires, le paysage devient chair et s'incarne dans le corps des danseurs (Cf. Grau 1993, 1998 et 2005 pour une discussion approfondie).

Conclusion

L'étude de la danse de manière anthropologique nous permet d'aborder toute sorte de possibilités même les plus inattendues. Pour moi, cela amène une très grande richesse de pensées intellectuelles où il devient possible d'imaginer d'autres constructions du monde. L'anthropologie est un « mode original de connaissance » (Bonte et Izard 2000 [1991] :vi) qui a pour objectif de « ré-

fléchir sur le fonctionnement général du social et du culturel et de dégager des catégories analytiques capables d'expliquer à la fois la diversité des sociétés humaines et l'unité du genre humain » (Kilani 1996 [1989] : 8). Avoir une meilleure compréhension des pratiques artistiques dans leurs cadres socio-culturels nous permet non seulement de les comprendre de manière plus profonde, mais surtout nous pouvons nous engager d'une façon plus active avec la prise de conscience et la dimension critique que les artistes nous offrent. Cela peut nous permettre de faire face au *xxi*^e siècle d'une manière plus engagée.

Bibliographie

- Abélès Marc 2008 « Michel Foucault, l'anthropologie et la question du pouvoir » *L'Homme* 187-188: 105-122
- Beauvoir, Simone de (1949) *Le deuxième sexe* Paris : Gallimard
- Bonte, Pierre et Michel Izard (sous la direction de) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* Paris : Presse Universitaire de France
- Christout, Marie-Françoise (1995) *Le ballet occidental : Naissance et métamorphoses, XVI^e-XX^e siècle* Paris : Desjonquères
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1991) *Qu'est-ce que la philosophie* Paris : les Éditions de Minuit
- Fraisse, Geneviève (1996) « Droit de cuissage et devoir de l'historien » *Clio : Histoire, Femmes, et Société* numéro 3 dossier Métiers. Corporations. Syndicalisme, disponible en ligne <http://clio.revues.org/>
- Guermonprez, Jean-François (1998) « Julah, un village «vieux balinais» » *L'Homme* 38 (147) : 51-79
- Grau, Andrée (1993) 'Myths of origin' *Dance Now*, 2(4) : 38-43.
- Grau, Andrée (1993) 'Gender interchangeability among the Tiwi', in *Dance, Gender, and Culture*, Helen Thomas ed., London: Macmillan, 94-111.
- Grau, Andrée (1998) « L'acquisition de connaissance : l'apprentissage par le corps des liens de parenté chez les Tiwi de l'Australie du nord » *Nouvelles de danse : Danse nomade*, 34/5, 68-87
- Grau, Andrée (2005) 'When the landscape becomes flesh: Unbounded bodies among an Aboriginal people' *Body and Society* 11 (4): 141-163
- Grau, Andrée (2007) 'Political activism and South Asian dance', *South Asia Research*, 27, 1, 43-55.
- Grau, Andrée (2010) 'Figure Skating and the Anthropology of Dance: The case of Oksana Domnina and Maxim Shabalin' *Anthropological Notebook* 16,3, 39-59
- Grau, Andrée (2010) 'The Sarabhai family and the *Darpana* Academy' in John D.H. Downing, ed. *Sage Encyclopedia of Social Movement Media*, Thousand Oaks, CA: Sage Publications Inc., 454-457
- Grau, Andrée (2013) 'Political Activism and Dance: The Sarabhais and Non Violence through the Arts' *Dance Chronicle* 36 (1): 1-35
- Grau, Andrée et Georgiana Wierre-Gore (sous la direction de) (2005) *L'anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline* Pantin : Centre National de la Danse

- Hanna, Judith Lynn (1979) *To dance is human* Chicago : Presses Universitaires de Chicago
- Haun, Daniel B.M. et Christian J. Rapold (2009) 'Variation in memory for body movements across cultures' *Current Biology* 19 (23): R1068-R1069 (accessible en ligne <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982209018983>)
- Janin, Jules Gabriel (1848) *Un hiver à Paris* Paris : L. Curmer
- Kahane, Martine (1988) *Le foyer de la danse*, Paris : Éditions de la réunion des musées nationaux
- Kealiinohomoku, Joanne (1998 [1969]) « Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique *Nouvelle de Danse ; Danse Nomade* 34/35 : 47-67
- Kilani, Mondher (1996 [1989] *Introduction à l'anthropologie* Lausanne : Payot
- Kuypers, Patricia (1998) « Introduction » *Nouvelle de Danse : Danse Nomade* 34/35 : 5-8
- Lancret, Nathalie (1995) « L'espace domestique contemporain à Bali : quelques maisons de Denpasar » *Archipel* 49 : 137-159
- Launay Isabelle, et Claudia Gabler (2007) « Composer des affects en danse », *Repères, cahier de danse* 19 : 21-24
- Nye Edward (2008) « L'allégorie dans le ballet d'action : Marie Sallé à travers l'écho des parodies », *Revue d'histoire littéraire de la France* 108 : 289-309
- Ottino Arlette (2000) *The Universe Within: A Balinese Village Through Its Ritual Practices* Paris: Karthala Editions
- Pastori, Jean-Pierre (1996) *La danse*, tome I., Paris : Gallimard Découverte.
- Picard, Michel 2001 « Bali : vingt ans de recherches » *Anthropologie et Sociétés* 25 (2) : 109-127
- Puech, Michel (1990) *Kant et la causalité: étude sur la formation du système critique* Paris : Librairie Philosophique J.Vrin
- Saillant, Francine, Mondher Kilani et Florence Graezer Bideau (2011) *Manifeste de Lausanne : Pour une anthropologie non hégémonique* Montréal : Liber
- Sasso, Robert et Arnaud Villani (sous la direction de) (2003) *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* Paris : Les Cahiers de Noésis, Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française N° 3
- Valentin, Virginie (2000) « L'acte blanc ou le passage impossible. Les paradoxes de la danse classique », *Terrain* (35) : 95-108. (Disponible en ligne <http://terrain.revues.org/1094#ftn4>)

XXXI UNIVERSITAT D'ESTIU D'ANDORRA
DE L'1 AL 4 DE SETEMBRE DEL 2014

Sessió del dimecres 3 de setembre del 2014

AMOUR ET DÉSAMOUR DU THÉÂTRE

Georges Banu

Professor emèrit. Institut d'Estudis Teatral, Universitat Sorbonne Nouvelle Paris 3
Profesor emérito. Instituto de Estudios Teatrales, Universidad Sorbonne Nouvelle Paris 3
Professeur émérite. Institut d'Etudes Théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Per citar aquest article / Para citar este artículo / Pour citer cet article :

BANU, Georges. « Amour et désamour du théâtre » [en línia], a: Universitat d'Estiu d'Andorra (31a : 1-4 set., 2014 : Andorra la Vella). *Les arts al segle XXI: camins i reptes* = *Las artes en el siglo XXI: caminos y retos* = *Les arts au XXI^e siècle : chemins et défis*. Andorra: Govern d'Andorra. Ministeri d'Educació i Ensenyament Superior. Universitat d'Estiu d'Andorra, 2015, p. 56-68 (ISBN 978-99920-0-793-8) <<http://www.universitatestiu.ad/> UEA2014>

La Controverse

C'est une incertitude qui se trouve à l'origine de ces questions : aimer, ne pas aimer le théâtre ? Y aller, le fuir ou, plus calmement, l'éviter ? Cultiver son désir ou entretenir une animosité ? Il s'agit donc non pas d'amorcer une nouvelle tentative de définir le théâtre mais de se placer au cœur d'une controverse – amour/désamour – afin de repérer et d'inventorier les arguments des deux postures contraires. Une observation invite à ce questionnement et elle est fondamentale. Aucun autre art ne se trouve mis en question en tant que pratique générale, les artistes oui, mais jamais l'art : personne ne dira qu'il rejette la musique, mais pourra formuler des affinités, Schubert plus que Schumann, personne ne contestera la littérature ou la peinture... on peut choisir Proust aux dépens de Thomas Mann, Manet aux dépens de Monet... mais chaque art en particulier reste incontestable. À l'exception du théâtre qui, lui, suscite des refus ou des passions en tant qu'art, par-delà les artistes. On peut aimer ou ne pas aimer le théâtre, seulement lui, pas les autres arts ! Au nom de quoi, de quelles réticences ou de quelles attentes – voilà l'objet de cette réflexion menée ici. Elle effleure les arguments sans s'appesantir chaque fois, car la raison du livre consiste dans l'inventaire général et non pas dans l'examen des cas ponctuels.

On peut, en réfléchissant, retrouver « les fragments d'un discours amoureux » du théâtre, mais sans passer sous silence « les fragments d'un désamour » qui se fait entendre. Ainsi on se dérobe à l'affirmation d'un seul argumentaire pour instaurer une dialectique à même d'accorder sa chance à chacun des partenaires en présence : le partisan du théâtre et le sceptique, voire l'adversaire du théâtre. Et cela non pas dans la perspective d'une résolution finale, mais au nom de cette écoute indispensable des parties en présence lors d'un litige qui les réunit. Entendre et alterner les arguments au nom de ce besoin démocratique propre à toute action en justice : voilà la conduite à adopter. Il n'y aura pas de sentence, mais on peut suivre la délibération entre la défense et l'accusation afin que personne ne se sente frustré et adopte la position qui est la sienne en toute connaissance de cause. Ici, comme dans l'inoubliable *Orestie* de Stein, où le procès intenté à Oreste, le sauveur et matricide, ne connaissait pas de résolution et se poursuivait indéfiniment car Athéna n'intervenait pas pour l'absoudre, dans ce débat il n'y aura pas de verdict ultime. Procès ouvert, comme jadis on parlait d'« œuvre ouverte »... Il faut se mettre à l'épreuve du « penser » entre oui et non, comme l'envisage également Heinz Wismann dans son livre récent, *Penser entre les langues* (éd. Albin Michel), se situer entre

la défense – comme jadis on formulait *La Défense de la langue française* – et la disgrâce, se placer au centre d'une incertitude consubstantielle engendrée par cet art de *l'entre-deux* qu'est le théâtre. Cet entre-deux qui érige l'écartèlement en condition dépourvue de pacification.

Du théâtre je n'ai pas été un inconditionnel, mais un fidèle traversé par des crises de vocation périodiques, de velléités d'éloignement, de nostalgie d'un autre art... Pourtant j'y suis revenu car, après des doutes épisodiques, et bénéfiques, je me suis réconcilié avec cet art qui procure des satisfactions ou des insatisfactions dont les retombées sur sa propre vie laissent des traces immédiates. Le spectateur que j'ai été s'est construit lui-même et sa biographie à partir de « la seconde vie », vie passée dans les salles, à côté du plateau, proche des acteurs, tout en déplorant parfois les carences mnémoniques du théâtre, l'impossibilité du retour, l'impératif de la disparition. Présence et évanescence, voici le défi auquel il se confronte. Le spectateur peut procéder à des résurrections des expériences passées et guère à des confrontations directes avec ce « patrimoine immatériel » dont il se sent être le légataire sans pouvoir ni le conserver ni le transmettre de manière correcte. Raison pour aimer et ne pas aimer le théâtre...

La scène s'accomplit dans le présent – on le sait et on l'affirme souvent – mais elle ne s'accomplit qu'en « présence » de moi, spectateur. Nous sommes noués dans une relation double, réciproque, et, sans bénéficier forcément d'un statut paritaire, nous sommes indispensables l'un à l'autre, indissociables. La scène est l'ombre de la salle, et ils sont connus, depuis la belle histoire de Peter Schlemil, les risques qu'encourt tout homme qui a perdu son ombre. Moi, spectateur, avec tant d'autres, je me constitue en ombre du spectacle projetée du plateau... La lumière de la scène procure au spectateur de la salle que je suis cette séduction propre à tout être qui aime être en retrait, qui se blottit dans le secret d'une relation érotique dont il n'est pas le maître, mais le partenaire. Il participe à cet « effet d'ombre » projetée que la scène suscite au nom d'un désir partagé. Et il s'appuie alors sur le vieil adage, si pertinent pour le définir : « pour vivre heureux, vivons cachés ». L'ombre le camoufle et le protège !

Au motif artaudien du « théâtre et son double », on peut ajouter celui de « la scène et son ombre ». Pourquoi ? Parce que « le double » comporte l'idée d'une parité, d'une équivalence, d'un « redoublement » du même, tandis que « l'ombre » renvoie, certes, à une liaison permanente, mais fondée sur une dif-

férence de régime de présence, sur un écart de matérialité, sur une résonance du « même » et non pas sur la sécurité d'une assimilation indiscutable à lui. Je suis « l'ombre » de la scène, j'en suis, certes, indissociable, mais je suis différent et... inséparable ! Relation subtile et perverse comme la raconte cet auteur maudit, Evguénii Schwartz, de l'époque stalinienne dans son texte alors interdit *l'Ombre*. « L'ombre » était ici le surveillant, l'agent, le flic qui avait pour vocation de ne jamais se détacher ni s'écarter de son maître visible. Comme nous, spectateurs, dans nos fauteuils ou sur nos bancs... Combien de fois, n'ai-je pas éprouvé l'ambiguïté de mon statut ? Nécessaire autant qu'incertain !

L'amour et le désamour, comme dans un dialogue de Diderot, peuvent s'exercer comme deux postures philosophiquement identifiables qui dissocient partisans et adversaires du théâtre, mais les termes de la controverse interviennent souvent, dans le champ même du théâtre, comme deux branches d'un même arbre qui se développent et se comportent de manière contraire. Alors l'artiste ou le spectateur peuvent se sentir plus proches d'une option que d'une autre, mais sur fond d'accord au théâtre. La controverse s'exerce au sein même du théâtre sur fond de relation amoureuse mise à l'épreuve.

Humain, trop humain

Le célèbre titre de Nietzsche convient à ce déchirement que suscite le matériau même du théâtre : on l'aime ou on le rejette au nom de « l'humain » ou du « trop humain ». Voilà le cœur de la discorde !

Gordon Craig ne cessera pas d'engager le procès du sang et de la chair ; contraires, clame-t-il, à l'art qui emploie des matériaux nobles, marbre ou bronze... matériaux qui résistent et se dérobent à l'érosion, matériaux qui permettent de vaincre l'éphémère des corps et d'éviter ces accidents dont trop souvent ils sont la source. Craig engage le procès et crie au scandale du « trop humain ». Il souhaite le bannir pour instaurer l'autorité de cette beauté durable dont la statuaire fournit les exemples indépassables. Pour y accéder, cela se paye au prix de « l'humain »... on répondra en criant au scandale ! Ne nous précipitons pas pour jeter trop vite la pierre au prophète anglais ! « Il y a de la raison dans sa folie » – pour reprendre le diagnostic méfiant que formule Polonius à l'égard d'Hamlet ! Craig, on peut s'interroger, n'a-t-il pas exacerbé les attaques contre « l'humain » pour des raisons simplement d'excès polémique ? C'est la règle de cet exercice. N'est-il pas devenu un Savonarole

au nom de la passion pour le théâtre dont la pratique quotidienne l'exaspère car trop dépendant de « l'humain » ? C'est lui qui conjugue le mieux « la disgrâce » et « la défense » !

Un chercheur réputé, Monique Borie consacre sa recherche, depuis des années, au rapprochement de l'acteur et de la statue, constante récurrente chez bon nombre d'artistes. Ils fondent leur vœu non pas tant sur un rejet de l'humain, comme Craig, mais sur sa soumission afin de parvenir à la splendeur de « la matière qui s'anime », propre à tant de pratiques magiques. Si le propos de Craig reste un horizon d'attente nourri de son désamour de l'acteur, l'exercice de tant d'autres témoigne d'un désir de maîtrise et de contrôle du corps afin de l'arracher au contingent, de l'affranchir du quotidien, de l'inscrire sur la voie d'une forme. Rien de plus beau que l'alliance entre les agissements de l'acteur incertain et le canon de la statue certaine : fiançailles de l'instant et de la durée. Rejet de l'imprévu et passion effrénée pour ce qui se cristallise dans le temps, sans pour autant procéder au sacrifice du sang et de la chair. Et comment ne pas se rappeler le modèle de l'emblématique statue polonaise du Christ fatigué reprise par Grotowski dans le *Prince constant* ? Et comment ne pas témoigner de l'émotion éprouvée dans la nuit lorsqu'à Wrocław, sous la neige, lors d'une promenade nocturne dans l'île de la ville j'ai retrouvé la statue qui rappelait le Prince de même que le souvenir de jadis quand son interprète, légèrement ivre, en adoptait la posture dans un café italien ? Chaque fois, je me suis trouvé projeté dans le gué de cet entre-deux ! Défi d'un amour double, de l'acteur et de la statue, indissociables !

Souvent, dans les musées ou, plus modestement, à la maison je regarde longtemps les statues sacrées, elles me semblent immobiliser des corps dans des postures, souvent de l'excès, postures où l'instant se convertit en éternité. Je me trouve alors devant des représentations physiques où chacun des protagonistes semble être un acteur qui dépasse les incertitudes de l'humain tout en restant humain. Voici, comme dirait Craig, le théâtre accompli ! Le théâtre qui transcende l'humain sans pour autant l'écarter... le théâtre de la sculpture où les corps parlent en tant que tels tout en étant dépourvus d'organes et en s'affranchissant des risques que le hasard et l'imprévu comportent ! Face à eux, la clameur critique des adversaires de l'humain se tait car, cette fois-ci, face à ce théâtre silencieux ils ne peuvent plus se révolter contre le... trop humain ! Voici le sens de la passion pour les marionnettes et les mannequins qui traversa le siècle dernier de Maeterlinck à Kantor. Ils ont cherché à s'arracher à l'humain

et ainsi sauver le théâtre, un autre, le théâtre où le visible sera rendu visible grâce non pas à l'homme mais à des silhouettes fabriquées par l'homme.

À son tour, le théâtre de Robert Wilson apporte la confirmation de cette quête enfin satisfaite : l'acteur ne se vautre plus dans l'humain ! Il se convertit en sculpture... vivante. Voilà le paradoxe wilsonien qui répond au procès craigien ! L'un, comme l'autre, ont exécré le « trop humain ». Ils restent sur la rive de l'art réfractaire à l'abus de « l'humain ». Et là-bas, ils s'affranchissent du désordre qui les révulsent, celui produit des corps et des visages insoumis à l'ordre des arts plastiques ! Ils ne se réclament pas d'un « désamour » du théâtre, mais, tout simplement, d'une autre version de son « amour ». Amour contrarié, mais amour tout de même... car c'est d'un rêve de réparation qu'ils sont, dans leur ensemble, habités. Rêve insoumis à « l'humain »...

À l'opposé, Artaud érigera le « trop humain » en vertu suprême, l'exacerbera au point de le constituer en justification et raison d'être du théâtre. Apôtre du corps et de ses énergies, Artaud appellera à sa sacralisation au nom de ses pouvoirs de surprendre et de ses ressources contagieuses. Point par point, il se dissocie de Craig pour livrer un appel à la résurrection d'un corps tout à la fois indompté et maîtrisé. Ce travail de retournement des contraires se trouve à la base même de la « controverse » théâtrale... qui, tantôt, peut vomir l'humain tantôt l'exalter. Double excès... pour l'humain ou pour contester le trop humain ! Entre les deux, le troisième terme, synthèse rassurante vite généralisée, celle de l'accord stanislavskien à l'acteur avec ses données organiques, acteur invité à procéder à leur maniement dépourvu d'excès ! Double de l'homme, cet acteur-là sera le foyer et la cible de la scène moderne organisée autour de cette triade : Craig-Artaud-Stanislavski.

Le théâtre fait du corps et de la présence sa raison d'être. Il fournit une ir-réfutable preuve de vérité qui lui est constitutive. N'ai-je pas aperçu un soir tard sur le mur du Cirque d'Hiver l'affiche publicitaire d'une vedette de la télévision dont elle annonçait la prestation « en vrai ». Aimer le théâtre c'est aussi aimer les acteurs... ces êtres humains placés sur un plateau, exposés, révélés, des humains plus qu'humains... d'ailleurs c'est ainsi qu'Antoine Vitez intitulait un de ses éditoriaux du Théâtre national de Chaillot : « Aimer nos acteurs ». Déclaration qui me sembla creuse à l'époque, lieu commun clamé par un tribun ! Mais, des années plus tard, son évidence me combla : aimer les acteurs, ces humains sur un plateau, c'est faire preuve d'amour du théâtre.

C'est aussi flagrant que ça ! Les rejeter atteste soit l'horreur du théâtre, soit – hypothèse plausible – la quête d'un « autre théâtre » où il n'y a plus de place pour l'humain dans son acception immédiate et concrète. Cela ne conduit pas à « l'inhumain », car ce dont il s'agit c'est emprunter le détour d'une voie autre pour s'adresser à ces humains qui constituent une assistance publique. Les poupées géantes du Bread and puppet de Peter Schumann dans les années 70 ou, aujourd'hui, les robots d'Ozira Hirata attestent, à des années d'intervalle, la poursuite de cette voie oblique qui se propose de faire l'économie de l'humain comme support sans pour autant le fuir dans le théâtre.

L'humanité des acteurs par-delà ce que le travail propre d'incarnation et de jeu comporte, séduit par ce qu'elle procure comme surprise. Ceux qui l'abhorre la rejette au nom du « trop humain », les autres guettent « le romanesque » de la présence d'un comédien, ces aveux que la mise en scène ne maîtrise pas et qui permettent au spectateur de les surprendre dans le pli non cousu entre le rôle et le comédien les yeux embués de larmes, les mains posées sur le dos d'une chaise avec une élégance non programmée, les sourires qui vous réconcilient avec la vie... Il ne s'agit pas de l'emprise explicite du biographique sur le rôle, du basculement du côté de la première personne, là où le détour par la troisième personne est souhaité, non, il s'agit de ces frémissements « romanesques » des corps dont le spectateur que je suis se réjouit de saisir et tout autant de croire que c'est l'observateur privilégié, l'unique bénéficiaire. Grâce à eux, un lien particulier, personnel, sans doute flatteur et trompeur, se noue. Le spectateur alors, dans la caverne de la salle obscure, ne rêve plus de statues qui s'animent car plonge dans l'intimité des êtres qui se confessent par-delà le rôle et la fiction du plateau. Il ne déplore pas « l'humain », mais, bien au contraire, s'en délecte. Non pas en tant que voyeur illicite, mais plutôt comme être séduit par ces grains individuels qui surgissent grâce à « l'humain » de l'acteur rétif à l'ordre, réfractaire à l'expression impersonnelle, porteur des aveux discrets. C'est ce que procure l'acteur plus qu'acteur dans ses moments de « grâce ». Et alors, témoins séduits, nous sommes nombreux à défendre le théâtre au nom de ces fulgurances... plus qu'humaines ! Pour cela, il faut admettre de dépenser sa vie au théâtre, tandis que les adversaires qui le rejettent ne consentent pas à un pareil sacrifice. Ils forment leur diatribes de l'extérieur, car ils s'appuient moins sur une expérience que sur une vue d'esprit, sur une définition et un programme.

Espace caché, espace dévoilé

Le metteur en scène Andrei Serban se remémore l'attrait que le théâtre exerça sur lui, lorsqu'il le découvrit, en raison du rideau et du monde des secrets qu'il contenait et qui, lors de son ouverture, allaient se révéler. Des années plus tard, une jeune fille écrit à Peter Brook, pour s'avouer séduite, en revanche, par le fait que « chez lui il n'y a pas de rideau rouge ». S'engagera dans les temps modernes la dispute du rideau. Rideau érigé en emblème du théâtre qui suscite rejets et défenses passionnées. L'aimer ou le désavouer c'est se réclamer d'un certain théâtre ou d'un autre et, implicitement, avancer des arguments, voire des acceptions contraires.

Le rideau dissocie et invite à la confrontation de deux mondes de nature différente, la salle et la scène, qui engagent leur relation à partir de cet écart qui, essentiellement, les sépare. Le rideau se lève pour entraîner de « l'autre côté du miroir » et nous ne sommes pas loin du lien qu'entretient Alice au monde. Le rideau suppose l'existence d'une « dimension cachée » sauvegardée par sa présence et libérée par sa levée. Il cultive l'attente et la perspective d'accès à un monde autre, distinct et investi par les vertus imaginaires que toute attente comporte. Il fait du théâtre un lieu des révélations qui se... révèlent. Dans ce sens le rideau, souvent assimilé à un « prologue visuel », ne déçoit jamais ; il s'ouvre toujours ! « Je vais au théâtre, habité par cette certitude », se dit chaque spectateur qui prend place sur son siège. Il peut être déçu, mais jamais dépourvu de l'expérience que ce passage « de l'autre côté » le rideau seul permet. Le rideau invite l'imaginaire du spectateur à se préparer et à accepter l'idée qu'une fois ouvert, le théâtre l'y entraîne. Il fonde un dispositif d'attente... et ainsi la scène se charge de satisfaire le besoin d'imaginaire que le rideau par sa présence même cultive. Rideau peint ou rideau de velours, peu importe, le scénario se ressemble. Il protège d'entrée un univers dont nous espérons la révélation, un univers qui fait du théâtre un lieu du « double » projeté et désiré. Un lieu autre, un lieu « de l'autre côté » auquel la rideau sert de frontière tout autant que de promesse d'accès. Quand Churchill, avec le génie qui était le sien, inventa le terme de « rideau de fer », il procéda à une extension de la fonction du rideau : frontière étanche qui excède l'exaspération du désir de la franchir. Pourquoi de pareils efforts ? En raison d'une même quête qu'au théâtre : la vie c'est de « l'autre côté » ! Et ainsi on saisit mieux que jamais la portée du rideau... peu importe le tissu dont il est fait ou la décoration dont

il est paré. Il ne sera jamais une invitation à l'attente accompagnée de l'assurance qu'elle sera satisfaite ! Son préalable incontournable : cacher d'abord...

La quête d'un « autre théâtre » – controverse interne – allait engager la guerre du rideau. Pour aimer le théâtre, il fallait cette ancienne définition qu'il avançait ! Pour surmonter « le désamour » il fallait le sacrifier ! Admettre que le théâtre débute de plain-pied avec le spectateur. Qu'il ne soit plus un lieu de révélations, mais un territoire d'échanges... la définition même de cet art « problématique » est en jeu. Et le rideau sert d'enjeu. Supprimé, le théâtre s'assume comme un lieu de partage entre acteurs et spectateurs, distingués par leur statut seulement ! Nous appartenons tous à une famille commune scindée par une démarcation uniquement fonctionnelle. Au même niveau, nous sommes habitants d'un même lieu d'expériences concrètes et vivantes, jamais protégées par le rideau. À la disparité qu'il cultivait, répond la parité que son absence instaure. Aux projections entraînées par l'attente, se substitue la solidarité d'une vérité commune, ici et maintenant. C'est ce que réclament ses adversaires et, par ailleurs, déplorent ses partisans.

Cacher ou dévoiler – « this is the question » !

Lors d'une visite à Montréal de l'exposition des Impressionnistes dans la collection Clark, je me suis arrêté devant un tableau splendide de Renoir, *La loge*, connu, mais cette fois-ci, vu, en direct, face-à-face avec une image vagabonde, errante que j'approche avec prudence. Il faut toujours protéger ce que l'on aime et l'on attend ! Il y a là une lumière, un bonheur d'être au théâtre avec ce qu'il implique aussi bien comme séduction et... représentativité. Je lève les yeux pour lire le texte de Renoir qui accompagna sa toile : « la salle est plongée dans l'obscurité, mais, moi, j'aime cette loge éclairée ».

La même question fait retour : cacher ou dévoiler ?

Méfions-nous de la réponse « idéologique » et préservons la marge de l'incertitude poétique.

Wagner, en raison d'une volonté de soumission de la salle à l'univers de la scène, a éteint la lumière et réduit l'assistance à un chœur invisible, muet et nocturne. Cette initiative se généralisa au nom d'une même appétence de soumission de la salle et de censure de sa théâtralité. Le pouvoir aux travailleurs du plateau... sus aux spectateurs ! Au nom de cette consigne de combat on sacrifia une donnée, déplorée, mais réelle : le théâtre social ! Il fut invalidé par l'obscurité dans laquelle les salles furent plongées au profit de la scène

qui s'emparait de tous les atours du spectacle. De l'ancien partage du pouvoir, à l'instauration du pouvoir unique ! Renoir le déplore. Cacher le public c'est se priver d'un plaisir qui... distrait ! le dévoiler c'est atténuer l'emprise de la scène qui s'exerce dans la contexte de la nuit wagnérienne. Tout se joue entre la relativisation du pouvoir que l'un ou l'autre des termes en présence exerce et l'instauration de l'obscurité comme règne de la scène. Il y a un plaisir particulier – pas uniquement mondain – que procure la visibilité de l'autre, de mon voisin : mon regard se libère un instant de la scène pour visiter leurs visages ! Mes proches, nous appartenons à la même famille, le théâtre nous réunit et fonde une solidarité... passagère. Mais, on le sait, cette visibilité encourt le risque de la distraction et du regard « dispersé ». L'obscurité focalise, jamais la lumière ! Que dois-je choisir ? Me vouer à la fascination de la nuit ou admettre la lumière de ce faux jour propre au théâtre. Les atermoiements de l'amour et du désamour font retour car chaque option implique le désaveu de l'autre : la nuit ou le jour, le rideau ou l'espace dévoilé. Cette fois-ci, la polémique ne concerne pas le théâtre tout entier, mais ses choix de survie. Comment changer ne pas mourir ? Trahir ou... se réinventer ? Résister ou... s'adapter ? Question de vie et d'extinction. Il faut toujours répondre ou réinventer une solution à cette interrogation ultime. Elle concerne la définition même du théâtre assignée à un instant et fonction d'un projet. Rien n'est gratuit lorsqu'on se détermine par rapport au jour ou à la nuit du théâtre. Toutes les deux imaginaires, mais sources de retombées contraires.

Un monde intermédiaire

Le théâtre, il faut l'admettre, séduit ou engendre des réserves, parce qu'il est... un monde. Parce que, on l'a relevé déjà, « rien ne lui manque ». Et parce qu'en raison de cette absence de la moindre invalidité il suscite des incertitudes et, surtout, plus d'illusions que tout autre art. Si les uns le lui reprochent, d'autres se montrent gourmands de cet oubli de soi, de ce vécu de substitution qui, comme disait Freud, n'en gendre pas de risque ni, non plus, de crainte sécuritaire. Le théâtre, grâce cette « illusion » qui le fonde, procure la satisfaction d'une vie autre, double attendu et désiré auquel ainsi le spectateur a accès. Elle lui permet de se projeter et de se rapprocher des « ombres » de l'art qui trompent et déroutent, répliquent les adversaires. Ils se constituent en jurés « platoniciens » qui dénoncent le mirage du plateau qui absorbe tant d'autres. Nous sommes au centre même de la controverse...

Brecht a mis en garde et formulé le choix polémique : halte aux illusions ! On le sait, mais pourquoi faut-il les écarter avec autant de rage ? Parce que d'abord lui, expressionniste en fleur, a éprouvé leur particulière portée, parce qu'il a peur, lui, d'être emporté par la vague de leurres que la scène lève ! Dans *le Songe d'une nuit d'été*, les artisans qui préparent leur spectacle craignent également que les illusions s'emparent des « dames » – et pas des hommes, détail significatif ! – et que sous leur effet elles risquent de défaillir. Brecht, également, signale le danger, peu importe qu'il le place sur le plan de la lucidité politique affectée par l'illusion scénique. Et il élabore un catalogue complexe de procédés appelés à briser celle-ci afin d'éviter tous les dangers qu'encourt le spectateur livré à pareil enivrement des sens. Il finit par en être débordé, submergé, emporté : la scène s'empare de lui. Les artisans shakespeariens en avaient déjà eu l'intuition et pressenti les dangers que comporte un pareil oubli du réel. Pour y palier, naïvement, des stratégies de représentation sont envisagées : elles nous apparaissent aujourd'hui comme un pré-brechtisme ! La scène se méfie de son impact et cherche à se mettre à l'abri en dénonçant ses... illusions. Comme un magicien soucieux de ne pas tromper entièrement. Il continue à accomplir ses prouesses mais en dévoilant au public leur secret.

Ainsi le théâtre cesse d'être un monde concentré qui, grâce au règne de l'icône et de tout ce qu'il permet comme identification au personnage, pour changer de statut et se présenter comme un monde intermédiaire fondé sur l'alternance et ses vertus dénonciatrices. Un monde, toujours, et pas un art dans le sens classique du terme ! Un monde qui joue du va-et-vient entre d'un côté l'illusion et le plaisir de s'oublier éprouvé par le spectateur et de l'autre la jouissance du jeu non plus camouflé, mais assumé, exalté, cultivé. Un monde traversé par un courant alternatif où l'on s'interdit l'immobilité et l'on cultive le passage, la transition, bref ce qui engendre la satisfaction procurée par le jeu et ses ruses dénoncées aussi bien que sauvegarde le personnage et son destin qui nous capte. Derrière le personnage, le comédien surgit et nous sommes les témoins enchantés de leur « cohabitation » en rien tumultueuse. Shakespeare avait eu l'intuition, les artisans, plus qu'Hamlet, savait que le théâtre, pour se sauver, est appelé à se présenter comme un « monde intermédiaire ». Un monde qui fait de l'entre-deux sa condition première.

Ceux qui n'aiment pas le théâtre comme « monde concentré » – source de confusion identitaire ! – acceptent la réconciliation avec lui comme « monde intermédiaire » ! Ainsi il cesse d'entretenir l'illusion d'un double du monde,

distinct seulement par un degré de densification particulier, pour s'assumer comme passage entre la fiction et le réel. Comme un exercice qui se rattache au monde sans le séparer de l'art. Il faut rendre à Brecht justice et admettre que même s'il formula parfois avec rudesse son nouveau programme il retrouva l'esprit shakespearien du théâtre comme alliance de ces antinomies que sont les actes et les jeux. Le succès du théâtre de Peter Brook en tire pleinement profit. « Théâtre immédiat » où l'instabilité est interdite et le mouvement alternatif constamment recherché.

Une rengaine connue : l'acteur n'est pas ce qu'il joue ! Un motif réitéré pour le déconsidérer. « Je jure que je ne suis pas ce que je joue » – dit Viola dans *la Nuit des rois*, en définissant ainsi sa condition rendue suspecte par son apparence et son parler : oui, elle n'est pas comédienne, mais elle en adopte la condition. Et ceci engendre la suspicion. L'acteur trompeur qui séduit par une identification parfaite ne procède jamais à son auto-dénonciation. Il permet la confusion, et c'est ce que bon nombre de spectateurs apprécient car le théâtre s'érige alors en véhicule qui les entraîne vers leurs projections scéniquement accomplies, tandis que d'autres déplorent justement ce brouillage brumeux. Et s'ils ne détestent pas furieusement l'incarnation que l'acte théâtral implique, se tournent vers l'autre hypothèse, celle de l'acteur qui opère dans un monde intermédiaire. Il cultive la contradiction, il entretient l'alternance entre la pincée de l'imitation et le grain passager du jeu. Il est un agent de liaison dont le talent consiste à jouer, comme Bottom, dans *le Songe d'une nuit d'été*, l'envisage, de ces deux plans. Bottom qui, un instant, fut ramené au rang animal de l'âne capable de performance sexuelles hors du commun, fait l'éloge du jeu comme illusion identificatrice et précaution sécuritaire : incarner et ne pas apeurer ! Comme un acteur brechtien avant la lettre, il promeut l'alternance des registres, il invite au voyage de l'entre-deux. Il répond ainsi aux détracteurs de l'acteur comme faussaire sans pour autant se ranger du côté des partisans résolus du faux comme condition ultime du théâtre. Bottom et Brecht, plus tard, vont inviter à procéder au voyage entre l'illusion porteuse et la distance précautionneuse, entre le plaisir de l'oubli et la sécurité du jeu dévoilé. L'acteur, dans ce monde intermédiaire qu'est le théâtre, assure le lien d'un registre à l'autre. Il se place au cœur de l'intervalle qui s'ouvre dès que l'on souhaite allier l'iconique et le ludique du plateau. Il est l'ange appelé à voyager entre les deux ! Et nous l'aimons parce qu'il est tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Plaisir de l'incertitude qui est le nôtre sur la scène du monde.

XXXI UNIVERSITAT D'ESTIU D'ANDORRA
DE L'1 AL 4 DE SETEMBRE DEL 2014

Sessió del dijous 4 de setembre del 2014

ART ET POLITIQUES SOCIOCULTURELLES

Bruno Péquignot

Sociòleg, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Sociólogo, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Sociologue, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Per citar aquest article / Para citar este artículo / Pour citer cet article :

PÉQUIGNOT, Bruno. « Art et politiques socioculturelles » [en línia], a: Universitat d'Estiu d'Andorra (31a : 1-4 set., 2014 : Andorra la Vella). *Les arts al segle XXI: camins i reptes* = *Las artes en el siglo XXI: caminos y retos* = *Les arts au XXI^e siècle : chemins et défis*. Andorra: Govern d'Andorra. Ministeri d'Educació i Ensenyament Superior. Universitat d'Estiu d'Andorra, 2015, p. 69-99 (ISBN 978-99920-0-793-8) <<http://www.universitatestiu.ad/> UEA2014>

Arts et politiques culturelles

Le thème de cette intervention est très large, mais je vais tenter de le cerner un peu et de vous proposer une réflexion qui portera à la fois sur ce qui rend nécessaire aujourd'hui une politique d'intervention étatique dans la culture, en introduisant quelques idées, sans doute un peu générales, sur les fonctions des arts et de la culture dans la vie sociale, et donc politique, voire économique aujourd'hui.

Un mot tout d'abord sur ce terme de « culture » qui a plusieurs acceptions, la première est anthropologique : la culture comprendrait toutes les formes d'échanges entre les hommes. Une telle définition satisferait sans doute un anthropologue, mais non un sociologue. Si on parle de politique culturelle, il faut restreindre le sens du terme. L'extension maximale qui lui est donné ici supprime sa compréhension, comme disent les philosophes, en d'autres termes si la culture se confond avec la vie sociale, il n'y a plus aucun sens à utiliser ce terme.

Il faut sans doute y accoler le terme d'art, ou mieux comme le propose la sociologue Raymonde Moulin, les arts au pluriel. Ce qui définit notre modernité, c'est l'exigence de nouveauté en arts. Depuis les *Impressionnistes*, au moins, nous le verrons, l'écart entre la poursuite de cette exigence et le public n'a jamais cessé de s'agrandir. Depuis, la compréhension de ce que signifie cette exigence a évolué en fonction des évolutions esthétiques, des questions théoriques et surtout des statuts sociaux de ceux qui sont chargés de produire cet art ; ils ont d'abord été artisans puis ils se sont séparés des artisans en devenant des professionnels spécifiques, dotés d'une Académie et libérés des corporations. Aujourd'hui, ça se traduit par l'idée « d'autonomisation » des artistes, autrement dit, dans l'acte de création, le public et son goût n'ont pas à être pris en compte. La question de savoir s'il faut tenir ou non compte du public ne relève pas de la création artistique, mais de la politique culturelle, c'est-à-dire de la mise en place d'un certain nombre de procédures de médiation entre le travail des artistes, qui est autonome et le travail des publics, je dis bien le travail, qui a éventuellement à gérer cette autonomie subie par eux. Il y a donc une fonction globale de médiation culturelle des politiques culturelles. Toute médiation suppose l'action de gestion ou de règlement d'un conflit, ici il s'agit du conflit ou de la distance entre le désir, voire le besoin, insu du public la

plupart du temps, à accéder à un certain nombre de productions artistiques et la nécessité ou la revendication, qui comme toute revendication est légitime a priori des artistes à l'autonomie, c'est-à-dire à la liberté de création.

La politique culturelle c'est alors l'ensemble des opérations collectives qui tentent de transmettre au public les avancées des arts, en d'autres termes de combler le vide créé par la recherche du nouveau. Cette présentation des choses a une double conséquence :

- 1) insister sur la fonction générale de médiation des institutions culturelles
- 2) souligner que s'il n'y a pas de « découverte », c'est-à-dire de déplacement entre ce qui est acquis dans le goût du public à un moment donné et ce qu'on lui propose comme spectacle, lecture, œuvre d'art en général, il n'y a pas à proprement parler de pratique ou d'activité culturelle, mais seulement consommation de produits pré-formatés. La culture en un mot doit participer à déplacer les lignes et pour cela elle peut dérouter, étonner, voire choquer.

À partir de là on peut organiser une première réflexion à partir des débats qui agitent les sociologues de la culture, mais aussi d'ailleurs les responsables politiques. On peut repérer quelques grandes questions, que je vais présenter sous forme d'une série d'oppositions, par facilité de présentation, oppositions qui permettent de penser une politique culturelle, en tout cas ses cadres intellectuels.

Les débats ont donc fait apparaître une série d'oppositions, bien connues des sociologues de la culture. On oppose ainsi : échec de la démocratisation vs volontarisme culturel, populaire vs élitisme, local vs international, choc culturel vs socialisation, éducation populaire vs professionnalisation des artistes.

A) Échec de la démocratisation vs volontarisme culturel

Le débat oppose ceux qui soulignent que des années de politiques culturelles n'ont pas fait beaucoup changer les statistiques des pratiques culturelles des Français et qui montrent même certaines régressions de pratiques (lecture), comme le montrent les enquêtes de O. Donnat pour le Ministère de la culture. Bien sûr il y a des changements, mais ils ne sont pas aussi significatifs globalement qu'on pourrait l'espérer étant donné les investissements faits dans ce domaine. Et il y a ceux qui, travaillant non sur les chiffres globaux, mais sur des expériences concrètes, insistent sur le fait que tous les exemples de

volontarisme culturel montrent que ça marche ; l'exemple du TNP de Vilar analysé par Laurent Fleury est de ce point de vue très convainquant. Vilar veut amener à Chaillot un public populaire qui n'y vient pas spontanément. Pour cela il va aménager les horaires, inventer le restaurant dans le théâtre et il va remplir la salle, que son successeur, Wilson, grand acteur et metteur en scène va vider par l'arrêt des opérations volontaristes de Vilar. On peut en dire autant de l'expérience de Beaubourg à ses débuts. S'il y a échec, c'est celui de la volonté politique continue. Il est clair que dans ce domaine, rien n'est jamais complètement acquis et que si on cesse d'intervenir on régresse.

B) Populaire / élite

La question ici encore est une question classique en sociologie et que tout responsable politique en matière culturelle rencontre et donc doit affronter. La revendication du populaire, comme la dénonciation de l'élitisme, cachent le plus souvent une position populiste (Grignon, Passeron), celle de la lettre de cadrage du président de la république à sa ministre de la culture, où il insiste sur le fait qu'il faut plaire au public et lui donner ce qu'il veut, allant jusqu'à lui demander d'en rendre compte. Plaire au public, c'est-à-dire pour reprendre ce que je disais ci-dessus, surtout ne pas dérouter, ne pas étonner, ne pas choquer. En un mot, éviter tout ce qui pourrait inciter le public à penser, à remettre en cause les évidences, le confort des idées reçues.

Derrière cette opposition, on retrouve celle entre l'art et la culture, qu'il y ait entre les deux une rupture est d'une certaine manière un fait de structure. On peut soit condamner l'art à sa solitude ou mettre en place des instruments de diffusion, de transmission de ses avancées, c'est la fonction de l'action culturelle et des médiateurs culturels. Le peuple a droit au meilleur, disait le Général De Gaulle dans sa lettre de cadrage à André Malraux, et pour respecter ce droit, il y a un travail de caractère social et politique à faire. C'est ce que je désigne comme fonction globale de médiation.

La médiation, en matière culturelle, n'a pas pour fonction d'expliquer au public pourquoi une œuvre est belle ou intéressante, ou forte, etc. mais de lui donner les moyens intellectuels d'appréhender qu'il y a peut-être quelque chose à voir, entendre, lire et qu'il peut en tirer quelque chose pour lui-même en terme de compréhension ou de savoir, sans compter avec le plaisir qu'il

peut ressentir dans la jouissance de l'œuvre. En d'autres termes, l'œuvre n'est pas une chose sacrée, inatteignable, susceptible seulement d'une admiration, mais on a le droit d'aimer ou de ne pas aimer, d'admirer ou de rejeter, mais pour le spectateur ce serait sans doute plus enrichissant de tenter de comprendre pourquoi et comment.

C) Choc culturel vs socialisation

André Malraux pensait qu'on pouvait se passer d'une éducation à l'art et que placé devant un chef-d'œuvre n'importe qui ne pouvait pas ne pas ressentir ce que la philosophie idéaliste désignait par l'expression : choc esthétique, sur le modèle du Dieu de Saint Augustin, qui ne peut pas ne pas être reconnu et aimé à partir du moment où il nous a été annoncé.

À cette position, s'oppose celle de tous ceux qui préconisent une éducation du goût. L'œil apprend disait Ernst Gombrich. En d'autres termes, il faut apprendre à voir ce qu'on ne voit pas dans ce qu'on regarde, et qu'on aucune chance de voir si on n'a pas appris qu'il y avait quelque chose à voir. On peut en dire autant de l'oreille, etc. bien entendu. L'apparence de « naturalité » des arts classiques n'est que le résultat de leur familiarité et donc de leur présence dans le processus de socialisation du petit d'homme.

Le petit d'homme pour devenir un « être humain » passe par une série de socialisations qui toutes sont spécifiques, dans leur forme comme dans leur contenu, à la société d'appartenance. Dans la nôtre, il y a l'apprentissage de la propreté, de l'hygiène, de la pudeur, de la maîtrise du corps par exemple et chaque société considère qu'il y a des socialisations essentielles et d'autres moins. La socialisation à la culture et aux arts est depuis longtemps en France considérée comme importante et depuis un bon demi-siècle relève des droits fondamentaux de la personne humaine. Cette socialisation passe par la famille, l'école, la vie sociale, la télévision aussi bien sûr, les amis, etc. Découvrir qu'il y a quelque chose qui concerne chacun de nous dans les productions artistiques, tel est l'objectif de cette socialisation, processus qui commence tôt, ou devrait en tout cas commencer tôt et se poursuivre tout au long de la vie. Mais cette découverte première faite (faut-il insister sur l'importance de la première fois ?) il est nécessaire de nourrir l'appétit ainsi créé.

D) Amateur vs professionnel, local vs international

La pratique amateur est essentielle à l'existence même d'une vie culturelle et artistique. On sait, même si on n'en a pas tiré toutes les conséquences pédagogiques qu'on pourrait en attendre, que la fabrication d'une élite (virtuoses, champions) n'est possible que sur le fond d'une pratique de masse. Que ce soit pour le sport ou pour les arts, le phénomène a souvent été vérifié. On ne crée pas de virtuoses dans une société qui n'a pas de pratique populaire. Pour autant faut-il confondre les deux et refuser, un peu démagogiquement, de reconnaître des différences entre ces deux pratiques ?

Comme le disait Stéphane Mallarmé, l'art est un travail et pour avancer l'artiste a besoin de travailler, de beaucoup travailler, comme d'ailleurs tous les professionnels, et si le « bricoleur » peut être parfois aussi efficace que le professionnel sur telle ou telle opération, il n'est pas homme de métier et trouve toujours le moment de ses limites, notamment dans l'innovation.

Enfin, il faut souligner la place du public dans tous ces débats. On lui donne de plus en plus souvent un rôle d'expert pour reprendre le terme utilisé par Jean-Louis Fabiani (2008). Ce rôle nouveau attribué au public est lié au processus d'autonomisation des artistes, qui implique la mise à l'écart relative du public dans l'activité de création des artistes. Mais il y a aussi des lieux, où loin de distribuer des récompenses, on se contente de demander un avis, une impression, une évaluation, voire un jugement à un public plus ou moins sélectionné. J-L. Fabiani donne l'exemple des débats organisés au festival d'Avignon en 2005. Cette tendance est sans doute à mettre en regard avec la tendance des artistes à revendiquer leur autonomie (sous le nom de liberté de création) par rapport notamment aux publics. « *Quand je crée, je ne pense jamais au public* » affirme Jan Fabre au cours du débat, résumant sans fard le point de vue aujourd'hui dominant dans le monde de la création. »¹ écrit J-L. Fabiani, qui commente un peu avant cette tendance : « *Ce public, dont on attend qu'il se manifeste dans le théâtre de création, est une sorte de fiction méthodologique destinée à garantir la nouvelle autonomie artistique. Or l'autonomisation absolue du geste artistique implique la rupture avec le public de tout pacte de réception. Il ne va pas de soi que le public des classes populaires*

1 Fabiani, 2008 p. 107

(au sens sociologique du terme) accepte plus facilement que les bourgeois les conventions du théâtre de création. On peut même affirmer que plus l'artiste s'affranchit, moins il a besoin du public. Le théâtre pourtant n'existerait pas sans la présence du public. »² C'est ce qui, sans doute, explique que, pour résoudre cette contradiction, sans remettre en cause cette autonomisation de l'artiste et pour maintenir la présence du public, il ait émergé un nouveau groupe de professionnels de la culture : les médiateurs culturels, qui vont tenter de faire ce que les artistes faisaient en partie il y a encore quelques années et qu'ils répugnent pour la plupart à faire aujourd'hui à savoir mettre en place des procédures d'accession aux œuvres pour des publics, le débat étant un moyen parmi d'autres.³

Culture et insertion sociale

Il y a des facteurs réels de rupture du lien social en France. Il me semble que face à ses facteurs, les gouvernements qui se sont succédés en France ont, avec des nuances d'orientation, poursuivi une politique d'intégration par la culture qui possède certains traits originaux et qui se caractérise par deux axes majeurs et complémentaires : le soutien à la création et au développement de pratiques culturelles permettant d'intégrer dans une culture renouvelée commune les traits essentiels du patrimoine national et les apports des nouveaux venus et des nouvelles générations d'une part, et d'autre part une défense farouche des moyens spécifiques d'une production culturelle nationale contre les dangers éventuels d'une internationalisation de cette production, qui ne pourrait se faire que par une mainmise des systèmes de production américains et japonais, qui aujourd'hui sont, de fait largement confondus. Ainsi en 1982, le décret signé du Premier Ministre (Pierre Mauroy) et du Ministre de la Culture (Jack Lang) définissait les objectifs du Ministère de la Culture : *Le ministre chargé de la culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel, national, régional, ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité toute entière ; de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer*

2 ibidem p. 75

3 Lamizet 1999, J. Caune 1999

au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde. ⁴ Le premier objectif ne peut être atteint que si le second l'est effectivement. Il ne peut y avoir production d'un renouvellement culturel intégrant en France, que s'il y a un système français ou européen spécifique de production. Jacques Toubon, peu de temps après son installation au Ministère des Affaires Culturelles répondait à une question concernant le rock : *Je n'ai aucune position dogmatique, mais les treize milliards* ⁵ *que met l'État dans sa politique culturelle doivent permettre entre autres d'identifier, à l'intérieur et surtout à l'extérieur, l'image de notre pays. Il faut donc éviter de qualifier de culture des phénomènes de civilisation ou de société qui sont répandus partout dans le monde. Pour ne pas perdre notre marque dans le concert international.* ⁶ Cette politique est marquée, par exemple, par la défense de la langue française à l'intérieur, illustrée par une loi récente, présentée par un Ministre RPR mais convergentes avec les déclarations d'un ancien ministre socialiste, Max Gallo, qui écrit : *Car la langue porte et produit une culture ; le recul ou la disparition d'une langue signifie qu'un mode d'organisation de l'espace, les relations entre les hommes, donc la politique ou le plaisir, sont en crise ou ont été effacés.* ⁷ ; mais aussi vis-à-vis de l'extérieur par le soutien à la francophonie dans le monde ; je voudrais rapidement examiner deux exemples qui me semblent significatifs : l'intégration d'une dimension culturelle dans les dispositifs de lutte pour l'insertion sociale et la question de l'exception culturelle dans le débat du GATT, qui ont abouti à la création de l'OMC.

L'économisme ambiant semble bien avoir réduit le «social» à ses seules dimensions mesurables en termes d'argent : niveau de vie, qualité du logement, accès aux soins de santé etc. Le «social» englobe bien plus que cela et concerne l'ensemble des aspirations et objectifs qui, acceptés par tous, rendent possible la vie en société : dignité pour chacun, raison de vivre, épanouissement culturel, volonté de solidarité, fraternité franchissant les différences ethniques, valeurs partagées qui soumettent les pulsions individualistes au plaisir de vivre dans une communauté généreuse. ⁸

4 Décret n° 82-394 du 10/05/1982

5 en francs français bien entendu, cette somme représente un peu moins de 1% du budget global de la France

6 in *Libération* du 15/04/1993 p. 38

7 Gallo 1993 p. 8

8 Julien, 1989 p. 17.

Cette citation est significative du débat qui s'est développé en France dans les années 80 à la suite de décisions prises par le Gouvernement concernant le déblocage de financements spécifiques pour le Ministère de la Culture et tendant à lui donner une place dans les politiques sociales. Dans le fond, ces décisions entraient dans la logique même défendue par le ministre de l'époque, Jack Lang, et qui refusait de confondre «Culture» et «Beaux-Arts.» Dans un document de 1982, où il dressait le bilan de la première année de son action ministérielle, J. Lang insistait sur deux aspects essentiels : *Reconnaissance des pratiques culturelles des jeunes, rock, B.D., jazz, photo, culture scientifique et technique, radios locales. Introduction de la dimension culturelle de la politique d'insertion sociale et professionnelle des jeunes.*⁹ La culture ne peut plus être séparée du social, et il est clair aujourd'hui que le développement culturel ne peut être pensé sur un fond de misère sociale, mais à l'inverse tout développement social aujourd'hui suppose une politique de développement culturel.

Il n'y a peut-être pas de développement culturel sans véritable développement social, et cette proposition peut sans doute être inversée. Peut-on penser une politique d'insertion ou de réinsertion sociale sans sa dimension culturelle, de loisirs (tourisme par exemple) mais aussi celle des apprentissages de base permettant une compréhension des aspects complexes de notre société ? Peut-on faire du social sans faire du culturel et du pédagogique ? Ainsi ce même rapport soulignait : « Des projets ont été soutenus. Exemple : projet «Faut voir» sur dix villes de France, avec un collectif de dix photographes (...) Participation ministérielle aux opérations conduites notamment par le Ministère du Temps libre, de la Jeunesse, des Sports, programme «Jeunes volontaires», programme «Vacances-loisirs pour tous», programme «Loisirs quotidiens des jeunes», groupe «Enfance et culture» avec le secrétariat d'État à la Famille (...)»¹⁰. Or malgré la déploration ou la critique de M. Fumaroli dans le livre d'où j'ai extrait ces citations, les changements de gouvernements, en 1986 et en 1993, n'ont pas changé grand chose à cette ligne fondamentale, mais n'ont qu'introduit des nuances. C'est d'ailleurs bien ce qu'a affirmé J. Toubon en prenant la succession de J. Lang : il ne s'agit pas de tout réformer, mais seulement de «rectifier le tir» dans certains domaines.

9 Rapport officiel du Ministère de la Culture 1982 cité par Fumaroli 1992 p. 219

10 ibid. p. 219-220

Une dimension internationale : le GATT (qui deviendra l'actuel OMC)

Le développement culturel est un des enjeux essentiels de notre époque. Les efforts consentis depuis une dizaine d'années par le budget de l'État et des Collectivités locales, l'organisation d'un espace européen de la culture audiovisuelle, les transformations dans la formation des artistes, l'évolution des grands établissements culturels : musées, salles de spectacles etc., les créations de nouveaux centres : Beaubourg, La Villette, Orsay ou l'Opéra Bastille témoignent de l'importance des activités culturelles en France. Cet enjeu est non seulement culturel, mais aussi politique et économique : défense et promotion de l'industrie cinématographique, formation des artistes, achats d'œuvres, défense de la francophonie, la question des droits d'auteurs face à *Google* ou *Amazon*, soutien à des manifestations nationales et internationales, en sont autant de signes.

Il est clair que la question de la dimension culturelle des politiques sociales ne peut être dissociée de celle de la position internationale de la France dans le marché international des biens culturels. C'est une des raisons pour lesquelles les gouvernements successifs ont pris des positions très fermes dans les négociations du GATT pour obtenir que la culture en soit exclue, c'est ce qu'on a appelé : l'exception culturelle.

En effet, peut-on développer réellement une industrie culturelle, si le marché intérieur se rétrécit, ou préfère les productions venues d'autres horizons culturels ? Or force est bien de constater que malgré l'élévation globale du niveau de formation d'une part essentielle de la population, il subsiste encore, trop nombreuse, une population qui vit dans une véritable misère culturelle : l'analphabétisme en est le signe le plus criant, mais la baisse de fréquentation des cinémas, des théâtres, le maintien à un faible niveau de la fréquentation des musées, le trop faible développement de la pratique amateur d'une activité artistique, en sont d'autres signes, qui, pour être moins spectaculaires et médiatisés, n'en sont pas moins inquiétants.

Il y a donc un enjeu social et économique essentiel au maintien d'une production culturelle autonome en France ou en Europe, mais du point de vue qui nous intéresse aujourd'hui, il y a plus. Au-delà de la simple question économique d'un déséquilibre d'échanges commerciaux de biens culturels, ce qui est en cause,

c'est tout simplement la capacité pour l'Europe d'exister autrement que sous la forme de traités politiques et/ou économiques, comme un rassemblement culturel. En d'autres termes, il y est question de la production de lien social.

Les européens ont en commun un passé, une histoire politique, militaire, économique mais aussi et peut-être surtout culturelle : qui se souvient que Léonard de Vinci est italien, que J.S. Bach est allemand, L. Van Beethoven autrichien ou Rembrandt hollandais, voire Platon grec ou Shakespeare anglais, qui surtout est choqué par le fait qu'un héros suisse, Guillaume Tell ait fait l'objet d'une pièce écrite par l'allemand Schiller ou d'un opéra composé par l'italien Rossini, ou qu'un personnage espagnol, Carmen ait fait l'objet d'un opéra composé par le français Bizet ou d'un film réalisé par le suisse J.L. Godard ! Bien entendu, chacun d'entre eux appartient à une tradition nationale, bien entendu chacun pense, écrit, rêve, dans une langue, mais tous appartiennent à un patrimoine culturel commun aux européens. Mondial, peut-être ? Mais avec une différence et qui n'est pas négligeable : l'Europe a imposé au monde son mode de penser, d'écrire, de faire de la musique, elle a su exporter, grâce à ses armes et à ses commerçants, son mode de développement économique, voire ses valeurs politiques au prix de massacres, de destructions, massives, de violences diverses, physiques, mais aussi et peut-être surtout culturelles et idéologiques. Certes, aujourd'hui ceux à qui a été imposée cette domination, se sont appropriés certains traits culturels au point que parmi les plus grands chefs d'orchestre classiques on compte de nombreux japonais ou coréens etc. mais le rapport est différent, les européens se sont constitués sur cette forme de culture (pour beaucoup d'ailleurs à une époque où le franchissement d'une frontière n'avait aucune signification politique ou nationaliste), alors que les autres l'ont reçue toute faite et l'ont intégrée comme un élément étranger dans leur propre système, une sorte d'exotisme culturel.

La fonction sociale des œuvres de culture

L'explication d'une telle place accordée à la production des œuvres culturelles ne peut être trouvée que si on cherche à comprendre la fonction sociale, non plus des « productions culturelles », en général, mais des œuvres d'art majeures. *La culture n'émane jamais autrement que de la signification centralisatrice d'un art ou d'une œuvre.* écrivait F. Nietzsche¹¹, ce qui signifie

11 Nietzsche in Heidegger 1961-1971 p. 130

que l'activité artistique a un effet d'unification idéologique : une époque, un peuple, un groupe, se reconnaît dans une œuvre ou un art et se pensant à travers lui se constitue comme un ensemble articulé.

C'est ce qu'à partir d'un autre point de vue défendait, je le rappelle, R. Bastide quand il écrit : *L'art modifie la sensibilité de l'homme, lui crée une certaine conception du monde, détermine un certain comportement, pétrit son âme, et cette âme une fois transformée dans ses profondeurs va imposer en dehors un style de vie, une esthétisation du milieu physique et social dans lequel il vit.*¹²

La fonction sociale de l'art est donc dans une telle perspective tout à fait essentielle puisque l'art y est un vecteur de la constitution même des comportements sociaux des individus. L'art en façonnant l'esprit des hommes participe donc à l'organisation même de la société, à son développement, à son renouvellement. *En un mot, si au lieu de considérer le social comme une réalité statique, on le considère comme une réalité dynamique, le producteur d'art est celui qui par la puissance de son imagination, épouse le mouvement en train de se faire pour le parachever et lui faire signifier son originalité créatrice. L'artiste est moins le reflet de la société que celui qui l'accouche de toutes ses nouveautés.*¹³ L'artiste imprime à la réalité sociale sa marque en accompagnant, et donc en favorisant telle ou telle évolution, parmi l'ensemble des possibles, inscrits dans la dynamique propre du social. L'artiste permet ainsi une sorte de «tri» entre toutes les évolutions qui sont imaginables dans un état donné de la société, c'est dire aussi qu'en «choisissant» il écarte. Spinoza écrivait ainsi : *omnis determinatio est negatio*. La fonction de la culture est donc bien centrale pour penser l'avenir d'une société. Ce qu'on va lui proposer comme œuvres de culture va déterminer pour une part essentielle son avenir.

Cette position de R. Bastide permet de penser aussi une des fonctions essentielles de l'artiste, qui avaient été oubliée ou écartée par les sociologues du «marché de l'art», la fonction critique de l'œuvre, qui ne peut, ni ne doit être confinée dans son «message» explicite. P. Bourdieu parle ainsi de l'œuvre de H. Haacke : *Au point où nous en sommes, il me semble qu'il faudrait réfléchir au fait que le processus d'autonomisation du monde artistique (par rapport aux mécènes, aux académies, aux États etc...) s'est accompagné d'un renon-*

12 Bastide 1977 p. 190

13 Bastide 1977 p.77

*cement aux fonctions, politiques notamment. Et qu'un des effets que vous produisez consiste à réintroduire ces fonctions. Autrement dit, la liberté qui a été acquise par les artistes aux cours de l'histoire, et qui se limitait à la forme, vous l'étendez aussi aux fonctions. Ce qui conduit au problème de la perception de vos œuvres : il y a ceux qui s'intéressent à la forme et qui ne voient pas la fonction critique, et ceux qui s'intéressent à la fonction critique et qui ne voient pas la forme ; alors qu'en réalité la nécessité esthétique de l'œuvre tient au fait que vous dites des choses, mais dans une forme aussi nécessaire, et subversive, que ce que vous dites.*¹⁴ Si une telle fonction critique appartient non seulement à l'explicite du discours politique de H. Haacke, mais est inséparable selon P. Bourdieu de la forme dans laquelle l'œuvre propose le discours, c'est bien que l'art a une fonction essentielle dans la production du social comme tel.

*C'est là que la compétence spécifique de l'artiste est très importante. Parce qu'on ne s'improvise pas créateur d'étonnement, de surprise, de déconcertement, etc. L'artiste est celui qui est capable de faire sensation. Ce qui ne veut pas dire faire du sensationnel, à la façon de nos saltimbanques de télévision, mais, au sens fort du terme, faire passer dans l'ordre de la sensation, qui, en tant que telle, est de nature à toucher la sensibilité, à émouvoir, des analyses qui, dans la rigueur froide du concept et de la démonstration, laissent le lecteur ou le spectateur indifférent.*¹⁵ Cette spécificité de la fonction sociale de l'œuvre d'art lui donne donc dans la question du lien social une place importante. La culture n'est donc pas un simple «supplément d'âme», comme cela a pu être dit, elle n'est pas la cerise sur le gâteau, elle est ce qui fait que le gâteau est ce qu'il est et non autre chose, elle participe à l'essence même du social en lui donnant forme et figure.

La crise de l'art aujourd'hui comme crise sociale

La crise dans le champ de l'art et de la culture n'est pas un aspect parmi d'autres de la crise sociale, elle est la crise de ce qu'il y a de plus foncièrement social, ce qui fait lien dans le social. Je voudrais prendre un dernier exemple de cette place spécifique. Depuis le début des années 90, il y a en France (et aussi aux

14 Bourdieu/Haacke 1994 pp. 89-92

15 Bourdieu/Haacke 1994 p. 36

USA, en Angleterre ou en Allemagne, mais différemment) un débat sur la valeur réelle de l'art contemporain. Je ne peux ici analyser en détail les différents moments de cette polémique ni les arguments employés par les uns ou par les autres. Mais un constat est fait par tous, il y a crise dans l'art contemporain. Un des symptômes de cette crise est une absence radicale de critères de jugement, et de consensus sur un minimum de critères. Ce qui est dénoncé dans l'art contemporain : le n'importe quoi, le chaos, le mélange des genres etc., tous ces aspects sans doute réels de l'art aujourd'hui sont peut-être autant de signes, d'indices d'une réelle crise des valeurs dans la vie sociale elle-même.

L'art traite de cette crise à sa manière et selon ses techniques, à partir de son histoire, au sociologue de repérer dans l'art ce qui peut-être pourrait lui permettre de comprendre le processus même de production de cette crise, et la manière concrète, matérielle et idéelle, dont elle est par chacun subie, vécue, assumée, pensée, redoutée etc. Et, par exemple, en reprenant ce que dit Jean Molino pour qui la situation dans le champ de l'art *était tout à fait comparable à celle que l'on vivait dans le domaine politique : ou la gauche ou la droite, ou le marxisme, plus ou moins ouvert, ou l'anticommunisme primaire, la droite, la réaction.*¹⁶, on pourrait souligner que le jeu des certitudes idéologiques qui permettaient de savoir clairement où on était dans la politique et dans l'art à l'époque où il y avait des positions claires et tranchées, n'est plus possible aujourd'hui où le système capitaliste ne semble plus avoir d'adversaires crédibles proposant une véritable alternative aux lois du marché. Notons que le débat sur la crise de l'art contemporain débute en France en 1991, c'est-à-dire deux ans environ après l'événement qui, dans l'imaginaire collectif, symbolise le mieux la défaite du système communiste soviétique : la chute du mur de Berlin. (On pourrait d'ailleurs s'interroger sur le caractère d'anticipation qu'a été en France la baisse d'influence du Parti Communiste Français chez les intellectuels dès 1977, suivie de la baisse de son influence électorale après 1981).

C'est d'ailleurs, d'une certaine manière ce que dit Yves Michaud : *Car le champ social et la sphère politique connaissent exactement les mêmes interrogations, la même crise et font l'objet exactement des mêmes questionnements. Nous connaissons dans le domaine du goût exactement la même situation que*

16 Molino 1991 p. 95

*nous connaissons en politique et dans le domaine social. Tous nos critères d'universalité ont été ébranlés et remis en cause et la situation n'est nulle part assurée.*¹⁷

Ainsi l'on voit bien s'établir une sorte de système de correspondances entre les champs de la vie sociale : dans le politique, l'économique, l'idéologique, l'esthétique et le culturel, l'absence de camps brouille les lignes de front et rend opaques les critères d'un jugement. Emile Durkheim écrivait : *Certes, il y a des types différents de valeurs, mais ce sont des espèces d'un même genre. Toutes correspondent à une estimation des choses, quoique l'estimation soit faite, suivant les cas, de points de vue différents. Le progrès qu'a fait, dans les temps récents, la théorie de la valeur est précisément d'avoir bien établi la généralité et l'unité de la notion. Mais alors, si toutes les sortes de valeurs sont parentes, et si certaines d'entre elles tiennent aussi étroitement à notre vie empirique, les autres ne sauraient en être indépendantes.*¹⁸

Ces réflexions autour de la dimension culturelle du lien social permettent de faire la proposition suivante : le lien social est culturel, et la culture n'est pas une dimension parmi d'autres de cette force qui tient la société, mais elle touche à son essence même. Dans l'analyse scientifique du lien social, l'appréhension des œuvres d'art est un instrument essentiel pour comprendre certains aspects du phénomène, peut-être difficilement accessibles par d'autres approches sociologiques, comme le soulignait Roger Bastide dans la citation précédente.

On l'a compris, les arts, la culture touchent à la politique en général, les politiques culturelles n'en étant qu'un aspect particulier, justifié d'ailleurs par ce rapport fort entre les arts et le politique. Mais ce rapport n'est pas mécanique, il y a toujours des médiations, et notamment celles du travail spécifique de l'artiste sur la forme qu'il donne à son œuvre, son style si vous voulez, qui est facture et technique.

Sergueï Eisenstein désignait le cinéaste états-unien D.W. Griffith comme l'inventeur du cinéma et le considérait comme un « révolutionnaire » par l'usage, qu'il faisait et qu'il a, en partie, créé, de la technique du montage, dont Jean-Luc Godard dit qu'il est ce qui caractérise le cinéma lui-même parmi tous les

17 Michaud 1993 p. 81

18 Durkheim 1951 pp. 131-132

arts. Si on examine l'œuvre de D. W. Griffith, et notamment ses films les plus connus *Naissance d'une nation* (1915) ou *Intolérance* (1916), il s'agit bien d'un cinéma politique, qui cherche à défendre une thèse politique, celle de la supériorité de la race blanche, prônant l'apartheid à défaut d'un retour à l'esclavage : idéologie réactionnaire donc au sens strict du terme, et pourtant, Sergueï Eisenstein, qui marxiste, (sans doute non inscrit au Parti Communiste, tout en étant proche), dit de lui qu'il a révolutionné non seulement le cinéma, mais également notre point de vue sur la vie réelle et qu'en ce sens il contribue à transformer, dans un sens, sans doute qui n'est pas celui qu'il visait, notre rapport à nos conditions d'existence. Il s'agit donc ici de pointer le caractère révolutionnaire, aussi, dans un sens, politique, d'une innovation technique et esthétique, qui relève de ce qu'on peut désigner comme facture ou style.

Revenons un peu sur cette question, pour rappeler ce que nous disait Bertolt Brecht sur la fonction du théâtre. Il s'agissait pour lui de transformer le rapport du spectateur au spectacle en brisant toute forme d'illusion identificatoire, en introduisant un biais ou un tiers pour faire apparaître qu'il s'agit d'une « représentation » et donc que ce qui se présente comme spectacle n'est pas la réalité elle-même, mais une certaine interprétation de cette réalité. Cette opération a pour but de faire comprendre aux spectateurs que leur rapport à leurs conditions réelles d'existence est du même type que leur rapport au spectacle quand ils se laissent aller à « y croire ». Cette position correspond bien à la définition que Louis Althusser, qui s'intéressait à Brecht, donne de l'idéologie : *L'idéologie représente le rapport imaginaire des individus à leurs conditions d'existence.*¹⁹ Et il précise un peu plus loin : *Ce n'est pas leurs conditions d'existence réelles, leur monde réel que les « hommes » se « représentent » dans l'idéologie, mais c'est avant tout leur rapport à ces conditions d'existence qui leur y est représenté. C'est ce rapport qui est au centre de toute représentation idéologique, donc imaginaire du monde réel.*²⁰ Et il insiste : *Dans l'idéologie est donc représenté non pas le système des rapports réels qui gouvernent l'existence des individus, mais le rapport imaginaire de ces individus aux rapports sous lesquels ils vivent.*²¹ L'idéologie, c'est, donc, l'ensemble des représentations des individus produit à partir de leurs rapports

19 Althusser 1976 p. 101

20 ibidem pp. 103-104

21 ibidem p. 104

à leurs conditions réelles d'existence. On peut dire que ces représentations sont produites « spontanément », c'est-à-dire hors de la maîtrise, de la volonté des individus ou des groupes. L'idéologie est la représentation « spontanée » que des individus ou des groupes produisent à partir de leurs pratiques sur ces pratiques et sur ce qui les détermine, les conditionne. Le processus de reconnaissance idéologique étant fonction d'une participation commune des individus à cette pratique.

Il s'agit donc de révéler ce qui dans ce processus relève de la méconnaissance de cette médiation qui fait écran au réel de l'existence, écran, certes, mais c'est aussi le médium qui y mène. Une part importante et sans doute essentielle de l'œuvre de Karl Marx consiste justement à forger des instruments pour analyser le caractère idéologique de l'idéologie, c'est même ce qu'il désigne du terme de « critique » si souvent présent dans les titres de ses ouvrages, et qui définit pour lui tout simplement la démarche et l'attitude du scientifique. Dans *les Manuscrits de 1857*, il donne même comme définition de la « méthode de l'économie politique », le travail sur les représentations idéologiques (les discours des économistes classiques) et propose de les critiquer à partir de l'étude du processus de production des représentations.

Louis Althusser, par ailleurs, nous rappelle que l'idéologie a pour fonction d'assurer « la reproduction des rapports de production » et cela *chaque jour, à chaque seconde, dans la « conscience », c'est-à-dire dans le comportement matériel des individus, occupant les postes que leur assigne la division sociale, technique du travail, dans la production, l'exploitation, la répression, l'idéologisation et la pratique scientifique*.²² Dans la théorie de Karl Marx, les conditions de la reproduction des rapports de production sont l'enjeu des luttes de classes dont les luttes idéologiques ne sont qu'une – sans doute essentielle – des figures historiques.

Si à cela nous articulons ce que nous propose Friedrich Engels dans les lettres qu'il adresse dans les années 1890 et suivantes à divers correspondants, membres du Parti Social-démocrate allemand, sur ce que Louis Althusser désigne comme « l'autonomie relative des instances », il me semble qu'on peut reposer la question du politique dans les arts sur d'autres bases. Reprenons rapidement ce que nous dit Friedrich Engels : *La situation économique est*

22 Althusser 1995 p. 233

*la base, mais les divers éléments de la superstructure – les formes politiques de la lutte des classes et ses résultats – les Constitutions établies une fois la bataille gagnée par la classe victorieuse, etc. – les formes juridiques, philosophiques, conceptions religieuses et leurs développements ultérieurs en systèmes dogmatiques, exercent également leur action sur le cours des luttes historiques et dans beaucoup de cas, en déterminent de façon prépondérante la forme.*²³ Certes, Engels ici ne cite pas les arts, mais je ne crois pas abuser dans l'interprétation de ce texte si je les y inclue. Pour Engels, le droit, la philosophie, la religion, et j'y ajoute les arts, participent aussi, et ce de façon qui peut être « prépondérante » aux luttes de classes, et donc au mouvement historique, dont elles sont, Marx et Engels nous l'ont appris dès 1847 dans *Le Manifeste*, le moteur. Et plus loin, il précise : *Les gens qui s'en chargent (philosophie et sciences) font partie à leur tour de sphères particulières de la division du travail et ils s'imaginent qu'ils travaillent sur un terrain indépendant. Et, donc dans la mesure où ils constituent un groupe indépendant au sein de la division du travail, leurs productions, y compris leurs erreurs, réagissent sur tout le développement social, même sur le développement économique.*²⁴

Pour ce qui concerne les arts, il me semble qu'on peut indiquer deux idées importantes : d'une part, s'il est vrai que leur apparition est liée à la possibilité économique de soustraire une partie de la richesse produite du processus de reproduction sociale pour financer ce qui, apparemment, lui est inutile, dès que cette opération est réalisée, il y a autonomisation du travail et du développement artistiques, qui est plus endogène qu'hétérogène, et donc, deuxièmement, les artistes travaillent autant sur l'histoire accumulée des pratiques artistiques qui les ont précédées que sur leur époque, même si, bien sûr, ils continuent d'en dépendre. Il y a pour Engels à la fois autonomisation du domaine superstructurel et action et réaction entre lui et la base économique de toute société.

Cette autonomisation est une source de méconnaissance du rapport réel de cette production aux conditions réelles d'existence des individus et, parmi eux, des artistes. Ils se posent des questions artistiques, qu'ils traitent artistiquement, comme le souligne bien Michael Baxandall : *Le peintre avec son ta-*

23 Engels 1890-1977 p. 238

24 ibidem p. 245

bleau, ou tout autre producteur d'un artefact historique, affronte un problème dont la solution concrète réside finalement dans le produit qu'il nous propose. Comprendre son travail, c'est tenter de comprendre dans quels termes se posait le problème auquel il voulait répondre et les circonstances particulières qui l'ont amené à se le poser.²⁵ Il y a donc deux éléments ici à retenir dans l'analyse d'une œuvre : le problème esthétique ou formel que se pose l'artiste et qu'il tente de résoudre en produisant une œuvre, et d'autre part, les conditions, que Baxandall ne précise pas, dans lesquelles il s'est posé ce problème là et non un autre, ce qu'il désigne par l'expression « circonstances particulières » : commande, censure, par exemple, j'y reviendrai.

Une des conséquences théoriques de cette autonomisation des instances, et, à l'intérieur des instances de ce qu'on peut distinguer par l'expression de « traditions discursives » ou esthétiques est qu'il peut y avoir un décalage entre l'état de développement économique et l'évolution des instances juridico-politique ou idéologiques. Engels souligne ainsi toujours dans cette lettre à Conrad Schmidt : *Et c'est pourquoi il arrive que les pays économiquement retardataires peuvent pourtant tenir le premier violon en philosophie.*²⁶ Et de citer l'exemple de la France du XVIII^e siècle. Fernand Braudel retrouve cette même idée (sans citer Engels, mais l'avait-il lu ?) quand il souligne « Aux XIII^e, XIV^e siècles, ce n'est ni Venise, ni Gênes, reines du commerce, qui imposent leur loi à la civilisation de l'Occident. C'est Florence, qui donne le ton : elle crée, lance la Renaissance ; en même temps, elle impose son dialecte – le toscan – à la littérature italienne. En ce domaine, le si vivant dialecte vénitien, **a priori** apte à pareille conquête, ne l'a même pas tentée. Est-ce parce qu'une ville économiquement victorieuse, ou un Etat trop évidemment dominant, ne saurait tout posséder à la fois »²⁷ Il ajoute à ce premier exemple celui de la suprématie économique d'Amsterdam au XVII^e, alors que c'est à Rome ou à Madrid qu'éclate le Baroque et termine cette analyse par le même exemple des rapports entre l'Angleterre et la France du XVIII^e proposé par Friedrich Engels. On pourrait ici proposer une nouvelle piste de recherche et se poser la question de savoir si le « il arrive » d'Engels ne renvoie pas à une forme de logique ou nécessité sociale, en d'autres termes on peut poser la question

25 Baxandall 1991 p.41

26 Engels op. cit. p. 246

27 Braudel 1979 p. 70

de savoir si une condition de la floraison idéologique ou pour ce qui nous intéresse ici artistique, ne serait pas justement ce décalage même. En effet, une société n'est jamais « bloquée » dans son évolution à tous les niveaux de la vie sociale (les trois instances définies par Karl Marx dans *la Contribution à la critique de l'économie politique* de 1859) et quand ça bloque à un niveau, il y a peut-être une énergie sociale qui trouve à s'exprimer à un autre niveau, sorte de règle d'équilibre. Pour en faire une loi, même tendancielle, en sociologie, il faudrait faire une enquête historique systématique pour repérer ces décalages et leurs effets. D'une certaine manière, la phrase de Fernand Braudel sur le fait qu'un État ne « saurait tout posséder à la fois », nous y invite.

Mais, même s'il ne s'agit pas d'une loi, mais seulement d'une possibilité historique attestée, cette idée peut donner aux activités artistiques un rôle majeur dans les périodes de blocage ou de retard des autres instances, ce qui lui donne une fonction éminemment politique. Pierre-Michel Menger pose, à mon sens, assez clairement les termes du débat, même si sans doute je ne le suivrais pas dans tel ou tel éléments de son argumentation : *Mais deux voies sont ouvertes : soit l'artiste demeure en avant, dans sa sphère, et ses audaces sont présumées constituer un levier essentiel dans la lutte contre les valeurs bourgeoises, quitte à demeurer incomprises de tous pendant longtemps ; soit l'artiste se met au service des forces sociales œuvrant pour le renversement politique des partis bourgeois, mais risque bien d'y perdre son autonomie.* ²⁸ Il s'agit bien ici d'une alternative historique que les XIX^e et XX^e siècles n'ont pas réussi à trancher, et Pierre-Michel Menger rappelle à juste titre que si les débuts de la Révolution d'Octobre ont été accompagnés par des mouvements esthétiquement révolutionnaires (les *Constructivistes* par exemple), tout finit dans cette farce tragique, pseudo-esthétique, qu'est le réalisme socialiste (qui n'est sans doute ni l'un ni l'autre) cher à Jdanov et Staline. La revendication d'un art prolétarien risque fort de ressembler à ce que fut la « science prolétarienne », dont Louis Althusser nous rappelle fort justement que ce slogan, lié à une certaine conjoncture historique, où personne ne faisait dans le détail ou la nuance, était vide de sens : *Dans notre mémoire philosophique, ce temps reste celui des intellectuels armés, traquant l'erreur en tous repaires, celui de philosophes sans œuvres que nous étions, mais faisant politique de toute œuvre, et tranchant le monde d'une seule lame, arts, littératures, philosophies*

28 Menger 2009 p. 594

*et sciences, de l'impitoyable coupure de classes – le temps qu'en sa caricature un mot résume encore, haut drapeau claquant dans le vide : « science bourgeoise, science prolétarienne ».*²⁹ Or je voudrais ici appeler la citation d'Engels dans sa lettre à Conrad Schmidt où il souligne que l'action en retour des juristes ou des philosophes « y compris leurs erreurs » est efficace sur l'évolution économique. Comme le souligne Pierre-Michel Menger : *Contrairement à un art prolétarien, l'avant-gardisme savant rejoint l'émancipation politique du peuple sans renoncer à son autonomie. C'est donc par un mécanisme indirect que l'art pourrait se politiser, sans se renier lui-même : les artistes s'emploient d'abord à résoudre, dans leur sphère propre, des problèmes esthétiques qui sont matière à concurrence et conflits, et leur indépendance et leur professionnalisation dans l'exercice de leur art sont les conditions d'une influence sociale accrue dès lors que les conflits ne sont pas arbitrés par des considérations externes, notamment marchandes.*³⁰ Il est clair que c'est la condition même de leur efficacité. Ce qui transforme un peu notre alternative précédente. Ce qui serait alors « politique » dans les arts, c'est ce qui contribue à changer les modes de représentation, les œuvres « politiques » tentent de ce point de vue une sorte de « forçage » du processus au prix de leur « servilité » à une idéologie non artistique, ce qui leur impose le plus souvent de n'être que faiblement, voire pas du tout, innovatrices, pour ne pas dire régressives, voire tout simplement réactionnaires.

L'exemple du *3 de Mayo* de Goya tendrait à confirmer ce point, il s'agissait, semble-t-il, pour Goya d'une proposition au nouveau roi pour rentrer en faveur, alors que son attitude, avant l'occupation française, était plutôt favorable aux Lumières. Ce qui, d'ailleurs est particulièrement intéressant dans cet exemple, c'est que s'il obtient de conserver son titre de peintre du roi, ses œuvres vont en fait déplaire, par l'exaltation du caractère populaire de l'insurrection qui va permettre le rétablissement des Bourbons d'Espagne. Or le nouveau monarque, Ferdinand VII était tout sauf un libéral et ne pouvait que modérément apprécier qu'on lui rappelle qu'il devait son trône au sacrifice du peuple et non comme il le prétendait, un peu avant Franco : *por la gratia de Deos*.

29 Althusser 1969 p. 12

30 Menger op. cit. p. 596

Comme l'écrivait Karl Marx en 1857 : *L'objet d'art – comme tout autre produit – crée un public apte à comprendre l'art et à jouir de la beauté. La production ne produit donc pas seulement un objet pour un sujet, mais aussi le sujet pour l'objet.*³¹ La société, ainsi, pour Karl Marx, est comme un ensemble « feuilleté », en couches superposées en interactions permanentes. Chaque couche a sa logique, mais la réalité d'un phénomène social est toujours la résultante de l'interaction entre ces logiques. Une telle proposition ouvre à une démarche où peu importe le point d'attaque du phénomène, le processus dialectique du développement social apparaît à la fois au niveau « macro » et au niveau « micro », voire infra-micro, ce que je désigne par le niveau « discret » des phénomènes. *Je mets du rouge parce que je n'ai pas de bleu*, disait Picasso, mais peut-être, dans ce qui n'est apparemment qu'une boutade d'un peintre facétieux, y-a-t-il inscrit une représentation du rapport des choses, des couleurs et des mots qui ne peut être pensée et comprise qu'en tenant compte de l'histoire de la peinture, mais aussi de la science (relativité, théorie quantique), de la politique (la Guerre civile espagnole, la Guerre Mondiale, voire la Guerre froide), etc. et pour finir sur une boutade aussi sérieuse que celle de Picasso, peut-être qu'ici il nous dit, tout simplement, d'une autre manière ce que Karl Marx écrivait : *Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas de leur propre mouvement, ni dans des conditions choisies par eux seuls, mais bien dans des conditions qu'ils trouvent directement et qui leur sont données et transmises.*³², qui ouvre le *Dix-huit Brumaire*. Les hommes font leur propre histoire aussi en se la représentant à partir de ce que les arts, parmi d'autres formes de représentation, leur permettent de saisir, de comprendre, de contester dans la réalité de leurs conditions d'existence et pour le futur de rêver...*peut-être.*³³

Nous avons rencontré à plusieurs reprises dans cette intervention un personnage muet et cependant peut-être déterminant, que je voudrais ici réintroduire, sans prétendre épuiser la question, plus comme une ouverture à de nouvelles

31 Marx 1857-1980 pp. 26-27

32 Marx 1852-1984 p. 69

33 Allusion à la phrase célèbre du monologue d'*Hamlet* de Shakespeare, détournement peut-être abusif, mais je ne le crois pas impertinent, surtout si on le réfère au *il faut oser rêver* de Lénine.)

pistes de recherche. Ce personnage c'est le public, le spectateur, chez Bertold Brecht ou Jean-Olivier Majastre ou celui que Marx désigne comme « sujet ». Comme nous le rappelle Howard Becker : *Or les étiquettes données à ces genres ne se réfèrent pas à des essences platoniciennes, dont on pourrait trouver le sens par une réflexion et une analyse approfondies, elles correspondent plutôt au sens que les gens ont trouvé utile de leur attribuer. On peut constater ce que les gens ont pu faire, sous couvert de photographie documentaire ou de photojournalisme, mais il est impossible de trouver le sens réel de ces termes. Leur signification émerge de l'action conjointe de tous ceux qui font partie de ces organisations, et cela change selon les époques et les lieux. De même qu'en peinture les œuvres dérivent leur signification d'un monde de peintres, de collectionneurs, de critiques, de conservateurs de musée, de même les photos prennent leur sens à partir de la manière dont les gens qui s'y intéressent les comprennent, les utilisent et leur confèrent ainsi du sens.*³⁴

On peut sans doute en dire autant des catégories avec lesquelles on juge ou apprécie les œuvres comme politiques ou non. *Alexandre Newski* (1938) peut être vu comme une mise en scène de Staline luttant contre les puissances capitalistes, (la date est en elle-même un signe adressé à Hitler : d'autres ont essayé et se sont fait battre !) ou comme un film de cape et d'épées ; de même *Rio Bravo* (1959) qui est aussi un western, est peut-être en plus la mise en scène d'une critique politique de certaines tendances idéologiques aux USA, et en l'occurrence une forme d'autocritique de Howard Hawks, son réalisateur, et sans multiplier les exemples, *Les tontons flingueurs* de Michel Audiard (1963) est un film comique, un film de gangster, un film d'Audiard et une métaphore du retour au pouvoir du Général De Gaulle !

Donc, et si on se posait la question de savoir si ce qui est politique dans une œuvre, ce n'était pas tout simplement le regard du spectateur. On pourrait pousser l'hypothèse jusqu'à se demander s'il y aurait quelque chose de politique dans une œuvre, réellement, en dehors de ce que le spectateur y met. *Le temps des cerises*, une chanson d'amour ou un chant révolutionnaire selon le moment, la culture politique de l'auditeur, sa position sociale (policier en 1890, amoureux ou militant en 2009) l'étiquetage peut être différent, et les exemples ne manquent pas d'œuvres qui prennent une signification politique tout simplement parce que les censeurs les ont vues comme telle.

34 Becker 2009 pp. 197-198

Du coup, la fonction des arts est une fonction critique, critique des représentations ou des idéologies, que la recherche têtue du nouveau remet sans cesse en cause. La critique des représentations et la production de nouvelles représentations enrichissent ainsi notre capacité à percevoir, à comprendre notre réalité et du coup à agir dessus, elles produisent aussi à la fois du consensus, entre ceux qui se reconnaissent dans le nouveau mode de représentation et du *dissensus* avec ceux qui en contestent la légitimité.

De façon un peu générale et sans doute rapide, mais je ne pense pas inexacte, j'aurais tendance à penser que ceux qui sont attentifs au nouveau sont ceux qui, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, ne sont pas satisfaits de leur rapport au monde, et que ceux qui refusent le nouveau sont ceux dont le pouvoir de domination repose précisément sur le système de représentation mis en cause.

Les dictateurs, les régimes autoritaires en général, adorent le passé, plus ou moins glorieux, et dans le passé choisissent celui qui semble conforter leur pouvoir. Les fascistes italiens, les nazis allemands et même les soviétiques du « Réalisme socialiste » vouaient une réelle admiration aux « arts » antiques et dénonçaient les mouvements artistiques novateurs comme dégénérés ou bourgeois. Sans doute, entre autres raisons, parce qu'accepter qu'on remette en cause le système de représentation, c'est ouvrir la porte à la critique de ce qui fonde leur pouvoir. On pouvait croire que ce type de phénomène appartenait au passé, terrible, qu'a vécu l'Europe au xx^e siècle. De fait, la Hongrie d'aujourd'hui, qui a vu récemment sortir des urnes une majorité d'extrême droite vient de montrer son vrai visage en réactivant cette condamnation des arts contemporains comme dégénérés. C'est un signe ou un indice qui ne trompe pas et qui montre bien que les pouvoirs conservateurs ne supportent pas la nouveauté et que les arts représentent bien un danger pour ces régimes, quand ils exercent leur fonction critique. De ce point de vue, la censure est toujours intelligente (au sens étymologique du terme) à court terme, mais elle est inefficace à long terme, les pouvoirs démocratiques l'ont compris en général, qui préfèrent laisser faire plutôt que de réprimer ce qu'ils ne peuvent empêcher.

Les arts, donc, font du lien social, dans le consensus comme dans le *dissensus*, mais ce lien est circonscrit à un camp contre l'autre, il n'est donc jamais universel.

Le fait d'être « autotélique », c'est-à-dire de ne servir à rien, ni à personne, de n'être au service de rien d'autre que de la fonction historiquement assi-

gnée aux arts, celle de produire de nouveaux modes de représentation, fait de l'activité artistique un « espace de liberté ». Ainsi Emile Durkheim condamne l'éducation artistique dans l'enseignement scolaire comme incitation au rêve, à la fiction, à l'imagination libre. Il écrit ainsi : *L'image, au contraire, occupe une situation à part et tout à fait privilégiée. Elle n'est pas due à l'action actuelle d'une chose dont elle ne serait que la copie intérieure ; elle n'est pas non plus le produit d'une élaboration scientifique, sévèrement réglementée. Elle est libre. (...) C'est que le monde dans lequel se meut l'artiste, c'est le monde des images, et que le monde des images, c'est le domaine du rêve, de la fiction, des libres combinaisons mentales.*³⁵ Or c'est cette liberté qui en fait pour Emile Durkheim le contraire de la morale, qui impose qu'on s'en tienne au réel. *L'art détourne donc de la vie morale, parce qu'il détourne de la vie réelle.*³⁶ Il s'agit bien ici d'une critique de la faculté qu'ont les arts de produire des représentations nouvelles et donc de nous imposer du réel une autre conception que celle sur laquelle la morale repose. L'inquiétude de Emile Durkheim est celle de tous ceux qui dans l'histoire ont condamné les images, que ce soit pour des raisons philosophiques, religieuses, politiques ou morales.

Jean Duvignaud, après Emile Durkheim, notait que ce sont dans les périodes anomiques que l'on trouve le surgissement, l'effervescence, disait Emile Durkheim, dans les arts et dans les sciences. Il écrit : *C'est, en effet, dans les moments d'effervescence de ce genre que se sont, de tout temps, constitués les grands idéaux sur lesquels reposent les civilisations. Les périodes créatrices ou novatrices sont précisément celles où, sous l'influence de circonstances diverses, les hommes sont amenés à se rapprocher plus intimement, où les réunions, les assemblées sont plus fréquentes, les relations plus suivies, les échanges d'idées plus actifs : c'est la grande crise chrétienne, c'est le moment d'enthousiasme collectif, qui aux XII^e et XIII^e siècles entraîne vers Paris la population studieuse de l'Europe et donne naissance à la scholastique, c'est la Réforme et la Renaissance, c'est l'époque révolutionnaire, ce sont les grandes agitations socialistes du XIX^e siècle.*³⁷ Ce concept d'anomie, proposé par Emile Durkheim permet de penser ces moments de la vie sociale où les repères classiques s'estompent voire disparaissent laissant les êtres humains

35 Durkheim 1963 p. 230

36 Durkheim ibidem p. 231

37 Durkheim 1951 p. 134

seuls face à une liberté, pour une fois non contrainte par des règles sociales bien établies. Ce sont donc des périodes où la rupture avec les cadres bien établis de la morale sociale ouvre des perspectives à l'émergence du nouveau. *Durant ces périodes de dérèglement ou d'anomie, écrit Jean Duvignaud, la liberté collective et individuelle se manifeste au cours de « drames » partiels ou généraux et peut même engendrer des conduites jusque-là inconnues, génératrices de relations stables et d'épanouissements réels.*³⁸ Les exemples choisis par Emile Durkheim sont eux aussi très généraux, il s'agit de mouvements profonds, globaux inscrivant toute la vie sociale dans le changement. Il s'agit de ces moments où tout ce qui organise une société se trouve remis en cause, pour être transformé ou maintenu, mais dans ce dernier cas jamais de façon identique. Jean Duvignaud insiste : *En tout cas, au cours de ces passages d'une structure sociale à une autre, la vie psychique est rendue plus intense par le fait qu'elle ne s'épuise pas dans le respect des modèles : l'homme se voit « condamné à la liberté » et lancé au-delà de lui-même dans une invention qui peut prendre une forme négative, qui n'en est pas moins un symbole d'intégration ultérieure à réaliser.*³⁹

D'une certaine manière, la mise en déséquilibre des systèmes de valeurs et des critères de jugement, nous force à être libres, comme le dit très bien, Jean Duvignaud. Contradiction ? oui et non, la liberté n'est jamais un donné, mais toujours un acquis et même une conquête sur le monde, l'histoire et soi-même. Étienne de la Boétie écrivait (au XVI^e siècle) : *Pour le moment, je désirerais qu'on me fit comprendre comment il se peut que tant d'hommes, tant de villes, tant de nations supportent quelque fois tout d'un Tyran seul, qui n'a de puissance que celle qu'on lui donne, qui n'a de pouvoir de leur nuire, qu'autant qu'ils veulent bien l'endurer, et qui ne leur pourrait aucun mal, s'ils n'aimaient pas mieux tout souffrir de lui, que de le contredire. Chose vraiment surprenante (et pourtant si commune, qu'il faut plutôt en gémir que s'en étonner) ! c'est de voir des millions de millions d'hommes misérablement asservis, et soumis tête baissée, à un joug déplorable, non qu'ils y soient contraints par une force majeure, mais parce qu'ils sont fascinés et, pour ainsi dire, ensorcelés par le seul nom d'un qu'ils ne devraient redouter, puisqu'il est seul,*

38 Duvignaud 1967 p. 47

39 Duvignaud ibidem p. 47

ni chérir, puisqu'il est, envers eux tous, inhumain et cruel. ⁴⁰ Les hommes vivent dans la « servitude volontaire », selon Étienne de La Boétie, fascinés par l'aura du pouvoir d'un seul, mais aussi par paresse, par habitude, peut-être par lâcheté, sans doute par peur d'un monde où l'exercice d'une liberté rendrait chacun responsable de soi. Pour sortir du confort de la dépendance, de la « servitude volontaire », il faut faire un effort et, aussi sans doute, il faut une circonstance favorable historique, idéologique, politique, etc. et dans les périodes d'anomie, d'une certaine manière, nous n'avons pas ou plus le choix, ou plutôt nous n'avons le choix qu'entre être libres et inventer de nouveaux systèmes de règles et de repères ou au contraire, dans une position socialement réactionnaire, au sens étymologique du terme, se réfugier dans un système passé, la plupart du temps d'ailleurs mythique, reconstruit de façon *ad hoc*.

Dans ce cadre, on comprend mieux le mouvement qui depuis sept à huit siècles s'est développé de façon continue et progressive, avec parfois des ruptures et des bonds en avant, voire des régressions passagères, comme à la Renaissance, avec les premières formes d'autonomisation des artistes, au XVII^e avec leur abandon définitif de la corporation, au XIX^e siècle enfin avec la contestation du salon officiel, mais aussi du côté régressif, avec l'asservissement des artistes dans l'Union des artistes de la défunte Union Soviétique.

Ainsi, l'émergence progressive au tournant des XIII^e et XIV^e siècles de catégories nouvelles pour penser l'action des hommes dans le monde, l'art, l'individu, le marché se retrouvent bien fonctionner de façon conjointe dans notre constat. Je voudrais surtout faire ressortir que les caractéristiques de l'activité artistique telles qu'elles s'établissent en Europe Occidentale à partir des XIII^e et XIV^e siècles, lui donnent une fonction éminemment critique, impliquée par la nécessité de produire du nouveau et soutenue par son autotélisme, vecteur essentiel de l'autonomisation de l'artiste.

Pour conclure cette intervention et vous donner un peu de temps pour intervenir et me contredire, je voudrais noter qu'une des contradictions les plus intéressantes dans cette proposition, c'est que le marché capitaliste a intérêt (financièrement parlant) à la production du nouveau, mais qu'il n'a pas intérêt (idéologiquement et politiquement parlant) à la critique des représentations que suppose cette recherche du nouveau, critique qui met en cause le carac-

40 La Boétie 1576-1976 pp. 174-175

tère « naturel » des rapports sociaux, qui ont été construits dans le passage, la « transition » disait Karl Marx, du féodalisme au capitalisme. Le capitalisme, comme tous les modes de production n'a rien de « naturel », il est construit et donc peut être « dé-construit », voire supprimé, contrairement à la représentation dominante proposée par l'idéologie de l'*homo economicus* de la théorie économique classique. Mais cette contradiction est un des aspects de ce qui est au centre même du fonctionnement « normal » de la structure capitaliste. Comme le montrent bien Friedrich Engels et Karl Marx : *La bourgeoisie ne peut exister sans révolutionner constamment les instruments de production et donc les rapports de production, c'est-à-dire l'ensemble des rapports sociaux*.⁴¹ Ainsi, ce qu'on désigne du mot de « crise » en économie classique, n'est pas *accidentelle* pour Friedrich Engels et Karl Marx, elle est *essentielle*, c'est la condition même de l'existence du capitalisme et de son développement. Le capitalisme peut survivre à toutes ses crises, tant en tout cas que rien ne vient agir dans ce processus de l'extérieur pour sortir du cycle des crises. La fonction critique de l'activité artistique trouve ici sa place contradictoire, mettant en question les modes de représentation sur lesquels se fonde le pouvoir favorable au fonctionnement du système capitaliste, mais contribuant par là même à son renouvellement, à sa reproduction matérielle et idéologique. C'est la grande force du capitalisme, par rapport au féodalisme par exemple, il se nourrit et se renforce de sa propre crise, et fait de toute critique un élément lui permettant de progresser et de se renouveler. L'émergence dans la même période historique et selon le même processus (sortie d'une querelle ou d'une controverse théologique) des catégories nouvelles que sont l'art, l'individu, le marché, voir l'État, trouve sans doute ici un argument supplémentaire pour souligner la logique sociale d'une convergence historique.

41 Engels-Marx 1847-1972 p. 41

Bibliographie

- Althusser, Louis : *Positions*, Éditions Sociales, Paris, 1976
- Althusser, Louis : *Pour Marx*, Maspéro, Paris, 1969
- Althusser, Louis : *Sur la reproduction*, Coll. actuel Marx, PUF, Paris, 1995
- Bastide, Roger : *Art et société*, Payot, Paris, 1977
- Baxandall, Michael : *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Coll. Rayon Art Jacqueline Chambon, Nîmes, 1991
- Becker, Howard : *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, La Découverte, Paris, 2009
- Bourdieu, Pierre / Haacke Hans : *Libre échange*, Seuil, Paris, 1994
- Braudel, Fernand : *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. xv^e-xviii^e siècle. Tome 3, Le temps du monde*, Armand Colin, Paris, 1979. Réédition Le livre de Poche série références, 1993
- Caune, Jean : *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*. PUG, Grenoble, 1999
- Durkheim, Emile : *l'éducation morale*, PUF, Paris, 1967
- Durkheim, Emile : *Sociologie et philosophie*, PUF, Paris, 1951
- Duvignaud, Jean : *Sociologie de l'art*, Coll. Sup., PUF, Paris, 1967
- Engels, Friedrich, Marx Karl : *Études philosophiques*, Éditions Sociales, Paris, 1977 (c'est dans cet ouvrage que se trouvent réunies les lettres de Friedrich Engels à Joseph Bloch, Franz Mehring et Conrad Schmidt dans la période 1890-1895. Il s'agit de la réédition d'un ouvrage paru en français en 1934).
- Engels, Friedrich, Marx Karl : *Manifeste du parti communiste*, 1847, Éditions Sociales, 1972
- Fabiani, Jean-Louis : *L'éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*. PUG, Grenoble, 2008
- Fumaroli, Marc : *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*. Le livre de poche, Paris, 1992
- Gallo, Max : *Sauver l'homme-citoyen* in *Le Monde des Débats*, Nov. 1993
- Heidegger, Martin : *Nietzsche*, tome 1, Gallimard, Paris, 1961-1971

- Julien, Claude : *Hors-la-loi* in *Le Monde Diplomatique*, Mars 1989
- La Boétie, Étienne de : *Le discours de la servitude volontaire*. 1576, Payot, Paris, 1976
- Lamizet, Bernard : *La médiation culturelle*. L'Harmattan, Paris, 1999
- Marx, Karl : *Le dix-huit brumaire de Louis Napoléon Bonaparte* (1852), Coll. Essentiel, Éditions sociales, Paris, 1984
- Marx, Karl : *Manuscrits de 1857*, Éditions sociales, Paris, 1980
- Menger, Pierre-Michel : *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*. Coll. Hautes Études, Gallimard, Seuil, Paris, 2009
- Michaud, Yves : Des Beaux-arts aux bas arts in *Esprit*, décembre, 1993
- Molino, Jean : L'art aujourd'hui in *Esprit*, juillet-août, 1991