

LIMITES ET DETOURS DE LA PRESCRIPTION CULTURELLE EN ILE DE FRANCE

Groupe d'Analyse Idiosyncrasie et Architecture (GAIA)
57 rue de la Mare
75020 Paris

Henri-Pierre JEUDY
Maria Claudia GALERA

RAPPORT FINAL

SUBVENTION n°0012537
Ministère de la Culture et de la Communication
Délégation au développement et aux affaires internationales

PREAMBULE

Cette étude se présente d'abord comme une réflexion sur la notion de prescription culturelle. En général, les difficultés que nous avons rencontrées viennent du mot lui-même et de ses usages possibles. Si le mot « prescription » surprend quand on parle de l'art et de la culture, sans doute est-ce dû au sens normatif qu'il introduit dans des domaines où la croyance en la liberté demeure tenace. Nous avons donc envisagé dans notre projet d'analyser les aspects normatifs, implicites et explicites, du fonctionnement de la culture sur un territoire circonscrit en Ile de France : le quartier de Belleville, et plus particulièrement le secteur de la rue des Cascades, de la rue des Envierges, de la rue de la Mare... La morphologie sociale de ce territoire change beaucoup au fil du temps et nous avons pu remarquer, dès le commencement de nos investigations, combien la place des artistes, en général inconnus, était devenue prépondérante. L'intérêt d'avoir choisi ce territoire urbain, qui fut l'objet de nombreuses recherches anthropologiques, est de pouvoir orienter notre analyse de la « prescription » en articulant les modalités de la création artistique contemporaine aux pratiques culturelles, dans un espace qui est lui-même multiculturel.

Nous avons procédé de diverses manières, soit par des observations régulières, soit par des entretiens, soit par des visites commentées des rues et des lieux privés (tels les ateliers d'artistes), des lieux publics (tels les cafés dont les activités culturelles – lectures de poésie, musique, expositions de photographies, de dessins...- sont presque quotidiennes). Nous avons également participé à des réunions collectives, plus particulièrement lorsque nous cherchions à analyser la relation entre le « bon goût » et la « prescription ».

L'orientation de notre recherche s'est précisée au fur et à mesure de nos investigations sur le terrain, mais nous n'avons jamais abandonné cette notion de « prescription » qui, chaque fois qu'elle était prononcée, semblait déplacée pour nos interlocuteurs. On peut comprendre, par ailleurs, que sur un plan méthodologique, l'usage d'un mot « qui choque », soit un moyen de stimuler la réflexion. Aujourd'hui, quand on parle de la « réflexivité » et qu'on en fait, comme Habermas, l'éloge, on peut considérer que la « prescription culturelle » est un produit de cette réflexivité. Mais si le mot n'est pas bien accepté, surtout quand il s'agit de la création artistique, est-ce à dire que ce processus de réflexivité, par lequel une société se saisit en miroir d'elle-même pour mieux se gérer, connaîtrait ses limites ?

En ce qui concerne la territorialisation culturelle, nous avons tenté d'analyser comment les riverains, dans le secteur que nous avons investi, s'imaginent ce qu'elle peut être. Et plus particulièrement, nous avons pu remarquer quelques faits sociologiques : les artistes de Belleville, très nombreux, construisent des réseaux de relations culturelles à partir de leurs ateliers souvent minuscules, les bistrotts « culturels » rassemblent les amis des artistes et la vie culturelle, malgré l'apparence de son cosmopolitisme produite par la diversité ethnique de la population, semble se réaliser, se construire au fil du temps, plutôt en « circuit fermé ». Ce qui nous a conduit à analyser comment la prescription culturelle ne viendrait pas essentiellement des modes de sensibilisation culturelle développés par des instances institutionnelles, mais qu'elle se construirait, d'une manière souvent implicite, sur le territoire lui-même dans la vie culturelle et artistique au quotidien.

Les photographies ne sont pas jointes.

Sommaire :

La prescription culturelle

Introduction	p.5
<i>I.- Les atmosphères culturelles</i>	p.11
I.1 Production d'ambiance	p.16
I.2 Remarques sur notre terrain	p.18
I.3 Kaléidoscope d'une vie culturelle (le cas de Belleville)	p. 24
I.4 L'idéologie de la récupération	p. 26
I.5 La prescription est-elle implicite ?	p.28
I.6 Les artistes de Belleville	p.34
I.7 Une intervention surprise	p.36
I.8 La constellation des lieux « culte »	p.38
I.9 Le cosmopolitisme	p.41
<i>II.- Le règne des connivences normatives</i>	p. 44
II.1 L'artiste doit-il être un prescripteur ?	p. 50
II. 2 Le jeu des limites	p. 58
II.3 La nostalgie de la subversion	p. 65
II.4 Le temps et l'idéologie de la subversion	p. 68
<i>III.- Territorialisation et déterritorialisation culturelles</i>	p. 71
III.1 Friches à perpétuité	p. 74
III.2 Vers une nouvelle anthropophagie symbolique ?	p. 84
<i>IV. Le bon goût est-il prescriptible ?</i>	p. 91
IV.1 Le goût et les stéréotypes culturels	p. 95
IV.2 Le pot au feu des artistes	p. 102
IV.3 Le singulier et le banal	p. 106
Conclusion	p. 115

Introduction

Quand on parle d'art ou de culture, il est étonnant de constater combien le mot « prescription » est banni de la conversation. Toute l'idéologie de la participation, de la transformation du spectateur en acteur, fonde la représentation commune d'une dynamique culturelle qui s'oppose, de manière pour le moins illusionniste, à un quelconque ordonnancement institutionnel. Les artistes eux-mêmes s'évertuent à montrer combien leur liberté d'expression, bien que celle-ci s'exprime souvent dans le cadre d'une commande, demeure entière et qu'un cahier des charges, s'il y en a un, n'est pas comparable à une ordonnance médicale. Les acteurs culturels, comme leur nom l'indique, sont persuadés d'agir selon leurs propres déterminations et bien qu'apparaisse une certaine similitude de leurs actions, ils affichent toujours la singularité de ce qu'ils font en dénonçant ce qui pourrait leur être prescrit. En somme, le monde des arts et de la culture semble exclure l'idée même de prescription. Le quidam qui décide d'aller au théâtre ou au concert croit lui aussi, sans le moindre doute, être en position de choisir. Mêmes si elles sont présentées comme dans un programme, les alternatives demeurent des figures de notre possibilité de choisir. Quand on tente d'appliquer une recette de cuisine, on suit avec attention ce qui est prescrit, mais tout l'art consiste à personnaliser le plat pour manifester une liberté d'invention. Pourtant, l'expression « recette de cuisine » peut aussi être méprisante lorsqu'elle désigne la répétition d'une action conventionnelle déjà connue. Au fond, ce qui gêne quand on use du mot « prescription », c'est bien cette idée selon laquelle toute opération culturelle ou artistique serait préfigurée par un encadrement sémantique plus ou moins convenu.

Il est intéressant d'émettre quelques hypothèses sur les raisons pour lesquelles, dans le champ culturel, le mot « prescription » semble être banni. Il y a encore quelques années, on parlait de la « culture sparadrap » pour désigner sa finalité thérapeutique quand lui était donnée la fonction de « réparer du tissu social déchiré ». Pareille métaphore révélait (et révèle encore) la manière dont l'artiste pouvait être assigné à jouer le rôle d'un travailleur social. Aujourd'hui, on est à l'ère de « l'esthétique relationnelle » et l'usage répété du préfixe « inter » vient idéalement signifier que la dynamique culturelle demeure inépuisable quand elle échappe à toute

fonction préalable qui lui serait prêtée. S'il y a bien des cadrages sémantiques, leur mise en relation les rend toujours susceptibles de se modifier. Les capacités de métamorphose culturelle déborderaient leur encadrement institutionnel en promouvant de nouvelles structures relationnelles.

Si on réfléchissait à tous les déterminismes qui commandent à nos gestes, on n'oserait plus bouger. On aime à croire que les automatismes du corps préservent notre liberté d'agir ou de penser. Mais ce fonctionnement automatique du corps n'est-il qu'apparent ? Dans son petit manuel d'instructions, Julio Cortazar donne celles qui sont nécessaires pour monter un escalier. « Les escaliers se montrent de face car en marche arrière ou latérale ce n'est pas particulièrement commode. L'attitude la plus naturelle à adopter est la station debout, bras ballants, tête droite mais pas trop cependant afin que les yeux puissent voir la marche à gravir, la respiration lente et régulière. Pour ce qui est de l'ascension proprement dite, on commence par lever cette partie du corps située en bas à droite et généralement enveloppée de cuir ou de daim et qui, sauf exception, tient exactement sur la marche... »¹ L'automatisme des gestes les plus usuels semble contenir l'imaginaire de leur accomplissement et cette poésie du corps se révèle parfois lorsque nous regardons l'allure des autres. L'élégance d'une personne qui gravit les marches d'un escalier nous fait oublier le déterminisme de l'enchaînement des mouvements de son corps mais c'est aussi la répétition des gestes d'une telle ascension qui nous ravit. On dit bien que « la montée d'escalier » est, dans la conquête de l'amour, le moment de la plus grande jouissance. L'automatisme ne supprime pas a priori la libre expression, la singularité séduisante du corps. Chacun a une manière particulière de descendre ou de monter un escalier et, bien souvent, en écoutant la musique des pas, on reconnaît sans la voir, la personne qui part ou qui rentre dans la nuit. C'est dans un état d'ébriété qu'on se donne des instructions pour ne pas rater une marche de l'escalier, au moment où la perte des automatismes risque d'entraîner une chute malencontreuse. On commence alors à établir une liste de prescriptions – ce qu'il faut faire, ce qu'il ne faut pas faire – pour que chaque mouvement de notre corps retrouve sa finalité immédiate.

Il n'est guère de gestes qui, dans la vie quotidienne, ne répondent à des prescriptions implicites. Réservé au domaine médical, le mot « prescription » prend tout son sens quand il est question d'anticiper le risque d'être malade ou de soigner un mal déjà installé dans le corps. Les situations de crise sont révélatrices de la montée en puissance de la prescription puisqu'il faut trouver des solutions pour en sortir. Que la planète Terre soit « malade »

¹.- Julio Cortazar, Nouvelles, histoires et autres contes, p.371, Quarto Gallimard, Paris 2008

justifie bon nombre de mesures pour tenter de la sauver. Ainsi se crée un univers mental de la prescription qui n'est pas à l'abri des obsessions comportementales collectives dont la finalité commune serait de conjurer « ce qui ne va pas ». Et les restrictions que nous imposons à nos propres abus de consommation d'énergie, pour ne prendre qu'un exemple, nous révèlent combien nous vivons dans cette atmosphère de prescription sans trop nous en rendre compte, comme si les nouvelles normes venaient s'ajouter logiquement aux précédentes en obéissant aux mêmes fins d'une survie collective. Le mot « prescription » peut bien nous irriter parce qu'il symbolise les limites de notre liberté, il nous paraît même surprenant de l'utiliser, et pourtant, l'application des normes nous rassure en nous persuadant que nous participons au maintien d'un Bien commun. Les incertitudes, les situations de précarité nous incitent à attendre des alternatives, des solutions qui elles aussi, pourront nous être prescrites. Les nombreux artistes inconnus dont la profession est mal reconnue, qui vivent avec un sentiment persistant de déqualification, attendent des pouvoirs publics des préconisations qui les sortiront de leur instabilité. Il ne s'agit plus de conseil, de recommandation, mais de la construction d'un ordre, en ce sens où, la vie étant devenue l'objet même de la gestion en tout genre, nous sommes prédisposés à l'attente de ce qui peut nous être prescrit.

Le verbe « gérer » est devenu le maître mot. On oublie que le verbe « gérer » désigne d'abord la façon dont on administre les affaires d'un autre, d'un mineur par exemple. Si je dis « je gère », je laisse supposer un certain dédoublement, je me place à l'extérieur de ce que je vis pour pouvoir organiser ma vie. C'est là une pratique automatique de recul. Au lieu du célèbre « je est un autre » d'Arthur Rimbaud, il s'agit plutôt du « je est un autre je », ce qui permet au même « je » de prendre, pour ainsi dire, les choses en main. « Gérer » nous met dans un état de réflexivité qui nous autorise à croire que nous gardons une intelligence de la situation. C'est la meilleure manière de nous convaincre que l'obéissance à la prescription demeure la réponse idéale de notre « prise de conscience » quand il n'y a plus de différence entre ce qui nous est prescrit et ce que nous nous prescrivons. Le choix devient un accord de prescriptions réciproques dans des dispositifs de gestion qui nous donnent l'illusion d'être toujours en mesure de nous autogérer.

Quand il s'agit de notre vie culturelle, nous aimons penser que les choix viennent de nous, que nous soyons spectateurs ou artistes. Et contrairement à ce que Michel de Certeau écrivait en 1974 le nombre des acteurs ne se réduit pas tandis qu'augmenterait celui des passifs. Certes, le « culturel » « se caractérise comme un non-lieu où tous les remplois sont possibles, où

peut circuler le « n'importe quoi »², mais c'est justement pour une telle raison que les acteurs sont de plus en plus nombreux. Dans la consommation culturelle, la distinction entre « acteurs » et « passifs » n'est encore valable que si on se situe du point de vue du tourisme international. Reste à savoir si le fait de se conformer à des prescriptions est un signe de consommation passive. Quand les publicitaires disent que les enfants sont les meilleurs prescripteurs parce qu'ils incitent leurs parents à choisir tel ou tel produit, c'est une façon de considérer qu'ils ne sont pas passifs. Quand les mêmes enfants reprochent à leurs parents de fumer, ils se font aussi prescripteurs. L'application des prescriptions est donc un moyen de se situer soi-même comme prescripteur. Ainsi s'ordonne la société grâce à cette croyance partagée qu'il ne s'agit plus d'un quelconque moralisme mais bel et bien d'une reconnaissance des nécessités normatives. Et la culture n'échappe pas à un pareil ordonnancement.

Pour Jacques Rancière, le spectateur est lui-même appelé à son émancipation grâce à ses capacités de perception qui s'exercent dans un jeu imprévisible d'associations et de dissociations. « C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur. Etre spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. »³ Toute l'idéologie de la transformation du spectateur en acteur est une conséquence de la croyance en la subversion possible de « la société du spectacle », comme s'il fallait sortir le spectateur de son inertie présumée. « Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire. »⁴ Prenant l'exemple du théâtre, Jacques Rancière insiste sur le fait que le spectateur se vit d'abord « en communauté », qu'il éprouve ce sentiment de communauté tel un préalable qui le met dans un état de séparation possible par rapport aux modèles consensuels de sens, comme si de l'intelligence collective pouvait naître la singularité de toute aventure intellectuelle. Dans quelle mesure alors la prescription culturelle ne devient-elle pas le pire des dangers puisqu'elle induit au contraire l'adhésion collective à l'uniformisation du sens ? Logiquement, plus le spectateur se conforme à une quelconque prescription culturelle, moins il a de chance d'être un « spectateur émancipé ».

Au temps de la mondialisation de la culture, le mot « culture » revient dans tous les discours institutionnels mais aussi dans bien des échanges

².- Michel de Certeau, *la culture au pluriel*, Gallimard, Folio, Paris 1993

³.- Jacques Rancière, *idem*, p.23

⁴.- Jacques Rancière, *idem*, p.24

quotidiens, et son emploi fréquent prouve le fait de son universalisation. Reconnue et critiquée, l'équivalence générale que produit le « tout culturel » ne cesse d'engendrer sa propre parodie par la répétition des modèles et des comportements culturels. Et c'est dans cet espace sans frontières de l'uniformité culturelle que nous menons une quête pour le moins naïve du singulier, de « notre » singularité. Il existe bien sûr des distinctions culturelles, des signes qui démarquent les « aires culturelles », mais c'est la manière de les appréhender et de les médiatiser qui provoque d'abord leur similitude apparente. S'il y a une différence entre la danse tyrolienne et la samba, nous finissons par les voir de la même façon dans une *ambiance de folklorisation*. La circonscription de la différence entraîne l'abolition des distinctions culturelles en imposant une équivalence du regard porté sur les signes culturels. La revendication des identités culturelles ayant provoqué une objectivation ostentatoire des signes culturels, la liberté de notre regard est soumise à la prédétermination des modèles universels de perception. Ainsi en est-il de tout paysage culturel configuré par les pratiques du tourisme : les différences culturelles d'un territoire à l'autre sont tellement signifiées, objectivées, chargées d'un sens symbolique stéréotypé, qu'il suffit de lire un guide touristique ou de suivre dans n'importe quelle ville, sur n'importe quel territoire, les parcours fléchés, pour réaliser que le « sens de la visite » est si bien prescrit que tous les signes perçus en deviennent semblables. Et c'est au nom de la culture comme finalité de la connaissance que cette organisation de la distribution du sens est légitimée.

Qu'en est-il du libre jeu de nos facultés de connaître, de percevoir, de sentir dans un encadrement culturel où se joue pourtant une aventure des signes ? Peut-on croire, comme le faisait Georges Bataille, qu'au sein même d'une apparente homogénéisation culturelle se manifeste encore une *hétérologie des signes* ? La liberté de notre regard tiendrait alors à nos manières, souvent fortuites, d'appréhender dans les choses culturelles l'incertitude de sens que masque l'homogénéité des stéréotypes. Faut-il considérer comment une certaine hybridation culturelle naît des modèles et des stéréotypes culturels, comment celle-ci appelle la subjectivité de notre regard et la rend active ? Il y eût un temps encore récent où, pour briser la distance qu'impose le spectacle par le simple fait d'être assis ou debout et de voir la scène, des tentatives de mettre en action le corps du spectateur ont été réalisées dans l'esprit du « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud. Cette volonté de rompre la pesanteur qu'engendre la relation entre le sujet et l'objet se fondait communément sur une critique de la réception trop passive du spectacle. Nous étions parfois gênés d'être ainsi contraints à « entrer dans la scène » comme si la violence de cette norme avant-gardiste nous retirait le plaisir de vivre nos émotions à partir de cette

distance habituelle qu'offre tout naturellement la perception d'un spectacle. Est-ce l'apologie contemporaine du corps qui a conforté cette nécessité pour le moins idéologique « d'être dans la scène » afin de combattre la passivité du spectacle par une violence émotionnelle ? La multitude d'expositions, d'interventions, de débats sur le corps semble révéler combien les richesses de notre subjectivité et de nos émotions esthétiques sont d'abord charnelles. La complaisance avec laquelle cette exaltation de ce qu'on appelle parfois d'un mot affreux « la corporéité » occupe le devant de la scène culturelle, vient prouver naïvement que le corps resterait l'origine embellie des incertitudes du sens. Il suffit de prononcer le mot « corps » pour que rejaillisse l'énigme du sens. Pareille croyance permet d'imaginer que le corps est la seule ressource possible pour déstabiliser le pouvoir des modèles culturels. Et pourtant, le corps, comme jamais il ne l'a été dans toute l'histoire de l'humanité, fait l'objet de prescriptions, ou devient l'objet privilégié de la prescription. C'est sur lui que s'abattent massivement les normes esthétiques et culturelles.

I.- Les atmosphères culturelles

Quelle ne fut pas ma surprise de voir une femme vivante, lavant réellement son linge dans un lavoir habité par des mannequins ? Elle était là entre deux corps empaillés, habillés à l'ancienne, symbolisant la transmission patrimoniale d'un savoir-faire tenu pour perdu. Les habitants des villages et des bourgades sont de en plus conviés à vivre dans un décor de théâtre, celui qu'ils ont confectionné pour leur propre survie. Les désormais célèbres *journées du patrimoine* auraient-elles pour fonction publique de rendre ce décor trop figé bien vivant ? Pour conjurer la crainte d'une pétrification que produit la patrimonialisation, on ne cesse de répéter à la cantonade combien les mémoires sont vivantes, combien la conservation est évolutive, combien la préservation de ce qui pourrait disparaître appelle une anticipation futuriste... Ce qui est d'abord convoqué, c'est le partage ostensible des sentiments collectifs que suscitent les regards portés sur la mise en image du passé. A quoi bon parler de la défense des identités territoriales qui marqueraient les différences entre les régions ? Tout le discours promotionnel sur les rapports entre le patrimoine et l'identité engage seulement une procédure de légitimation institutionnelle qui donne un sens constructif à l'angoisse de la disparition des traces. Le véritable enjeu social de la conservation patrimoniale est la résistance sentimentale au déclin, à l'abandon, à la décrépitude, la chasse aux lézardes qui fissurent les murs. En deçà de son organisation institutionnelle, le patrimoine n'est-il pas tout simplement une affaire sentimentale ?

Les gens qui ouvrent leurs portes afin de laisser visiter des lieux habituellement fermés au public, ou même tenus secrets, cherchent à partager une atmosphère d'intimité fondée, en apparence, sur le respect du passé. Ils n'ont pas du tout envie de vivre comme autrefois. Ce qu'ils prennent au passé, c'est l'aura de son architecture, de ses objets, de ses jardins aussi, c'est tout ce qui semble « avoir une âme ». Les bâtiments

récents sont stigmatisés comme les symboles d'un modernisme dépourvus de « chaleur humaine ». Ce sentimentalisme social demeure caché parce qu'il révèle un rejet, plutôt réactionnaire, des métamorphoses du temps présent. Il paraît même peu avouable, et, pendant les journées du patrimoine, il devient reconnaissable d'une manière ostensible, il semble nous unir dans une même communauté. Tout peut alors être montré au regard de l'autre, tout ce qui, d'une manière passionnelle, a été l'objet de la protection, de la réfection, en somme de cet entretien presque obsessionnel des traces du décor des temps anciens. C'est la démonstration publique, émouvante, des liens sentimentaux avec un passé que nous pouvons nous représenter au temps présent, grâce à la puissance métaphorique des lieux et des objets. Mais cette actualisation d'un décor du passé peut se suffire à elle-même. Répond-elle au besoin de vivre le quotidien de notre époque présente dans un cadre anachronique ?

Des lieux encore abandonnés, des friches, des églises et des moulins dégradés, semblent moins attirer l'attention parce qu'ils sont les symboles d'une impuissance de la conservation patrimoniale. La restauration acharnée se présentant comme une victoire sur le dépérissement des campagnes ou des quartiers urbains, tout ce qui évoque la ruine apparaît comme l'échec de la communauté à produire une belle image publique du patrimoine. Pourtant les vestiges, plus que les sites reconstitués, provoquent cette étrange nostalgie qui laisse la mémoire vagabonde. Le tabou contemporain de la ruine se fonde au contraire sur la volonté affichée de subordonner le « devoir de mémoire » à l'ostentation patrimoniale. Les décombres, les traces de délabrement, passent pour des signes de déchéance d'un territoire à tel point que le travail de sauvegarde devient prophylactique. Quand les usines désaffectées sont restaurées, elles sont le plus souvent utilisées comme des centres culturels qui accueilleront de l'art contemporain. C'est une manière de prouver que la patrimonialisation n'est pas seulement rétrospective, qu'elle permet de multiplier les nouveaux théâtres des aventures artistiques de l'anticipation. Des bâtiments en ruines peuvent servir de décor, mais il faut que ces « ruines » n'aient pas vraiment l'air d'en être, il faut qu'elles fassent décor. Les vestiges abandonnés aux orties sont condamnés à la disparition, tels les cimetières oubliés de nos mémoires perdues.

Pourquoi ce qui n'est pas l'objet de la sauvegarde patrimoniale serait-il « sans âme » ? Les pratiques de la conservation finissent par engendrer des effets de similitude. « Refaire à l'identique » produit logiquement du semblable, l'authenticité d'origine recherchée n'étant pas la garantie supposée de ce qui aurait « une âme ». Les demeures retapées, les vieux objets dérouillés, les vergers médiévaux recréés, les statues blanchies sur les places des bourgs... confectionnent un paysage rural qui, au cours des

voyages de l'été, se déploie comme une panoplie d'identités régionales. La seule incongruité, c'est la ruine inconnue, celle qui n'est pas devenue un site touristique visité pour son histoire. Quel conseil général choisirait aujourd'hui de montrer sur une affiche départementale un paysage qui ne représente pas les fruits de la restauration patrimoniale ? L'esthétique de l'abandon n'est pas à la mode. La perfection du décor sert à suggérer la présence vivante de tous les habitants qui, au fil du temps, consacrent leur énergie et leur argent à blanchir ce qu'ils ont accumulés. Personne n'échappe à ce processus de reproduction, pas même l'auteur de ce texte qui repeindra ses volets après l'avoir écrit.

Le sentimentalisme patrimonial entraîne un consensus politique fondé sur une représentation publique, pérenne, de la cohésion de la société. La stimulation qui l'anime permet de laisser croire qu'on fait la même chose et qu'on est satisfait de faire ainsi. Cette entreprise de pacification s'impose d'elle-même, elle subordonne l'expression des conflits à l'angoisse unique de la disparition. Impossible de critiquer un tel sentimentalisme ! Ce serait s'attaquer à l'amour que nous devons avoir pour tout ce qui a une âme. Il s'agit bel et bien d'un culte. Dans bien des bourgades, la multiplication des lieux protégés par la règle du périmètre qui entoure un bâtiment inscrit sur l'Inventaire des Monuments historiques légitime ce culte de la conservation en lui offrant la possibilité d'une perpétuelle inscription territoriale de ses excès. Pareille mise en scène de la sauvegarde devient la base de ce consensus politique autour d'une valeur unique, celle du respect d'un passé formalisé par une monotonie patrimoniale grandissante. Sans doute est-ce le sentiment commun d'une certaine préservation de soi-même qui l'emporte dans un monde où l'incertitude de l'avenir est tempérée par l'assurance de ce qu'on a acquis et qu'on ne veut pas perdre.

Le patrimoine est utilisé pour définir ce que peut être a priori une ambiance urbaine. Cet usage semble s'imposer de lui-même comme si la vision quotidienne de la culture était représentée par la patrimonialisation. Il est aisé de constater combien les villes, en restaurant leurs centres historiques, ont réussi à se constituer une image et à créer une atmosphère culturelle. Mais on remarquera aussi que cet usage a pu porter un certain préjudice à la singularité des lieux, des territoires en leur imposant un aspect parfois trop uniforme. Si les municipalités cultivent les festivals d'été en tout genre, c'est sans aucun doute pour donner une certaine vie à des cités qui ne se contentent pas de jouir de leur décor patrimonial. Ce qui prouve la nécessité politique, bien comprise des élus, de soutenir une ambiance culturelle par des événements ponctuels mais récurrents pour perpétuer le label des villes. Il ne faut pas négliger pour autant cet impact de la patrimonialisation qui soutient un état d'esprit très communautaire parce qu'il fait figure de principe

identitaire. Il est difficile de dissocier l'ambiance culturelle d'une ville de son décor monumental dont la mise en valeur est devenue une garantie pour son avenir. Et cela, d'autant plus que les manières de découvrir des lieux ou des territoires peu reconnus, plus insolites, reproduisent implicitement le « regard patrimonial » avec la manie d'imaginer une réhabilitation, ne serait-ce que mentalement. La gestion contemporaine des patrimoines urbains provoque des « effets d'ambiance » de plus en plus déterminants, non seulement pour les citadins qui habitent la ville, mais aussi pour les touristes français et étrangers. L'encadrement symbolique qu'offre « l'ambiance patrimoniale » n'est plus réductible à la jouissance collective de la conservation monumentale, il se fonde sur des stéréotypes de perception qui associent une dimension « rétro » (le vieux Paris, le vieux Lille...) à une dimension plus futuriste induite par les « audaces architecturales » contemporaines.

La ville de Paris demeure un mythe, tant pour les habitants que pour les touristes, ses images glamourieuses se sont répandues partout et leur puissance d'attraction n'est pas réductible à des noms de monuments ou de musées. Si le prestige de la capitale française est atemporel, la configuration de ce mythe conserve sa figure de modernité. Le symbole de « masse » des Français, comme le rappelle Canetti est la Révolution. La réitération du 14 juillet sur tout le territoire français depuis 1789 réactualise la « prise de la Bastille » en rappelant l'émotion collective des fondements de la République française par cette fête de la conquête de la Liberté, de l'Égalité et de la Fraternité. Ce bouleversement de l'histoire est devenu lui-même un mythe d'origine. Brigitte Munier⁵ rappelle que « Paris bénéficiait d'un rayonnement acquis bien avant le XIX siècle, mais qui s'imposa durant la période comprise entre la fin de la Révolution et la Belle Époque. » Le mythe contient aussi ses contraires : les transformations urbaines réalisées par Haussmann avaient pour finalité de créer de grandes artères qui permettent de tirer au canon sur les foules en révolte. Le mythe de Paris ne se compose pas d'une perpétuelle association d'images et de symboles, il se présente comme *l'effet d'une condensation temporelle*. La littérature du XIX è siècle a participé à cette construction de la constellation des images de Paris, tantôt en exaltant le « Vieux Paris » tantôt en prenant la ville comme « capitale de la modernité ». Paris fut le grand personnage de la prose de Victor Hugo, Zola, Balzac, Flaubert, Stendal, Eugène Sue... Elle fut aussi le sujet de la poésie lyrique pour la première fois, sous la plume de Baudelaire. Cette ville où tout un passé chargé d'histoire commençait à être traversé par les signes les plus percutants de la modernité semblait avoir le pouvoir de préfigurer le destin des villes de l'avenir, elle devenait à la fois le lieu qu'il fallait visiter et

⁵.- Brigitte Munier, *Quand Paris était une romaine*. Éditions de la Différence, Paris, 2007, p. 11

la forme urbanistique inspirant bien d'autres villes au monde. La reprise du modèle Haussmannien de transformation urbaine, en Europe comme en Amérique Latine révèle cependant que c'est la résistance aux mouvements de révolution qui a impulsé la construction d'un nouvel ordre urbain. La puissance du mythe d'une ville comme celle de Paris ne réduit pas les images et les symboles qui le composent à une équivalence, elle tient plutôt à l'association paradoxale entre une *épaisseur du temps* et une *atemporalité*.

Ce qui constitue l'atmosphère d'une ville demeure pour le moins inobjectivable. Les images que nous en avons, même si elles ne sont pas toujours des clichés, forgent le fonds de notre appréciation ou de notre dépréciation. Et selon nos humeurs, nous pouvons aimer une ville, un quartier pendant un temps, et détester tout ce que nous voyons dans l'espace public à un autre moment. Si les ambiances culturelles gardent une relative stabilité, nos impressions d'atmosphère sont plus mouvantes, plus indescriptibles, elles engagent nos sens et les mettent en relation plus étroite, comme si l'odeur pouvait devenir visuelle, le toucher odorant, la vision olfactive... Et curieusement, cette interaction des sens ne crée pas une confusion des sensations, elle exacerbe au contraire notre détermination des manières d'appréhender une atmosphère. La subjectivité de notre réaction impose une appréciation que nous ne remettrons pas en cause au moment où celle-ci s'affirme. L'atmosphère excède la représentation, il n'existe aucune raison démonstrative de son bien fondé. Elle est saisie comme l'effet immédiat d'une condensation temporelle, fuyante et instantanée. Dans le célèbre film « Hôtel du Nord », Louis Jouvet déclare : « J'ai besoin de changer d'atmosphère » et Arletty lui répond : « Atmosphère ! Atmosphère ! Est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère ? ». Ce dialogue devenu un morceau d'anthologie du cinéma révèle combien l'atmosphère est appréhendée comme l'impression d'une pure subjectivité. Mais la réponse d'Arletty laisse entendre que l'atmosphère vient aussi de l'allure même du sujet.

1.- Production d'ambiance

Les stratégies de sensibilisation culturelle qui continuent, depuis plusieurs décennies, à se développer au nom de la démocratie, au nom de l'accessibilité de tous à la culture, malgré leur bonne foi, se heurtent à un *phénomène de dispersion imprescriptible* des atmosphères culturelles. Il ne s'agit pas seulement de la Mode qui détermine des choix, qui oriente les goûts, mais de la réflexivité publique qu'introduit la représentation commune d'avoir un comportement culturel. Tout individu se reconnaissant comme acteur de la culture, n'a plus besoin de prouver que sa vie culturelle dépend de ses intérêts pour les spectacles en tout genre. La question des publics est révélatrice d'un malentendu qui est au cœur de la sensibilisation et de la prescription culturelles. On mesure le plus souvent la réussite d'une intervention culturelle, d'une exposition à la quantité de visiteurs, comme si ce chiffre ne montrait pas seulement l'importance ou non de l'intérêt public, mais définissait aussi le cadrage et la finalité de la sensibilisation culturelle. Or, il est bien évident que la vie culturelle englobe toutes les activités, même celles qui ne sont pas publiques, elle introduit justement l'espace public dans l'intimité de nos passions pour la lecture, pour les images... La culture est a priori publique, même si je reste assis dans mon fauteuil au coin du feu en lisant de la poésie. La quantité d'individus répondant à une prescription culturelle en se rendant dans tel ou tel lieu de culture n'est que le résultat d'une addition de personnes qui ont décidé de se rendre là. Quand on fait une queue interminable pour assister à la rétrospective d'un artiste de grande notoriété, on obéit à une certaine prescription en se disant : « on ne peut pas ne pas voir... », de la même manière qu'on dit « il y avait beaucoup de monde à l'enterrement » auquel on a du assister. Les ambiances culturelles dans lesquelles on vit ne paraissent pas toujours normées et pourtant elles imposent une *connivence normative* dont la manifestation implicite nous laisse croire à l'expression de nos libertés.

Une ambiance urbaine naît d'un contexte où s'opposent « un processus d'accélération de l'urbanisation » et « une résistance du milieu physique comme du cadre traditionnel » (Gérard Hégron, Henry Torgue). Du point de vue de la vie sociale, l'ambiance demeure moins difficile à définir que l'atmosphère, son appréhension possible tient à des représentations publiques et individuelles. Les architectes, et plus généralement, ce que nous pourrions appeler les concepteurs de l'espace, ont toujours tenté de circonscrire les qualités nécessaires d'une ambiance et les nuisances que

celle-ci peut subir. Mais les normes qui peuvent déterminer de telles qualités sont souvent controversées par les citoyens qui, dans une ville, dans un quartier, ou même sur un territoire plus limité encore, leur opposent un *sentiment d'arbitraire*. Ainsi les bruits ou les odeurs ne sont pas appréciés de la même façon à tel point que ce qui est déplaisant pour les uns ne l'est pas pour les autres. Bien entendu la « bonne » mesure, comme résultat d'une chasse aux nuisances, présente l'avantage de devenir ou d'être déjà une convention acceptable ou revendiquée par la majorité. Et la multiplication de ces « bonnes » mesures, répondant à des nécessités écologiques, semble rythmer la transformation des modes de vie. Qui s'opposerait à cette règle qui exige, en cas d'un pic de pollution, une alternance quant à l'usage des véhicules à moteur ? Par contre, l'illumination de la Tour Eiffel devient plus discutable au regard des économies d'énergie. Pourtant elle fait partie de l'ambiance nocturne pour la vie parisienne. En conséquence, si l'ambivalence des représentations sociales de l'ambiance peut apparaître comme un obstacle au développement des « bonnes » mesures à prendre dans l'espace urbain, il n'empêche qu'elle est sans cesse légitimée par les contradictions manifestes de la gestion urbaine dans le traitement de la pluralité même des nuisances. Ce rapport entre la norme et l'arbitraire qui la constitue est au cœur, nous semble-t-il, de l'appréhension de toute ambiance urbaine.

Il existe des conflits d'aperception des ambiances malgré les critères « objectifs » qui servent de références. Ces conflits émergent tant dans la vie quotidienne d'un quartier que dans la mise en place d'un projet urbanistique. Ils font l'objet de négociations. Celles-ci peuvent avoir un caractère implicite, elles apparaissent dans l'acceptation des divergences de point de vue, dans la reconnaissance partageable de l'arbitraire même des perceptions sensibles d'une ambiance, dans les différents moments du « vécu » de l'espace urbain. Il ne s'agit pas de ce relativisme affiché parfois de manière ostensible contre la rigidité des dispositifs normatifs, mais plutôt d'un certain « amour de la ville ». Prenons un exemple simple et patent : les conflits provoqués par les nuisances sonores nocturnes. Bien des habitants d'un quartier finissent par avouer qu'ils ne sont pas irrités par les bruits nocturnes dans la mesure où ceux-ci font partie du plaisir de vivre en ville. Ce qui pour les uns apparaît comme une aberration est pour les autres un charme, même si leur sommeil en pâtit. L'arbitraire apparaît d'une double manière, avec les a priori culturels présents aux critères d'évaluation, et comme manifestation de la relation de la subjectivité aux règles et aux normes, aux représentations et aux stéréotypes qui concourent à définir une appréciation « objective » de l'ambiance. Il est un élément moteur du jugement esthétique dans l'appréciation d'une ambiance.

1.2 Remarques sur notre terrain

L'analyse des ambiances urbaines ou de la vie culturelle d'un quartier étant propice aux préjugés, nous avons choisi de pratiquer plusieurs types d'approche dans le quartier de Belleville et de Ménilmontant :

- *une observation participante à deux, un anthropologue français et une anthropologue brésilienne qui s'est installée dans le quartier de Belleville à Paris pour s'immerger dans la vie sociale et culturelle.*
- *des entretiens « in situ » dans les ateliers d'artistes, dans les squats, dans les cafés « privés », dans les cafés publics (théâtre, poésie...) et chez des particuliers*
- *des entretiens sous forme de « visites commentées » auprès des riverains de la rue de la Mare, de la rue des Cascades, de la rue des Envierges, de la rue de Ménilmontant et autour de l'Eglise de la place Jourdain,*

Il est intéressant de faire des entretiens avec une anthropologue étrangère car les repères dont on dispose pour décrypter une ambiance urbaine demeurent toujours différents d'une culture à l'autre, malgré l'homogénéisation des modalités d'approche, et les écarts d'appréhension permettent souvent quelques effets d'humour provoqués par la déstabilisation des habitudes du regard. Les personnes que nous avons pu rencontrer dans les lieux culturels comme dans les bistrotts, ne réagissent pas de la même manière avec une anthropologue brésilienne. Ce qui, pour un chercheur français peut paraître familier se révèle différemment sous le regard d'une étrangère même si elle est intégrée. De plus, la ville de Paris reste un mythe pour bien des étrangers qui viennent en France avec des images connues, des clichés qu'ils souhaitent parfois retrouver. Se promenant dans les rues de Paris, les images des villes se superposant elles-mêmes comme des clichés, il est difficile pour une anthropologue brésilienne

de ne point faire de comparaison avec d'autres villes dans lesquelles elle a vécu.

L'image emblématique de certains quartiers parisiens précède parfois leur perception immédiate. A Paris, la butte Montmartre ou le Quartier Latin sont tellement marqués par des représentations de leurs « anciennes ambiances » qu'ils provoquent une anticipation de ce que l'on peut y ressentir et stimulent des associations entre ce que l'on voit et ce que l'on s'imagine voir. La perception de ces quartiers célèbres est traversée par du sens déjà familier, un sens construit par les images des époques précédentes, et par l'infiltration de celles-ci dans le vécu au temps présent du territoire et de son atmosphère. Mais si dans certains quartiers prédomine une fixation de telles images par la conservation patrimoniale, il en est d'autres qui vivent de sérieuses métamorphoses, comme le quartier de Belleville. Les expériences sensorielles que l'on peut y éprouver se réalisent à partir d'un ensemble complexe de représentations entretenues par les citoyens, fondées sur une densité temporelle qui finit par façonner la vie du quartier, le présent étant toujours en résonance avec son passé. L'image de ce quartier autrefois figurée par des métiers artisanaux, habité par un nouveau profil de personnes, lie le passé au temps présent, non à travers l'immobilité de ses modes de vie, mais plutôt par la mouvance des ambiances qui le caractérise. L'idée de la survivance du « Vieux Paris » n'est pas reproduite à partir d'une simulation patrimoniale du passé, elle vient du changement de population, de son nouvel aspect « bohème » qui crée un « effet de passé » sur le temps présent. Si l'ensemble des formes de représentations qui peuvent interférer dans la perception d'un quartier reste insaisissable, il y a, dans le cas du quartier de Belleville, un certain nombre de traits qui semblent occuper une place privilégiée. Nous pensons aux traditions villageoises, ouvrières, bohèmes, à la vie associative, au mélange des cultures, à la circulation des idées et des valeurs politiques. La diversité architecturale du quartier - des petites maisons avoisinent des HLM et des anciens immeubles - est révélatrice, elle aussi, du changement des ambiances et de leur durée. C'est le cas de La Bellevilloise. Située rue Boyer, dans le bâtiment récemment devenu lieu d'activités artistiques, associatives et d'expression de la diversité culturelle du quartier, les occupants tentent de laisser croire qu'ils maintiennent l'esprit de la première coopérative parisienne, fondée en 1877, alors, haut lieu de rassemblement ouvrier, de résistance politique et de vie culturelle jusqu'à la fin des années 40.

Ayant un statut particulier dans la ville de Rio, le quartier de Lapa, comme celui de Belleville à Paris, est marqué par ce jeu des ambiances du passé qui imprègnent les rues d'aujourd'hui. La ville d'autrefois survit comme substrat de celle qui se vit au présent, invisible mais contemporaine, absente mais pulsante. A Lapa, nous ne sommes pas dans les quartiers privilégiés qui

bordent la mer. Ce quartier est situé plutôt au centre, dans une partie de la ville profondément liée à son passé colonial, à son histoire culturelle architectonique et politique. Perçu comme le berceau des bohémiens cariocas, de la diversité culturelle, artistique de la ville et marqué par une certaine rupture de frontière entre les classes sociales, par des manifestations de résistance politique, ce quartier a contribué à la formation d'un type social profondément lié à la culture de la ville, « le malandro ». Ayant quelque similitude avec le « picaro » espagnol, le malandro se différencie de celui-ci surtout par son rapport dérisoire et réjouissant avec le vagabondage, par son goût pour l'atmosphère de la vie de bohème. Le quartier de Lapa participe de l'image emblématique « pérenne » de l'identité culturelle de Rio. Le rythme des transformations urbaines n'est pas le même au Brésil et en France. Les périodes d'abandon de ce qui est patrimonial, de la part des pouvoirs publics brésiliens ont été importantes. Cependant, l'appropriation et la réappropriation des territoires par la population, l'actualisation des anciens traits culturels, grâce à de nouvelles formes d'expression, semblent finir par façonner l'ambiance de ce quartier dont la vocation est surtout musicale. Chaque genre populaire, ancien ou nouveau, y trouve son terrain d'expression, soit grâce à la vie associative, soit par la reprise contemporaine de la vie bohémienne qui « met en synergie » la traditionnelle Sala Cecilia Meireles, dédiée à la musique classique, la maison Asa Branca, consacrée au genre du nord du Brésil connue comme « forró », les maisons Ernesto et Semente, où l'on écoute encore un autre genre de musique brésilienne, le « chorinho », le Twenty Pound Blues, dédié au blues et finalement le Circo Voador et le Fundação Progresso, consacrés au rock. Cette dernière maison est un exemple typique des formes de rapport qui se mettent en place à présent entre les images anciennes de la vie du quartier, l'émergence et l'installation de l'ambiance contemporaine. Ayant été longtemps abandonné, le bâtiment de l'ancienne fonderie, symbole du quartier et de sa tradition ouvrière, a été réhabilité à des fins artistiques culturelles.

Nous n'avons pas pris le parti d'analyser les modes de la vie culturelle et artistique de ce territoire sous l'angle de *la gentrification* – ce qui a été fait par Eric Charmes dans sa recherche « village ou décor » publiée chez Créaphis -. Nous nous sommes surtout appliqués à considérer l'hétérogénéité présente des modes de vie et de l'ambiance du quartier en étant soucieux des modes de perception qui ne sont pas seulement ceux des riverains. L'effet de « *gentrification* », nous ne le nions pas, bien entendu, mais nous partons de l'hypothèse qu'il n'est pas surdéterminant et que, s'il caractérise une certaine mentalité collective, il suscite, de la part des riverains eux-mêmes, des modalités critiques.

La vie culturelle implique d'une manière générale les effets d'une prescription latente qui s'impose comme une finalité implicite de la vie quotidienne. Sa particularité, dans de semblables quartiers (puisqu'il en existe d'autres à Paris, et aussi dans d'autres villes), tiendrait au fait que la distinction entre les pratiques culturelles communes et les pratiques artistiques les plus diverses, demeure relativement floue. Nous voulons dire par là que le mythe de la « vie d'artiste » ne concerne pas seulement les artistes eux-mêmes mais aussi ceux ou celles qui ont ce qu'on appelle des « activités culturelles ». En ce sens, la sensibilisation, qui semble être plutôt le fruit de stratégies de communication, prend une tournure différente, elle se réalise pour beaucoup par une transmission des informations de type « underground ». Dans nombre de bistrot, les gens apprennent qu'il y a des spectacles, des lectures, des concerts...et ils l'apprennent grâce à des affiches à peine visibles, grâce à des habitués qui le leur disent, comme si cette sensibilisation culturelle allait de soi.

Dans la vie quotidienne de quartier, certaines personnes deviennent au regard des autres des « personnages culturels ». Dans les cafés qui reflètent, tout un chacun, une ambiance légèrement différente des autres, les relations humaines se jouent souvent comme sur une scène sur laquelle les habitués finissent par accomplir un rôle plutôt attendu. Les « bobos » peuvent bien aller au théâtre, au cinéma ou au concert, ils vivent leur ambiance culturelle aussi dans ce qu'ils se représentent comme le théâtre de leur vie quotidienne. Le « bobo », même s'il obéit à des modèles de comportement, peut fort bien ignorer qu'il le fait jusqu'au point de croire qu'il n'est justement pas « bobo ». Il est toujours en mesure de parler des « bobos » pour afficher sa distance de représentation sociale et revendiquer la singularité de ses choix culturels. La vie culturelle, coïncidant avec la vie sociale, n'est plus définissable par des pratiques déterminées et c'est là une des raisons pour lesquelles toute stratégie de sensibilisation achoppe en ne réussissant qu'à circonscrire les seuls objectifs qu'elle se donne. Il existe une sensibilisation culturelle *de facto*, qui, si elle n'est pas la même que celle mise en place par les modalités diverses de la médiation culturelle, dépend pour beaucoup des variations d'ambiance.

Bien des gens aiment dire qu'ils sont heureux de vivre à Paris parce que tous les spectacles sont à portée de main. Même s'ils ne sortent pas le soir, ils sont satisfaits de savoir qu'ils pourraient le faire, et que leur choix n'est guère limité. Cette liberté de voir ou d'entendre, bien qu'elle puisse être relative, laisse croire que la vie culturelle des grandes villes forge une ambiance préalable pour peu que l'on soit curieux. Si les politiques culturelles s'acharnent à développer des stratégies de sensibilisation, surtout depuis la

création du Ministère de la Culture⁶, elles ne tiennent pas compte du fait, qu'au fil du temps, les citoyens se perçoivent eux-mêmes de plus en plus comme des « sujets producteurs de culture ». Il faut aussi considérer comment les nombreuses études microsociologiques et les approches ethnographiques des quartiers, les livres qui retracent les « mémoires du quartier » ont fini par persuader les habitants que leur culture vécue au quotidien était un moyen d'appropriation de leur espace. Le citoyen se représente être, sans l'énoncer comme tel, à la fois « sujet et objet de culture » puisque ses manières de vivre sont prises dans ce jeu de renvoi en miroir de tout ce qui fait culture. Ce processus de réflexivité est sans fin, il ne semble guère induire des impressions d'enfermement, comme on pourrait s'y attendre. Il entraîne plutôt une complaisance partagée communément, soutenue par la croyance en l'attraction constante d'un territoire sur lequel la vie culturelle ne cesse jamais de s'enrichir. Parfois, on peut se demander s'il n'y a pas, dans cette communauté retrouvée, l'image mythique du village. Seulement cette image n'est plus du tout comparable à ce que fut celle du village d'autrefois, elle est le fruit du processus de réflexivité. Elle se présente comme si elle était confectionnée par un regard extérieur. Ce sont alors les habitants du quartier qui se voient en train de vivre, ou mieux, qui se voient en train de voir qu'ils se voient. C'est un tel redoublement spéculaire qui soutient l'ambiance culturelle d'une façon qui peut demeurer implicite, qui n'a pas besoin d'être objectivée par des prescriptions. La réflexivité offre l'avantage de laisser croire en une intelligence commune du partage communautaire puisqu'elle semble se fonder sur une apparente autogestion culturelle. Il est alors aisé pour les habitants du quartier de penser que ce sont eux qui « font la culture ».

Quant aux divers citoyens qui viennent dans ce quartier, ils anticipent ce qu'ils attendent de l'ambiance dans la mesure même où ils cherchent à retrouver ce qu'ils imaginent qu'elle soit. Quand nous disons que l'ambiance n'est plus ce qu'elle était, nous percevons un changement tout en éprouvant une nostalgie de ce qui nous semble perdu. Ainsi, la libre appréhension d'une ambiance culturelle s'inscrit dans un cadre relativement prescriptif tant à cause de la gestion culturelle que pour des raisons qui viennent de nous, de notre manière de choisir ce que nous avons déjà choisi. Cette question de la *prescription culturelle* nous semble d'autant plus complexe que l'hypothèse d'un « désir de culture » se fonde sur la représentation commune d'une liberté de choix. Encore faudrait-il définir ce que peut être un choix par rapport à « l'offre culturelle ». Il s'agit plutôt d'imaginer toutes les possibilités qui sont offertes pour constater que l'idée de choix est plus essentielle que l'acte de choisir lui-même. Si la gestion culturelle trouve en la prescription une finalité objective de sa dynamique institutionnelle, il n'en

⁶.- cf Maryvonne de Saint Pulgent

demeure pas moins que, de manière commune, les récepteurs de l'offre culturelle (potentiellement, tout le monde) sont plutôt dans l'expectative des effets d'une « sensibilisation » que dans l'attente de ce qui pourrait leur être prescrit. Il peut paraître paradoxal de rapprocher l'aperception d'une ambiance culturelle de la prescription qui imposerait un ordre culturel préalable, qui commanderait à nos manières de voir ou d'entendre. La sensibilisation n'est-elle qu'une prescription déguisée ?

1.3- Kaléidoscope d'une vie culturelle (le quartier Belleville)

Errer est humain, flâner c'est parisien, écrit Victor Hugo, dans *Les Misérables*. Le plaisir que l'on peut prendre à marcher dans les rues de Paris est fort probablement une des raisons pour lesquelles il y a autant de visiteurs dans la ville. Le flâneur est un personnage fondamental du « mythe de Paris ». Avec son regard curieux et observateur de conquérant, avec son regard intime et profond d'amoureux. Mais s'il reste encore des flâneurs, où se promènent-ils à présent ? A l'époque de Victor Hugo, contemporain des travaux d'embellissement de Paris, le flâneur témoignait de la métamorphose de la ville telle qu'on la connaît aujourd'hui, de l'effacement de ce « Vieux Paris » qui demeure toujours évoqué sur un ton de nostalgie. Les chantiers n'ont jamais cessé, laissant des symboles de cette ancienne physionomie de la ville, et le paysage des grands boulevards et des immeubles haussmanniens a réussi à s'imposer comme une carte postale officielle. Cependant, plus on en trouve, des cartes postales de Paris, moins elles semblent en mesure de représenter toutes les époques de la ville qui devient de plus en plus insaisissable avec une pareille accumulation du passé et la vision hallucinée de ses métamorphoses. Au long du dernier siècle, le flâneur a quitté Montmartre pour aller à Montparnasse et ensuite à Saint-Germain-des-Prés. Aujourd'hui, s'il est vrai que les possibilités de promenade sont si nombreuses qu'on ne peut les choisir d'avance, il est aussi vrai qu'il reste des parcours plus mystérieux que d'autres. Le flâneur peut bien s'orienter vers les Champs Élysées, haut lieu de la consommation de luxe, ou vers le Quartier Latin, lorsqu'il cherche l'atmosphère universitaire et bohème, il peut passer de la rive droite à la rive gauche en quelques minutes, pour quitter les siècles d'histoire et d'art qui logent au Louvre et au Jardin de Tuileries et passer au plus grand recueil d'art moderne, sur la chaussée d'en face au Musée D'Orsay. Mais que cherche le flâneur qui se déplace vers le côté Est de la ville, lorsqu'il se promène dans le quartier de Belleville ? Ce quartier annexé à la ville de Paris depuis 1860 n'est devenu une destination de promenade, pour les Parisiens ou pour les étrangers, que récemment.

Pour qu'un territoire devienne objet d'intérêt des visiteurs, il faut, tout d'abord, qu'un discours sur les lieux qui le composent se construise, il faut qu'il devienne, lui-même, un discours. C'est quand les mémoires multiples d'un territoire sont captées dans un récit, que celui-ci est en mesure de prendre place dans l'imaginaire. Construit à plusieurs voix, ce récit est protéiforme, il se développe comme un discours ouvert, toujours prêt à absorber une nouvelle histoire, à se nourrir d'elle à la fois. Ce récit ouvert permet l'articulation de symboles parfois contradictoires, la mise en valeur de certains éléments qui le structurent et l'oubli d'autres. Il n'y a pas une version officielle qui s'impose à la perception des habitants ou des visiteurs de Paris, il y a plutôt des éléments variables qui forgent la singularité d'une ville et de ses territoires, qui se rassemblent dans l'imaginaire des gens selon leurs intérêts personnels, selon leurs goûts. La façon dont les individus perçoivent ou vivent les espaces peut bien les persuader de leur liberté de choix. Quand on se balade, on a l'impression de choisir nos destinations selon nos critères personnels, même si ce qui est retenu et ce qui est effacé du récit qui nous est raconté d'un certain lieu est préalablement déterminé par des modèles, des habitudes de perception. Le prestige de Paris fut capable d'en faire un mythe, fut capable de réveiller le désir de s'y rendre ou d'y vivre. Mais le réseau discursif qui a bâti le Paris imaginaire, ayant pris corps au long du XIX siècle, notamment dans la littérature, garde-t-il l'allure de ces temps ? Existe-t-il des vestiges des atmosphères des époques passées ou celles-ci ne sont-elles reproduites que par l'engouement pour le « rétro » ? L'objet du regard comme la façon de regarder sont-elles propres à l'état d'esprit de chaque époque ? Un quartier comme celui de Montmartre, au même titre qu'un monument comme l'Arc du Triomphe, même s'ils racontent des histoires différentes, deviennent-ils des symboles figés, des témoins d'une histoire qui s'est arrêtée ? La vision du flâneur, mais aussi celle de l'habitant, se confrontent à ce qu'on appelle dans le langage cinématographique « l'arrêt sur image ».

Dans les lieux patrimoniaux, comme la Place de la Concorde ou la Place de la Bastille, la monumentalité est le mode selon lequel on représente l'histoire. Dans le récit de Belleville, au contraire, les chapitres importants sont plutôt captés à travers des mémoires individuelles et par le prosaïsme qui les caractérise. On ne se retrouve plus en face de signes figés des moments extraordinaires du passé. Les récits des habitants qui ont vécu les deux guerres à Belleville sont nombreux. Ils ont été élaborés avec les événements qui intègrent la « grande histoire » et avec ceux de la vie privée des gens, les gestes héroïques de certains personnages apparaissent mêlés aux mariages et aux baptêmes. Ces histoires de vie qui auraient pu être les nôtres sont reçues d'une façon particulière à travers des documents, des

livres, des photographies, ou grâce à la parole des plus âgés. Même si elle demeure une illusion, la transmission du récit se fait d'elle-même, sans être gouvernée par des institutions culturelles qui gèrent les mémoires. *L'idée même de la transmission devient plus essentielle que l'acte lui-même, et que son objet.* Les visiteurs qui viennent à Belleville ne cherchent pas des monuments, ils ne viennent pas pour trouver des lieux spécifiques, mais plutôt pour chercher des ambiances. Les vestiges des changements du paysage d'autrefois, l'atmosphère de faubourg, ou l'aura de ses rues qui gardent toujours la mémoire des cris de la Commune, la possibilité de retrouver les gestes des anciens artisans en observant ceux que de nombreux artistes accomplissent dans leurs ateliers, impulsent une constellation de représentations par laquelle le passé semble s'actualiser de lui-même comme s'il faisait partie d'un « inconscient collectif » du territoire. Et les visiteurs ont moins la tendance à y arriver avec des renseignements précis, des adresses, que dans des lieux comme la Place Vendôme ou la Place des Vosges, ils se baladent et ils découvrent certains coins plutôt par hasard. C'est-ce qu'on remarque assez souvent au 79 rue de Belleville, où bien des gens s'arrêtent, pour prendre la photo qu'ils ne s'attendaient pas à faire, lorsqu'ils remarquent la plaque informative qui raconte comment sur les marches de l'immeuble indiqué, naquit Edith Piaf le 19/12/1915.

1.4. L'idéologie de la récupération

Dans quelle mesure ce retour des signes du passé qui ne sont pas toujours ostensibles participe-t-il d'un mouvement de récupération ? On oublie souvent que le verbe « récupérer » signifie « recueillir », au sens où un « récupérateur » retrouve ce qui serait perdu ou inutilisé. Il est certes douteux d'imaginer que la mémoire puisse recueillir « ce qui est perdu », mais elle demeure sujette à l'accueil même involontaire de traces abandonnées, à ce qui fait retour après avoir disparu. En ce sens, la « récupération » peut être considérée comme un « état d'esprit ». Elle est aussi, à sa manière, un exercice de transmission qui impose sa propre organisation. Plus qu'un simple rapport avec le passé, la notion de

récupération se présente aussi comme une logique sous-jacente à des pratiques culturelles, aux formes d'occupation de l'espace. On récupère les murs qui signalent les frontières entre le privé et le public pour en faire des lieux d'expression artistique, on récupère des bâtiments abandonnés pour en faire des ateliers pour les artistes, on récupère des objets jetables pour en faire des œuvres d'art, comme pour meubler les foyers, on récupère des immeubles historiques pour leur donner de nouvelles fonctions. Il n'y a pas un sujet prédéterminé de la récupération, elle devient un *modus operandi* qui peut être à la base de la gestion urbaine comme de l'insubordination à ses règles, un vieil immeuble pouvant être récupéré par la mairie ou par les squatteurs. Tout peut devenir objet de récupération du passé, comme les déchets, le anciens savoir-faire locaux ou ceux qui viennent d'ailleurs. La récupération suppose qu'on s'approprie quelque chose, qu'on ramène cette chose d'une temporalité à une autre, qu'on s'en serve autrement, qu'on détourne son sens d'origine... En tant que phénomène de masse, la récupération a tendance à se reproduire dans bien des lieux urbains. On voit dans bon nombre de villes resurgir une vitalité des quartiers anciens, lorsque d'un certain anonymat et parfois même d'un état d'abandon, ceux-ci accèdent à la condition de « sites » pour les touristes. Alors, les pouvoirs publics financent les améliorations urbanistiques, l'histoire locale est mise en valeur, une foule de nouveaux amoureux de l'atmosphère du quartier viennent s'installer, les anciens immeubles délabrés servent à abriter les ateliers d'artistes, les associations culturelles se multiplient, les loyers augmentent, un aspect bohème s'intensifie, le brassage multiculturel se modifie.

On pense à un quartier comme celui de Gracia à Barcelone, qui fut, comme Belleville, un village annexé à la ville dans le XIXème siècle. Ayant aussi une tradition ouvrière et représentant le siège d'un certain savoir-faire catalan, ce quartier devient, à présent, le territoire idéal pour des ateliers d'artistes, la récupération de tout ce qu'il y avait de plus singulier l'a rendu attirant pour les jeunes générations, que ce soit des Barcelonais ou des étrangers. On pense aussi à des villes non européennes dans lesquelles le même genre d'appropriation d'espace se fait. A São Paulo, le quartier Vila Madalena rassemblait les étudiants pendant les années 70, les plus dures de la dernière dictature. La militance de certains habitants liés au mouvement anarchiste a réussi à changer les noms des rues de leur quartier, remplaçant ceux-ci par des dénominations plus poétiques comme « Tournesol » ou « Harmonie ». Les dernières années ont vu, dans ce quartier, le même genre de changement vécu à Gracia ou à Belleville. Le métro est récemment arrivé dans ce coin de la ville, rendant possible la communication avec le centre.

Souvent, on se demande, avant de visiter une ville, où se trouvent les

quartiers « branchés », de la même manière dont on parlait, depuis longtemps déjà, des quartiers « rouges ». Ce genre d'uniformisation ne reste pas limité aux paysages culturels des quartiers concernés, il se reflète aussi dans le cadrage institutionnel des formes associatives adoptées par les artistes, les commerçants, les habitants dudit quartier « branché ». Ainsi la vie de chaque jour prend elle-même une « allure culturelle » d'une façon objectivable. Des manifestations comme celle « des Portes Ouvertes », se multiplient et se reproduisent partout sous les mêmes formes, elles deviennent impératives, elles représentent l'indicatif de la vie culturelle des quartiers avec les signes les plus reconnaissables pour une communauté transnationale, elles sont une sorte de « label culturel ». Le dépliant des Portes Ouvertes de Belleville de 2008, par exemple, attirait l'attention sur la présence des artistes marocains et brésiliens, invités à exposer leurs oeuvres. Une soirée animée par des musiciens marocains était prévue. Les bénéfices des œuvres ont été destinés aux enfants démunis du quartier de Sidi Mhammade à Gafit, dans le cas des Marocains. Par ailleurs, les artistes brésiliens invités se sont engagés à recevoir leurs hôtes français à l'occasion des Portes Ouvertes de Santa Teresa à Rio.

1.5. La prescription culturelle est-elle implicite ?

Même si « branché » et « bobo » ont des significations différentes, voire opposées, l'un et l'autre semblent bien impliquer *une prescription culturelle implicite* ? « Branché » correspondrait à un état des choses – un quartier est « branché » - tandis que « bobo » désignerait plutôt une mise en perspective de la vie. Le « bobo » s'oppose au « branché » parce qu'il est actif, parce qu'il croit construire sa singularité, sa différence. Mais on peut vivre dans un ordre culturel sans même s'en apercevoir, en suivant les normes qui le constituent, en épousant l'atmosphère qui le définit. Est-ce un « système de croyances » qui se caractérise comme une idéologie « générative », porteuse de justification et de projet ? Pour Paul Ricoeur, « l'idéologie est cette méprise qui nous fait prendre l'image pour le réel, le reflet pour l'original »⁷ S'agit-il vraiment d'une fausse conscience ? L'acte d'adhésion sans condition que suppose le fait d'être branché ou de se

⁷.- Paul Ricoeur, du texte à l'action, Points, Le Seuil, p.345

conduire en « bobo » entraîne un redoublement spéculaire entre les pratiques et les normes, annulant toute possibilité de distorsion. La domination n'a plus de visage, le pouvoir n'est plus représentable, seul s'impose un ordre culturel qui se légitime de lui-même par la croyance en la liberté que chacun exerce dans la conquête de sa singularité. Il est difficile de parler alors d'idéologie puisque celle-ci n'aurait plus d'origine, puisqu'elle fonctionnerait comme un « système de croyances » devenu « système de prescriptions ». L'universalité d'un tel système, bien qu'il puisse paraître destructeur des singularités, triomphe de ce qu'il semble réduire en transformant la similitude collective en différence individuelle.

Les associations d'artistes fonctionnent aussi comme des acteurs sociaux en adoptant des positions politiques sur les questions d'environnement ou de consommation. Pareilles positions semblent incontournables, elles ne manifestent pas la radicalité particulière qui caractérise la « volonté de transformer la société ». Elles épousent la même forme, le même contenu que les discours écologique ou humanitaire tenus par les institutions qui invoquent le péril du destin de l'humanité ou de la Planète Terre. Aux Portes Ouvertes de Belleville de 2008, le sujet de l'année ayant été la « Tentation », le discours sur le dépliant se présentait ainsi : « *Dans nos sociétés, la tentation est à la fois omniprésente et totalement banalisée... En répondant à la tentation de l'art, les artistes de Belleville entendent lui rendre quelque transcendance : tentation de beau, du plaisir des sens, de l'intelligence, contre tentations de séduction consumériste, régression au plus grand nombre, inquiétants populismes...* » Les pratiques artistiques apparaissent ici indissociables d'une prise de position qui consiste à rendre plus équilibré le système de consommation. La « tentation », désignée comme un mécanisme du système, n'est pas mise en doute mais plutôt mise au service de l'art, comme s'il s'agissait tout simplement de purifier, grâce à l'art, ce qui est perverti par le système. Ensuite, toujours sur le même dépliant, le mot « tentation » revient. Sous la rubrique titrée « Pause tentation », on trouve le rappel au fait que les commerçants de Belleville proposent pour l'occasion des « produits tentants » ; sous la rubrique « Soutien à l'association » le « tee-shirts tentation » et les affiches de l'événement sont également proposées aux visiteurs comme des objets de consommation. Tout se passe comme si le simple fait de s'exprimer à propos des grands débats sur les modes de consommation suffisait, sans que la façon de le faire soit remise en cause. Il est intéressant de penser comment en 68 la prise de la parole envahissant les murs parisiens se faisait selon des principes tout à fait différents. Les slogans, s'ils avaient déjà cette concision qui leur permettait de devenir partout connus du jour au lendemain, étaient souvent construits de façon à inverser le sens commun. Ils essayaient de lancer une offensive critique en déconstruisant la logique dominante. Il suffit

de se souvenir des propos du genre : « Le réveil sonne : PREMIÈRE humiliation de la journée ! » ou « On achète ton bonheur. Vole-le. » ou encore « La barricade ferme la rue mais ouvre la voie. » La mise en question du travail comme valeur fondamentale, la réaction à la réification des émotions, le retournement des violences institutionnalisées s'exprimaient dans la négation des valeurs qui structuraient alors la société. Il y avait une ironie créatrice d'idées qui donnait à ces slogans leur force. Le paroxysme de ce genre de construction a été l'anecdote autour du mot « chienlit » employé par le Général De Gaulle pour désigner les mouvements sociaux d'alors, repris et détourné ensuite par les étudiants dans la phrase « La chienlit c'est lui ». L'exercice d'un « contre pouvoir » exprimé par les artistes semble être devenu bien anachronique. Les formes d'organisation étant globalisées, elles se rigidifient, elles se traduisent par des usages passifs qui consistent à choisir parmi les offres rendues disponibles par le « cadrage institutionnel » et non à inventer de nouveaux usages.

Dans une ville comme Paris, les soutiens proposés par les mairies de chaque arrondissement, ou par d'autres institutions, ne sont pas négligeables. Ainsi, les nombreuses associations de Belleville ont la possibilité de compter sur des subventions, des salles d'expositions, des affichages associatifs, entre autres choses. Il est vrai que tous les artistes ne se sentent pas en mesure de remplir des papiers et de préparer des dossiers permettant de bénéficier des aides. Souvent, lorsqu'ils sont interrogés à ce propos, ils expriment le sentiment de ne pas faire partie d'un certain réseau, ils signifient leur « extériorité » en invoquant l'impossibilité de se servir des aides mises en place pour les soutenir, ils finissent par chercher leurs propres moyens de réaliser ce qui aurait pu être produit en partenariat avec les pouvoirs publics, que ce soit des expositions, des concerts, des rencontres. Il y a ainsi une convergence entre les actions culturelles menées par les mairies et celles qui sont projetées par les artistes, qu'ils soient associés ou non. L'histoire des squats montre bien les jeux de pouvoirs. Que la mairie finisse par les autoriser ne change pas le statut de délit, mais certaines appropriations spontanées des espaces publics finissent par être maîtrisées. C'est le cas du mur de la rue Dénoyez repris par les graffiteurs. Les autorités publiques ont réagi à plusieurs reprises, elles ont fini par autoriser les interventions sur le mur de cet immeuble abandonné, les graffitis changent toutes les semaines, et il y a de plus en plus de participants. Néanmoins, l'autorisation donnée à ces graffiteurs reste une exception et surtout, elle se présente comme une concession qui est vouée à transformer en douceur les rapports entre le pouvoir et la population.

Dans un arrondissement comme le 20ème, dont la mairie est socialiste depuis des années, une politique culturelle existe de fait : on peut ressentir

de quelle façon les élus locaux prêtent attention au tissu associatif et aux liens sociaux qui en résultent. L'ouverture de la Maison des Associations en 2003 est un bon exemple. Vouée à jouer le rôle de consultant auprès des associations, elle met toute une série de dispositifs au service de leur bon fonctionnement. Le dynamisme des actions publiques de l'arrondissement peut être aperçu aussi en lisant « le guide associatif », qui en est à l'heure actuelle à sa cinquième édition. Il fait preuve de toute une structure administrative de proximité mise en service pour un millier d'associations. Il les classe par thème, par quartier et par ordre alphabétique. La diversité des lieux culturels que l'on peut constater lorsqu'on marche dans les rues est, dans cette brochure, répertoriée. On y trouve aussi tous les renseignements concernant les modalités de subvention et d'aide. Le modèle politique qui permet de mettre en place ces formes de soutien à la vie associative locale implique la participation des citoyens, il se fonde sur les principes d'une « démocratie participative ». L'idée que l'ensemble de la société pense ses « propres normes » les rend moins prescriptives. Du moins symboliquement. Cependant, la prescription est bel est bien établie, de manière discrète, implicite, avec la distribution des aides, la prise en charge commune, partagée de la « vie créatrice ». La classification des associations par thème comme « culture et loisirs, environnement, insertion, jeunes ou mémoires », crée une image de ce qui se passe dans les quartiers, elle se pose en miroir de la vie locale, elle capture celle-ci et lui restitue sa forme ordonnée. Chaque nouvelle association doit trouver son créneau, il est même convenable que chaque nouvelle manifestation culturelle ou démarche sociale se traduise par une nouvelle association.

L'encadrement culturel laisse imaginer une liberté de choix, un jeu de possibles, une reconnaissance de toutes les innovations de telle manière qu'il ne paraît jamais coercitif. Il se soutient d'une naïveté consensuelle en légitimant la demande de légitimation qui est propre à une revendication. Mais les catégories du langage institutionnel subsument les représentations de liberté à des schémas conceptuels comme si la société fonctionnait « par dossier ». Une métaphore telle que « sans-papiers » fait partie de ces catégories qui assurent la convergence des représentations collectives, c'est ainsi qu'elle joue un rôle figé, cristallisant les oppositions, les contradictions sous une unique désignation. Elle présente, par sa seule énonciation, un rapport spécifique avec l'étranger, une réalité nommée et reconnue par l'ensemble de la société, une notion-clef pour les temps actuels. Or, la logique sociale et politique qui détermine l'usage de l'expression « sans papiers » est la même qui donne lieu à la classification de bien des productions culturelles présentées publiquement comme étant « du monde ». Dans cette catégorie se rassemblent des objets culturels jusqu'alors inexistantes tels les « nouveaux » objets de consommation d'une

masse transnationale. Ce qui est « du monde » paraît d'abord déterritorialisé, puis réinséré dans des catégories communautaires qui deviennent des étiquettes. Au cours d'une balade à Belleville, on est sûr de retrouver à plusieurs reprises la mise en valeur des cultures « du monde » comme la construction même de l'identité des associations, des bistrotts ou des espaces culturels. Il est intéressant de voir la diversité de lieux de consommation qui peuvent adopter cette désignation pour donner du sens à leurs raisons sociales. Dans la galerie de l'association « Ménilmuche », nous avons eu l'occasion de visiter une exposition des « objets du monde ». Cette association propose un espace d'exposition et un atelier pour les artistes du quartier, d'une manière qui n'est guère différente de celle des écrivains publics rédigeant des documents pour les personnes ne maîtrisant pas la langue française écrite. Sa polyvalence s'exprime comme dans une panoplie conceptuelle, l'ensemble de ses actions étant perçu comme expérimental. Ainsi le terme qui désigne l'insertion sociale dans leur site Internet est « Laboratoire égalitaire ». Il y a toute une conceptualisation des rapports sociaux qui se construit en réseau, on trouve d'autres concepts qui fonctionnent selon la même logique, comme celui du « commerce et du tourisme solidaires » proposé par « l'Anthropo », - une boutique associative qui travaille avec des associations africaines -, ou comme celui du « tourisme participatif » qui a connu, dans le quartier, les actions des associations comme « Belleville Insolite », « Belleville, ça se visite » ou « Paris Méconnu ». La « musique du monde » apparaît dans des lieux branchés comme la Bellevilloise ou la Maroquinerie, et dans un circuit plutôt underground, comme la Miroiterie ou encore dans d'autres salles de concert bien connues dans le quartier comme le Studio de l'Ermitage, les Trois Chapeaux ou encore les Trois Arts. Si les démarches de chacune de ces associations, avec leurs salles de spectacle, se différencient, elles assurent de manière commune, la mise en scène des rapports avec l'étranger, en créant des alternatives à la stigmatisation des « sans papiers », en affichant la curiosité à l'égard de l'autre plutôt que son rejet. Cependant, elles le font dans le cadre d'un schéma discursif qui ne laisse paraître qu'une opposition déjà convenue, comme une panoplie d'alternatives de sens toujours bien classée. Et leur façon de s'insérer dans un tel réseau discursif abolit toute tentative de déconstruction de cette similitude des codes culturels. Le fait de se mobiliser pour des actions dont le but est celui de réinstaurer l'égalité, d'assurer l'inclusion sociale en rendant plus familier le rapport avec l'étranger, prouve bien l'émergence d'un manque. Comme l'écrit Baudrillard : « Les concepts d' « environnement », d' « ambiance » n'ont sans doute une telle vogue que depuis que nous vivons moins, au fond, à proximité d'autres hommes, dans leur présence et dans leur discours, que sous le regard muet des objets obéissants et hallucinants qui nous répètent toujours le même discours, celui de notre puissance médusée, de notre abondance

virtuelle, de notre absence les uns aux autres »⁸

Persiste aussi une certaine indifférence à l'égard de ces catégories. Rien ne peut être plus éloquent que l'informalité absolue qui caractérise un certain marché sur le Boulevard de Belleville. A la différence des marchés officiels, celui-ci n'a pas vraiment jour et heure précis, il se fait et se défait au rythme de la foule. Ce marché est une sorte de parodie du marché officiel, contrairement à la logique de la spécialité qui caractérise les autres marchés, il expose des marchandises complètement hétérogènes à bon marché. Le principe n'est pas très éloigné de celui du magasin « Tout à 1 euro », en face duquel ce marché s'étale sur le trottoir. Dans un cas comme dans l'autre, les pinceaux sont à côté des chaussettes, ou des parapluies ou encore des fleurs en plastique, des bougies ou des assiettes. Chez les colporteurs, les objets de seconde main peuvent côtoyer les nouveaux, mais ce qui est vieux n'est pas là pour « récupérer » l'aura du passé. *Ici, la singularité vient de l'épuisement du prosaïsme.* La même boîte de sardine qu'on trouve dans un supermarché coûte moins cher... Sur le Boulevard de Belleville, des objets comme une vieille tasse sans ailes, une pièce de dix francs ou une ceinture en cuir usé ne sont pas en mesure de porter la poésie du passé. Leur prosaïsme se renforce davantage par la présence d'un autre genre d'objet : les vieux modèles de téléphone portables, les DVD pirates ou les baladeurs mal sortis des grandes surfaces et déjà dépassés par une nouvelle génération sont devenus désuets avant même de vieillir. Ces objets donnent à voir des temporalités qui ne sont plus celles qui caractérisent les objets tenus pour des « antiquités ». La mise en rapport de tous ces objets révèle l'arbitraire qui fonde la valeur d'échange et la valeur symbolique des marchandises. Les règles du marché sont dépassées, c'est le besoin des colporteurs de se faire un peu d'argent qui est le seul critère du commerce. Tous ces produits acquièrent une nouvelle valeur « minimale » à partir de leur dévalorisation. Ce genre de marché affiche ainsi sa propre cohérence et son autonomie absolues et ce sont les faibles moyens des consommateurs qui déterminent sa vitalité, sa reproduction.

⁸ .- Jean Baudrillard La société de consommation. Paris, Gallimard, 1970.p.17/18

1.6. Les artistes de Belleville

Selon la tradition des brocanteurs, l'aspect prosaïque des objets est-il un signe contemporain de la dégradation de leur « idéologie de la récupération » ? Ou faut-il voir dans le prosaïsme l'apparition d'une singularité du banal ? Le mouvement de la récupération ne semble pas être menacé d'épuisement, ce qui s'épuise, ce sont les objets mêmes de la récupération. Du coup, la banalité caractérise « ce qui reste », l'ensemble de ces produits résiduels dont la circulation commerciale est assurée « à la sauvette ». On pourrait parler d'une « banalité extrême » en considérant que celle-ci devient une mesure culturelle dans un contexte de surproduction des déchets. Sans le savoir, ces colporteurs pratiquent l'écologie puisqu'ils ne cessent de recycler ce qui pourrait atterrir à la poubelle, faute d'acquéreurs. Avec la « banalité extrême », signe d'un minimalisme existentiel, le singulier se mesure au « presque rien ». Ce qui permet à « l'idéologie de la récupération » de se ressourcer, de découvrir d'autres pratiques, et d'éviter de perdre toute croyance en la singularité elle-même.

« Les artistes de Belleville » croient en la singularité de ce qu'ils créent et leur croyance se soutient d'une ambiance culturelle en majeure partie constituée par « l'idéologie de la récupération » qui se voit attribuée des qualités écologiques. Leur travail artistique quotidien paraît une manière de transcender toute réduction au prosaïsme par la dimension esthétique. C'est d'ailleurs pourquoi ils se mesurent d'abord à eux-mêmes, à leurs propres capacités d'invention, au pouvoir de leur imagination. La relation la plus prégnante, ils la vivent non point avec le « marché de l'art » mais avec l'ambiance culturelle de leur quartier qui constitue au jour le jour leur « cadre de vie ». C'est ce milieu culturel qui les aide à croire en eux-mêmes. Et leurs ateliers deviennent ainsi des « petits mondes » dans lesquels ils peuvent éprouver leur liberté de créer. Tout ce qu'ils récupèrent demeure a priori transformable de telle façon qu'ils laissent leur marque sur des objets qu'ils ont réinventés. Ils participent de cette « idéologie de la récupération » mais ils la traitent à leur manière en lui inventant des fins différentes, en s'acharnant à faire naître le singulier du banal lui-même.

Des artistes photographes font leurs prises de vue sur la voie ferrée désaffectée qui coupe la rue de la Mare en deux parties. Ils disposent leurs trépieds, ils avancent vers l'intérieur sombre du tunnel jusqu'où la lumière n'est plus captable. Du haut des escaliers, on les voit disparaître dans

l'obscurité. Sur la grille qui entoure ce qui un jour fut le quai, le gypse blanc des corps sculptés en position acrobatique se distingue dans la pénombre produite par des arbres abandonnés à leur état sauvage. Ici, la nature n'est visiblement pas l'œuvre imaginée dans les cabinets des architectes du paysage. En revanche, elle peut bien devenir objet de mise en scène grâce à la création artistique. Ces corps dont les mouvements hésitent entre la jouissance et l'agonie, sur le fond d'une gare disparue, devenue une ruine déjà enfouie dans la terre, figurent la poésie de l'abandon urbain. Ils offrent le sens d'une réappropriation anonyme du territoire. Les passants s'arrêtent, ils interviennent, pratiquant un vandalisme constructif. L'œuvre d'art semble se transformer elle-même au fil du temps, elle disparaîtra, sa place apparaîtra alors comme un vide à remplir. L'objet éphémère en cache d'autres qui le suivront. Ces gestes d'intervention artistique dans l'espace public font appel à l'inattendu, ils peuvent toujours provoquer ce que nous ne sommes pas en mesure d'anticiper. Inscrits dans les pratiques artistiques communes au territoire et conçus grâce à l'opportunité du paysage local, ils gardent la puissance du mystère de leur devenir. L'ambiance des ces rues comme celle des ateliers d'artistes, si elle peut être objet de réflexion, ne se laisse guère « conceptualiser », la rencontre avec les artistes rend plus attachante leur manière de construire le décor de leur travail quotidien. Notre parcours par la rue de la Mare a pour but la visite de deux ateliers situés au 57, rez-de-chaussée d'un ancien bâtiment. Une vitrine donne à voir l'état d'esprit du « Gourbi de la Mare ». On aperçoit une composition d'objets encadrés par deux torsos féminins, des parties de mannequin sur lesquelles on peut lire des fragments poétiques. Au centre de la vitrine, des sculptures partagent la place avec des objets disposés en cascade, des bouts de tissus, des soutiens gorges, des toiles, des poèmes, des photos, des affiches. L'assemblage, comme le définit l'artiste lui-même, est la marque de la mouvance, figuration d'un « cabinet de curiosités » qui évolue tout le temps. La propension à l'excès que l'on peut ressentir dans ce lieu révèle l'accumulation ou plutôt la condensation de plusieurs temporalités, les nouveaux objets s'ajoutent aux anciens, l'œuvre se fait au fur et à mesure et plus que le sens isolé de chaque objet, ce qui est recherché, c'est l'ambiance produite par l'ensemble en évolution constante. Des guirlandes lumineuses scintillent à l'intérieur d'une salle chargée d'objets, elles jouent leur rôle dans la réappropriation du banal, dans la mise en scène des objets dérisoires qui traversent la vie quotidienne, comme des emballages, des outils, des pièces de vêtement, des bijoux... Sans référence à leur fonction d'origine, ces objets sont réunis dans la quête de leur poésie, ils sont censés dégager une aura comme les objets d'art plus classiques (sculptures, photos, tableaux, poèmes) qui les entourent. Le surplus caractéristique de toute marchandise fait objet de parodie, il s'exprime à travers la figure que l'assemblage, pratiqué au fil du temps par un seul individu, peut donner de

l'accumulation elle-même. Celle-ci prend forme avec l'allure désordonnée selon laquelle chaque élément de la composition globale, constituée par l'atelier et sa vitrine, se présente dans une telle constellation, ou par le fait que le « trop plein » déborde les limites imparties à l'espace intérieur et occupe une partie de la cour de l'immeuble. Ce prolongement entre le « dedans » d'un atelier et « son » dehors exprime comment, dans un tel quartier, les activités artistiques abolissent la représentation d'une séparation entre l'espace privé et l'espace public. Le geste créateur ne relève pas de la « génialité » mais de la possibilité de donner un sens esthétique à ce qui n'en a pas, comme par l'enchantement d'un geste magique. C'est ce geste qui semble suggérer une certaine identité artistique. Les rituels quotidiens qu'implique la construction de cette identité – rituels qui peuvent d'ailleurs ressembler à une succession de manies séduisantes – se pratiquent tantôt avec l'état d'esprit du sens transformateur de la récupération, tantôt avec le sentiment d'appartenance au territoire dans lequel la pratique artistique a lieu. Le terme « Gourbi », adopté par l'artiste pour nommer son lieu de création était à l'origine plutôt péjoratif. Sa reprise dans un sens anachronique et ironique transforme ce qui aurait pu être négatif en singulier, d'autant plus que l'ajout du nom de la rue permet de désigner ce lieu-dit comme le « Gourbi de la Mare », en référence au choix d'un nom d'artiste « Fontaine de la Mare », comme autrefois où certains titres d'œuvres faisaient référence également au nom de la rue où se trouve l'atelier.

L'adoption d'un nom d'artiste est une manière de jouer avec l'histoire de l'art, elle est la figure reproductible d'une nouvelle existence, celle qui débute par une simulation patronymique « intronisant » la création artistique. Dans l'histoire du sculpteur Fontaine de la Mare, le jeu de mot, fait de la rencontre hasardeuse entre son nom de famille et son adresse, est à l'origine de cette nouvelle existence inscrite dans son lieu.

1.7. Une intervention surprise

Dans le cadre de notre démarche, il était intéressant de répondre à une demande d'un artiste, et pour ainsi dire de « jouer le jeu » en produisant un texte sur ce qu'il fait. Un jour, ce sculpteur, Michel Fontaine, a demandé à

Maria Claudia Galéra, d'écrire un texte sur ses œuvres pour une prochaine exposition. C'était une manière de l'impliquer dans la compréhension de sa démarche et de l'inviter à sortir de sa posture d'observation. N'étant pas une critique d'art, elle a dû adopter une position qu'elle estimait être une imposture, mais qu'elle ne pouvait refuser de prendre comme s'il s'agissait de sa réponse à une demande de réciprocité. Elle a donc rédigé ce texte : « Le parcours est tortueux, le chemin est de pierre. On hésite, on peut longer les courbes imprécises désignées par terre par des plaques de marbre et des sculptures ou alors prendre les petits sentiers qui s'insinuent entre les pièces. La consigne habituellement trouvée dans les musées de ne pas toucher aux œuvres ne pourrait pas figurer dans une telle conception d'exposition, car la présence des visiteurs à proximité des œuvres semble être souhaitée et même stimulée. La vision de l'ensemble, celle qu'on peut avoir au tout début est celle du surplus, de la prolifération. Du « trop plein » de ce parcours tracé et qu'on imagine amovible, en fonction de l'occupation de l'espace, le regard passe au vide des murs. Ces parois de galerie voués à accueillir l'expression des artistes jouent ici le rôle de raconter le silence. Les mots sont inscrits par terre, leur signification se construit, ponctuée par l'absence d'autres signes que ceux qui se font sur la pierre. Le récit rouge écrit sur ces pierres tombales, en écriture naïve, ne se laisse pas capter, il entoure la pierre sculptée, la recherche de sa syntaxe brisée par les fragments de marbre ne peut aboutir. Le regard est à nouveau pris par ce passage étrange de la pierre cassée et concassée à la pierre à peine sculptée et finalement aux pierres taillées, polies, travaillées. La transformation de la matière minérale brute en forme esquissée par l'intervention de la main humaine ne se présente pas comme une rupture avec l'œuvre de la nature, elle donne cours à l'érosion des temps, elle est subtile, progressive. De ces formes abstraites et rustiques, on commence à découvrir l'évocation d'un corps qui s'éveille. Les courbes du parcours se retrouvent dans celles des surfaces calcaires, les mouvements fossilisés qu'elles gardent sont à découvrir dans un autre temps que celui dans lequel ils se sont dessinés, comme ces étoiles dont l'existence ne peut se révéler à nos yeux que lorsqu'elles ont déjà disparu. »

Si le Gourbi de Michel Fontaine partage la cour avec l'atelier de Philippe Vignal, d'un atelier à l'autre, on passe de la polymorphie joyeuse des objets résiduels à la rigueur d'un designer qui crée des objets aux formes géométriques. Philippe fait de la mosaïque. Son atelier soigneusement rangé joue le rôle de galerie. On y voit ses productions exposées, bien éclairées, prêtes à être contemplées. On y voit sa table de travail, ses outils, les taches de poussière sur son tablier bleu, l'œuvre en cours côtoie celles qui sont déjà achevées. Sa démarche se donne à voir tout d'abord dans sa gestualité, lorsqu'il choisit ses morceaux de carrelage selon leurs couleurs, qu'il les

coupe pour des compositions de différente taille. Son outil d'origine est un œil qui anticipe, et son goût de la précision et de la synthèse est à l'origine de son savoir-faire. Dans son atelier, il devient lui-même le processus de fabrication des œuvres, sa création artistique s'accomplissant comme un mode de travail artisanal. Si les tableaux sont des pièces qui appartiennent au monde de l'art, à côté d'eux, Philippe fait aussi des recouvrements en mosaïque de meubles et d'objets de décoration. Des objets récupérés et transformés, des vieilles portes qui deviennent des tables en couleurs vivantes gardent leur aspect utilitaire, tout en apportant à l'objet voué à reprendre place dans la vue quotidienne quelque chose de l'ordre du ludique. Dans sa modalité de production et diffusion de ses œuvres, Philippe Vignal s'inscrit tout d'abord comme un mosaïste. Il pratique son art dans cet atelier qui pourrait fort bien être dans un autre quartier. Au contraire de son voisin, Philippe Vignal n'est inscrit dans la vie associative du quartier que de manière indirecte, au gré des rapports de voisinage qu'il entretient avec ses collègues. Lors des Portes Ouvertes, la circulation de visiteurs dans le quartier entraîne aussi des gens chez lui, mais il ne fait pas partie de la Galerie des Artistes de Belleville qui organise l'événement, il ne figure pas sur le programme officiel. Au fond, le statut qui lui conviendrait le mieux est celui du designer capable de s'adapter à des commandes très différentes. Cette polyvalence de son travail apparaît sur son site Internet, lorsqu'il exprime comment il garde à la fois la conception de l'exclusivité de chaque pièce et la praxis du travail sur commande. La recherche de l'aura et de la singularité de chaque œuvre d'art se combine avec des pratiques selon lesquelles la configuration de l'habillage de l'objet est prédéterminée par des contraintes – celles de la commande – qui lui sont étrangères et qui peuvent inclure la reproduction au détriment de l'unicité.

1.8. La constellation des lieux « culte »

Parfois, la frontière entre « le monde de la récupération » et « celui qui se prête à être récupéré » s'efface. Le passé s'impose discrètement sans qu'il soit besoin de le signifier, de le mettre en valeur. Ainsi, ce qui paraît très contemporain, a en même temps la couleur du passé. Toujours rue de la Mare, il existe un bistrot associatif qui se situe au xx, il faut remonter la rue

jusqu'au croisement entre la rue des Couronnes et la rue des Cascades et rejoindre une petite place bordée de bistrots et de commerces. Le tour des boutiques donne à voir la diversité culturelle du lieu, on y trouve un fruitier tunisien, une boulangère portugaise, un tabac tenu par des commerçants chinois, un bistrot tenu par des Algériens et un bistro littéraire. Dans ces deux bistrots qui se côtoient, qui se partagent souvent les mêmes clients, on pénètre dans des atmosphères différentes qui s'expriment à travers les usages des lieux et les rapports interculturels qui les caractérisent. Dans le premier, le décor fait de meubles en formica jaune n'est pas rétro, il n'a pas l'air d'être volontairement composé par le tenancier qui aurait été à la recherche d'une certaine ambiance, il est d'une autre époque tout en étant tel qu'il est, il semble demeurer dans un temps déjà passé et actualiser le temps présent. Des retraités habitant l'hôtel au-dessus y passent leur temps, les conversations au comptoir se font souvent dans des langues étrangères, de jeunes couples avec des enfants remplissent la terrasse les dimanches ensoleillés. Le fait d'aller au bistrot n'a pas le même sens pour tous, mais peu importe, il y a une harmonie spontanée des raisons pour lesquelles on s'y rend. La différence est affichée quand il s'agit du bistrot « d'à côté » reconnu comme un « espace culturel ». L'idée contenue dans ce concept de plus en plus répandu évoque un lien entre le lieu et les activités qu'on y pratique. Mais l'emploi même du mot « espace » laisse transparaître la détermination de réserver une place à des activités culturelles qui n'auraient pas pu s'imposer d'elles-mêmes. Ce qui laisse croire en un retour voulu d'une pratique en voie de disparition, en l'occurrence celle de l'écriture littéraire. On s'y installe, sur l'ardoise une soupe égyptienne est proposée, le long du couloir s'enfilent les quelques tables, une étagère expose les livres qui sont à la disposition des clients et notamment de ceux qui participent aux ateliers d'écriture qui se font sur place. Sur les murs, des photos et des tableaux des artistes locaux sont exposés, des concerts de musique y ont lieu toutes les semaines. Ce volontarisme culturel ou artistique n'empêche pas la présence dans ce café, de personnes qui ne lisent pas les livres proposés, qui ne viennent pas chercher à contempler les œuvres ou à écouter de la musique. Il y a des gens qui entrent là juste pour prendre leur café ou leur apéritif. La construction d'une atmosphère « intellectuelle » impose un sens à tout ce qui peut advenir dans un tel espace, n'importe quel client arrive avec une représentation du rôle que peut jouer un lieu « culte ». Est ainsi récupéré le principe de l'ambiance littéraire et artistique, multiculturelle, qui devient le « code d'entrée ». Plus rien n'est vraiment incongru. On tente de rétablir une spontanéité par la présence d'une communauté qui ne se serait pas réservée aux seuls initiés mais « l'espace culturel » est une manière de préfigurer des modèles communs de comportement.

Si le bistrot littéraire peut accepter ceux qui ne sont pas des littéraires, le

bistrot associatif est, bien plus encore, voué à accueillir un public précis. Le groupe paraît si fermé sur lui-même qu'il rend d'autant plus nette la frontière entre le « nous » et les « autres ». Le « nous » acquiert sa cohésion sur la base d'une homogénéisation qui lui permet de se distinguer. C'est le cas du « Mobile home », ce café associatif qui reçoit une fois par semaine ses abonnés, des artistes plasticiens qui viennent dîner. Au comptoir, on achète des fiches en carton qui traduisent en baisers les prix des assiettes et des boissons. Les habitués se connaissent entre eux, ils prennent un verre et discutent avant de manger. Au fond de la salle, la sculptrice, danseuse et chef de cuisine, propriétaire du lieu, sert les clients. Ses sculptures remplissent la salle éclairée par des luminaires qu'elle fabrique elle-même, elles attirent le regard vers l'atelier qui se trouve au fond, où d'autres pièces sont exposées. A la différence de bien d'autres ateliers, ici, les prix de certaines oeuvres sont affichés, leur valeur commerciale est fixée comme le sont les prix des plats qui se présentent, eux aussi, comme des oeuvres d'art. Les compositions osées de produits traditionnels avec d'autres plus exotiques donnent aux menus un caractère d'exclusivité. Si la cuisine traditionnelle suppose la transmission d'un savoir-faire, ici, l'exploitation de certains ingrédients classiques est mise au service d'une forme de création vouée à la métamorphose, on est sûr de ne jamais goûter à nouveau la même combinaison parfois conçue en relation symbolique avec les sculptures exposées dans le moment. La terrine de poisson emballée dans un film plastique est en dialogue avec certaines pièces revenues d'une galerie d'exposition et également emballées dans le même matériel.

Un « Centre National des Ressources pour l'accessibilité des Loisirs et de la Culture » propose des ateliers de théâtre, de lecture ou de musique. Ce n'est pas le même genre d'annonce que l'on trouve quelques mètres plus loin sur le mur de la Miroiterie couvert de tags. Cette alternance entre les signes d'une « culture gérée » et d'une « culture autogérée » garde elle-même un côté anachronique, le souvenir déjà évanoui d'une opposition qui a perdu son sens. A la Miroiterie, un trou dans le portail nous permet d'apercevoir un couloir le long duquel apparaissent les restes des activités artistiques. Des cadres et des toiles déposés par terre semblent attendre le retour des artistes qui doivent se reposer à ces heures si matinales. Sur un long poteau, l'affichage se prolonge, ce sont des informations sur les concerts futurs ou passés. L'ambiance du squat est plutôt accueillante, ses couleurs et les traces d'une activité fébrile tranchent avec le gris du béton et invitent le flâneur à s'arrêter. Si ce genre de paysage contribue à créer l'atmosphère du quartier de Belleville, il y a, au rythme d'un voisinage qui semble ne jamais finir, bien d'autres éléments qui inscrivent, en même temps, le quartier dans les traditions parisiennes ou qui rappellent son appartenance au « paysage français » des villes provinciales : la cave où l'on peut déguster les bons

vins avant de les acheter, le classique « Café des Sports », la plaque commémorative en hommage aux héros morts pour la patrie en 1944, le magasin de quincaillerie à côté de quelques boutiques plus récentes, l'ancien cinéma devenu supermarché, l'église de Ménilmontant proche d'un bâtiment d'architecture moderne, le « Centre d'Animation des Amandiers »... Tout ce qui pourrait paraître « franchouillard » se mêle à bien des signes d'autres cultures que signale la présence des boucheries musulmanes, des pâtisseries algériennes, des bazars chinois, d'un restaurant Kurde, d'un grand « fast food », des boutiques branchées qui propose de l'artisanat africain ou des « objets du monde »...

1.9. Le cosmopolitisme

Il existe dans le quartier de Belleville un certain cosmopolitisme qui demeure représenté par cette constellation de signes culturels différents. Au « Comptoir d'Égypte », on voit des objets de décoration égyptienne mais aussi tunisienne, ou encore au « Palais des Nomades », l'artisanat berbère couvre le mur extérieur invitant à pénétrer dans une sorte de caverne pleine d'autres secrets. La désignation plus récente d'« objets du monde » est, elle, venue de l'état d'esprit actuel de la globalisation, pareils objets semblent volontairement présentés comme étant déterritorialisés pour créer l'image symbolique de leur nouveau rassemblement. Elle fait appel à la possibilité que le consommateur aurait de trouver « l'exotique » comme signe commun de la mondialisation. Celui-ci découvrirait ce qui vient de loin comme étant là, à portée de sa main. L'exotique indifférencié, figurant la mondialisation des signes culturels, et par conséquent leur homogénéisation, ne fonctionne plus que sous le mode du label culturel. Du coup, les besoins de la clientèle des boutiques traditionnelles ne sont pas comparables aux attraits que produisent les « objets du monde ». La boucherie musulmane, elle est là pour répondre à un besoin quotidien de consommation exprimé par une communauté spécifique du quartier. Les musulmans de Belleville ne vont pas manger de la viande si celle-ci n'est pas traitée selon leurs critères religieux. Ils ne cherchent pas un produit exotique, ils veulent retrouver leurs

propres traditions culinaires. Et celles-ci ont été intégrées à la consommation ordinaire dans le paysage local. Les magasins qui exhibent et vendent des « objets du monde » semblent plutôt vouloir mettre en scène le désir de faire parler les cultures lointaines et minoritaires, ils représentent la nouvelle version, dans l'esprit de la mondialisation, de cette ancienne curiosité vers l'étranger et vers l'exotique. L'attraction de « l'ailleurs », sentiment bien connu, se trouve exaucée par l'étalage des « objets du monde ». Les anciens « Cabinets de Curiosité » en sont encore l'origine. Les voyageurs rassemblaient des objets inconnus et bizarres, l'ensemble de leur collection n'ayant pas nécessairement de cohérence a priori et les critères de classement demeurant arbitraires. Il s'agissait, pour ces collectionneurs, de se porter témoin d'un autre monde. La pensée mercantiliste, au XIX^{ème} siècle, a transformé la « curiosité » en « nouveauté », ce qui a façonné le commerce parisien. Les « Magasins de Nouveautés » ont fini par attirer les habitués des passages et par contribuer à leur décadence, surtout avec les tissus venus des quatre coins de la planète. L'un des premiers « Magasins de Nouveautés » parisien, les Deux Magots, fondé en 1813, s'inspire d'une pièce de théâtre de Marcel Sewrin, « les Deux Magots de la Chine », joué au théâtre de variétés pour la première fois quelques mois auparavant. A l'époque, la Chine était à la mode. La représentation de la nouveauté a toujours été liée à la figure de l'étranger, de l'exotique. Etre moderne voulait dire être ouvert et réceptif au savoir faire et aux « merveilles » d'ailleurs, à la nature et aux cultures étrangères. Cette attraction que les « objets du monde » peut exercer sur le public actuel garde-t-elle le principe d'une découverte de l'altérité ?

On découvre sur le boulevard de Belleville, au milieu des anciens bistrot tunisiens, pas très loin du magasin de spécialités antillaises, deux bistrot bien aménagés, avec un décor d'objets du design moderne. Dans le premier, on ne peut manquer de remarquer une grande oreille sculptée sur l'un des murs intérieurs peint en vert. Les autres murs peints en rouge sont déshabillés, tout a l'air propre et bien rangé. Dans le second bistrot, dont l'intérieur est peint en rouge et en noir, une affiche invite à passer la nuit du réveillon en écoutant de la « musique du monde ». Cette catégorie qui fait écho à celle des « objets du monde », n'existe pas depuis longtemps dans les rayons des grands magasins. Il ne s'agit pas de n'importe quel genre de musique même si une semblable catégorie donne l'impression d'un « flou sémantique ». Ce genre de musique aurait été exclue du marché et serait représentative de cultures localisées dans le monde. On y trouve des rythmes organisés selon des critères communautaires, comme la musique basque, celtique, mésoaméricaine, sufis, entre autres. Pareille catégorie semble avoir une perspective politique, traduisant une puissance de réaction contre une forme de massification typique de cette logique du marché

culturel qui dispose des moyens de rendre une culture « visible » ou « invisible », qui peut assurer la survie de certaines langues ou les condamner à mort. Pourtant, en présentant ces différentes musiques comme des « objets du monde », cette intention politique prend la forme d'un « politiquement correct » puisque la capacité d'absorption du marché ne connaît pas de limites. Autrement dit, la reconnaissance des singularités culturelles n'est pas le signe d'une résistance à la globalisation, elle est mise en œuvre par celle-ci.

Si le paysage culturel de Belleville se façonne sur la base de la récupération des atmosphères de son passé artisan, ouvrier, communard, il est aussi fortement marqué par le caractère transculturel que produisent les vagues d'immigration. Paris figure dans l'imaginaire comme une terre d'exil et d'accueil. Victor Hugo disait *le plafond du genre humain*, dans le sens où tout ce qui se trouvait ailleurs existait aussi à l'intérieur de la ville, - « cherchez quelque chose qui n'est pas à Paris » - Il est possible de voir à Belleville ce caractère multiple et atemporel qui caractérise l'image mythique de Paris, aux yeux de Victor Hugo. Dans le jeu de temporalités que révèlent différents genres architecturaux, de l'ensemble de métiers qu'on y pratique, des différentes couches d'histoires encore visibles, se trame aussi la mémoire vivante des étrangers qui, pour des raisons différentes selon les époques se sont installés là, composant une mosaïque culturelle et linguistique qui contribue à donner au territoire son caractère « hors temps » et « hors espace ». Plus on cherche la singularité de Belleville, plus l'évocation d'autres temps et de l'ailleurs se donne à voir en filigrane. La superposition de plusieurs temporalités comme l'imbrication de différentes cultures et langues font penser à deux principes du rêve : les conditions de figurabilité et la simultanéité. Ce qui semble visible puise sa consistance sémantique de ce qui est invisible comme si la multiplicité des signes repérables suggérait la présence d'autres signes qui font partie d'un temps passé. La figurabilité du territoire dépend de ce qu'on ne voit pas, ou de ce qu'on aperçoit de manière subreptice et qui, au même moment, produit un effet de projection de la mémoire. Ce jeu de combinatoire des signes est d'autant plus prégnant et actif que l'hétérogénéité des populations entraîne des interférences entre les mémoires collectives et leurs habitudes culturelles de fonctionnement. L'atemporalité n'est plus à proprement parler une absence de temps, c'est le temps présent, actuel qui recueille une multiplicité d'accidents de la mémoire.

II.- Le règne des connivences normatives

Une gardienne de musée, d'origine africaine, a été licenciée parce que sa robe a touché une œuvre d'art. Personne n'oserait croire qu'une telle décision soit vraie. La mise en scène d'un pareil geste pourrait d'ailleurs constituer une *performance* dont l'objet serait justement le sacrilège. Dans quelle mesure la catégorie de l'intouchable n'est-elle pas à l'origine des critères de reconnaissance d'une œuvre d'art ? Personne ne doit mettre les doigts sur la Joconde, et personne ne le fera, mais passer la main sur une œuvre contemporaine prend un sens particulier : il s'agit, on peut le supposer, de sentir le matériau, d'appréhender tactilement les composants de l'objet. Si le geste peut être pris pour un sacrilège, c'est que l'interdit de toucher consacre à rebours l'existence publique de l'œuvre. La jupe qui effleure l'objet d'art contemporain exprimerait alors une négation ostensible de l'art contemporain, de sa valeur. Il y a là un paradoxe : la prolifération des créations artistiques, leur mise en exposition dans l'espace public incitent à considérer la création elle-même comme un produit de consommation. N'est-ce pas la leçon tirée d'Andy Warhol ou de Marcel Duchamp avec son ready-made ? En ce sens, la banalisation volontaire de l'objet permet difficilement de le rendre intouchable. Le point de vue du conservateur est différent, semble-t-il, puisque ce dernier, de manière traditionnelle, doit faire comprendre au visiteur que l'œuvre d'art contemporain est aussi intouchable qu'une œuvre ancienne. Et c'est justement parce qu'elle est intouchable qu'elle est une œuvre digne de considération. La règle de l'évaluation de ce qui « fait une œuvre » demeure inébranlable, elle a pour origine ce fait indiscutable qu'on ne doit pas pisser dans la pissotière de Marcel Duchamp, faute de quoi, disparaîtrait l'idée d'œuvre elle-même.

Un matin, je me trouvais dans le hall du Ministère de la culture, attendant quelqu'un qui n'arrivait toujours pas. Un homme, vêtu d'habits noirs, les cheveux grisonnant, un foulard rouge autour du cou, demandait à une jeune femme, plutôt frêle, de l'aider à déplacer des socles afin de placer des œuvres d'art le long des baies vitrées qui donnaient sur la rue. Les objets déposés à une certaine hauteur sur ces planches de bois brut clouées configuraient un espace d'exposition qui était également délimité par des cordes. Chaque objet prenait ainsi une valeur indéniable puisqu'il était là, présenté, dans un espace public que représentait l'Etat. A côté de moi, il y avait une chaise et sur son dossier, un gros oiseau empaillé, fixé de profil, tenant dans son bec une inscription illisible sur un papier mâché, durci. Comme tout détracteur actuel de l'art contemporain, mais je ne le suis pas, j'aurais pu me dire que n'importe qui aurait pu faire la même chose, que le « concept » requis était d'une banalité déconcertante. Non, je pensais que l'artiste aurait pu choisir un corbeau empaillé tenant dans son bec un fromage en polystyrène pour rendre hommage à Jean de La Fontaine. Je me suis dit que *l'esprit de sérieux* qui caractérise les artistes contemporains avait une raison majeure : il leur faut conserver les limites de la parodie de l'art dans ses expressions actuelles, il leur faut préserver l'idée même de « l'Art », bien que celui-ci soit mort, comme le disent les philosophes et les artistes de la modernité qui ne sont plus contemporains. L'impossibilité d'être ironique dans la création artistique elle-même vient du risque d'afficher en même temps une moquerie à l'égard de l'art contemporain. L'ironie ne peut entraîner l'effet d'une dérision de *l'esprit de sérieux* qui garantit le respect de l'art contemporain, elle a des limites internes. Face à la création d'un artiste, le spectateur peut se dire « il se fiche de nous », mais il ne doit pas se dire « il se fiche de l'art contemporain ».

Le discours sur l'œuvre a souvent une valeur de prescription alors que l'œuvre elle-même est appelée à outrepasser les commentaires qu'elle suscite et à s'imposer par son silence. Le danger, c'est l'autoréférence. Celle-ci se construit avec les discours de l'artiste lui-même et de ses critiques théoriciens. Elle se substitue au seul processus de légitimation en prenant une valeur de prescription. L'art contemporain semble bien fonder sa reconnaissance publique sur ce principe de l'autoréférence comme si le préfixe « auto » disparaissait, comme par enchantement, au profit d'une universalité consacrée de toute œuvre elle-même. Les artistes les plus connus dans l'art contemporain ont tous pratiqué l'autoréférence comme une stratégie de reconnaissance, comme l'arme de leur réussite. On peut se dire, pour ne pas sombrer dans la critique tenue pour réactionnaire, que la notoriété internationale de leurs œuvres outrepassa les effets de cette autoréférence et la fait oublier. Malgré leurs critiques de la société de consommation, ces mêmes artistes réussissent à imposer une « esthétique

transcendantale » qui leur sert de label. Même avec la banalité de son expression tautologique, dans la dénonciation de la réalité la plus triviale, l'œuvre consacrée fait de la valeur critique une valeur éminemment transcendante, ce qui, bien entendu, a pour effet d'anéantir toute puissance critique. Les œuvres de Jeff Koons exposées au château de Versailles, comme les colonnes de Buren au Palais Royal expriment volontairement ce que peut être la banalité contemporaine de la provocation : juste un écart de perception qui ravit le spectateur averti, complice de l'ironie de l'artiste contemporain. Ce qui fait autoréférence se mesure à un décor patrimonial ancestral qui lui sert de référent tant par opposition que par complémentarité. Hormis pour les stars de l'art contemporain, force est de constater que le principe de l'autoréférence s'exerce de différentes manières pour tous les artistes, mêmes pour ceux qui resteront à jamais inconnus.

La prescription culturelle ne concerne pas seulement la manière dont l'offre publique de culture peut être plus ou moins imposée, elle est partout présente, autant dans le regard porté sur les œuvres que dans la manière dont un artiste construit sa carrière professionnelle. Des artistes de renommée mondiale dirigent, comme bien des architectes, une entreprise, et les institutions culturelles préconisent aux artistes inconnus d'adopter un *comportement entrepreneurial* pour obtenir des subventions ou pour vendre leur travail à des organismes privés. L'art est une économie, dit-on, pour faire comprendre à tous ces artistes qui vivent en croyant encore à une vie de bohème, que savoir se vendre est la règle du jeu pour tous. Et pour réussir, il faut être soi-même un préconisateur professionnel ! Ainsi, la prescription culturelle - que l'on ne veut toujours pas désigner comme telle afin de faire perdurer l'aura de la culture et de l'art - est autant présente à la production qu'à la médiation. C'est elle qui définit implicitement l'ambiance culturelle générale, ce qui explique en partie pourquoi tout ce qui s'expose est a priori recevable.

La masse des artistes « inconnus » ne cesse de s'accroître. Même si ces artistes cherchent le plus souvent des moyens de reconnaissance, des subventions, en revendiquant leur professionnalisme, ils vivent parfois leur quotidienneté comme un « art de vivre », malgré leurs difficultés économiques. L'idée de pratiquer de la « création artistique » ou d'avoir des activités culturelles semble conforter une relative croyance en une « autre » vie, une vie qui ne se réduirait pas à recevoir passivement tous les effets quotidiens de la médiatisation universelle, en préservant un « quant à soi », un espace d'intimité dans lequel l'imagination crée du possible. C'est une évidence qui s'installe désormais comme un stéréotype de comportement social par lequel l'individu affiche sa part de liberté. Qu'il s'agisse d'une

illusion, peu importe, celle-ci se présente telle une nécessité qui ne fait de mal à personne. Autrefois, on distinguait « le peintre du dimanche », du peintre qui tentait de vivre de son art, qui se consacrait tout entier à ses œuvres. Aujourd'hui, cette distinction qui ne paraît plus guère avoir de sens, persiste sous d'autres modes d'expression et les artistes méconnus, quoique toujours soucieux de leur reconnaissance, ne sont pas prêts de s'entendre comparer à des « peintres du dimanche ». Car ce qui prédomine, dans la multiplicité des pratiques artistiques contemporaines, c'est l'idée de travail, l'idée d'un temps pour créer qui n'est pas réductible au temps des loisirs, au repos hebdomadaire dominical. Le « violon d'Ingres », le « passe-temps », symbolisés traditionnellement par l'aquarelle, signifient que l'activité artistique s'exerce en dehors d'une profession. Si Ingres jouait du violon pour se distraire de sa peinture, il le faisait en amateur. Or, c'est un tel amateurisme qui est rejeté par tous les artistes en quête de faire reconnaître leur travail comme l'exercice d'un métier. Le « passe-temps » est encore pire ! Il suppose que si le temps tue, il faut trouver des alternatives pour le faire passer. N'importe quel artiste a nécessairement horreur d'une telle désignation. La représentation d'un travail implique une assiduité, voire un acharnement qui caractérise communément ce qu'on considère comme une passion.

Dans leurs ateliers, les artistes que l'on retrouve dans des quartiers spécifiques des grandes villes du monde, ont un point commun : le temps est d'autant moins compté qu'ils ne sont pas connus. C'est la commande privée ou publique qui impose une certaine mesure du temps. Les artistes qui travaillent chaque jour ou chaque nuit dans ces lieux souvent exigus, devenus le territoire de leur vie, ont plutôt l'impression d'être hors du temps, de s'inventer un autre temps. A leur manière, ils ont créé un « milieu culturel » qui ne connaît pas de frontières, leurs habitudes de vie, leurs idées, leurs conceptions du travail sont semblables à Paris, à New York, à Sao Paulo... Et ils peuvent au moins croire qu'ils ne font pas la même chose : ce qui paraît les distinguer, c'est leur réalisation artistique, même si le décor dans lequel ils trouvent leur inspiration demeure paradoxalement identique par la fantaisie même de sa conception. La particularité de leur création, ils se la représentent grâce à la croyance en une singularité qui viendrait exclusivement de leur subjectivité. Ils survivent d'expédients ou pratiquent un petit travail qui leur permet d'obtenir un minimum économique pour préserver le temps et les moyens de vivre leur passion. Ils ont le plus souvent transformé leur atelier exigü en un véritable cabinet de curiosités, l'accumulation d'objets ou de déchets urbains au fil du temps leur autorisant à constituer ce qui peut apparaître comme un musée personnel, témoin quotidien d'une histoire de leur vie. Parfois ils vivent là, dorment là, invitent d'autres artistes qui font partie de leur monde. Ils n'ont pas vraiment besoin

d'expositions, ils s'exposent pour ainsi dire eux-mêmes sur leur territoire devenu le théâtre de leur création. Ils se sont construits un « autre monde » qui demeure pourtant très actuel, ils vivent ce paradoxe d'une intégration culturelle par les marges. Leur « à côté » n'est pas un rejet de la société mercantile, leur manière d'ignorer le marché de l'art n'est pas un rejet de l'art, ils choisissent une séparation qui leur offre la représentation persistante de leur indépendance, de leur liberté. Même s'ils ne se connaissent pas entre eux, ils forment cette communauté d'artistes qui leur permet de croire en un art de vivre en marge des modèles de la consommation culturelle. Ils choisissent non point de se retrancher, mais de ne point se mesurer à ce qui les mettrait dans un état d'échec au point de les décourager. Ils se donnent eux-mêmes les limites de leur aventure de création et se retrouvent « au centre » de leur territoire d'exposition en se confrontant surtout au regard de ceux qui vivent comme eux, de ceux qui pratiquent leur art comme eux.

S'agit-il seulement d'une attitude protectionniste ? Et celle-ci n'a-t-elle pas toujours plus ou moins persisté au fil du temps si on considère qu'elle est peu différente des « violons d'Ingres », ou de toutes ces passions que bien des gens ont vécues ou vivent encore comme un « à côté » dans leur existence quotidienne ? Force est de constater qu'il y a une sérieuse différence : ces artistes cherchent à vivre leur vie d'artiste dans la totalité quotidienne de leur existence, la séparation qu'ils ont choisie, n'est pas une « schize » radicale, elle suppose que leur « monde », celui de leur création, occupe toute leur vie. C'est à partir de ce « monde d'à côté » qu'ils organisent leur vie quotidienne. Ce n'est pas la même chose que d'être collectionneur de timbres et fonctionnaire des impôts. Par contre, il est vrai que ces mêmes artistes ne se confrontent pas au monde tel qu'un artiste plus connu peut croire qu'il le fait quand son œuvre prend une dimension nationale ou internationale. Au protectionnisme de « l'Ego » assuré tant par la présence de l'artiste dans son atelier exigü devenu un cabinet de curiosités, que par la communauté de ceux qui vivent de la même manière que lui, s'opposerait la conquête de « l'Ego » de l'artiste qui, lui, défie le monde et qui donne à son œuvre une dimension à la mesure du marché de l'art.

Le regard porté sur l'art contemporain est conduit par l'habitude de reconnaître la singularité d'une idée qui caractérise l'œuvre et qui suggère une signification objective de l'intention. Cette habitude suppose le préalable d'un ordre de la conceptualisation à l'appréhension esthétique des formes et des couleurs. La passion pour l'art contemporain se fonde sur un « toujours-déjà-vu » à partir duquel la particularité de l'intention est appelée à se séparer pour signifier une différence. Ce qui explique pourquoi l'appréciation d'une œuvre d'art contemporain s'accomplit dans un processus

d'objectivation de son sens qui requiert une légitimation de l'intention par le résultat proposé. L'artiste doit avoir développé lui-même, ou avec l'aide d'un critique, une procédure de légitimation conceptuelle pour imposer son œuvre. Seuls les artistes connus, parce qu'ils ont été déjà reconnus, peuvent se dispenser de tout discours légitimant. C'est leur nom qu'on regarde ou qu'on achète. Pour les artistes moins connus, c'est le principe de ce qu'ils font qu'on retient. Mais, que le nom soit un label ou non, l'idée devient toujours plus essentielle que l'œuvre, et c'est l'idée elle-même qui fait l'objet de cette légitimation publique. L'indétermination, même si elle ne cesse de se mesurer à une détermination, apparaît comme une faiblesse, comme l'incapacité de l'artiste à rendre objectives ses intentions pour les rendre légitimes. Il est difficile aujourd'hui d'accorder une place à part entière à une œuvre qui trahit cette confrontation entre l'indétermination et la détermination comme un rythme propre à la création. Dans la production de l'art contemporain, le temps est défini parce qu'il est le plus souvent celui de l'immédiateté de l'idée, ou celui de l'installation d'un principe. C'est un temps qui semble a priori circonscrit. Tout autre rapport au temps, dans une pratique artistique, est frappé par le risque de son anachronisme. Car l'idée qui se fait œuvre subordonne la variation rythmique de la création à une temporalité qui exclut toute incertitude. Le mouvement de la détermination qui naît de l'indétermination instaure aujourd'hui la représentation dépréciative du « temps mou », alors qu'au contraire, la puissance des alternatives, portée par une disjonction non exclusive des intentions et des gestes d'exécution technique de la création, cette puissance-là outrepassa le pouvoir octroyé à l'idée faite œuvre. A l'encontre des pérégrinations de son imagination créatrice, tout artiste doit donc afficher sans relâche sa détermination pour tenter de conquérir le marché de l'art.

II.1.- L'artiste doit-il être un prescripteur ?

Les revendications contemporaines des artistes qui veulent faire reconnaître leur métier au même titre que tout métier, – avec un supplément d'âme, pourrions nous dire, pour signifier la singularité dudit métier, – font écho autant à des nécessités économiques qu'à un besoin de légitimer leur fonction sociale. La question traditionnelle « si l'art est un métier, est-ce encore de l'art ? » devient alors anachronique. Elle paraît même caduque au regard d'un état de société dans lequel l'emploi est un objectif primordial. L'art et le statut de l'artiste sont à considérer alors comme deux choses différentes, et c'est bien là le paradoxe. L'artiste exerce un métier, mais celui-ci est « son » art, il n'est pas l'art au sens où nous l'entendons traditionnellement, il se réfère à une certaine idée de l'art prise comme un principe de valorisation culturelle et appliqué à sa pratique pour souligner publiquement sa singularité. Dans sa *Critique du jugement*, Emmanuel Kant distingue d'abord l'art de la science, puis il écrit : « l'art est également distinct du *métier* ; l'art est dit *libéral*, le métier est dit *mercenaire*. On considère le premier comme s'il ne pouvait obtenir de la finalité (réussir) qu'en tant que jeu, c'est-à-dire comme une activité en elle-même agréable ; on considère le second comme un travail, c'est-à-dire comme une activité, qui est en elle-même désagréable (pénible) et qui n'est attirante que par son effet (par exemple le salaire), et qui par conséquent peut être imposée de manière contraignante. »⁹ Cette liberté qui anime la création de l'œuvre ne peut être évincée par la contrainte qu'impose un métier et si l'art se mesure cependant à des contraintes, celles-ci ne sont pas du même ordre, elles viennent de la culture elle-même, des règles du langage, et non des obligations économiques. E.Kant ajoute : « il n'est pas inutile de faire souvenir que dans tous les arts libéraux, il faut qu'il y ait une certaine contrainte, ou, comme on le dit, un *mécanisme*, sans lequel *l'esprit*, qui dans l'art doit être libre et qui seul anime l'œuvre, n'aurait aucun corps et s'évaporerait complètement (par exemple dans la poésie, l'exactitude et la

⁹.- E.Kant, Critique de la faculté de juger, p. 135, Vrin, Paris, 1965

richesse de la langue ainsi que la prosodie et la métrique), puisque beaucoup de nouveaux éducateurs croient contribuer le plus à un art libéral, tandis qu'ils en ôtent toute contrainte et le transforment de travail en pur jeu. »¹⁰ Il ne s'agit donc en aucune façon de la liberté comme absence de contrainte, mais d'une liberté qui se vit, qui s'anime en se mesurant à des règles de l'art, et surtout en les défiant. Si l'art est un métier, c'est un métier à part.

Un sérieux clivage existe entre des artistes qui vivent d'expédients et qui tentent de vendre leurs œuvres au fil du temps et ceux qui veulent pratiquer leur profession comme le font d'autres professionnels. Autrefois, on distinguait les artistes des artisans sans aucune déconsidération à l'égard de ces derniers. Mais l'artisanat est devenu une telle affaire commerciale que le mot « artisan » lui-même a perdu son aura. Ce qui demeure une valeur de reconnaissance, c'est encore la maîtrise d'un savoir-faire et les artistes qui se professionnalisent en légitimant l'exercice de leur métier se prennent plutôt pour des concepteurs et peu souvent pour des artisans. En fait, la confusion des statuts, de leur désignation, paraît anachronique au regard de la structuration professionnelle de l'artiste, quand celui-ci choisit sans réticence, la carte de son intégration à la société. Contre le personnage de l'artiste qui vit en marge de la société tout en cherchant à profiter des avantages sociaux, se dresse celui qui considère, avec l'aide des institutions politiques et culturelles, que « le métier d'artiste est enfin un métier d'avenir ! ». La liberté de création ne s'éprouverait pas dans la posture résiduelle d'une marginalité mal digérée, mais dans le triomphe des multiples compétences d'un expert en arts. Et cette nouvelle figure de l'artiste se fonde avec la démonstration attendue de ses facultés d'expérimentation, de conception, d'anticipation, de manipulation du langage des symboles.

Soucieux ou contraint de montrer sa professionnalisation, le jeune artiste contemporain semble de plus en plus s'éloigner d'une vision « romantique » de son rôle dans la société. La représentation de son statut suppose qu'il fasse reconnaître ses compétences en « créativité », ce qui, bien entendu, n'est pas comparable à l'idée qu'on peut encore se faire de « la création artistique ». Pour un artiste, être un « vrai » professionnel, c'est démontrer surtout la plasticité de ses compétences, sa faculté d'adaptation à ce que des institutions peuvent attendre de lui. Les artistes deviennent-ils des praticiens polyvalents, capables de répondre à des situations complexes, tels des experts en « in situ » ? Ils peuvent continuer à penser en termes « d'œuvre », mais force est de constater que leur travail est avant tout une « mise en synergie » de plusieurs facteurs qui correspondent à la demande qui leur est faite. En attestent les interventions dans les entreprises, dans les espaces publics, lesquelles révèlent combien l'artiste doit se comporter lui-

¹⁰ .- E.Kant, idem, p.136

même comme un « entrepreneur » en organisant sa stratégie de communication pour convaincre des commanditaires. Il existe d'ailleurs des dispositifs d'accompagnement des artistes, organisés par les conseils régionaux ou généraux, qui donnent les informations nécessaires pour « se professionnaliser », et qui présentent des préconisations pour leur intégration à des réseaux de communication, pour leurs besoins économiques... Au même titre que des professionnels d'autres activités, l'artiste peut, par exemple, faire partie d'une « coopérative d'activités d'emploi » multisectorielle. Bref, au regard des institutions politiques, le métier d'artiste est celui d'un producteur de créativité dans un espace multisectoriel.

Abordé en termes « d'emploi », de « professionnalisation », de « besoin », de « demande »... le métier d'artiste demeure défini en rapport avec le contexte économique et politique qui lui imposent un sens. Il s'agit bien de prescriptions d'ordre économique qui définissent l'exercice, la formation d'un tel métier et qui ne renvoient même pas au premier sens du mot « artiste » : « personne qui pratiquait un métier, une technique difficile », au sens, par exemple, où un artiste culinaire est un grand cuisinier. Celui-ci, en faisant de son métier un art crée lui-même certaines règles de son savoir-faire, en inventant des recettes personnelles, et s'il s'applique à pratiquer une économie, il le fait de manière implicite. Que devient le deuxième sens du mot, celui qui désigne l'artiste comme « personne qui se voue à l'expression du beau », comme « créateur d'une œuvre d'art » ? On peut se demander si l'artiste, avant de créer son œuvre ou de pratiquer son art, n'est pas acculé à « savoir se vendre ». Il se trouve dans une posture pour le moins schizophrénique : d'un côté, il vit toute la richesse de son imagination, de ses créations, et de l'autre, il exerce son travail comme tout autre professionnel. Il y a deux modalités différentes dans cette posture schizophrénique : l'artiste quand il est expert en créativité finit par faire coïncider son travail en répondant à la demande possible ou en l'anticipant, et, en ce sens, il vit dans une certaine unité harmonieuse, la conjonction entre ses intentions et les prescriptions d'une quelconque demande, se faisant lui-même prescripteur de ses choix adaptés aux impératifs de la situation, mais un artiste peut au contraire séparer sa vie « en deux », en pratiquant un autre métier pour survivre, comme le font traditionnellement beaucoup d'écrivains, se donnant ainsi la possibilité de préserver son entière liberté de création.

La trop célèbre formule « l'art est mort » ne semble guère troubler les croyances les plus communes en la persistance d'une *aura* autour de la création artistique. L'admiration à l'égard du personnage de l'artiste n'est pas menacée par la prolifération des pratiques artistiques. Ce qui s'établit,

c'est une hiérarchie des statuts de l'artiste dans leur reconnaissance publique. Le « grand artiste » restera toujours celui qui ne soumet pas son travail à l'évidence d'une fonction sociale, même s'il répond à des commandes publiques dont la finalité est ouvertement « sociale ». Autrement dit, la question de l'intégration de l'artiste dans la société est sujette à des interprétations plus ou moins retorses : l'artiste connu – et qui par conséquent fait partie des « grands artistes » - interviendra dans l'espace public à la demande de la municipalité qui reconnaît la souveraineté de son œuvre, tandis que l'artiste exerçant seulement son métier comme un artisan répondra à la commande d'une manière moins majestueuse, se contentant de faire, comme on dit, son travail. Aux « petits artistes » sont réservées les interventions communes, aux « grands artistes » est préservée l'expression de leur souveraineté publique. Cette hiérarchie semble présenter l'avantage de permettre aux uns et aux autres d'accomplir leur travail tout en sauvegardant une certaine représentation idéaliste du rôle de l'art dans la société. Il est clair que l'artiste qui refuse d'entrer dans ce jeu de la concurrence n'a aucune chance d'obtenir un minimum de reconnaissance sociale. En d'autres époques, l'œuvre d'un artiste pouvait « être découverte » après la mort de celui-ci, aujourd'hui, cela semble impossible. L'inconnu demeurera à jamais inconnu. Toutefois, ce mythe de la reconnaissance tardive, de celle qui fut souvent le fruit d'un heureux hasard, persiste comme une illusion nécessaire au temps même de la création. Ne sert-il pas de support symbolique à cette croyance en la pérennité de l'art. Quand le roi mourait, on disait : « le roi est mort, vive le roi ! ». On pourrait dire : « l'art est mort, vive l'art ! », en ce sens où toutes les illusions que porte en elle, la croyance en l'art, paraissent vitales pour le devenir des sociétés.

Faut-il distinguer la fonction sociale assignée à l'artiste du rôle social que celui-ci peut jouer sans vraiment le vouloir ? Un artiste se révoltera contre la désignation de « travailleur social » qui lui est parfois attribuée lorsqu'il intervient comme thérapeute, mais il ne cherchera jamais à nier l'impact social de son œuvre comme de sa manière d'être au monde. Les leaders politiques qui manifestent de l'intérêt pour la culture, aiment à dire que « l'art est utile à la société » mais persiste cette considération générale que « l'artiste ne travaille pas ». La valorisation de son travail est d'autant plus complexe que le temps passé à œuvrer n'est pas une mesure adéquate. Et puisque le travail de l'artiste ne s'évalue pas, il peut paraître « gratuit », « hors de prix », « incalculable » ... Picasso a vendu Guernica une fortune, alors qu'il pourrait s'agir d'une œuvre d'autant plus « sociale » qu'elle représente l'horreur d'un massacre et que la « bonne morale » voudrait qu'on n'utilise pas ce genre d'œuvre pour en tirer quelque profit. On sait combien cet illustre artiste aimait l'argent mais son immense notoriété et

son génie triomphent publiquement de ces basses considérations. Les artistes qui ont bien du mal à se faire reconnaître se confrontent, eux, à des questions économiques sur les moyens qu'ils ont pour survivre, et plus ils revendiquent leur temps de travail comme mesure de leur salaire, plus leur œuvre perd paradoxalement de la valeur. Car la référence d'origine, même si elle est désuète, demeure encore l'inestimable valeur de l'art. Quand l'artiste inconnu, après son travail, réclame « son » argent », on lui laisse entendre que l'art n'a tellement pas de prix qu'il peut attendre, il n'est pas un fournisseur comme les autres. Et c'est d'ailleurs pourquoi il se préoccupe de plus en plus de son statut juridique afin de « faire reconnaître ses droits ». Le commanditaire autant que l'artiste profitent de ce malentendu puisque l'un joue à reconnaître la valeur transcendante de l'art et que l'autre veut recevoir son dû tout en jouant à préserver l'inestimable valeur de ce qu'il fait. Le principe de la subvention attribuée par des institutions est-il un moyen de lever ce malentendu ? Il suppose la croyance au fait que la dépense de l'argent public consacre l'utilité sociale de l'art. L'enjeu politique est de montrer que l'artiste a bel et bien sa place dans la société et que le coût de son travail doit faire partie de l'ensemble des dépenses publiques. L'art est alors considéré comme un service public.

L'artiste doit-il se conduire comme un prescripteur au même titre que le fait un galeriste ? Le prescripteur est un étrange personnage puisqu'il joue à la fois le rôle d'intermédiaire et de promoteur. Il est là pour convaincre l'autre d'acheter ceci ou cela, c'est une pièce maîtresse dans le marketing. Les publicitaires aiment à dire que les enfants sont les meilleurs prescripteurs de la consommation quotidienne puisqu'ils incitent leurs parents à acheter ceci plutôt que cela. L'artiste devenant « chef de sa propre entreprise » n'est peut-être pas le mieux placé pour être un prescripteur et pour preuve : quand il est connu, il y a bien des intermédiaires qui lui servent de managers. Le galeriste est un prescripteur pour les collectionneurs. Mais l'artiste inconnu, acculé à faire reconnaître ses qualités professionnelles plutôt que son œuvre elle-même, comment peut-il se conduire sur un marché qui l'ignore et sur lequel la concurrence demeure virulente ? Il doit procéder lui-même à « son » marketing, pratiquant ce qu'on pourrait tenir pour une « auto prescription ». Et là resurgit une contradiction pour le moins violente : comment créer et savoir « se vendre » en même temps ? Si « savoir se vendre » prédétermine la création elle-même, est-ce encore de l'art ?

L'affirmation de la professionnalisation s'accompagne d'un sentiment de déqualification comme si le « milieu professionnel » des artistes faisait l'objet d'une certaine méfiance de la même façon qu'on dit d'un artisan pourtant qualifié qu'il peut être un charlatan. Si les artistes cherchent alors à

constituer des associations, c'est bel et bien pour renforcer leur crédibilité, le réseau ainsi établi servant d'assurance non seulement à leur équilibre économique, mais aussi au regard d'une relative incrédulité des commanditaires potentiels. Cette revendication de leur professionnalisation explique en partie pourquoi bien des artistes sont dépolitisés, ils n'affichent pas de tendance politique, ils épousent les enjeux politiques de manière très opportuniste et se replient le plus souvent sur les valeurs sûres que représente l'écologie dans le champ politique et social contemporain. Toute idéologie de la « résistance au système », de la « subversion des normes », de la « subjectivité comme volonté de transgression » paraît condamnée à la désuétude. Elle relève d'une époque révolue surtout face aux impératifs de cette qualification professionnelle qui laisse supposer l'évidence nécessaire d'une neutralité idéologique. La création artistique passe pour une « affaire de professionnel » qui exclut un quelconque enjeu politique. Artistes et architectes, surtout quand ils sont très connus, peuvent bien afficher des idéaux humanistes, ils ne refusent pas de commanditaires pour des raisons politiques. Mieux : ce sont ces mêmes idéaux clamés publiquement qui leur servent à justifier tout dépassement des clivages politiques.

Malgré l'acharnement des gestionnaires de la culture et de certains critiques à montrer combien l'art exerce une fonction cathartique sur la société, celle-ci, bien qu'elle soit utilisée comme un label pour le métier d'artiste, s'avère plutôt accidentelle, incongrue, et non prédéterminée, comme le souhaitent parfois les commanditaires politiques. Persiste cependant une question fondamentale : les finalités attribuées à l'art peuvent-elles faire l'objet d'une objectivation rationnelle et consensuelle ? Les artistes semblent invités, pour ne pas dire « acculés », à construire une double procédure de légitimation : la première concerne leur œuvre elle-même (le sens qui peut ou doit lui être donné) et la seconde, la place que leur travail est susceptible d'avoir dans l'espace social et politique. Ainsi les artistes doivent-ils être en mesure d'œuvrer au « Bien de tous », au « Bien public ». Une finalité n'est pas une fonction, quoique l'analogie paraisse souvent s'imposer d'elle-même dans les discours qui sont tenus sur le développement culturel. Une finalité s'exprime de manière implicite, elle n'est pas reconnaissable comme l'exercice d'une fonction. Il y a, dans toute posture sociale de l'artiste, un conflit entre les finalités et les fonctions, ces dernières triomphant toujours des premières en leur conférant un sens. Dans quelle mesure une œuvre, à la différence d'un travail, n'est-elle pas *onto-téléologique* ? Ses finalités, qui ne correspondent pas seulement aux intentions et aux péripéties de l'imagination de l'artiste, se tracent elles-mêmes – ce que l'on considère habituellement comme une nécessité interne à l'œuvre -. La mise en avant d'une quelconque fonction d'un travail d'artiste finit par occulter ce jeu complexe, cette constellation de finalités qui demeurent toujours inhérentes

à la réalisation d'une œuvre. Objectiver une finalité, c'est tenter de l'assimiler à une fonction, ne serait-ce que du seul point de vue sémantique. L'usage politique et culturel de l'art passe pour être bénéfique, du moins sur le plan social, parce qu'il instaure l'idée que le travail des artistes participe du Bien pour la communauté. Ainsi toute violence critique, toute tentative de transgression des normes sociales se trouvent annulées d'avance puisqu'elles servent a priori à signifier ce qui peut nuire à ce Bien commun. Et la masse de créateurs, cette masse qui ne cesse de s'amplifier, vient conforter la représentation publique d'une société qui demeure encore capable de vivre avec les richesses de l'imaginaire, à grande échelle. L'existence des artistes inconnus qui ont du mal à survivre sert de « toile de fond » : elle prouve malgré tout que la liberté de création l'emporte sur les affres de la précarité économique. L'artiste raté, l'artiste contestataire, l'artiste inconnu concourent à la promotion de cette figure du Bien dont l'art serait le porte-parole.

Dans une école des Beaux Arts, le « futur artiste » apprend à cultiver son narcissisme pour tirer de ce qui pourrait être sa folie les déterminations possibles de son art. Ce culte acharné de l'ego lui fait découvrir la puissance de sa subjectivité dans toutes les relations imaginaires qu'il construit avec le monde, avec les choses. Mais il a besoin de se mesurer à une autre dimension, celle que constitue l'idée pour le moins complexe de l'universalité. C'est pourquoi il est appelé à conceptualiser son travail en cherchant à se convaincre lui-même de la nécessité de cette abstraction formelle qui le délivrera du risque de toute clôture narcissique. La sensibilité commune doit s'en remettre à l'appréhension conventionnelle d'un concept. Ce dernier fait office d'étiquette et son abstraction formelle demeure la garantie de sa présence implicite même s'il ne peut faire l'objet d'une désignation. C'est bien pourquoi l'a priori actuel de la perception esthétique se réduit au fait de « se trouver face à une idée », laquelle devient la condition même de l'existence de l'œuvre dans l'espace public. Pourtant cette équivalence entre l'idée et le concept, ou plus justement, cette manière dont l'idée fabriquerait le concept, ne vont pas de soi. L'une des origines de l'évaluation de la reconnaissance de ce « qui fait œuvre » tient au passage de l'idée au concept. Tout le monde a des idées, mais l'idée qui devient concept serait le signe de consécration de l'artiste. Par son concept, l'artiste impose son nom sur le marché de l'art. Grâce à son obstination, grâce à l'essor de sa professionnalisation, l'artiste est reconnu comme tel lorsque ses idées, au fil du temps, mais le plus rapidement possible, prennent valeur de concept.

Le pouvoir attribué au concept est celui de résoudre l'arbitraire de la création artistique elle-même. Ce dernier ne disparaît pas pour autant puisqu'il demeure présent pour signifier l'audace du créateur qui ose ainsi

affirmer la puissance universelle de ce qui relève de sa pure subjectivité. Grâce au concept, l'arbitraire bascule dans la pure expression de la souveraineté qui n'a plus besoin de légitimation. Le concept est alors chargé de promouvoir le passage définitif, irréversible, du particulier (la folie créatrice de l'ego) à l'universel (la reconnaissance publique de l'idée). Il associe deux formes de l'universalité, celle qui correspond à la prolifération des œuvres dans le monde et celle qui fait que l'idée créatrice transcende son origine particulière pour imposer le singulier dans le général. Car l'universel, dans l'esprit de sérieux de l'artiste contemporain « en herbe », ne peut venir seulement de la mise en exposition répétée des œuvres (ce qui donnerait : « plus j'expose, plus je deviens universel »). Toutefois, cette *conquête de l'universalité*, fondée sur l'hystérie de la reconnaissance publique, fait oublier (ou occulter volontairement) le fait que la dimension universelle est une condition propre à l'émergence d'un concept. La visibilité est devenue un indicateur de cette reconnaissance publique. Tel un leader en pleine ascension politique, plus on le voit, plus l'artiste est connu et reconnu. On parlera de son « travail », de son « itinéraire », de son « parcours »... pour lui donner une « épaisseur temporelle » dans un monde où la célébrité demeure parfois éphémère. Qu'il soit connu dans sa seule région, ou qu'il soit une notoriété nationale et internationale, l'artiste pratique des stratégies de visibilité sur des territoires où la multiplication des expositions risque d'aveugler sa reconnaissance possible. Quel est le sens de cette quête pour le moins obsessionnelle de la visibilité ? La reconnaissance publique offre à l'artiste la représentation de sa propre liberté. Il peut imaginer faire ce qu'il veut et surtout jouer avec les interdits et les limites parce qu'il demeure protégé par cette reconnaissance qui lui donne tous les droits.

II.2.- Le jeu des limites

Quand un médecin prescrit des remèdes à son patient, le plus souvent, il accompagne son ordonnance écrite d'interdits qu'il énonce oralement. Ce qui est proscrit en premier chef, c'est l'alcool parce que celui-ci risque de neutraliser les effets thérapeutiques escomptés. D'une manière générale, l'interdit est toujours posé comme un bienfait, c'est lui qui peut nous sauver de nous-mêmes, de nos penchants provocateurs d'un certain déséquilibre. Ainsi dit-on que les fantasmes, dans la mesure même où ils ne se réalisent pas dans la vie quotidienne, nous permettent au moins d'imaginer ce que nous pourrions vivre quand nous transgressons l'interdit. Ils constitueraient cet « autre monde » dans lequel nos désirs ne se heurtent pas à des limites imposées par les règles morales. Seulement ces mêmes fantasmes, nous les réalisons parfois en employant bien des détours pour éviter de nous confronter à la loi, et c'est pourquoi notre vie affective est destinée à s'exprimer dans une relative perversité. Tant que celle-ci garde les couleurs de l'enfance, celles qui caractérisent ce que Freud appelait la perversion polymorphe, elle a toutes les chances de contourner les règles morales par le jeu et l'amour, mais dès qu'elle se traduit par des passages à l'acte trop violents, elle révèle ce que peut être un « danger public ». Dans ce jeu avec l'interdit, les fantasmes s'accomplissent par *scissiparité*, ils se font et se défont, se reproduisent et se déconstruisent au rythme de l'existence.

L'interdit, je peux imaginer aussi que je me le pose moi-même. C'est d'une manière commune l'une des origines du choix, c'est la décision de résister à la tentation du mal, point nécessairement au nom des règles morales, mais par respect, par amour pour l'autre. Il m'est difficile de croire que l'interdit n'est pas déjà là puisque j'évolue, comme tout le monde, dans un espace qui est lui-même a priori normatif. Je peux toujours voir « le monde comme jeu » (E.Fink), il n'empêche que ce jeu a des règles que je suis bien obligé de

respecter. L'idée de ma liberté absolue, je la vis plutôt dans l'imaginaire au rythme de mes inventions d'un autre monde, d'une autre société, d'autres rapports humains. En étant déjà là, la normativité ambiante m'offre une représentation continue de la rationalité de ma conduite, elle m'incite à soutenir, à développer un rationalisme existentiel basique, celui qui fait figure d'équilibre pour la survie des êtres humains.

Bien qu'elle puisse apparaître comme le fruit commun de la réflexivité, la norme contient toujours l'interdit. Même si elle est décidée pour le Bien de tous, elle implique, au nom des civilités, des limites aux comportements sociaux dans la vie quotidienne, et ces mêmes limites peuvent sembler arbitraires malgré le bien fondé qui permet de les poser. C'est le sentiment d'arbitraire qui vient alors légitimer à sa manière une transgression de l'interdit. La norme considérée comme le résultat d'un compromis qui exclut ceux ou celles qui ne partagent pas sa raison d'être fait aussitôt figure de prohibition. Elle ne résout pas l'arbitraire qui la constitue, elle le met, pour ainsi dire, entre parenthèses. La norme n'est pas en mesure d'être imposée si elle fait l'objet d'une suspicion, si les raisons de sa légitimité sont remises en question, elle ne prend corps dans la vie sociale qu'en chassant radicalement le doute que fait naître le sentiment d'arbitraire. D'un point de vue épistémique, l'interdit aurait donc deux figures : l'une concerne l'effet de la norme, l'autre celui du scepticisme à l'égard de la norme elle-même, et souvent, du principe normatif en général. Chacun sait qu'une société ne pourrait survivre sans un système de normes qui la régit, qui lui donne la représentation collective de sa cohésion, et qu'en conséquence la suspicion exprimée à l'égard des normes doit se limiter à la critique des aspects de leur bien fondé, toute négation du principe normatif apparaissant comme une modalité de régression collective. Pourtant, le sentiment d'arbitraire demeure l'expression de notre liberté, sa disparition ou sa neutralisation révèlent comment n'importe quel comportement finit par être assujéti sans la moindre réticence au principe normatif lui-même.

Existe-t-il des normes culturelles qui impliquent la reconnaissance de certains interdits, qui soutiennent d'une certaine manière ce qu'on pourrait appeler « l'esprit de la censure » sans que celle-ci ne soit manifeste ? Nous croyons choisir les spectacles que nous allons voir et nos choix supposent que nous excluons tout naturellement ce qui ne nous plaît pas. Suivant les conseils de certaines personnes, nous tentons parfois d'aller voir ce que nous n'aurions peut-être pas choisi nous-mêmes et, dans le cas où nous sommes déçus, nous nous trouvons confortés par l'idée que, tout simplement, nos choix personnels sont « à notre goût ». Jamais nous ne nous disons que nous obéissons à des normes culturelles, même si nos choix correspondent en partie « à la Mode ». Si nous nous interdisons d'aller voir certains

spectacles, de lire certains livres, c'est, nous semble-t-il, de notre plein gré. L'interdit, c'est celui que nous décidons, ce n'est pas une censure. Ainsi gardons nous l'illusion d'une grande liberté dans notre « vie culturelle ». Mais la censure a-t-elle disparu, du moins dans l'état actuel de notre société, ou bien a-t-elle pris d'autres formes plus diffuses, plus sournoises ? L'organisation du marché culturel nous laisse aisément croire que tout est possible et que nos choix peuvent épouser le rythme d'une alternative sans fin. Il y a pourtant là un paradoxe : quand tout semble être immédiatement possible, sans que nous puissions ressentir un quelconque « devenir du possible », c'est notre liberté de choix qui prend une allure contraignante. Si le possible est « déjà donné », il n'exerce plus aucune puissance de révélation. Un artiste paraît pouvoir faire tout ce qu'il veut mais sa liberté de création demeure soumise à des modèles de ce qui a été fait avant lui et que parfois il ne connaît même pas. C'est la répétition de ces modèles qui, au fil du temps, instaure un espace de normativité implicite pour la création artistique. Le « déjà vu », le « déjà fait » imposent des limites à la croyance en un « tout est possible ». N'étant plus le fruit d'une conquête ni l'effet d'un accident du réel, d'une incongruité, le possible apparaît comme l'évidence de l'acquis. Rien ne semble pouvoir faire obstacle à la création artistique. Les effets de masse de la production artistique et leur visibilité perpétuelle dans l'espace public représentent l'illusion d'une incroyable liberté d'expression en occultant le principe normatif de l'organisation de la singularité. Quand « tout est possible », l'absence de reconnaissance publique n'empêche en rien chaque artiste méconnu – ou qui ne cherche pas à être connu – de construire sa propre singularité et d'entretenir celle-ci avec une certaine complaisance.

Si dans la vie culturelle, l'interdit semble venir de nous-mêmes, de nos manières de faire des choix, il n'en est pas de même dans toute la vie quotidienne. Pour des raisons écologiques et sanitaires, les interdits se multiplient en imposant une certaine atmosphère de contrainte qui entraîne des changements de comportement. Curieusement, ces mêmes interdits se présentent de façon nécessaire comme si leur bien fondé répondait à des principes téléologiques pour le futur de la planète Terre. Ils ne peuvent pas être remis en cause, et s'ils faisaient l'objet d'une critique, celle-ci paraîtrait d'emblée insensée. Laisser couler l'eau d'un robinet sans en avoir un quelconque usage n'est pas encore un acte criminel, mais c'est déjà pris pour le signe d'un mépris à l'égard de la survie de l'humanité. Ce genre d'interdit affiche l'évidence de sa nécessité, il s'inscrit aussi dans le partage commun, au jour le jour, d'une didactique de la vie quotidienne fondée sur le principe « apprendre à bien vivre ensemble ». Le consensualisme que produit ce genre d'interdit se retourne contre tout geste ostensible d'une quelconque transgression, involontaire ou non, laquelle est frappée d'insouciance ou de

stupidité. Au regard des normes écologiques, on est ainsi invité à constater combien l'interdit, compris et accepté pour sa nécessité universelle, est le signe même de l'intelligence commune d'une société qui se trouve capable de réfléchir son destin au lieu de consentir à la catastrophe. L'atmosphère d'interdiction peut s'amplifier sans risquer de devenir trop pesante, sans engendrer trop de suspicion, tel un bienfait pour le devenir de l'humanité. Tout interdit posé pour des raisons écologiques rend la tentative de sa transgression ridicule. On ne peut pas mieux réussir à donner une semblable aura aux interdits de ce genre. Quand la contrainte provoque une réaction automatique qui fait oublier son pouvoir, elle gagne en banalisation ce qu'elle perd en effet de coercition.

Chacun a pu remarquer que l'interdit de fumer avait créé une ambiance nouvelle dans l'espace public. Ceux ou celles qui continuent à allumer des cigarettes, le font dehors, sur les terrasses des cafés aménagées en espace fumeur. On entend dire que la vie sociale est devenue beaucoup plus riche « dehors » que « dedans » comme si les fumeurs étaient plus sociables que les non fumeurs. L'interdiction n'est ni contournée ni même niée, elle engendre une autre manière de vivre l'espace public. Il n'empêche que les fumeurs ont l'air de jouer avec les règles comme des enfants. Face au développement d'une rationalité normative accomplie au nom de la survie de l'humanité, les comportements tenus pour déviants sont frappés du sceau de la régression infantile. Telle une mesure, l'interdit devient la raison d'être d'un équilibre de la vie. Plus s'exerce sa puissance normative, plus la société peut se représenter sa capacité de réflexivité qui lui permet d'assurer son avenir. Du coup, la reconnaissance de l'interdit est le signe tangible de la responsabilité. Sont irresponsables ceux qui ne respectent pas la légitimité de la proscription. La normativité, créant une forme d'ambiance sociale au quotidien, se fonde sur le lien indissoluble entre la prescription et la proscription : ce qui est prescrit prend sens et finalité avec ce qui est proscriit.

Il y a une trentaine d'année, les formes de la déviance stimulaient des réflexions sur l'organisation même de la société. Désormais, tout ce qui est « déviant » relève de la pathologie ou de l'absence de responsabilité. Au lieu de provoquer une remise en cause des structures normatives, la déviance fait l'objet de la répression prophylactique. Elle est une menace pour l'organisation de la survie. L'activité culturelle a une fonction thérapeutique (« la culture sparadrap ») parce qu'elle permet de mettre en scène une « ambiance cathartique » pour réguler les formes contemporaines de la déviance. Autant que le sport, la culture joue un rôle symbolique de déplacement de la violence. A la fin du XXème siècle, les pouvoirs politiques ont tenté de gérer la violence urbaine par le développement d'une plasticité

culturelle, en désignant les manifestations de cette violence comme les signes de cultures émergentes. Tel fut le cas du hip-hop. Ainsi se sont multipliées les « cultures de ». Le principe d'intégration qu'exprime l'affirmation « c'est une culture de » est un moyen de neutraliser ce qui pourrait paraître déviant. Parler d'anomie, comme on le faisait auparavant, n'a plus de sens parce que l'attitude dissidente semble soit ne s'opposer à rien et se réduire au mécontentement, soit prendre une tournure hors-la-loi qui justifie sa répression. Pareille alternative anéantit le sens symbolique de la déviance en le réduisant soit à un vague « état d'âme » qui caractérise la morosité ambiante, soit à l'engendrement du communautarisme qui épouse lui-même une forme de culture. Le couple intégration et/ou répression stimule une gestion sociale et politique de la vie qui bannit toute singularité éventuelle de la déviance.

Pourtant la séduction pour l'illicite ne disparaît pas, elle est si présente dans les relations humaines que, paradoxalement, elle se fait plus discrète, plus secrète. Elle a souvent, hélas, une couleur revancharde quand elle se traduit par des gestes de revendication qui trahissent une amertume, celle-là même qui viendrait de nos mille manières de nous heurter au « pouvoir du système ». Faire ce qu'on ne doit pas faire par vengeance contre « le système » afin de démontrer notre « esprit de révolte »... Par exemple, la resquille est une façon de récupérer ce qui nous a été volé. Le plaisir de l'illicite peut s'exercer partout, à tout moment dans la vie quotidienne quand il prend pour objet des limites à contourner le « système » lui-même. On pourrait presque parler d'une « culture de l'illicite » que stimule le fonctionnement du « système » et que favorise particulièrement une société de consommation. Ces petits jeux quotidiens de la transgression, du contournement des limites, toujours légitimés par un esprit de revendication et de revanche, forment, même s'ils sont joyeux, la figure contemporaine d'un certain misérabilisme. L'impuissance se commue en parodie transgressive de l'interdit, ce qui, bien entendu, est une chance pour l'harmonie dudit « système » puisqu'il ne court aucun risque de déstructuration. Fort heureusement, la tentation de l'illicite ne se réalise pas seulement au rythme de telles compensations, elle prend une tournure plus subtile quand elle est inhérente à la manière dont chacun tente de vivre sa propre folie.

Vivre sa folie, c'est se jouer de l'interdit sans éprouver de culpabilité réelle. Cette folie peut être destructrice pour les autres quand disparaît toute représentation des limites, quand sa mise en scène devient démoniaque par son irréductible détermination à faire de l'autre son objet. Toute folie vécue au quotidien tend à construire ses propres figures de ce qui « fait loi », entraînant la nécessité d'un assujettissement de l'autre. Si un père et une

filles s'aiment au point de ne pas respecter la prohibition de l'inceste, leur liaison, le plus souvent tenue au secret provoquera une occultation de l'interdit comme si leur amour triomphait du pouvoir attribué aux règles éthiques et sociales de son partage. La folie et l'amour n'entraînent pas vraiment une transgression de l'interdit mais tiennent celui-ci à l'écart, comme *la mémoire d'une limite*. La passion aveugle les limites. D'un point de vue sociétal, il semble alors logique d'évoquer un « rappel à l'ordre », l'invocation de ce retour en mémoire de la limite fait office d'un appel à la raison commune qui demeure fondée sur le respect des prohibitions instaurées pour le maintien de l'ordre symbolique de toute société. Telle la condition d'une reconnaissance de la rationalité objective, l'interdit serait fondateur de la nécessité d'un ordre commun défini par des limites à ne pas franchir. Mais les limites que les psychanalystes prêtent à la folie, sont celles de la souffrance. Dans la mise en scène du syndrome de la Tourette, faite par Peter Brook, les dialogues entre le patient et le psychiatre se ponctuent par un silence qui clôt l'échange entre la logique rationnelle de l'un et celle de l'autre. La cohérence de celui qui est malade n'est jamais défaillante, elle demeure seulement décalée par rapport à celle du psychiatre, mais elle n'aboutit à rien, si ce n'est au moment où le décalage produit sa souffrance. La limite émerge non point entre la cohérence du discours psychiatrique et l'incohérence de la folie, mais avec la reconnaissance obligée d'un non lieu social pour la rationalité de la folie elle-même. Et pourtant, c'est bien là le paradoxe dans lequel on vit : nul n'ignore que l'organisation d'une société est la mise en récit médiatisée d'une folie collective. Du coup, la représentation que nous pouvons avoir des limites semble émerger dans un décor où les formes de la folie s'opposent les unes aux autres.

Reclus dans son atelier, joyeux et angoissé, un artiste vivra sa folie à partir d'une « schize » qui l'isole du contexte social, même s'il travaille pour accomplir une œuvre qui occupera une place dans l'espace public. Il lui faut s'inventer le fait de « vivre hors de la société » pour se mesurer à sa propre folie et pour tirer d'elle toutes les richesses de sa création. Il faut qu'il se voit comme « proscrit » même si le jour du vernissage, il mettra, comme il l'a déjà fait, son beau costume et qu'il se conduira comme un être sociable et affable. Puisque la société contemporaine n'a plus d'écrivains ou d'artistes « maudits », ceux-ci doivent en quelque sorte se maudire eux-mêmes pour accomplir leur œuvre. Mais il semble que cette histoire de « l'artiste maudit » soit plutôt le symbole d'une époque révolue. N'est-ce pas l'échec de sa reconnaissance qui, dans l'esprit d'un artiste, devient l'effet de sa proscription ? Désormais, les limites se déplacent indéfiniment, elles s'établissent au gré de nos désirs, de nos intentions, de nos organisations de la vie qui nous donnent l'illusion d'une marginalité par rapport au principe normatif qui devient de plus en plus pesant. Comme les fantasmes, les

limites dont nous nous entourons, fonctionnent par scissiparité, leur plasticité s'accomplissant grâce à leur démultiplication, ce qui renforce notre illusion de pouvoir « être à côté », d'être « en marge ». La figure violente de l'interdit – le « strinck verboten » de l'époque nazie – fait partie des mémoires souterraines et vieillissantes, et si nous estimons parfois vivre une autre forme contemporaine du totalitarisme, celle-ci est si retorse qu'elle est en mesure de nous faire croire en la liberté de nos aspirations. Prenant la place de l'interdit, cette constellation des limites se présente comme un jeu de séparations qui refoule l'impression de vide que laissent paraître l'absence de confrontation et la résignation qui en découle. Le triomphe de la réflexivité, dans la gestion contemporaine des sociétés, nous met en état d'acceptation anticipée, comme si l'inflation des décisions normatives était devenue un signe de « bonne santé » pour l'avenir. Et tels des « petits artistes de la vie » nous nous évertuons à créer un « ailleurs », cet autre monde qui demeure seulement à la mesure de nous mêmes.

II.3.- La nostalgie de la subversion

Dans son livre « Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique », *Rainer Rochlitz* propose le principe d'une « rationalité esthétique » contre les critiques actuelles qui réduisent l'art contemporain à une supercherie. Il dénonce la primauté accordée au contenu politique de l'œuvre qui s'impose au détriment d'une logique interne de celle-ci et qui finit par tenir lieu de validité esthétique. C'est ainsi que se manifesterait de plus en plus le non-sens d'un art soi disant subversif qui serait subventionné. Il suffirait pour l'artiste d'adopter une position politiquement « non correcte », devenue elle-même pour le moins conventionnelle. L'idée de « rationalité esthétique » serait, selon l'auteur, un moyen de considérer la valeur esthétique d'une œuvre sans subordonner cette évaluation à des critères qui demeurent pour l'essentiel politiques. S'il est indéniable que bien des commandes publiques se réfèrent à des intentions politiques qui unissent les artistes à leurs commanditaires, il est difficile de justifier à partir d'un tel constat l'arbitraire des choix et des critères. Ce qui appert toutefois, c'est le fait d'une subversion rendue très conventionnelle dans les politiques culturelles en général. Si le mot lui-même n'est plus guère employé, il est vrai, son rôle dénotatif ne disparaît pas. L'idée politique de subversion reste présente, ne serait-ce que dans les démarches de légitimation d'une œuvre, faites pour son implantation dans l'espace public, tant par les municipalités commanditaires que par les artistes eux-mêmes.

Il nous semble nécessaire de tenir compte des manières dont certains artistes contemporains épousent les procédures de la légitimation afin de les faire travailler contre elles-mêmes. C'est trop simple de réduire, comme le fait *Rainer Rochlitz*, l'équivoque d'une certaine duperie de l'art contemporain à la seule complaisance des artistes et de leurs commanditaires à jouer avec les intentions, les messages, les finalités politiques. L'attitude des artistes, malgré l'obligation d'une légitimation qui fait nécessairement appel au jeu politique, n'est pas non plus réductible à de la pure complaisance. Une œuvre peut refléter des intentions politiques sans pour autant que sa logique interne soit soumise à de telles intentions. Si, comme le dit à juste titre cet auteur, l'œuvre d'art est une « publication de l'intime », on peut fort bien supposer qu'au cœur même de cette publication, il reste pour tout artiste

une marge ironique qui peut se jouer dans des modalités d'exposition, de retournement de sens ou de parodie. La subversion subventionnée est certes un mode d'intégration et de promotion des œuvres dans l'espace public, mais elle peut très bien être malmenée « de l'intérieur », dans les processus de légitimation eux-mêmes, et pas seulement à l'échelle individuelle, mais surtout à celle des interférences qui apparaissent dans les modalités collectives d'exposition publique des œuvres.

« La publication de l'intime » correspondrait, selon la tradition de la philosophie kantienne, au passage du singulier à l'universel. Cette métaphore conceptuelle désigne assez bien le fait de l'inscription sur le territoire urbain des œuvres d'art. Cependant, il semble plutôt insuffisant de considérer que la logique interne d'une œuvre soit l'expression de l'intime. Et d'opposer l'authenticité de l'intime comme un retrait des intentions politiques qui sont présentes à la conception d'une œuvre, c'est corroborer la consécration actuelle d'un certain exhibitionnisme de l'ego. On ne peut pas, nous semble-t-il, penser que l'expression de l'intime soit à l'origine des critères esthétiques sans laisser croire en même temps que la subjectivité absolue serait la seule condition valable de la création artistique. La prolifération des œuvres d'art contemporain, la quantité de plus en plus innombrable d'artistes reconnus ou inconnus, participent d'un phénomène exhibitionniste dans lequel l'exaltation de l'ego joue un rôle de premier plan même si les artistes gardent une certaine modestie. Toute manifestation de l'intime dans n'importe quelle forme de création est susceptible d'être à l'origine d'une œuvre. Et la reconnaissance actuelle de cette exhibition de l'intime réussit à neutraliser par avance l'affirmation d'une possible subversion. L'hypothèse d'une « publication de l'intime » serait mieux comprise si l'universel est déjà présent à ce qui relève de l'intime. Ou, en d'autres termes, la logique interne d'une œuvre viendrait plutôt de ce fait que l'universel traverse toujours la singularité de l'intime et qu'en conséquence, il ne s'agit pas d'un passage du singulier à l'universel.

La prise de risque dans certaines pratiques artistiques contemporaines semble remplacer, par le défi qu'elle lance à la machinerie de la reproduction culturelle, l'idéalisation de la subversion qui, dans les années passées, animait l'esprit de bien des artistes. La violence critique s'exprime alors par la parodie de l'excessivité du système comme dans les films de science fiction au cours desquels les robots peuvent brusquement se déconnecter du pouvoir qui les contrôle. La perspective critique est mise en œuvre dans la représentation publique d'une démesure du fonctionnement des modèles d'organisation et de reproduction des sociétés modernes. Traditionnellement, la pratique du détournement ou de retournement du sens permettait aux artistes de manifester dans l'espace public leurs intentions

critiques et de soutenir la croyance commune en l'existence possible d'un contre pouvoir. D'une certaine manière, le jeu avec l'excessivité des risques, avec la création d'événements catastrophiques, est un héritage de cette tendance, mais ce jeu ne prend lui-même sens que dans l'exacerbation de ce qu'il semble dénoncer. Il se mesure à la capacité que détient le système politique et économique néo-libéral de capter et d'intégrer les effets des excès qu'il provoque. On pourrait dire de façon un peu lapidaire que la réalité des événements, induite par le fonctionnement d'un tel système de gestion du monde, dépasse la fiction. Toute la question est de savoir si les effets d'exacerbation produits par des pratiques artistiques exercent une puissance critique ou si ces mêmes effets participent d'un développement spéculaire du système.

Comment les détournements opérés par des pratiques artistiques, peuvent-ils avoir encore une puissance critique face à une telle organisation du système idéologique de la consommation qui s'avère capable de transformer toute dénonciation de ses excès en principe constitutif de son propre fonctionnement ? La censure elle-même ne peut plus servir de repère à l'acte de subversion. Une intervention artistique interdite dans l'espace public par les pouvoirs politiques ne prend pas pour autant une valeur subversive. Elle ne fait que révéler les retards d'intégration culturelle dans la gestion politique des menaces de perturbation de l'ordre public. Si on considère la publicité comme un métadiscours sur les modes de consommation des sociétés contemporaines, on remarquera, que les publicitaires eux-mêmes sont devenus les artistes du système de consommation et qu'ils sont capables de créer une *auto-subversion*. Autrement dit, la publicité comme principe de réflexivité de la « société de consommation » peut jouer avec tous les excès des codes de comportements sociaux pour stimuler les apparences de perturbation de l'organisation spéculaire de la vie quotidienne des consommateurs.

La finalité générale et implicite de la subversion était l'ébranlement des dispositifs et des modèles de représentation des sociétés. En ce sens, elle comportait toujours la perspective d'une disruption du processus même de la réflexivité quoique les moyens requis et les objectifs choisis puissent varier. Aujourd'hui la croyance trompeuse en un dépassement des idéologies laisserait penser que la réflexivité, comme fruit d'une intelligibilité grâce à laquelle les sociétés sont capables de se réfléchir elles-mêmes pour mieux se gérer, serait le résultat d'une telle rationalité idéalisée par l'ordre néo-libéral. La disparition des conflits d'idéologie entraînerait la prédominance d'un système de représentation apte à intégrer tout ce qui le menace dans sa propre production du sens. Dans les années 70-80, la fascination que provoquaient les failles, les ruptures, et même les simples pannes, tenait au

fait que la subversion dans les pratiques artistiques demeurait en majeure partie fondée sur les représentations d'un dysfonctionnement des idéologies et des axiologies. Il est difficile de quitter définitivement ces manières anachroniques de considérer la subversion comme l'effet d'une disruption sans risquer de perdre toute possibilité de sens donnée au détournement du sens lui-même. Souvent, en expliquant ce qu'ils font, les artistes montrent bien les écarts qu'ils produisent dans la « machinerie culturelle », mais leurs explications prenant l'allure de procédures de légitimation entrent dans la construction permanente de l'institutionnalisation des pratiques culturelles. Suivant la même voie, les experts en art contemporain, les fonctionnaires de la sélection des œuvres confortent ce schéma institutionnel qui permet de légitimer leur propre fonction. Du coup, plus rien n'échappe aux dispositifs de la réflexivité qui offrent curieusement une certaine plasticité à l'institutionnalisation.

II.4- Le temps et l'idéologie de la subversion

Il est intéressant de considérer aussi la subversion du point de vue de sa temporalité. Quand elle s'exerçait dans le cadre des conflits idéologiques, même si elle était ponctuelle, « interventionniste », ses effets s'inscrivaient dans la durée, dans l'épaisseur temporelle de l'histoire. Aujourd'hui, quand on regarde des œuvres des années 60-70, ou d'une époque antérieure, on remarque aisément comment un certain « esprit de subversion » persistait au fil du temps. Celui-ci semble faire partie d'une histoire qui outrepassa le champ imparti à une histoire de l'art parce qu'il est présent aux mouvements sociaux et politiques de l'époque. Il paraît beaucoup plus difficile, désormais, de repérer les modalités singulières de la subversion car l'apparente « épaisseur du temps » qui les caractérise vient plutôt des modèles du passé, c'est-à-dire des manières déjà anciennes de subvertir, de celles que des artistes consacrés comme des « mémoriaux vivants » ont pratiquées (Joseph Beuys, pour ne donner qu'un exemple). Ainsi, les modalités contemporaines de subversion sont préfigurées par celles des décennies antérieures et l'acte de subvertir lui-même n'échappe pas à son « cadrage mémorable ». Il est presque impossible de ne pas voir là un « remake »

même en supposant que les jeunes générations ignorent ce qui s'est passé auparavant. Au lieu de se situer dans le temps passé des conflits d'idéologies, la subversion prend le plus souvent pour objectif de sa critique les institutions culturelles elles-mêmes. Ce qui produit un paradoxe insurmontable : comment s'attaquer au fonctionnement institutionnel de la culture en demeurant dans l'attente d'une reconnaissance de l'institution ? Ou, en des termes plus triviaux, comment se retourner contre des institutions qui sont commanditaires de toute création artistique ? Il est toujours possible d'introduire des effets de dysfonctionnement institutionnel, mais nul n'ignore combien les institutions finissent toujours par être les bénéficiaires puisqu'elles sont capables d'intégrer les critiques même les plus violentes, qu'elles subissent. La plasticité actuelle des institutions culturelles est telle que les artistes récalcitrants servent à assurer la dynamique institutionnelle au lieu de la menacer. Dans l'art contemporain, la subversion est si intégrée à la pratique artistique qu'elle fait partie du label de l'œuvre.

Jacques Rancière, dans son livre « le spectateur émancipé », considère comment la relation entre l'art et la politique met actuellement en « porte à faux » les artistes qui finissent par afficher leur rôle de critique politique pour montrer quelle est leur place dans la société. « Cette sortie de l'art hors de ses lieux prend l'allure d'une démonstration symbolique, semblable à celles que l'action politique opérait naguère en visant des cibles symboliques du pouvoir de l'adversaire... La vision du nouvel artiste immédiatement politique prétend opposer le réel de l'action politique aux simulacres de l'art enfermé dans la clôture des musées. »¹¹ En ce sens, le « nouvel artiste » se mesurerait au monde réel pour en faire l'objet de sa critique et pour faire croire qu'il impulse lui-même le changement de la société. Mais « il n'y a pas de monde réel qui serait le dehors de l'art. »¹² L'artiste ne peut oublier qu'il pratique l'art comme il vit dans un « monde à part » et que cette séparation, pour le moins conventionnelle, soutient encore aujourd'hui la croyance publique en l'art. Plus la puissance critique d'œuvre paraît être la fin objectivable de l'artiste, plus ce dernier s'offre l'illusion de se situer socialement et politiquement comme un « transmetteur de ruptures ». « Critique est l'art qui déplace les lignes de séparation, qui met de la séparation dans le tissu consensuel du réel, et, pour cela même, brouille les lignes de séparation qui configurent le champ consensuel du donné. »¹³ Mais cette séparation dans le tissu consensuel du réel vient de l'œuvre elle-même qui la rend possible, elle n'est pas le résultat de l'accomplissement des intentions de l'artiste.

¹¹ .- Jacques Rancière, *le spectateur émancipé*, p.82, La Fabrique, Paris 2009

¹² .- Jacques Rancière, *idem*, p.84

¹³ .- Jacques Rancière, *idem*, p.85

Il y a dans la production de l'art contemporain une circonscription des possibles de telle façon que le possible n'existe plus vraiment, il ne « possibilise » pas, pour reprendre une expression de Jean-Paul Sartre. « L'art actuel est devenu une fiction réaliste, même si, en dépit de ses excès, il est largement dépassé, dans le spectaculaire, le scandaleux ou l'horreur, par le réalisme souvent cru et violent de la « vraie » réalité. »¹⁴ La question est de savoir si l'art contemporain crée encore du possible en même temps que du réel. Créer une réalité aussi fictionnelle soit-elle n'est pas la même chose que créer du réel. Quand on dit que la réalité dépasse la fiction, on laisse bien entendre que la violence cruelle du réel excède la représentation qu'on peut s'en faire. Ainsi le mimétisme parodique dont usent certains artistes croyant en la vigueur de leur contestation ne fait que répliquer et légitimer par leur banalisation même les modes d'aliénation sociale et culturelle qu'ils imaginaient critiquer publiquement. Que devient alors cette interrogation critique du regard que l'objet artistique est censée provoquer ? En devenant banal, en s'inscrivant dans la vie quotidienne, en faisant partie de la réalité de tous les jours, l'art perd-il la singularité intempestive de sa manifestation publique ? Offrant le plus souvent à la perception commune le double du réel, la culture artistique, à travers ses différentes manifestations, n'exerce plus guère de puissance critique et la distinction entre l'art et la culture ne semble avoir pour raison que l'acharnement à croire encore au pouvoir transcendantal de la création. Mais cette duplication de la réalité quotidienne qui répond à l'union idéale entre l'art et la vie est devenue l'accomplissement même d'une culture en trompe-l'œil, d'une culture qui impose une capture du regard par l'organisation visuelle, scénographique, du seul principe de la réflexivité.

¹⁴ .- Marc Jimenez, la querelle de l'art contemporain, p.272, folio essais Gallimard

III.- Territorialisation et déterritorialisation culturelles

Est-ce l'intérêt porté, depuis deux ou trois décennies, aux friches industrielles qui a fondé une nouvelle conception du « territoire culturel » ? Les bâtiments désaffectés qui s'offrent à la constitution d'un territoire culturel sont nombreux, leur origine est diverse et leur taille variable. L'idéalisation de la friche s'explique par le jeu des analogies et des relations symboliques que celle-ci provoque. « Lieu intermédiaire », « entre deux » », « lieu hybride »... La désignation de la friche suggère toujours l'idée de « ce qui est en puissance », de ce qui peut advenir de la création contemporaine. « Dans l'espace sémantique de la friche urbaine se manifeste avec une vigueur particulière l'idée selon laquelle la ruine, le délabrement, le ravagé, le déglingué, le dévasté, le démantelé, le désaffecté sont la condition même du rajeunissement, de la reviviscence, du renouveau. »¹⁵ C'est le territoire qui semble se saisir lui-même en espace culturel comme si les potentialités de la création s'offraient en miroir de ce que peut être la vie. Cette configuration d'un « paysage culturel », non seulement dans les régions de France mais dans bien des pays du monde, consacre la vision d'une nouvelle essence de la culture fondée sur le partage commun, transnational, de la mise en scène possible de la liberté de création. La territorialisation de la culture, de ses manifestations les plus diverses, en épousant le parangon de la friche, impose un état d'esprit. Bien qu'elle s'oppose au musée, la friche trace sur le territoire un cadrage sémantique qui donne un sens prédéterminé à tout mode de création. En me promenant dans une rue du quartier de Belleville, j'ai remarqué cette inscription « Frichez nous la paix ». Certes, il s'agissait là d'une expression de résistance à la démolition de vieilles boutiques ou des derniers petits entrepôts, mais pareille incantation montre plus que jamais combien cet état d'esprit exacerbe un clivage entre l'idéalisation de la liberté de création et les dispositifs institutionnels de consécration des œuvres artistiques reconnues

¹⁵ .- AMSELLE Jean-Loup, L'art de la friche. Essai sur l'art contemporain africain., p/13 Flammarion, 2005.

et déposées dans les « beaux » musées. A leur manière, les friches, représentatives d'un état d'esprit de l'expression artistique et culturelle, suggèrent un mouvement permanent de territorialisation et de déterritorialisation qui s'impose comme la figure commune et symbolique de cette liberté de création. En devenant lieu d'accueil et d'hospitalité, les espaces abandonnés soutiennent la croyance en une nouvelle conception d'investissement de l'espace public.

Le territoire culturel présente aussi l'avantage de créer des effets de socialisation. Ce n'est plus la culture qui est au service du social ou qui a pour fonction de produire du lien social, c'est elle qui paraît a priori sociale, comme si elle retrouvait son rôle perdu. Tous les artistes qui vivent dans l'esprit d'une communauté inscrite sur un territoire affichent leur rejet d'un quelconque statut qui s'apparenterait avec celui de l'animateur socioculturel. Ce rejet est significatif d'une volonté commune de considérer l'expression artistique comme l'origine de la vie culturelle elle-même sans se référer à son utilité sociale. Le territoire représente l'ensemble des conditions spatiales et temporelles de cette vie culturelle. En Ile de France, par exemple, les Laboratoires d'Aubervilliers se sont toujours proposés de considérer l'art comme une recherche, comme une expérimentation en niant les attentes dictées par les organismes institutionnels et en valorisant le territoire. Il ne s'agit pas de répondre à une mission de qualification sociale et urbaine, mais d'opérer par les œuvres des artistes, différents types d'ancrage dans l'espace public. Ainsi le rôle de l'Etat a-t-il changé. Ce n'est plus « celui d'un pouvoir central puissant possédant un savoir transférable sur le territoire, mais plutôt celui d'un contre-pouvoir régulateur, soutenant, appuyant le développement engendré par un territoire et porté par des acteurs locaux. »¹⁶ Cette idéalisation d'un autre rôle de l'Etat est loin de correspondre à la réalité du fonctionnement même du Ministère de la Culture. L'hétérogénéité culturelle qui devrait être promue par la diversité et l'abondance des pratiques artistiques se solde plutôt par des effets d'homogénéisation que provoque la répétition des mêmes modèles, des mêmes expériences.

Il suffit de considérer le traitement artistique des mémoires collectives pour constater que, sur chaque territoire, les mêmes stratégies sont mises en place, les mêmes finalités sont invoquées. Hélas, tout le travail qui s'organise territorialement autour des mémoires obéit à la même logique de la conservation patrimoniale. L'accumulation des traces les plus singulières des mémoires collectives individualisées est soumise à des modalités de stockage « comme à l'Inventaire ». La mémoire reste pourtant liée à l'imaginaire, elle ne se mesure pas à une vérité historique, elle construit sa propre histoire en

¹⁶ .- Fabrice Lextrait, Une nouvelle époque de l'action culturelle.

échappant à toute réduction commémorative dont elle pourrait faire l'objet, et ce, grâce à un certain jeu avec les identités et les lieux. La mémoire fait lieu selon ses caprices. Ces mémoires collectives, on les appelle « patrimoines immatériels » pour empêcher leur dérive possible, pour conjurer leur faillite que provoquerait l'oubli. Leur invisibilité énigmatique n'est pourtant pas un défaut mais un défi lancé à la *survisibilité* des objets et des territoires de la patrimonialisation. C'est l'antinomie entre « mémoire » et « patrimoine » qui rend les mémoires vivantes, actuelles. Pour que la mémoire demeure « vive », il faut considérer que son rôle n'est pas limité à la transmission, que son activité de projection au temps présent, au temps futur, ne répond pas seulement à l'injonction morale d'un « devoir de mémoire ». Un territoire n'est pas prédestiné à la patrimonialisation, les mémoires qui l'investissent n'étant pas assujetties à l'ordre patrimonial dont la figure essentielle reste le monument.

III.1.- Friches à perpétuité

L'expérience « Portraits des Histoires » menée par Esther Shalev-Gerz, dans les Laboratoires d'Aubervilliers, est révélatrice des approches « ethno-artistiques » qui mettent en œuvre le jeu des relations entre la mémoire et le territoire. Les habitants concernés par les montages vidéo d'histoires deviennent des « habitants-publics », ils sont pris pour les éléments inducteurs d'une nouvelle dynamique de la vie des quartiers. La démarche ethnographique, en adoptant une finalité artistique, permet de faire croire qu'il ne s'agit plus d'accomplir une fonction sociale et thérapeutique de l'art, mais de « faire de l'art ensemble ». En participant à la conception de l'œuvre commune, les habitants jouent eux-mêmes le rôle d'artistes. Ce genre d'opération fait de la mémoire le pivot de la création et garantit ainsi la figuration de l'ancrage dans le territoire. C'est un modèle reproductible susceptible d'être répété à satiété sur n'importe quel territoire. Il est irréprochable dans la mesure où il met en avant le respect de l'autre et la découverte de l'altérité par la construction de l'histoire. Il donne un sens projectif à l'ethnographie en limitant le risque d'une conservation narrative et purement mémorialiste. Ces « théâtres de la mémoire » montrent combien le travail artistique sur la mémoire et le territoire présente une certaine atemporalité comme condition de sa réalisation. On peut imaginer que l'accumulation des traces les plus singulières des mémoires collectives individualisées ne connaît pas de limite et que les modalités de stockage et de mise en scène ne varient guère, imposent en fin de compte un effet parfois aussi pétrifiant que la conservation monumentale. La labilité des mémoires, grâce à leur expression individuée, permet pourtant de préserver une relative singularité contre le pouvoir de modélisation patrimoniale. Mais la désignation même de « patrimoines immatériels » prédétermine un certain cadrage à ce traitement des mémoires collectives qui devrait échapper à l'idéologie contemporaine de la patrimonialisation.

Toujours dans le cadre des Laboratoires d'Aubervilliers, Tomas Hirschborn avait proposé un projet manifeste : Le Musée Précaire Albinet. Celui-ci a pour finalité de faire exposer des œuvres majeures de l'art moderne dans un espace dont l'usage demeure temporaire. Le plus difficile est de convaincre les musées de prêter des œuvres ! L'artiste s'engageait à respecter toutes les règles de sécurité, en concevant cet espace comme un lieu où l'œuvre

d'art peut accomplir son rôle de transformation de la vie. Ainsi déclare-t-il : « Il faut que pendant quelques jours, ces œuvres s'activent. Elles doivent remplir une mission non pas de patrimoine, mais une mission de transformation, peut-être leur mission initiale. C'est pour cela qu'il est indispensable que ces œuvres soient déplacées dans ce musée précaire en dessous du HLM de la rue Albinet. Elles se confrontent ainsi à la réalité du temps qui s'écoule aujourd'hui de nouveau. Cela peut être une réactualisation, l'œuvre doit et va, j'en suis sûr, affirmer sa force transformatrice dans un contexte non muséal et non patrimonial. » Cet usage de l'espace public vise à être aussi un mode d'aménagement du territoire qui échapperait à toute fonction d'animation culturelle et sociale, l'artiste refusant la désignation « in situ » et défendant l'idée d'une position contre l'institution patrimoniale. Ce positionnement de l'artiste dans les interstices de l'encadrement institutionnel suppose de délimiter ce qu'il fait par négation objective de ce qui a déjà été fait, de ce qui a déjà été conceptualisé. Tomas Hirschborn déclare que son projet ne peut avoir de sens qu'à partir de son élaboration avec les habitants eux-mêmes, dans un *espace vide*. L'organisation institutionnelle de la culture sur n'importe quel territoire ne doit pas être la condition d'inscription d'une intervention. C'est là une tentative de quitter l'esprit des friches pour instaurer la reconnaissance d'un acte *ex nihilo*. Le concept « in situ » finit par modéliser ce qui peut se faire comme s'il définissait préalablement ce qui est « en puissance » dans les modalités d'intervention artistique.

Une mise en connaissance du territoire est développée à partir de la « Maison des projets », créée à Aubervilliers en 2003. L'enjeu est de faire connaître les modalités d'aménagement du territoire en invitant les gens à participer aux démarches urbanistiques, en leur donnant des informations disponibles dans un langage commun, en créant une « culture de l'urbain » afin de leur démontrer comment la culture structure un lieu en n'étant pas réductible à une situation conjoncturelle. C'est aussi le rôle des « balades urbaines » qui permettent de faire connaître les lieux à travers le regard des artistes et non plus seulement d'un point de vue historique. Ce que Michel de Certeau appelait « la pratique de l'espace » devient de plus en plus visible en s'appuyant sur l'effet de réseau que produit l'idéalisation d'un territoire « en friche ».

Les projets des artistes, leur mise en œuvre, le territoire en friche, les lieux intermédiaires, les balades urbaines concourent à faire valoir combien l'investissement culturel et artistique offre une qualité d'hospitalité. « On ne comprendrait rien à l'hospitalité sans l'éclairer par une phénoménologie de l'intentionnalité, une phénoménologie qui renonce néanmoins, là où il le faut, à la thématisation. Voilà, une mutation, un saut, une hétérogénéité radicale

mais discrète et paradoxale que l'éthique de l'hospitalité introduit dans la phénoménologie. »¹⁷ Tout est fait pour que la vie culturelle sur un territoire soit accueillante, qu'elle donne envie de rester là, de partager les joies quotidiennes et de se trouver idéalement dans un état de curiosité qui prédispose à l'hospitalité. L'intentionnalité est traitée comme un préalable de réciprocité, elle est mise en scène par les artistes et autres intervenants tandis qu'elle devient, du côté du public, l'expression présupposée de ce qui est attendu. Au fond, l'idéalisation contemporaine de l'hospitalité, dans une esthétique de la vie en commun, vient supplanter le discours trop rigide de l'interaction, surtout celui qui usait inlassablement de la structure de réception, transmission, émission. Le récepteur, ce qui en somme constitue le public, en se voyant attribuer l'hypothèse de ses intentionnalités, retrouve la représentation de sa propre liberté. Idéalement la relation est celle de sujet à sujet, et l'hospitalité fait oublier l'objectivation de la réceptivité en minimisant le rôle de la prescription culturelle.

L'artiste peut être *un artiste ethnographe urbain*. Sa posture ethnographique est une nouvelle singularité, elle suppose une inscription territoriale et la construction d'une relation au territoire fondée sur l'étrangeté, l'altérité, sur ce qui peut changer les regards habituels des riverains dans un quartier urbain. L'objet ethnographique n'est plus l'autre en tant que tel, c'est l'élaboration du regard de l'autre et des modalités d'investissement du territoire, au cours d'une expérience de longue durée. En général, l'artiste ethnographe organise son action en introduisant un autre rapport avec l'espace à partir d'une mise en perspective des potentialités du territoire et des manières de l'occuper, de s'y mouvoir. Il crée des *effets d'exotisme* en des lieux familiers ou ignorés, il opère une *ethnologie inversée*. On pourrait dire qu'il joue lui-même au sauvage puisqu'il est là pour faire naître un certain goût de l'étrangeté qu'il extirpe du lieu lui-même. Il fomenté une écriture du territoire pour les habitants en créant la possibilité de liens symboliques pour l'appréhension de leur espace. La culture n'est plus un élément conjoncturel mais structurant, en ce sens où l'artiste ethnographe la met en valeur dans un processus de construction symbolique. C'est à la mode : bien des ethnologues sont appelés à combler les déficits du symbolique dans des institutions en mal de liens. Car le problème de gestion culturelle est soit la disparition, soit l'invisibilité des liens symboliques. Sur un territoire, il s'agit plutôt de leur invisibilité car ils peuvent fort bien exister potentiellement. Et pour qu'ils puissent se révéler aux yeux des habitants, il semble nécessaire que ceux-ci, d'une certaine façon, pratiquent de *l'auto-ethnographie*, c'est-à-dire qu'ils se saisissent eux-mêmes de ces potentialités symboliques grâce à la médiation opérée par l'artiste ethnographe.

¹⁷.- Jacques DERRIDA, Adieu à Emmanuel Lévinas, Galilée, 1997, p.95

Les sociologues urbains qui étudient les quartiers d'une ville préfèrent souvent emmener les citadins sur les lieux qu'ils parcourent pour les interviewer plutôt que de les interroger chez eux. C'est *la méthode des visites commentées* qui consiste « à demander à des personnes d'effectuer un parcours urbain tout en décrivant ce qu'elles voient et ce qu'elles ressentent au fur et à mesure du cheminement. Les variations dans le paysage, les seuils ou les micro-événements qui surviennent lors de la visite sont alors autant d'embrayeurs de discours. »¹⁸ Les impressions exprimées « in situ » deviennent des objets de discussion mais ce procédé n'est pas ethnographique, le rôle du sociologue demeurant analytique. L'avantage de *l'auto-ethnographie* est de laisser se maintenir un rapport d'étrangeté au territoire. Les reflets culturels de la territorialisation sont complexes, ils ne sont pas toujours objectivables par le discours, la révélation de certaines perceptions ou sensations se fait de manière implicite malgré l'évidence parfois déconcertante de leur banalité. L'inattendu naît du banal, mais pour qu'il puisse affleurer au comportement individuel, il faut que persiste une prédisposition à l'étrange dans un espace familier. Il y a aussi la pratique de la « balade urbaine » organisée : il s'agit de faire découvrir aux « visiteurs baladeurs » les modalités présumées déjà attrayantes d'un territoire, de les convaincre d'une attraction qui est inscrite dans le paysage. Cette découverte du territoire, dans un temps donné, s'effectue comme la mise en révélation de ce qui n'est pas visible, de ce qui demeure caché ou inconnu. C'est un processus de familiarisation avec les lieux, les cheminements, avec les interstices dans un espace qui semble se dévoiler grâce au discours savant de celui qui conduit la balade. Les modalités peuvent bien être variées, elles convergent vers la même finalité : donner l'impression à ceux ou celles qui suivent la balade d'être à l'écoute du dévoilement des secrets du territoire. Ce qui peut alors paraître banalisé par l'aveuglement ou l'habitude d'avoir toujours déjà vu, est mis en défi par des effets de singularité que produisent les révélations de détails qui font le territoire. Mais ce qui est perdu, du moins en partie, c'est l'intensité émotionnelle que suppose l'invisibilité elle-même. L'indifférence est une puissance inhérente à nos modes de perception, elle n'est pas tout simplement réglée par son opposé : la reconnaissance de ce qui se distingue. Comme le familier est la possibilité de saisir l'étrange, l'indifférent est une condition d'apparition de l'incongru.

Le territoire culturel peut être marqué aussi par des opérations qui semblent l'ouvrir à un plus grand public. A Belleville, c'est le cas de la vingtième édition des Journées Portes Ouvertes, qui a eu lieu entre le 15 et le 18 mai 2009. La première considération importante à faire concerne l'hétérogénéité du public de cette manifestation. Tout le monde ne vient pas pour les mêmes

¹⁸.- Eric Charmes, *village ou décor ?*, Editions Créaphis, p.18 Paris

raisons ni occupe les lieux de la même manière. Quelques jours avant le vernissage d'ouverture, un artiste, qui expose dans le quartier depuis une dizaine d'années, nous expliquait comment, d'après son expérience, les visiteurs qui s'y rendent sont, d'habitude, eux-mêmes, des artistes en relation avec ceux de Belleville. L'artiste qui ouvre les portes de chez-lui pour recevoir le public perçoit le sens de ces journées à partir de son espace privé. Il salue une masse d'inconnus dans laquelle il reconnaît ses semblables, ses amis artistes devenus visiteurs. Les artistes qui visitent leurs confrères sont moins dans la circulation et dans la mobilité que les visiteurs anonymes. Ils peuvent entrer dans plusieurs ateliers, mais le temps de leur visite n'est pas celui du rapport avec les œuvres exposées. Le fait que les portes soient « ouvertes » produit, pour ces artistes devenus le « public », une rupture de certaines représentations habituelles, dont celle de l'espace de l'atelier comme étant privé. Transformé momentanément en espace ouvert au public, en tant que vitrine d'un style de vie, l'atelier demeure, pour eux, le territoire de la création dans lequel les visiteurs anonymes ne rentrent que dans la condition de spectateurs. Ainsi, même pendant les Portes Ouvertes, à l'intérieur des ateliers, le groupe de personnes qui boivent un verre avec l'artiste n'est pas vraiment l'expression de la célébration du partage entre l'artiste et les anonymes qui ont pris leur temps pour apprécier ses œuvres. Il figure plutôt le « cercle fermé » des artistes qui réinstaurent la frontière entre le « nous » et les « autres ».

Au contraire des visiteurs « artistes », le public composé par des anonymes circule. Que ce soit dans les ateliers ou dans le quartier, il est voué à la mobilité. Les rues sont occupées, pendant les quatre jours, par une population assez hétérogène, dans laquelle s'incluent des hommes et des femmes de tous les âges, des habitants locaux, des visiteurs venant d'autres quartiers et même des touristes étrangers. La modalité de leur rapport avec le territoire est alors celle de la libre circulation entre les espaces privés et publics, comme si une véritable continuité pouvait s'établir. Quand on visite un atelier, cela veut dire qu'on visite la maison de l'artiste, qu'on le voit dans son environnement, qu'on voit ses conditions matérielles de production, qu'on accède, d'une certaine façon, à l'aura de son lieu intime de création. Ce que les visiteurs cherchent à voir, ce n'est pas l'œuvre d'art accomplie, mais l'atmosphère qui rend possible la création. Cela concerne les espaces privés devenus publics comme les rues occupées par les manifestations artistiques. C'est ainsi que les visiteurs contribuent à produire l'ambiance qu'ils recherchent.

Le premier jour de l'ouverture des Portes Ouvertes, nous sommes allés rendre visite à l'un des artistes qui nous avait reçus au début de nos enquêtes. Présenté comme sculpteur, il proposait aussi, à son public, une

série d'installations qui se prolongeaient dans l'arrière cour de l'immeuble jusqu'à l'intérieur de son atelier. Deux jeunes femmes japonaises ont été les premières à s'y rendre. A l'entrée, une tête sculptée en pierre était posée sur une pierre d'évier bleue. Sur une table couverte par un miroir, se trouvaient quelques pierres taillées ; par terre, des inscriptions confectionnées comme des Haïkus figuraient sur des plaques de marbre. A l'intérieur de l'atelier, une constellation d'objets rouges s'étalant sur le mobilier, composé d'une table basse, d'un canapé et d'un frigidaire, laissait entrevoir à la fois l'habitation et le lieu de création. Des photos et des poèmes collés sur le plafond se reflétaient sur des glaces placées horizontalement. « *Kawaii* » a été le terme employé par les deux jeunes femmes pour qualifier cette ambiance.

Ce terme « *Kawaii* » vaut une explication. Il n'est pas comparable à « bobo » parce qu'il n'a pas le même sens, mais la similitude de leur usage est significative de la manière dont un mot aujourd'hui peut fédérer plusieurs faisceaux sémantiques. L'uniformisation et l'universalisation des relations sentimentales avec les autres, le monde, les choses peuvent être conceptualisées par un seul mot qui circule dans tous les pays du monde : c'est le cas du terme japonais « *kawaii* » qui signifie « mignon ». Ce concept issu de la mode nippone a d'abord fait fureur dans l'archipel avant d'envahir la Chine, la Corée, et maintenant les Etats Unis d'Amérique. Sa puissance sémantique est incommensurable. Non seulement, il désigne autant des objets que des êtres vivants, mais il induit aussi des comportements sociaux, des modalités de regard sur la vie quotidienne, il s'impose comme un véritable modèle de rapport esthétique au monde. Au Japon, « *Kawaii* » peut aussi bien désigner un individu qui n'est pas comme les autres, tel un homme barbu occidental qui ressemble au Père Noël, qu'une poupée Barbie, ou qu'une fille nippone aux cheveux blonds, habillée d'une robe à dentelles. La puissance polysémique du mot viendrait du fait que celui-ci indique presque « tout et son contraire ». Aujourd'hui, la « culture *kawaii* » d'origine asiatique se mondialise, on trouve la notion dans plusieurs pays et le mot entre dans différentes langues occidentales. Toujours liée à des manifestations culturelles asiatiques, comme le manga, par exemple, la notion de *Kawaii* traduit tout ce qui garde une allure d'infantilisation, sans pour autant s'adresser toujours à des enfants. La mode *Kawaii* veut propager des comportements enfantins même chez les adultes et pour cela, il y a des codes qui font rentrer certains objets de consommation dans ce marché, comme les mascottes qui deviennent l'icône de certaines marques.

C'est le rêve d'un univers qui paraîtrait toujours « mignon » malgré et avec les contradictions qui l'animent. Un anthropologue japonais me disait : « les

jeunes filles, quand elles voient un homme un peu chauve, de cinquante ans et qui porte un costume gris, elles l'appellent « kawaii » et c'est très ironique d'appeler ainsi quelque chose qui n'est pas mignon pour une sensibilité normale. Les publicitaires ont pris ce mot pour le faire entrer dans le monde du commerce et de la publicité. Le sens a un peu changé : tu intègres dans le même mot une chose et son contraire, tu peux désigner comme « kawaii » l'homme qui n'est pas mignon, mais aussi les petits personnages « hello kitty ». Pour le mot « kawaiï », c'est cette absence d'opposition qui est significative de l'uniformisation culturelle parce que tout peut devenir « kawaii ». On a essayé de chercher un mot contraire à « kawaii ». S'il y en a un, c'est peut être le mot « mort », c'est à dire tout ce qui détruit l'existence, c'est la seule opposition possible. » Ainsi, lorsque les deux Japonaises s'expriment par le terme « kawaii », elles utilisent un stéréotype culturel qu'elles importent en France pour désigner « la vie d'artiste ».

Bien des expressions sont révélatrices de l'ambiance culturelle des « Portes Ouvertes ». Nous avons relevé plusieurs de ces expressions qui dénotent cet état d'esprit dans lequel se réalisent les visites lors des « Portes Ouvertes » :

« *Revoir Montmartre comme autrefois* ». Cette réflexion peut paraître surprenante, elle prend tout son sens lorsqu'on nous explique que le « Montmartre des artistes » devait être ainsi, plus authentique alors qu'aujourd'hui ce même « Montmartre » (il s'agit bien de la butte), semble être réservé aux touristes. Il y a là une expression de nostalgie : l'image rétrospective idéalisée d'un « Montmartre libre » se glisse dans l'image présente et mythifiée de Belleville. En montant la rue de Savie pour rejoindre la rue des Cascades, nous avons rencontré un groupe de personnes du troisième âge qui suivait une visite guidée dans le quartier. Ce genre de visite, de plus en plus courante dans les grands musées, a la particularité de se faire surtout pour une certaine tranche d'âge. L'objet de la visite devient alors secondaire par rapport à la modalité de visite qu'on suppose être la plus adéquate pour un public âgé. A Belleville, si l'évocation d'un temps passé est déjà un cliché, pour ce public, elle prend un sens particulier. La nostalgie est un mode privilégié d'appréhension du territoire, les personnes âgées demeurent plus proches de la position du témoin, même si elles se reportent à un temps qu'elles n'ont pas vécu non plus. Tout récit ouvert par des formules comme « je me souviens » a une certaine aura, un pouvoir de redonner de la vie à ce qui était endormi dans l'oubli des temps. Nous nous sommes approchés d'un couple qui s'était légèrement écarté pour lire les inscriptions en latin figurant sur l'ancienne fontaine qui borde la rue. Belleville leur faisait penser aux « années Montmartre ». Le retour d'un mythe a

l'avantage de nous permettre d'en faire partie. Les buttes, les belles vues, les échos de la Commune, la coexistence des artistes et des ouvriers, le cosmopolitisme au centre du localisme, tous ces aspects qui donnent au quartier de Belleville, son aura, faisaient, d'après ces gens, réapparaître l'âme montmartroise. La conviction de faire partie d'une histoire et d'en devenir témoin est à l'origine de leur récit au temps présent. Interrogés sur leurs intérêts spécifiques à l'égard de ces journées à Belleville, ils ont évoqué une ancienne imprimerie qu'ils avaient connue active dans le temps, devenue, à présent, un atelier de gravure. « Les machines autrefois manipulés par un copain demeurent dans la pièce au sous-sol, tandis que la boutique au rez-de-chaussée a été complètement refaite », nous expliquaient-ils avec beaucoup d'émotion. Ils racontaient comment ils avaient passé des années sans revenir dans cette rue, depuis la mort de l'ami imprimeur jusqu'à ce qu'un jour, lors des Portes Ouvertes de Belleville, ils aient pu redécouvrir, derrière une façade toute neuve, l'ancien espace où ils jouaient aux cartes avec des copains. Si la nostalgie est une motivation de la promenade comme du récit de leur vécu, elle se nourrit de la reprise d'une ambiance récente qui offre la possibilité d'effets rétrospectifs. Le fait de voir l'ancienne imprimerie devenue atelier d'artiste est l'expression de la survivance de l'âme du quartier, à son tour soutenue par d'autres mémoires plus éloignées, comme celles du Montmartre d'autrefois.

« *Voir les artistes dans leur jus* ». Une telle expression montre comment les artistes sont observés par les visiteurs, sur un territoire qui est le leur. Ce voyeurisme collectif peut se comprendre dans la mesure où « la vie d'artiste » constitue elle-même un mythe. L'artiste ne se cache pas, bien au contraire il peut offrir à la vision publique son lieu d'exercice comme une antre qui fera rêver.

« *On rêve un peu et on oublie tous les soucis* ». Il est curieux de constater que le choix de vie des artistes soit réflecteur du rêve d'une autre vie. L'artiste représente une figure sociale de l'insouciance, ce qui peut sembler paradoxal si on considère le rôle que jouent ses difficultés économiques dans son existence quotidienne. Le mythe de la vie d'artiste est toujours l'exaltation d'une « autre » vie délivrée des affres de la réalité quotidienne.

« *Connaître le quartier, voir les ateliers, les lieux de travail, les outils, les pinceaux, les esquisses, les œuvres en cours...* » L'effervescence de la création est associée à un territoire qui est lui-même objet perpétuel de découverte. « *Pousser les portes* »... Le mystère, même s'il demeure convenu, est posé comme une finalité de la visite. « *Trouver des choses qui surprennent* »... Cette quête de l'inattendu laisse aussi croire que les lieux visités ont autant d'importance que les objets créés par les artistes.

« *Je n'ai pas d'a priori, je suis ouvert à tout découvrir* ». La disponibilité du regard est affichée comme une règle essentielle. C'est le regard du flâneur, de celui qui se laisse capter par tout ce qu'il voit. Mais le décor est pour ainsi dire « planté » puisqu'il s'agit d'un territoire culturel prédéterminé qui est configuré ces jours-là, pour séduire, pour prouver qu'on peut vivre dans un monde de création artistique, hors du temps, hors des contraintes d'une réalité trop définie par le système de consommation. « *Ça fait visiter Belleville* »... C'est une « seconde vision » du quartier qui se présente, et cette vision vient conforter le sentiment d'appartenance au territoire que les habitants éprouvent. Ils découvrent « ce qui est déjà là » en puissance, ce qui fait « l'aura » du quartier. Les portes ouvertes jouent presque le rôle d'une preuve de leur attachement sentimental.

« *C'est Bobo* », « *C'est l'underground* »... Ce qui compte, c'est la jouissance de la relation spéculaire au quartier. Les « bobos » sont contents de se voir en « bobos » lors des portes ouvertes. De plus, ils se trouvent en mesure de ressentir ce fait, pour le moins paradoxal, qu'on peut être « bobo » et qu'en même temps, on peut se représenter de vivre dans des lieux « underground ». Le « bobo » aime ce genre de « mise en représentation » par laquelle l'assurance de se reconnaître s'éprouve dans une relation de miroir qui lui confirme le bien fondé de cette expérience de réflexivité.

On a évoqué le phénomène de récupération, pour discuter des modes actuels d'appropriation du quartier de Belleville. Si ce terme est juste c'est surtout parce qu'il met en scène les nouveaux sens qu'on attribue à d'anciennes pratiques sociales et culturelles. Les ouvriers et les immigrés bellevillois d'avant la Guerre ne sont pas les grands-parents de ceux d'aujourd'hui. Néanmoins, dans les représentations contemporaines, lorsqu'on établit des formes de continuité entre la vie actuelle du quartier et les traditions, ce qui devient objet de conservation, ce ne sont pas les pratiques sociales ou culturelles héritières de celles d'autrefois, c'est plutôt un état d'esprit qui est signifié comme étant l'âme du quartier destinée à être objet de protection contre toute menace de disparition. Cet état d'esprit s'est façonné grâce à l'histoire de ce quartier plutôt populaire dans lequel les recours à des pratiques marginales capables de s'opposer à la rigidité des structures officielles furent une réalité. Ce caractère est à l'origine de l'identification de Belleville à cette représentation de l'underground. « *Il faut être Batman pour vivre à Gotham City,* » disait un visiteur, un jeune homme à la crête bleue, jouant avec les chaînes qui entouraient son cou, de sa main gauche, tenant la laisse au bout de laquelle s'impatientait un pitbull noir. Il se trouvait à l'entrée du squat situé au 91 rue de Ménilmontant, la Miroiterie. L'évocation

de Gotham City, la ville natale de Batman, ce lieu imaginaire, ne semble pas hasardeuse. Elle fait penser à un ordre des choses selon lequel l'égalité se trouve dans la différence. Que ce soit le marginal ou le sauveur, à Gotham City, ils sont tous déguisés, ils ont tous une personnalité publique excentrique derrière laquelle se cache le citoyen commun.

Les visiteurs de l'extérieur semblent parfois avoir une autre attitude mais celle-ci s'intègre parfaitement à l'ambiance « bobo ». « *On vient avec ça, comme si on était dans une forêt pour chercher des champignons. J'espère qu'il y en aura aussi quelques uns vénéneux* » L'idéalisme de la subversion persiste de manière latente, comme une règle du jeu plus ou moins anachronique, fruit d'une certaine nostalgie de bon aloi. Ainsi le paysage des « portes ouvertes » présente tous les poncifs de la « vie d'artiste » comme des alternatives de modes d'existence, d'occupation des lieux, et de production en circuit fermé. Elles sont une belle mise en œuvre de la jouissance spéculaire collective que peut procurer la partie d'un quartier circonscrite comme une scène de théâtre. Les habitants se voient vivre en miroir d'eux-mêmes et trouvent la confirmation d'un bienfait d'être « du quartier ». Nul besoin de sortir du territoire puisque celui-ci offre ce miroir d'une « vie d'artiste » idéalisée au point d'être un modèle d'existence qui se suffit à lui-même. Les artistes continuent chaque jour de pratiquer leur art, de vivre comme ils le souhaitent pour le plaisir de ce ceux ou celles qui ne sont pas des artistes mais qui apprécient cette atmosphère esthétique. Cette jouissance spéculaire qui s'éprouve en tirant toutes les satisfactions que donne le miroir d'une telle ambiance esthétique est le fruit du principe de réflexivité qui prévaut dans le déroulement de la vie quotidienne. La présence des artistes sur un territoire semble autoriser les habitants à considérer qu'ils sont « vraiment bien » là où ils vivent.

III.2 - Vers une nouvelle anthropophagie symbolique ?

Dans l'espace urbain, les modalités d'investissement culturel viennent aussi de la diversité des cultures, de leur mélange. Afin de se séparer du cadre

sociologique qu'imposent les modèles d'analyse du multiculturalisme, nous préférons considérer l'aspect « anthropophagique » des relations contemporaines entre les cultures. Pour le poète brésilien Oswald de Andrade, l'anthropophagie culturelle se prêtait à représenter au mieux la façon dont une culture se nourrit de ses échanges avec d'autres et ne risque pas de se perdre pour autant. Le Manifeste anthropophage a commencé par « anthropophagiser » le genre « manifeste » lui-même, dans la mesure où celui-ci comprend normalement un certain nombre de consignes à suivre. A l'origine, le manifeste est illustré par un tableau de Tarsila do Amaral titré « Abapuru » ce qui veut dire « homme qui mange » en langue indigène tupi. Il est intéressant de voir comment ce peintre exprime du point de vue pictural une certaine conception de l'anthropophagie dans ce tableau, comme dans un autre nommé « Anthropophagie ». Le personnage du premier revient dans le deuxième, l'incorporation de l'autre débute à l'intérieur même de l'œuvre de l'artiste. L'inquiétude que ses peintures peuvent produire vient de l'effacement des frontières entre l'imaginaire et le réel, l'humain et l'animal, le sauvage et le civilisé, la nature et la culture ; la célébration d'une sorte d'anthropophagie entre les choses mêmes, les paysages et les êtres préfigurant celle qui a lieu entre les cultures. Les disproportions des corps qui leur donnent un aspect grotesque sont en tension avec les postures réflexives, culturalisées, les traits primitifs, enfantins. Avec « Anthropophagie », le cactus évoque des figures humaines. Avec « Gare » et « Carnaval à Madureira » la pensée et l'imaginaire se rencontrent au rythme de glissements métaphoriques inattendus : le surgissement de la Tour Eiffel dans le paysage brésilien du « Carnaval » ou le primitivisme des icônes du progrès et de la modernité dans « Gare ». Actuellement, ces glissements métaphoriques peuvent bien apparaître dans une constellation de signes conventionnels, il n'empêche qu'ils représentent des modalités actives et ironiques de l'interpénétration des cultures dans le monde, et qu'ils provoquent une mise en abyme des référents culturels, de ceux-là même qui sont à l'origine des stéréotypes.

Qu'en est-il, à notre époque, des manifestations de cette anthropophagie symbolique ? A Rio de Janeiro, j'ai assisté, un dimanche après-midi sur la plage de Copacabana, à une séance de capoeira. Un jeune homme noir aux cheveux blonds, qui s'apprêtait à effectuer un saut gigantesque pour bondir au-dessus de deux femmes immobiles, s'exerçait en faisant des bonds incroyables devant la foule. Les gens attendaient le moment ultime où ils verraient ce corps si souple et si musclé jaillir au-dessus des deux femmes et retomber derrière elles sur ses pieds. Un bonimenteur n'arrêtait pas de faire des commentaires ironiques sur les capacités de celui qu'il appelait tantôt son frère, tantôt son cousin. Ce jeune homme venait de Salvador de Bahia, il avait sans doute passé une majeure partie de son enfance à apprendre à se

battre dans les rues de la ville et à se débattre dans la vie. Le bonimenteur lui demanda, pour annoncer enfin le saut spectaculaire, s'il était prêt, et l'homme de haute voltige, lui répondit sur un ton solennel : « je suis né prêt ».

Dans bien des villes européennes, les scénographies culturelles venues d'autres pays, jouées dans l'espace public n'ont pas qu'une fonction d'exhibition folklorique. Les Brésiliens qui pratiquent la capoeira à Paris importent un élément d'atmosphère culturelle étrangère. Il y a des manifestations culturelles qui ont des parcours surprenants. Comme le Reggae jamaïcain, la capoeira s'est constituée dans un contexte culturel « à la périphérie de la périphérie ». Entre la danse et la lutte, la capoeira n'était à l'origine qu'une pratique parmi d'autres des exclus, des bannis par la loi d'une société esclavagiste. Or, le fait que cette pratique survive et se répande à présent dans les quatre coins du monde n'est-il que le résultat d'une consécration patrimoniale internationale ? Qu'en est-il de ce genre d'universalité ? Dans la logique du marché des biens culturels, il y a une forme d'universalisation de certaines pratiques culturelles avec lesquelles on s'est familiarisé. Leur reproductibilité, pour reprendre les termes de Walter Benjamin, les dote d'un caractère d'ubiquité qui peut être pris pour un signe d'universalité. Mais persiste une différence entre l'exportation d'une marchandise qui entraîne un consensus à l'échelle planétaire et la circulation d'un symbole issu d'une forme de plasticité culturelle plutôt que du pouvoir du marché. La logique du marché ne promeut pas l'universalisation mais plutôt l'exportation et la circulation en masse de tout ce qu'elle transforme en objet-marchandise. Ce type de circulation des pratiques culturelles subit le même genre de marchandisation que les « musiques du monde », dont nous avons déjà parlé. On récupère des rythmes musicaux souvent exotiques, on fait en sorte qu'ils deviennent des marchandises reconnaissables et désirables à l'égard d'un certain public installé dans ses habitudes de consommation, on leur attribue un sens folklorique et on les fait circuler partout. Une fois que la mode est passée, on cherche d'autres expressions culturelles qui puissent les remplacer. La capoeira a été pratiquée par les Africains qui ont été transplantés au Brésil comme des esclaves, notamment à Bahia, et le terme que l'on emploie c'est « *jouer à la capoeira* ». Ce jeu est composé d'une ronde dans laquelle il y a des musiciens, des chanteurs et deux combattants au moins. L'un des instruments le plus important aujourd'hui - mais non pas depuis toujours - est le *berimbau*, un arc en bois auquel on attache un fil de métal que l'on fait vibrer avec une pièce et résonner dans unealebasse. Le *berimbau*, convoquant la rigidité du bois et la flexibilité du fil, fait référence à la base même des mouvements du corps pendant le jeu. Son affinité sonore et symbolique avec la capoeira a rendu possible son identification parfaite à la

pratique, apportant une transformation qui semble renforcer le sens de la capoeira. Les joueurs ne peuvent commencer leur combat que lorsque la musique les appelle. Le rythme inspire la vitesse et la cadence des mouvements qui sont fondés sur un principe : celui de la malice appelée « ginga ». La « ginga » est le mouvement imprévisible, fruit de la circonstance, c'est une sorte d'intelligence du corps. L'anthropologue brésilien Muniz Sodré parle d'une « culture ironique du corps ». D'après lui, l'ethos du « capoeirista » se définit par l'image de l'ex-esclave quand on lui disait : « Tais-toi, garnement », et qu'il répondait : « Garnement toi-même ». La capoeira est issue d'un contexte où pour affirmer son existence, le joueur était obligé de nier l'ordre, sa culture devait parler plus fort que la loi. Pour le joueur, la provocation de son approche incite la réaction de l'autre et non sa passivité. Cette forme de pratique est l'expression de la faculté de transformation et d'incorporation de nouveaux apports culturels, la capoeira étant une histoire orale qui ne se dissocie pas du mythe. Elle est passée de l'identification pure et simple au vagabondage, à sa récupération par l'armée brésilienne, lors de la guerre contre le Paraguay entre 1864 et 1870, des interdictions consécutives à sa reconnaissance légale, à sa dissémination générale dans les lycées et les gymnasiums comme pratique sportive au Brésil mais aussi dans d'autres pays. Il n'y a que la puissance d'une plasticité culturelle qui peut rendre plus vivante une telle pratique dans la mesure où elle est toujours prête à inclure « l'autre culturel », à se nourrir de lui, dans une pratique anthropophagique. Dans ce sens, l'idée d'une universalité prend une autre allure, celle d'une expression culturelle dialogique et inachevée, capable de se généraliser, puisqu'elle convoque l'autre sans jamais oublier ses traits fondamentaux, ceux qui viennent de l'écoute de la spontanéité la plus profonde du corps présent à ce qui se passe en face de lui.

Dans toutes les grandes villes du monde, des scènes quotidiennes, souvent inattendues, nous révèlent l'étrangeté culturelle dans laquelle nous vivons. Pareilles scènes nous offrent des leçons de philosophie de la vie. La ville ne favorise-t-elle pas, par la variété incroyable des sensations et des impressions qu'elle incite, la contagion des signes culturels, tant par le brassage des populations que par sa prédisposition à engendrer des situations qui provoquent une énigme pour notre regard ? La ville rend possible une anthropophagie des cultures. Au contraire, l'encadrement touristique nous invite à percevoir les différences culturelles comme des signes patrimoniaux équivalents d'une ville à l'autre. La patrimonialisation des différences culturelles, à des fins touristiques, offrirait l'image idéale d'un dialogue interculturel universel. A la « guerre des identités » répondrait la pacification thérapeutique d'une *folklorisation patrimoniale* des cultures. Mais dans quelle mesure les signes culturels auraient-ils besoin d'être objectivés comme des repères identitaires pour répondre aux impératifs d'une

optimisation d'une telle gestion ? La revendication des identités culturelles est à la fois la manifestation d'une volonté collective de préserver une singularité culturelle et une manière de défendre la coexistence des cultures pour éviter leur fusion trop excessive. Si les identités culturelles sont appelées à coexister, serait-ce exclusivement dans un cadre patrimonial qui neutralise les effets de leur confrontation trop violente ? A force de considérer que chaque communauté a un droit de reconnaissance de sa « propre » culture, l'identité culturelle devient une pancarte qui circonscrit le territoire de l'autre pour empêcher le risque de contamination des cultures.

Non seulement les cultures ne se reproduisent pas à l'identique, mais leur développement hybride laisse apparaître combien la demande de reconnaissance de l'identité culturelle n'est pas aussi déterminante qu'on le croit. Celle-ci, en étant prise pour le moteur des revendications des immigrés et des migrants, finit par exacerber une opposition entre identité d'origine et identité nationale. D'ailleurs l'identité humaine en général outrepassa le domaine de la culture par la multiplicité des identités sociales ou politiques qui la composent. La vie quotidienne dans l'espace urbain provoque un perpétuel dépassement, voire un oubli de l'identité ethnique dans un jeu constant de différents types d'identification ou d'appartenance. L'objectivation systématique des signes culturels, la surexposition des objets culturels imposent un ordre de compréhension, de connaissance, à la subjectivité au point d'assujettir celle-ci à une prescription devenue si manifeste dans le didactisme propre à la muséographie contemporaine. Mais la subjectivité du regard se déplace ailleurs, sa « mise à l'écart » stimule les voies plus obscures, plus secrètes de l'appréhension des signes culturels. Ce qui est en jeu, ce n'est plus la subjectivité qui s'exprimerait par des « points de vue », par la détermination d'un jugement de goût, c'est au contraire l'aventure d'une *perte d'assurance de la subjectivité*. Les modèles culturels s'accumulent, se superposent, se condensent au point de provoquer leur parodie objective. Il est aisé d'imaginer une ville dans laquelle les parcours tracés seraient si innombrables qu'ils finiraient par engendrer un désordre visuel, une confusion symbolique. En somme, ce qui conduit le regard d'une manière trop excessive risque toujours d'entraîner l'incertitude de son positionnement. C'est le regard perdu. Celui qui remplace aujourd'hui le regard du flâneur. C'est ce regard perdu, celui d'une subjectivité en déroute, qui rend accessible l'appréhension d'une hétéronomie des signes culturels.

Sur leur territoire urbain, les innombrables artistes inconnus vivent au quotidien ce jeu de rencontre des signes venus d'autres cultures mais l'exotisme est devenu anachronique, voire immoral. L'égalitarisme culturel implique une reconnaissance courtoise des différences en laissant supposer

que « l'autre est comme nous ». L'uniformisation qu'introduit le mythe de la vie d'artiste n'empêche pas l'interpénétration des cultures, mais elle entraîne une mise en équivalence des signes culturels. La négation de l'exotisme fait ainsi croire en une éthique universelle des rapports interculturels. Le musée du quai Branly consacre un tel acte de purification des cultures. Il présente un avantage indéniable, celui du règlement de toute dénotation coloniale, les objets sont lavés de cette impureté qui a si longtemps marqué les modalités même de leur acquisition. Si le passé colonial qu'ils reflètent ne peut être définitivement effacé, il semblerait être épuré par un traitement muséographique qui laisserait croire qu'on puisse rendre à l'objet son intégrité première. Il est indéniable que l'objet lui-même garde son aura malgré les commentaires qui lui confèrent une fonction symbolique ou utilitaire. Confondre cette autonomie avec l'idée d'une pureté première relève d'une décision idéologique. Pareille démarche suppose une séparation pour le moins contestable entre l'objet tel qu'il pourrait être sans dénnotations ni connotations, et l'objet chargé de toute son histoire. Il s'agit de donner un sens à une perception purement esthétique de l'objet en faisant croire au primat absolu de l'émotion. Le musée « des arts premiers » serait le lieu sacré des « émotions premières ». Si le musée du quai Branly assume la mort des cultures en la transcendant par l'apogée d'une intelligibilité réflexive, il est indéniable qu'il en fait aussi l'instrument de son architectonique, et l'arme de son fonctionnement tout entier. La pacification culturelle qu'il représente, dans toute sa splendeur prévue, désarme les passions en faisant de la diversité culturelle elle-même le pur produit d'une intelligibilité universelle et atemporelle, confortée dans sa mise en acte perpétuelle par l'ouate d'un esthétisme sans fin. Et c'est bien au moment où la mort des cultures se trouve ainsi assumée par la souveraineté de la forme architecturale contemporaine que l'invocation de la pureté des origines est rendue possible. Il ne s'agit plus de la question désuète d'une authenticité originaire qui a tant agité l'esprit des conservateurs, mais d'un retour définitif à la consécration de l'origine pour elle-même, dans son absolu, comme symbole ultime d'une transcendance de la mort. Ce sanctuaire du « degré zéro » des cultures devient la garantie future d'un nouveau moralisme esthétique pour le multiculturalisme.

Or, le poète Victor Segalen considérait l'exotisme comme le mode d'appréhension de l'altérité radicale, comme ce qui ne s'apprivoise pas, ce qui jamais ne s'intègre, ce qui pourrait s'appeler aussi le « tout autre ». Le défi dans la rencontre des cultures semblait, du moins à cette époque, se traduire par une tension irréductible qui outrepassait tout pouvoir de la connaissance sans sombrer dans l'incompréhension. « C'est une aptitude de ma sensibilité, l'aptitude à sentir le divers, que j'érige en principe esthétique de ma connaissance du monde. Je sais d'où il vient : de moi-même. Je sais

qu'il n'est pas plus vrai qu'aucun autre ; mais aussi qu'il n'est pas moins vrai. »¹⁹ Et selon Todorov, « celui qui sait pratiquer l'exotisme, c'est-à-dire jouir de la différence entre lui-même et l'objet de sa perception, est nommé l'exote : c'est celui qui *sent toute la saveur du divers*, c'est le voyageur insatiable. »²⁰ Ainsi, l'expérience exotique, telle que la conçoit Victor Segalen, est révélatrice de cette intensité provoquée par le jeu de l'étrangeté et de la familiarité, de cette intensité du divers qui fait la vie. Dans sa préface au livre de Gauguin « Noa Noa », le poète parle des Maoris avec lesquels vivait Gauguin comme des « êtres enfants », il évoque leur « corps animalier ». Cet exotisme n'est pas méprisant parce qu'il est vécu dans une relation d'hospitalité réciproque et implicitement agonistique. L'altérité s'éprouve, elle ne trouve pas sa résolution dans la ressemblance ou dans le seul jeu des influences. Les artistes qui ont été circonvenus par l'art africain ont le plus souvent traduit les empreintes de leur projection dans des formes abstraites comme si l'abstraction était elle-même un moyen d'exprimer l'imaginaire de l'altérité et d'introduire la différence en ce que pourrait être la répétition. L'autre est irréprésentable, et l'expérience de l'altérité produit une perception anamorphique qui décadre ce que nous imaginons saisir comme le fruit de notre identification. Il faut en quelque sorte une « mise en échec » de la représentation pour que l'altérité s'éprouve.

Dans l'art contemporain, lequel a créé plus que jamais une atmosphère transfrontière des cultures, l'égalitarisme culturel s'impose avec l'évidence d'une reconnaissance obligée de toutes les cultures. Si bien des expositions de l'art contemporain, dans le monde entier, présentent des similitudes de création, provoquant parfois cette impression d'une incroyable répétition, la raison en est que la singularité culturelle de l'œuvre est considérée a priori comme universelle. L'art contemporain est certes transfrontière mais il ne peut l'être qu'au prix d'une réduction de l'idée d'universel à la globalisation du système marchand. L'hybridité et la contagion des signes culturels démontrent la richesse de la création artistique dans le monde, sa diversité apparente, mais ce qui semble prédominer, c'est un mouvement sans fin de duplication des modèles. S'accomplit alors une croyance en une nouvelle révélation de l'universel au sein de l'expression narcissique de l'artiste. Paradoxe étonnant : ce serait au cœur d'un narcissisme le plus exacerbé que l'universalité (et non point la dimension universelle de l'œuvre) adviendrait, telle l'épiphanie des signes du futur. Faut-il croire Paul Ricoeur quand il écrit : « Mais qui sait si tel ou tel mode erratique d'existence n'est pas la prophétie de l'homme à venir ? Qui sait même si un certain degré de pathologie individuelle n'est pas la condition du changement social, dans la mesure où

¹⁹ SEGALLEN Victor, *idem*, p.30.

²⁰ TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres*, p.362, Le Seuil, Paris. 1989.

cette pathologie porte au jour la sclérose des institutions mortes ? Pour le dire de manière plus paradoxale, qui sait si la maladie n'est pas en même temps la thérapeutique ? » ²¹ C'est la folie de l'artiste qui devient un principe universel et qui joue le rôle d'équivalent culturel dans le monde. C'est la folie de l'artiste qui se fait anthropophage en absorbant les signes d'autres cultures.

L'anthropophagie symbolique est devenue une caractéristique de l'ambiance urbaine, elle s'exprime de manière implicite au gré de l'échange et de l'absorption de la diversité des signes culturels, en ce sens où elle présuppose une disponibilité à l'émergence de l'étranger dans le jeu répétitif des codes culturels. Elle n'est pas une finalité propre à la création artistique. Elle porte en elle les restes encore vivants d'un cosmopolitisme résistant à l'uniformisation culturelle qui réduit les singularités à de simples labels identitaires. Bien qu'il puisse paraître anachronique, le cosmopolitisme, comme trait distinctif des ambiances culturelles urbaines, ne disparaît pas complètement, et s'il garde sa puissance d'actualité, c'est en deçà de toute organisation ostensible des relations interculturelles. Le jeu implicite des échanges, entre l'hospitalité et l'hostilité, au rythme de cette anthropophagie symbolique, se constitue comme l'arrière scène de la gestion des prescriptions morales et politiques du multiculturalisme. Même si la contamination des signes culturels obéit à la logique du marché et à la dynamique de la Mode, elle stimule plus qu'elle n'empêche le jeu implicite d'une anthropophagie symbolique des échanges. Bien que répondant à des modèles universels de consommation, l'absorption des signes culturels produit toujours des effets incongrus d'hétérogénéité culturelle. Et ceux-ci annoncent un « ailleurs » encore irréprésentable, source de cette ironie objective qui caractérise les mouvements d'interpénétration des cultures. Subreptice, implicite, imprescriptible, l'anthropophagie symbolique serait le miroir déformant de l'ordre réflexif de la globalisation culturelle.

²¹ . Paul Ricoeur, du texte à l'action, Points, Le seuil, p. 262.

IV.- Le bon goût est-il prescriptible ?

Pour comprendre les fondements de la prescription culturelle, il est nécessaire de s'interroger sur la normativité du goût. En effet, le rapport entre les choix culturels et artistiques et les manières d'exprimer nos goûts se constitue à partir de références, de sentiments, de modes de perception qui configurent l'expression de notre sensibilité. Cette question du goût est au cœur de tout jugement esthétique dans la tradition philosophique, et Y. Michaud dans son livre « *Critères esthétiques et jugement de goût* » montre bien que la normativité du goût laisse paraître les aspects prescriptibles de son expression publique.

Rien ne semble être plus gênant que l'emploi du mot « prescription » lorsqu'on discute de la question du goût. L'idée que notre plaisir de choisir puisse être déterminé par une instance qui nous est extérieure ne semble-t-elle pas être en mesure de faire consensus pour les masses de gens qui se déplacent afin de participer à de grands événements culturels ? Dans le rassemblement de foules les plus diverses, l'esprit collectif, l'unité dans laquelle se constitue la masse viennent justement de la jubilation du partage de ce qui à l'origine, et dans la vie quotidienne, est vécu comme individuel et singulier, le goût personnel. Ce dernier se fonde sur le mythe de la liberté individuelle. Cette représentation n'est pas nouvelle. Dans son essai sur le goût, Montesquieu montre bien comment selon les critères de son époque, on estimait que pour bien connaître une âme, il faut en étudier les passions. A l'encontre de l'idéalisme classique, une telle conception plaçait les attributs, comme la beauté, par exemple, dans la singularité de l'âme de l'observateur et non dans les objets observés eux-mêmes. Pourtant, c'était

toujours sur la base de certaines catégories universelles telles que l'ordre, la symétrie, la variété ou le contraste que l'âme retrouvait ses plaisirs. Pareilles catégories ne fonctionnent plus de la même manière dans la perception contemporaine. Le sujet contemporain tient à se voir lui-même à l'origine des catégories qui sont à la base de ses choix et de ses goûts. Si l'universel n'a plus beaucoup de sens, la notion de mondialisation s'offre comme une idéalisation de la liberté de choix. Nous avons de moins en moins de rapports organiques avec nos objets d'appréciation, nous pouvons nous intéresser à une manifestation culturelle ou artistique qui a lieu de l'autre côté de la planète, ce qui renforce la notion de singularité que nous attribuons à nos goûts. Ainsi, le mythe de la liberté individuelle résiste à tout ce qui peut lui porter préjudice, il se nourrit paradoxalement d'un contexte où le rapport à l'art est configuré par des modes de consommation de masse. Fondé sur la particularité de chaque subjectivité, ce mythe épouse l'idée d'un vrai choix personnel. Or, si logiquement l'indéniable processus contemporain de standardisation menace l'idée même d'une singularité du goût personnel, le « surplus culturel » qu'il produit est capable de promouvoir, chez les individus confrontés à la contrainte permanente du choix, l'illusion de l'exclusivité et de l'authenticité dans leurs façons de choisir. Lorsqu'on décide d'aller voir un concert, un film, une exposition, on commet « un passage à l'acte » qui suppose notre détermination, et la puissance de ce geste semble effacer celle d'une détermination qui n'est pas la nôtre, et qui définit préalablement nos possibilités de choix. Si l'idée de la singularité du goût personnel résiste à sa dilution dans la masse de même qu'aux contraintes qui s'imposent dans un contexte déterminé, cela se doit au fait que, dans ces conditions-là, le goût ne se constitue pas sur une base monolithique, mais sur l'accumulation des choix. Le choix n'est pas une affaire ponctuelle, il n'est pas figé, il n'est jamais achevé. Il se constitue comme la réponse à une série toujours plus ouverte de possibilités, il s'inscrit dans la temporalité d'une vie, son sens est en permanence renforcé, transformé ou élargi par les nouveaux choix qui se succèdent, l'enchaînement est son mode de fonctionnement et sa singularité ne se configure pas comme un paradigme, mais plutôt dans une évolution syntagmatique qui demeure unique. Chaque personne a ses préférences et c'est dans cet ensemble de prédilections que se situe la particularité du goût personnel. C'est la composition des objets d'intérêt d'une personne aussi bien que ses modes d'approche qui la distingue de la masse avec laquelle elle partage ses choix ponctuels. Lorsqu'un individu délivre publiquement des signes de son goût particulier, il croit se séparer de son anonymat absolu pour afficher à la fois son appartenance à un groupe d'affinités et se distinguer de la masse. Pour qu'un signe de distinction culturelle puisse exprimer l'apparence de sa souveraineté, il doit en quelque sorte atteindre la condition d'icône, reconnaissable dans l'immédiat, au même titre qu'il doit préserver une forme

d'exclusivité.

« Le goût ne se discute pas », dit un adage brésilien auquel l'intelligence populaire a répondu en inventant la suite « mais le mauvais goût se discute ». Le rapport entre les dimensions individuelle et collective du goût nous semble bien exprimé par cet exemple. La deuxième formule redonne à la notion de goût le caractère socialement partagé que la première semblait lui enlever. Pourtant, la discussion autour du mauvais goût, suggérée par cette formule, n'est pas autre chose qu'une quête du consensus. L'appel au consensus ne peut pas être identifié, à l'origine, à une démarche purement prescriptive. Il y a un sens du « vivre ensemble » et un désir du partage qui le caractérise. Le consensus provoque des effets prescriptifs qui ont une légitimité fondée sur ce partage. Dans une telle conception, même si les choix individuels se font dans le cadre d'une négociation entre le goût personnel et le consensus, l'idée de la primauté d'une prescription culturelle n'est pas digeste. Par contre, la prescription peut être ressentie comme le fruit d'un choix collectif, les individus devenant eux-mêmes des prescripteurs, dans la mesure où ils participent à la construction de ce consensus. La prescription paraît, pour ainsi dire, moins prescriptive, les gens donnent un sens aux contraintes qu'elle impose.

Selon Kant, « le goût est ainsi la faculté de juger a priori de la communicabilité des sentiments, qui sont liés avec une représentation donnée (sans médiation d'un concept). »²². L'expression du goût n'est pas réductible à un dialogue de soi avec soi, elle appelle une ouverture à l'autre, mais le plus souvent, il s'agit d'une quête de connivence à l'intérieur de groupes d'affinités réciproques. Et celle-ci s'énonce par le constat le plus fréquent : « nous avons les mêmes goûts », sous-entendu, nous sommes heureux qu'il en soit ainsi. « La faculté de juger ce qui permet de communiquer son sentiment à tout autre » s'exerce en général par la communication d'un tel consensus, face à la standardisation des modèles culturels du goût. Pour croire en la singularité de nos choix culturels, et par conséquent en la particularité de nos goûts, nous avons besoin de la complicité des autres afin de rendre légitimes les raisons de nos préférences. Ce qui se communique alors, c'est l'acquiescement réciproque de nos prédilections.

Notre faculté de juger serait-elle a priori législative ? C'est une question que pose E Kant. Il y a chez toute personne une tendance à affirmer l'aspect incontestable de ce qu'elle préfère en prenant pour référence une objectivation indubitable des raisons qui caractérisent son expression publique de tel ou tel goût. Nous aimons que les autres partagent nos goûts

²² .- Emmanuel Kant, Critique de la faculté de juger, Vrin, p.129, Paris 1965

plus qu'ils ne les reconnaissent et c'est en ce sens que, tout en respectant la bienséance qui nous conduit à ne pas les imposer, nous attendons toujours un signe de complicité qui nous confirmera des affinités possibles. En conséquence, nous nous méfions de la tournure trop législative que pourrait prendre notre propre faculté de juger, non pour afficher un certain relativisme de bon aloi, mais seulement pour montrer que nous préservons au regard de l'autre, la part d'arbitraire qui demeure inhérente à l'expression de nos goûts.

Nul n'est dupe du fait que nos goûts viennent en majeure partie du milieu social et culturel dans lequel nous vivons, et qu'en ce sens, ils n'ont a priori rien de naturel. Quand on dit « tous les goûts sont dans la nature », il est bien évident que nous nous entendons qu'ils sont dans la culture, même si nous supposons aussi que le dégoût lui-même est naturel. Ce qui dégoûte les uns, ne dégoûte pas les autres. Il n'y a pas de manifestation naturelle de la répulsion. L'enfant apprend à former ses goûts selon les habitudes culturelles de son entourage. Il ne serait pas a priori écoeuré de voir et de sentir de la chair putréfiée si personne ne lui avait dit que c'était là une chose dégoûtante. Et lorsqu'il intègre le mot « dégoûtant » dans son vocabulaire, il ne manque pas de s'en servir pour signifier à la cantonade son attraction pour ce qui relève du tabou. Il n'y a pas de conception naturelle du dégoût qui laisserait croire en la possibilité de sa manifestation indépendante de tout apprentissage. Autrement dit, le dégoût joue un rôle important dans l'expérience morale, c'est à partir de son usage référentiel que se constitue le lien implicite entre « ce qui est bien » et « ce qui est bon ». L'enfant apprendra que c'est immoral de regarder une chose estimée dégoûtante et surtout d'être attirée par elle. Toute l'histoire de la sexualité, comme on le sait, est construite autour du dégoût, et par conséquent autour de la relation incontournable entre l'attraction et la répulsion. On ne reconnaîtra jamais assez le jeu vertigineux de l'attraction et de la répulsion, le « cœur » de l'ambivalence affective, parce qu'on attribue des causes rédhitoires au dégoût en le prenant surtout pour une manifestation irrémédiable d'un rejet de soi-même, de l'Autre ou du monde.

IV.1- Le goût et les stéréotypes culturels

Nul n'est dupe du fait que le stéréotype culturel ne dit rien de l'authenticité d'une culture bien qu'il se présente comme une affirmation indubitable. La déclaration « Les Bretons sont têtus » ne peut être faite publiquement sans manifester une certaine ironie mais celle-ci ne porte pas préjudice au pouvoir du stéréotype tout en laissant croire qu'elle en relativise la portée. On peut toujours éviter d'avoir recours à de tels préjugés dont l'usage trahit un manque patent de délicatesse, mais il est difficile d'imaginer que nous ne soyons pas enclins, sans le montrer ouvertement, à clore nos impressions mêmes les plus subtiles par des considérations générales de cette sorte. Le stéréotype culturel nous joue de vilains tours. La jouissance que le public a pu éprouver en voyant le film « les Cht'is » ne tient-elle pas en majeure partie à cette puissance de séduction qu'exerce le stéréotype culturel ? Les acteurs ont l'air de vouloir dire : « mais si, on est comme ça, on est même pire que ça » et c'est ainsi qu'on trouve du plaisir en regardant les autres (puisqu'ils sont comme nous) vivre dans leur stéréotypie culturelle jusqu'à l'extravagance. Ce qui pourrait nous être radicalement étranger nous devient familier par la voie du stéréotype qui assure une connivence universelle. Seulement cette familiarité est pour ainsi dire gagnée d'avance : le Mexicain mettant son chapeau à larges bords, la Brésilienne son string... la scénographie « déjà vue » n'a plus qu'à être rejouée pour que perdure ce qui sera toujours vu de la même manière. Afin de manifester notre résistance au pouvoir du stéréotype, nous nous attachons aux particularités culturelles qui échappent à un pareil conformisme, mais nous prenons pour mesure le préjugé lui-même qui demeure l'objet de notre négation. C'est donc un défi à relever que le sens nous soit déjà donné par le stéréotype qui se moque autant de nous que de ce qu'il désigne.

Quand j'entre dans un restaurant alsacien, à Strasbourg, je sais d'avance ce que je vais ressentir comme ambiance, et tous les détails me rappelleront que je suis là en Alsace avec le plaisir de retrouver ce que j'ai connu auparavant. Tous les signes me confirment ce que j'ai pu anticiper pour

l'avoir déjà connu. L'anticipation se réalise d'elle-même, je n'ai besoin d'aucun effort de perception où peut-être attendrais-je une chose incongrue, mais celle-ci ne changera pas la surprenante assurance de mon état sentimental. Autant on peut être agacé par les stéréotypes, autant on a plaisir à se perdre dans leur constellation que suggère un décor qu'on aime. L'impression de liberté que nous éprouvons à nous baigner dans les stéréotypes est pour le moins contradictoire puisque ceux-ci nous infligent un sens auquel nous nous soumettons le plus souvent. Faut-il faire quelque distinction et considérer que la célèbre « saucisse de Strasbourg » ne peut être mise sur le même plan sémantique que l'expression « les Bretons sont têtus » quoique je puisse en manger une tout en faisant cette déclaration ? Curieusement, le stéréotype nous échappe parce que *sa valeur est imprescriptible*. Sa pérennité le met « hors temps » même si son usage peut souvent sembler désuet. Il n'est pas dépourvu d'intensité émotionnelle mais celle-ci est subordonnée à une représentation immuable. Il fonctionne comme *un syntagme figé*, les éléments qui le composent ne sont pas séparables, l'unité de son sens en fait sa valeur symbolique. Et c'est justement cette autonomie qui est effrayante, comme si le sens des choses dans le monde était indépendant de nos interprétations, de nos jugements. L'usage abusif de stéréotypes peut passer pour une manifestation de la bêtise mais c'est aussi « notre » bêtise, celle que nous ne pouvons pas nier puisqu'elle fait l'objet de notre attraction.

Le stéréotype a-t-il valeur de mythe ? Quand Roland Barthes parlait du mythe du « beefsteak frites » aurait-il pu remplacer le mot « mythe » par celui de « stéréotype culturel » ? On connaît l'histoire du garçon de café qui demande à un client : « comment avez-vous trouvé votre beefsteak ? » et celui-ci répond : « sous les frites ». L'humour de la réponse révèle combien le stéréotype contient à la fois la dimension du mythe et sa démythification. Quand Paris est représenté par la Tour Eiffel, le symbole concourt-il à conforter le mythe de la ville ? La conception moderne des mythes, telle qu'elle a été mise en œuvre par la sémiotique, s'approche du stéréotype culturel parce qu'elle inclut une combinatoire de représentations conventionnelles dans nos modes de perception. Mais la croyance commune que met en mouvement le stéréotype ne se fonde pas sur l'acte de croire, sur le fait « d'y croire », elle est acquise par avance. Ainsi le jeu quotidien avec les stéréotypes est le jeu d'une parodie de l'évidence, d'une parodie objective, qui se passe du sujet, qui s'autonomise. Le mythe, dans la conception que propose Roland Barthes, n'est pas seulement un produit idéologique, il appelle une dimension épistémique de son usage commun par l'ironie objective qu'il provoque.

Les stéréotypes culturels sont innombrables, ils nourrissent nos représentations, nos habitudes et à leur façon, ils prédéterminent notre goût. Ils forgent une taxinomie de sensations plus ou moins figées qui anticipent nos manières de voir, d'écouter. Comme ils ont une certaine similitude, ils façonnent avant même de les exprimer, nos goûts. Le « partage du sensible », c'est-à-dire la forme communautaire de nos émotions esthétiques s'accomplit dans l'échange des stéréotypes, dans leur partage communautaire. Le stéréotype est un élément réflexif tout prêt, apte à fournir un cadrage sémantique pour la légitimation de nos goûts. Comment les « bobos » pourraient-ils se reconnaître et partager les mêmes représentations de leur vie s'ils ne se référaient pas à des stéréotypes ? Ces derniers leur donnent le pouvoir de réflexivité nécessaire à l'idéologisation de leurs modes de vie, laquelle, pour être vécue dans la réciprocité, a besoin de se référencier, de se mettre en rapport avec « ce qui n'est pas bobo ».

Le stéréotype est *imprescriptible* parce qu'il contient de la *prescription implicite*. Toute la création artistique se donne pour finalité de faire bouger les stéréotypes, de les faire éclater, mais elle ne cesse d'en produire d'autres pour s'imposer dans la vie culturelle. C'est la logique de la réflexivité : l'incursion de la création artistique se solde par l'intégration de ses effets sémantiques ou par leur disparition. Quand on considère l'intensité de la production culturelle sur un territoire urbain, on constate que son rythme soutenu entraîne aussi une certaine dislocation de ce qui est réalisé comme expérimentation. C'est ce qu'il en reste qui s'inscrit dans la stéréotypie culturelle de longue durée. Toutes les modalités d'animation culturelle d'un territoire urbain, si elles sont ponctuelles et variées, ne laissent des traces qu'en participant d'une mémoire collective plutôt flottante, portée par la répétition des mêmes expérimentations. Ce qui paraît durable, c'est le rythme lui-même de la production culturelle et non ses objets, ses produits, c'est l'idée même de développement culturel. « Il faut faire de la culture ! ».

Il faudrait considérer de plus près ce que peut être *la prescription culturelle implicite*. Les normes qui gouvernent nos choix culturels ne sont pas énoncées comme celles qui régissent notre rapport à l'environnement. Souvent, nous ne les reconnaissons pas telles quelles puisque nous les associons à nos goûts, et surtout à nos habitudes. Si nous croyons en notre goût personnel, celui-ci s'exerce librement, pensons-nous, même si nous savons que nos choix s'imposent pour une bonne part à nous. Le fonctionnement implicite de la prescription suppose donc que celle-ci demeure effacée derrière notre apparente détermination. Si elle était objectivable comme une norme environnementale, elle traduirait l'effet d'une coercition que nous n'accepterions pas au regard de ce que nous imaginons

être notre liberté de choisir. Il faut en quelque sorte que la prescription implicite soit présente dans la manifestation de notre goût pour offrir à celui-ci une force de conviction : ce que j'apprécie, ce que je choisis contient cette prédétermination qui caractérise le goût quand je le fais « mien ». Dès lors, l'objectivité du goût exprimé se trouve garantie par la puissance prescriptive implicite qui le porte. Cette dernière lui fournit une légitimation qui semble bien « aller de soi » puisque toute contestation devient l'affaire de la variation des goûts. Ce qui n'est jamais contesté, c'est le déterminisme qui se cache dans toute manifestation du goût.

Le champ de la prescription culturelle implicite est vaste, ce qui fait figure de conseil est déjà une antécédence discrète de la normativité. Conseiller l'autre, c'est lui dire ce qu'il doit voir ou entendre et qu'il estimera bien pour lui. Qu'en est-il de la norme du goût ? Telle est la question posée par Y. Michaud dans son livre « *Critères esthétiques et jugement de goût* ». « Que faire pour rendre compte de la norme du goût, de la règle qui accorde ou standardise les différents sentiments des hommes et, en même temps, fait la différence entre eux ? »²³ On peut aussi se demander quels sont les pouvoirs d'influence qui gouvernent le goût. Rappelons que la norme contient toujours un arbitraire qu'elle est censée avoir résolu et que, bien souvent, les pouvoirs d'influence s'exercent grâce à cette qualité d'expert qui leur permet d'imposer justement leur propre arbitraire. Premièrement, la norme de goût semble s'appliquer à une forme vide, capable d'intégrer tout ce qui se fait, et deuxièmement, l'expert, celui qui définit en quelque sorte le « bon goût » donne son jugement en transformant son propre arbitraire en vérité indubitable. La normativité est donc préalable au goût, elle n'est pas sa finalité.

La norme du goût s'exerce dans un double sens : elle détermine la certitude du goût, mais aussi son partage. Ce que je considère comme étant « mon goût », je l'impose, avec délicatesse, à l'autre qui est censé l'accepter comme tel. Mais le goût évolue-t-il ? Tout l'intérêt que nous portons aux spectacles, aux expositions, aux concerts n'est-il pas l'expression même d'une recherche de l'affinement de nos sentiments esthétiques ? Si la normativité structure le goût, elle n'empêche en rien les possibilités de sa variation en fonction des degrés d'appréciation et de raffinement qui ne sont jamais définitifs. L'aspect normatif du goût vient surtout des formes communautaires de l'expression des sentiments esthétiques. On peut parler de « communauté de goût » lorsque nous constatons que nos choix sont les mêmes, que nos attirances sont similaires et quand nous affirmons que « nous n'avons pas les mêmes goûts », nous signifions d'une certaine façon que « nous ne sommes pas du même monde ». Cette distinction ne se

²³ .- Yves Michaud, *critères esthétiques et jugement de goût*, p.106, Hachette, Paris 2009

discute pas même si nous reconnaissons le relativisme des goûts et, pour une large part, c'est bien notre conviction qui rend normatif notre goût.

Le goût rend conventionnel le sentiment esthétique. Il lui fournit préalablement le cadrage de règles déjà acquises. L'éducation des goûts peut être si convenue que le bizarre, l'incongru sont bannis de toute prédisposition à voir ou à entendre. Quand on est élevé dans l'ambiance de la « musique classique », il est difficile d'apprécier la musique concrète, ce n'est pas l'oreille qui n'est pas formée, c'est une habitude trop pérenne de l'écoute qui anéantit ne serait-ce que le désir d'entendre une autre musique.

De manière commune, nous pensons que le goût est une affaire subjective, même si nous n'ignorons pas que nos choix et nos appréciations, en matière culturelle, dépendent surtout de modèles avec lesquels nous vivons. Le sentiment d'être libre de choisir ce que nous allons voir comme spectacle semble nous confirmer combien notre vie culturelle nous appartient grâce à nos goûts. Et nous sommes prêts à accepter, au nom d'un relativisme des valeurs culturelles et des différences de goût, le fait que d'autres ne partagent pas notre attraction. Nous nous méfions même de toute tentative d'afficher une universalité de nos goûts bien que nous soyons parfois assurés d'avoir les « bons ». En somme, ce que nous partageons universellement, c'est le fait d'avoir du goût, ce qui nous permet d'exprimer notre faculté de juger.

Kant fait l'hypothèse d'un *jugement de goût pur*. Celui-ci aurait pour principe déterminant la finalité de la forme, indépendamment de toute émotion. La question qui se pose souvent dans les choix d'œuvre d'art est bien celle de la souveraineté possible d'un jugement de goût. Ce qui est demandé à l'expert en art contemporain, c'est de donner quelques preuves convaincantes, voire indiscutables, de son choix. C'est lui qui dira si une œuvre est remarquable, si elle a toutes les chances de durer, d'entrer « dans l'éternité ». C'est son œil seul qui est estimé capable d'exprimer un *jugement de goût pur*, libéré de toute détermination sensible qui serait suscitée par un simple attrait. Epousant une longue tradition, l'œil du critique expert désignera, d'une autre manière il est vrai, le Beau. Certes, le jugement de goût pur reste une expression du XVIII^{ème} siècle, mais il est difficile de ne point concevoir qu'à la souveraineté de l'expert critique – celle-là même qui est devenue l'origine de sa renommée – ne soit pas attribuée cette capacité d'avoir un jugement qui outrepassse celui des autres.

Selon Kant, le jugement de goût ne se fonde pas sur des concepts, mais il doit pourtant se ramener à quelque concept, faute de quoi il ne pourrait pas avoir une valeur nécessaire pour chacun. Le paradoxe de l'évaluation actuelle

des œuvres d'art par les différentes instances institutionnelles tient au fait que le jugement de goût s'impose comme un jugement de connaissance. Le « connaisseur » - et en l'occurrence ce peut être l'Etat lui-même en tant que commanditaire - détermine à sa manière le « bon goût » puisqu'il est censé faire le « bon choix ». S'il est demandé à l'artiste d'exprimer au mieux « son concept » pour défendre « son œuvre », n'est-ce pas le moyen pour l'institution culturelle, qui est appelée à l'accréditer, de légitimer son choix grâce à une équivalence *de facto* entre « jugement de goût » et « jugement de connaissance » ? Mais s'il est impossible de donner un principe du goût déterminé et objectif, il faut considérer que l'indétermination du concept caractérisant une œuvre rend immédiatement arbitraire tout choix qui se prétend pourtant légitime.

Toutefois, le « jugement de goût » s'accorde parfaitement avec le « jugement de connaissance » dans le domaine des traditions gastronomiques. Si l'art de jouer avec les épices relève de pratiques culturelles diverses, il implique bien une connaissance qu'il ne cesse par ailleurs d'approfondir. La composition des sauces dépend d'un savoir faire qui se transmet le plus souvent avec d'innombrables précautions et qui s'enrichit au fil du temps de bien curieuses métamorphoses. Même si le goût détermine en dernier lieu la saveur idéale d'un fumet, il se fonde sur des connaissances acquises et projectives puisqu'il ne s'agit jamais d'un savoir définitif. Quand on dit de quelqu'un qu'il est un connaisseur, on reconnaît qu'il a les qualités requises pour apprécier avec beaucoup de délicatesse tel plat ou tel vin. Mais le « jugement de connaissance » ne légitime pas a priori le « bon goût », l'élégance du gouteur est de dévoiler avec discrétion combien son savoir ne lui garantit en aucune façon, et encore moins par anticipation, la certitude de son appréciation. Rendant son plaisir communicable, celui-ci tente d'universaliser son « bon goût » et présume qu'il ne se limite pas à un sentiment personnel. Circonvenir plus que convaincre, telle serait la puissance expressive du « jugement de goût » qui prend pour butoir l'insipide, lequel est toujours considéré comme le signe de l'effondrement inéluctable du goût.

Le terme de « goût » lui-même n'est plus guère employé, hormis dans la tradition culinaire ou viticole. Les pratiques culturelles s'accomplissent au gré des préférences, elles deviennent des habitudes qui limitent la curiosité. Et parler du « bon goût » semble anachronique et aussi bourgeois que d'évoquer les « bonnes manières ». On dira encore d'une personne qu'elle « a du goût » en regardant son décor, le choix des objets que celle-ci met en valeur. Le « bon goût », comme le mauvais d'ailleurs, sont préalablement définis par des critères que nous impose notre éducation, surtout dans les milieux de la bourgeoisie. Et la révolte classique de l'adolescent se manifeste

avec le désir d'afficher un « mauvais goût » pour provoquer les adultes dont les préférences culturelles ont trop valeur de prescription pour lui. Il existe aussi une façon de montrer, au regard des autres, une certaine absence de goût en rendant toute préférence ostensible arbitraire. Quand j'étais enfant, je me suis trouvé, comme bien d'autres enfants, dans une situation où mes deux meilleurs camarades, devant la vitrine d'un marchand de jouets, me demandaient si j'aimais mieux un camion de pompiers rouge ou une voiture de sport décapotable de couleur rose. J'hésitais à tel point qu'ils estimèrent que mon absence de réponse démontrait combien j'étais incapable de choisir. Si je restais indécis, c'est que selon eux, dans d'autres circonstances j'aurais la même attitude, et qu'en conséquence, je ne pouvais pas être quelqu'un de fiable. Cette situation pourtant anodine m'a fait souffrir parce que j'ai ressenti leur mépris à mon égard : j'étais « celui qui ne sait pas choisir ». Comment pouvais-je alors être digne d'une véritable amitié ? Et, de toute évidence, « celui qui ne sait pas choisir » devient « celui qui n'a pas de goût ». Car, si l'expression du goût comporte une part fondamentale d'arbitraire, elle doit la résoudre par l'affirmation d'une détermination. Ainsi sommes nous convaincus que nos préférences culturelles viennent de notre propre détermination tout en reconnaissant le pouvoir des influences que nous aimons ou que nous subissons à notre insu.

IV. 2 - Le pot au feu des artistes

Lorsque nous avons pris rendez-vous avec certains artistes pour les interviewer individuellement sur la question du goût, ils ont été plusieurs à estimer inévitable, pour le développement de nos travaux, notre présence dans l'une des soirées qu'ils organisent régulièrement. Pour mieux comprendre le rapport de chacun d'entre eux avec leurs pratiques artistiques, il fallait, d'après ce qu'ils nous expliquaient, connaître leur façon de vivre ensemble. Nous fûmes donc invités à venir déguster avec eux *le pot au feu* qu'ils envisageaient de préparer tous ensemble, le premier week-end de l'hiver, en décembre, 2008. Tout d'abord, il fallait attendre qu'un de leurs copains, un artiste cuisinier, livre les bons produits, des viandes qu'il fumait lui-même chez-lui, des pâtés de tête qu'il préparait soigneusement et d'autres délicatesses sans lesquelles ils refusaient de se rassembler autour d'une table. Le goût de la bonne cuisine n'était pas seulement une possibilité de partage convivial mais surtout le signe de leur art de vivre. « On est ce qu'on mange », nous avait dit un artiste sculpteur et poète. « Pour avoir de bonnes inspirations, il nous faut bien manger et surtout sauvegarder les trouvailles culinaires d'autrefois auxquelles on peut toujours ajouter de nouveaux éléments. »

La soirée a eu lieu dans un espace faisant à la fois office d'atelier et d'habitation, d'un artiste sculpteur, qui par ailleurs, nous racontait comment il avait travaillé toute sa vie comme électricien. Ce métier lui avait permis de garder assez d'argent pour racheter son atelier. Il avait repris un ancien bistrot à bon marché, il avait transformé le bar en espace de travail, il se servait de la cuisine pour recevoir ses amis et il avait fait une chambre au fond, donnant sur une cour. Pourtant, le fait de reprendre ce lieu n'était pas seulement une conséquence du prix de l'immobilier. La reprise d'un lieu investi de la densité de son histoire est aussi une affaire de goût. Il y a une un rapport de « mise en miroir » entre l'artiste et son espace, lorsque celui-ci exprime sa sensibilité particulière en occupant ce lieu, au même titre que le lieu garde et intensifie son aura particulière grâce au fait d'avoir été l'objet d'une telle appropriation. En nous faisant visiter l'espace, il nous expliquait comment il le voyait : « Ce lieu est imprégné de toute une histoire, plusieurs artistes se réunissaient ici autrefois. Après, il a été abandonné. Je suis content de le rendre vivant à nouveau. » Il avait gardé tout le mobilier du bistrot, il lui donnait des fonctions pour lesquelles il n'avait pas été conçu. Il

nous a montré comment il avait récupéré et adapté les anciennes installations pour travailler le bois, la pierre et le métal. Sur la vitrine et sur le comptoir, il exposait certaines pièces achevées, l'ancien évier lui servait toujours pour nettoyer ses outils. « Ces tabourets étaient ici quand je suis arrivé. Je me suis dit qu'ils avaient la hauteur et la taille qu'il me fallait pour travailler sur des pièces de taille moyenne », nous a-t-il expliqué, en soulevant les draps qui couvraient les pierres à moitié taillées, déposées sur les tabourets où autrefois, les habitués s'asseyaient. L'atmosphère d'ancien bistrot, d'atelier et de maison laissait l'impression d'une continuité entre la création artistique et l'art de vivre. Nous avons vu ces œuvres, nous sommes passés à la cuisine où un homme et deux femmes se partageaient les tâches de la préparation du plat. Une femme peintre nous a accueilli, nous invitant à participer au travail collectif et expliquant qu'elle ne suivait jamais une recette, que celle-ci était conçue par tous. « Nous nous faisons confiance, en matière de goût, nous avons tous un plaisir de nos découvertes. »

Assis au bout de la table et coupant des légumes, le sculpteur poète se rappelait comment il avait appris à faire la cuisine: « Moi, ma façon de faire la cuisine, je l'ai reçu de ma grand-mère et de ma mère, et ça me revient même si j'invente une recette. Je pense que mon goût a été formé comme ça, il m'a été transmis. » A cette phrase, une femme qui nous avait été présentée comme une artiste sculpteur, a répliqué : « c'est curieux mais, moi, quand je pense au goût, je le pense dans un sens large. Vous avez l'air de lier le goût plutôt à la cuisine. Je pense, par exemple, à mon goût en tant que créateur. » L'interrogation avait à la fois un ton affirmatif, l'artiste interpellé a mis quelques secondes avant de répondre : « Mon goût comme sculpteur, je ne sais pas si j'en ai un. Je peux parler de mon goût culinaire plus facilement. En tous cas, je pense que les différentes sensibilités que l'on peut avoir se croisent et s'interfèrent. » Le sculpteur poète a rajouté : « C'est vrai. Moi qui travaille les pierres et les mots, souvent ça m'arrive de dire que je sculpte les mots ou que j'ai une poétique de la pierre, par exemple. » En se servant un verre de vin, la femme peintre a ajouté : « Mais en plus, quand on évoque aussi les saveurs, c'est parce que ça représente une connaissance primitive. Le sentir, c'est le premier de nos sens à être stimulé. Je ne sais pas expliquer ça, mais je crois que l'origine du goût est une profonde synesthésie. » L'autre femme ne semblait pas d'accord avec tout ce qu'elle entendait, elle a pris la parole: « Je crois que quand vous parlez en transmission ou en mémoire primitive vous oubliez que le goût n'est jamais accompli. Il change avec nous, au fur et à mesure. Peut-être que ce qu'on nous apprend c'est le goût d'avoir du goût. Mais les goûts qu'on a en concret, ça se transforme tout le temps, on le construit. » Notre hôte, qui était parti fumer dehors, avait pourtant écouté ce dernier propos. Il est revenu en ce moment il est intervenu : « J'ai été élevé par mes grands-

parents dans un village en Auvergne. Là-bas c'était la cuisine de la campagne, ils étaient gourmands mais je ne pense pas qu'ils ont fait un effort pour éveiller en moi une sensibilité particulière. Le fait de faire la cuisine était un geste naturel, auquel on ne pensait pas. Je ne pense pas que le goût soit vraiment une question d'apprentissage. Pour moi, il est, la plupart du temps, hasardeux. Nous venons de dire que nous n'avons pas de recettes, que nous suivons plutôt une intuition. En art, c'est pareil. Tu peux fréquenter tous les musées du monde, pour essayer de te construire un bon goût et trouver ton inspiration dans un bout de bois que tu récupères des poubelles. » Son compère lui a répliqué : « Là nous ne parlons plus de la même chose. L'inspiration est hasardeuse, je suis d'accord. Mais le goût c'est différent. Je crois qu'on l'apprend selon certains critères culturels. Et il y a un exercice du goût aussi. On apprend à déguster du vin, on apprend à travailler des différents types de bois. » A ce moment, la femme peintre a rajouté : « C'est vrai que lorsqu'on fait des repas ensemble, on a l'air de s'amuser et, pourtant, cela pourrait être pris pour un exercice de style.»

Le pâté de campagne a été servi en entrée. Le vin que nous avons bu avec lui a été choisi par une des deux femmes présentes, après une séance de dégustation à l'aveugle. Sur la table, il y avait une assiette de plus, lorsque nous sommes passés au plat principal, un troisième artiste est arrivé. Une des femmes nous a expliqué qui c'était, pendant que le nouvel arrivé saluait ses copains. Elle nous disait qu'à la différence des autres, lui, il avait fait l'École des Beaux Arts et qu'il enseignait dans les lycées. Il s'est assis, il a raconté comment il venait d'installer les œuvres de sa prochaine exposition dans une galerie, il a fait circuler le carton d'invitation pour le vernissage. Il nous a demandé si nous étions, nous aussi, des artistes, on lui a expliqué qu'on faisait une étude et qu'on était venu discuter avec eux à propos du goût. Il nous a dit qu'il donnerait volontiers son avis à condition de pouvoir d'abord savourer ce pot au feu tant attendu. Nous sommes encore restés à table un long moment, ce fut en discutant du menu du prochain repas qui nous avons fini de manger. Lorsque l'île flottante a été servie, le dernier arrivé a repris la parole : « Moi, je peux m'intéresser à plusieurs choses, la musique, la peinture et, même en sculpture, il y a différents styles que j'apprécie. En tant qu'artiste, c'est différent, disons que j'ai mes inclinations personnelles. Je me sens plus prédisposé à certaines choses qu'à d'autres. Je peux dire que je me situe dans la lignée des artistes vitalistes ou organiques. Nous avons certains principes qui orientent nos expressions artistiques, nous recherchons tous, à donner à la matière sculptée une allure organique, comme si la forme avait poussé organiquement. La singularité de chacun d'entre nous se trouve, en partie, dans nos capacités techniques. Je ne sais pas si on peut tout penser en termes de goût. Je crois qu'en art, le goût est plutôt une affaire de la critique et du public que des artistes. »

Ce qui est mis en évidence, c'est l'ambivalence des usages sémantiques des notions de « prescription » et de « goût ». Si le goût paraît à chacun imprescriptible parce qu'il serait l'expression de la liberté de ressentir, il est indéniable qu'il comporte, dans sa manière même d'être énoncé, une prescription implicite. Celle-ci viendrait surtout de nos habitudes culturelles, mais elle dépendrait aussi d'une certaine prédétermination de nos choix dans notre vie culturelle. Il y a en la question même du goût une relation plus ou moins conflictuelle entre le banal (les stéréotypes) et le singulier (la croyance en l'émergence d'une subjectivité de la création ou de la perception).

IV.3 - Le singulier et le banal

Les modèles culturels ne font plus l'objet de projections et d'identifications dans les sociétés contemporaines où ils fonctionnent de manière automatisée sans qu'il soit nécessaire pour l'individu de faire appel à son imagination. Comme l'écrit Sami-Ali : « l'absence de l'imaginaire a beau continuer à faire problème, elle n'empêchera pas l'adaptation de s'instaurer »²⁴ Provoqué par le refoulement de la fonction de l'imaginaire, le conformisme culturel repose sur la répétition rassurante de l'identique comme principe d'adaptation. Ce qui est susceptible de produire une différence de perception ne vient que de la réglementation des projections déjà accomplies quand « tout ce qui est culturel » n'est plus que le prolongement de nous-mêmes. Malgré la richesse des créations artistiques, malgré l'intensité de la vie culturelle, est-ce le « banal » qui triomphe ? Est-ce une production symbolique institutionnalisée qui s'impose en infligeant une « signification dépersonnalisée appartenant à tous et à personne »²⁵ ? Si nous croyons pourtant en la singularité de nos émotions esthétiques, le « singulier » s'oppose-t-il encore au « banal » ? Ou pour reprendre une question au goût du jour : une esthétique du banal est-elle concevable ? Au XXème siècle, l'apologie du banal (Marcel Duchamp, Raymond Roussel, Andy Warhol) introduit une esthétique de l'indifférenciation quand « la création s'achemine lentement vers une totale mécanisation, cependant que l'humour et la répétition font sentir la présence du sujet. »²⁶ Le paradoxe du banal tient au fait que se conjuguent et se confrontent, dans la perception que nous pouvons avoir des « choses culturelles », une subjectivité et une objectivité absolues. Ainsi les images d'Andy Warhol, par leur répétition machinale et identique, annulent toute projection, toute présence de l'ego, et simultanément expriment la subjectivité absolue qui peut être au cœur de l'œuvre quand celle-ci est prise pour elle-même, et seulement pour elle-même, tel un objet culturel. Faut-il penser, comme le fait Giorgio Agamben, que la singularité du banal est dans ce « quelconque » qui abolit la dialectique de la subjectivité et de l'objectivité ? Mais, dans la vie quotidienne, le banal est devenu un « état des choses », la masse des stéréotypes culturels qui gouverne nos représentations, comme nos modes

²⁴.- Sami-Ali, le banal, p.136, Editions Gallimard

²⁵.- Sami Ali, idem, p. 26

²⁶.- Sami-Ali, le banal, Editions Gallimard, p.74

d'appréhension esthétique, limite nos possibilités d'en faire l'expérience, celle-là même que pratiquaient les artistes du Pop'art. Le banal s'est pour ainsi dire banalisé. Il est devenu la garantie du bon goût.

Il est curieux de constater que, malgré tout ce qui a été dit sur « la société du spectacle », sur l'uniformisation et la médiatisation de la culture, nous continuons d'être persuadé que nous sommes « sujets » de nos choix culturels, que rien ne nous empêche d'aimer ou de ne pas aimer, de vouloir ou de ne pas vouloir. L'expression si commune « chacun ses goûts » laisse penser que nous choisissons nos manières culturelles de nous habiller, de manger, autant que d'aller voir tel ou tel spectacle. Même si nous reconnaissons que nous vivons à l'ère de la « société du spectacle », nous n'attribuons pas une importance majeure à une telle prise de conscience. Ce qui, à une époque pourtant récente, fut énoncé comme une critique radicale du fonctionnement de la culture de masse, est devenu un banal décor des pratiques de consommation culturelle. La modélisation des comportements n'empêche personne d'être convaincu que chacun puisse avoir ses goûts. Et la similitude elle-même des comportements (être habillé comme l'autre, voir ou entendre le même spectacle que l'autre...) n'est pas une perte de la singularité, elle consacre au contraire la certitude publique d'une connivence de goût.

L'offre culturelle est si vaste qu'elle conforte également une croyance en la variation des goûts. Qu'il s'agisse de spectacles, d'interventions artistiques, d'expositions... il y en a pour tous les goûts, d'autant plus que ce qui se faisait à des époques antérieures est repris « au goût du jour ». Tout le vingtième siècle ayant été un champ d'expériences inimaginables dans l'histoire de l'art, dans la métamorphose des cultures, force est de constater que la panoplie des influences exercées sur ce qui se fait aujourd'hui est elle-même très large. Les effets d'un « déjà vu » ne semblent désarmer ni les créateurs ni les consommateurs comme si toute impression d'une quelconque saturation ne se faisait pas sentir ou ne provoquait pas de lassitude. Faut-il penser alors que la modélisation culturelle n'est pas ostensible, qu'elle s'accomplit de manière sournoise en laissant triompher la représentation commune que « tout peut être nouveau » ? La répétition invisible du travail caché des influences engendrerait un état de différence généralisée, de différence qui n'a plus besoin de se fonder sur une comparaison. Si les critiques s'acharnent à montrer ce qui est radicalement « nouveau », c'est pour exciter le « bon goût » de ce qui n'aurait pas été créé auparavant, pour stimuler un esprit de découverte qui serait à lui seul le signe tangible de la différence. Il leur faut donner des « coups de fouet » à la différence trop molle, trop insignifiante en opérant une véritable stratégie de production de la singularité.

C'est une véritable quête de la singularité qui devient la dynamique de la consommation culturelle. Mais le singulier naît difficilement de l'universel, pareille catégorie implique, ne serait-ce que pour sa désignation, des critères qui en modélisent l'expression possible. Qu'en est-il d'un *jugement singulier* ? Comment présuppose-t-il sa valeur universelle ? Et comment son universalité outrepassé la simple position subjective d'un jugement de goût ? Un jugement qui s'estime singulier impose en quelque sorte le sens donné à la singularité elle-même en faisant de ce qu'il estime être particulier une affaire de généralité. Ainsi l'expert, le critique deviennent les porteurs attirés des *jugements singuliers* qui attribuent à l'œuvre, à la création culturelle, une valeur d'universalité. Il semble difficile de croire en une singularité qui tiendrait à la souveraineté incontestée de l'œuvre, celle-ci devant entrer dans des circuits de consommation qui lui garantissent son universalité. La véritable souveraineté d'une œuvre s'affirme « après coup », une fois que celle-ci est passée par les fourches caudines de la machine à produire des singularités. La variété de la production culturelle, la masse de créations qu'elle stimule, appelle, comme dans le monde viticole ou culinaire, le rôle fondamental des « gouteurs » qui apprécient la qualité différente des produits. Le « gouteur » est à l'origine du jugement singulier. Qu'il soit critique littéraire ou chroniqueur culinaire, le discours du « gouteur » a pour fonction d'exprimer la singularité de ce qu'il goûte et d'énoncer, grâce à un vocabulaire approprié, comment son jugement de goût prend une valeur universelle. La mise en scène publique du « gouteur », par ses écrits ou par son passage sur les chaînes de radio ou de télévision, permet de faire croire à l'opinion publique que le jugement de goût est encore un acte au temps présent, un acte en temps réel et qu'il exprime ainsi une certaine spontanéité. Quand on sait comment est structurée la distribution quotidienne de la critique, quel que soit son objet, il est vrai qu'on a bien du mal à croire en son expression spontanée. Celle-ci est gouvernée par des pouvoirs d'influence qui supposent des choix prédéterminés, lesquels orientent la vie culturelle du public. L'engouement pour une œuvre est en quelque sorte programmé d'avance de telle façon que tout jugement de goût peut simuler l'enthousiasme de la découverte sans apparaître comme un préjugé trop positif.

Ce sont d'ailleurs les signes ostensibles de cet enthousiasme, au gré des éloges que manifestent publiquement les critiques, qui font la mode culturelle. Le partage des émotions provoquées par la lecture ou la vision de certaines œuvres reconnues par les experts de l'art et de la culture se fonde sur la connivence autour de multiples impulsions conventionnelles de l'admiration. Même si nous imaginons que nos jugements de goût sont portés par la singularité de notre engouement, nous ne pouvons pas ignorer qu'ils

sont a priori protégés, garantis par ceux des professionnels de la critique. Nous l'avons déjà dit, la spontanéité naturelle du goût est un leurre, et comme chacun sait, tous les goûts ne sont pas dans la nature mais dans la culture. Croire en la naturalisation du goût est une manière d'associer celui-ci à l'instinct, comme s'il était plus corporel qu'intellectuel. Que le goût fasse l'objet de notre éducation, nul n'en douterait, mais il nous offre seulement la possibilité d'imaginer la liberté de nos appréciations, de nos attirances parmi tous les modèles culturels avec lesquels nous vivons. Un proverbe moins connu dit : « A l'âne, l'âne semble très beau ».

Si la singularité est produite, ne fait-elle pas paradoxalement l'objet d'une banalisation ? Une œuvre d'art ne peut être singulière que dans la mesure où elle est remarquée, il faut qu'elle suscite des commentaires et qu'elle soit régulièrement exposée. Par exemple, il est évident aujourd'hui que dans la masse de production des photographies, il sera difficile de repérer celles qui sont plus singulières que d'autres. Et pourtant, les agences de communication achètent à bas prix des photographies sur des sites d'Internet plutôt que de payer très cher des images de photographes très connus. La notoriété, sur le marché culturel, ne suffit pas pour signifier la singularité d'une œuvre, ou d'un produit. Choisir en couverture d'un magazine la photographie faite par un inconnu, c'est supposer que la singularité de l'image peut être produite publiquement. Il nous faut alors aborder cette question devenue essentielle aujourd'hui : comment le singulier peut-il advenir du banal lui-même ? Le philosophe Giorgio Agamben parle de la « singularité du quelconque ». « Le Quelconque dont il est ici question ne prend pas, en effet, la singularité dans son indifférence par rapport à une propriété commune (à un concept, par exemple : l'être rouge, français, musulman) ; il la prend seulement dans son être telle qu'elle est. La singularité renonce ainsi au faux dilemme qui contraint la connaissance à choisir entre le caractère ineffable de l'individu et l'intelligibilité de l'universel. »²⁷ Pour comprendre l'hypothèse de la « singularité de quelconque », on ne peut penser celle-ci que dans le développement contemporain de la réflexivité. Il ne s'agit pas d'une singularité plus spontanée, plus immédiate, ou rendue plus sensible par son indistinction présumée. C'est le contraire : la singularité quelconque est appréhensible comme l'effet de la saturation spéculaire que produit la réflexivité. « La singularité quelconque n'est donc jamais intelligence de quelque chose, mais seulement l'intelligence d'une intelligibilité. »²⁸ On est habitué à considérer la singularité comme une marque de distinction, comme ce qui se différencie par originalité, par bizarrerie, voire même par anomalie. Or « l'intelligence d'une intelligibilité » n'est rendue possible que par le phénomène de la

²⁷.- Giorgio Agamben, *la communauté qui vient*, p.10, Le Seuil, Paris, 1990

²⁸.- Ibidem, p 11

réflexivité. Autrement dit, elle est un effet de sens possible que produit la multitude de redoublements spéculaires qui caractérisent le fonctionnement au quotidien de la société contemporaine.

Au moment où les sociétés contemporaines atteignent un haut degré de réflexivité, au moment où elles parviennent à se saisir plus que jamais en miroir d'elles-mêmes, le quelconque adviendrait des effets les plus excessifs de leur organisation spéculaire. L'hypothèse serait que les individus auraient toujours la possibilité d'une lecture « au second degré » de ce qu'ils vivent, et que cette possibilité vienne justement du processus de réflexivité dans lequel ils vivent. On pourrait dire, en des termes encore plus simples, que la fameuse « société du spectacle », métaphore suprême du processus de réflexivité, a rendu possible une « intelligence de l'intelligibilité ». Prenons l'exemple du « bobo ». Le terme « bobo » lui-même peut être défini de multiples façons. Adoptons celle que propose Wikipédia : « Loin de la figure de l'austère bourgeois, celui-ci est « créatif » et « bohème », et s'il cherche toujours une justification morale, celle-ci est désormais colorée d'écologisme ou de citoyennisme, selon un modèle venu de la côte ouest américaine et de la contre-culture. Elle se cherche alternative, mais son idéologie est en accord avec les mutations du capitalisme et correspond au modèle du néo-libéralisme, dans lequel la propriété n'est plus une valeur fondamentale. » En parallèle avec la disparition du lien social, qui ne correspond plus au nouveau modèle bourgeois, la société libérale a alors tendance à se tribaliser. La bourgeoisie essaye de faire croire à sa disparition derrière sa nouvelle allure. » Pareilles définitions nous laissent toujours imaginer d'autres attributs que nous pouvons accorder au « bobo », mais ce qui n'apparaîtra jamais, c'est la manière dont le « bobo » lui-même se représente sa propre distinction par rapport aux autres « bobos », c'est-à-dire la manière dont il se réfléchit en miroir de lui-même, manière qui lui permet d'avoir une « lecture au second degré » de son propre comportement. Il ne s'agit pas d'une « prise de conscience » par le « bobo » lui-même de ce qu'il est, de ce qu'il vit, ce sont les effets de la réflexivité qui produisent des jeux d'écart inattendus qui peuvent d'ailleurs s'exprimer de manière ironique.

En lisant *Nadja* d'André Breton, on peut apprécier l'éloge de l'indifférent, et concevoir ce qu'est la fascination pour le banal. Breton exprime son goût pour les spectacles qui laissent indifférent, pour ces films « les plus complètement idiots » choisis au hasard et vaguement suivis pour ce « jeu dérisoire des acteurs ne tenant qu'un compte très relatif de leur rôle »²⁹ et se perdant dans la topographie fantastique des lieux. Ce qu'André Breton laisse entendre, c'est que le goût du banal n'a aucune commune mesure avec

²⁹ .- André Breton, *Nadja*, p 43 Gallimard Paris 1928

la banalisation de la vie quotidienne, qu'il prend naissance dans la surprise qui peut jaillir de la répétition du « déjà vu », du « déjà connu ». La banalisation, elle, demeure le fruit d'une volonté de rendre systématiquement équivalent ce que l'on voit, ce que l'on ressent, ce que l'on vit. Elle coïncide alors avec cet état désabusé qui ignore l'émerveillement possible. Le goût du banal entraîne l'attente de l'énigme, de la surprise dans l'indifférence, dans la passion de l'indifférent. C'est en apparence un paradoxe puisqu'on est habitué à penser que la banalisation provoque plutôt la mort de l'étrangeté des choses et du monde.

Le banal caractérise le processus de la stéréotypie. Selon Sami-Ali, « il repose originellement sur une forme de sensibilité individuelle autant que collective, qui schématise à l'excès le contenu de l'expérience. Non pas, toutefois en vue d'une abstraction objectivante mais pour aboutir à des généralités concrètes dans lesquelles sont retenus les aspects extérieurs les plus « intéressants » de l'objet. »³⁰ Ces mêmes généralités ne sont que les conventions sociales qui s'échangent dans nos jugements de valeur et qui instaurent un conformisme dans la réalité quotidienne. « Le banal n'est rien d'autre que le singulier en général » Les mass-média créent des modèles identificatoires qui se réfèrent à des catégories de la sensibilité : « le primitif », « l'exotique », « le malheureux », « le bonheur »... De tels modèles n'ont plus besoin a priori de fonctionner, l'identification est déjà accomplie, ces mêmes catégories de la sensibilité sont déjà incorporées, le processus de projection n'a plus lieu d'être. Cette banalisation systématique qui gouverne les mass média et qui pétrifie de manière invisible la réflexivité, ce redoublement spéculaire que met en œuvre l'identification, laisse paraître la possibilité d'un « second degré » d'appréhension du banal, celui-là même dont André Breton trace les grandes lignes.

La découverte de la singularité peut-elle se faire à partir du banal ? Dans la célèbre chanson, « *les amants d'un jour* », la phrase « mais dans ce décor banal à pleurer... » nous laisse imaginer qu'une très belle histoire d'amour, éphémère, se passe dans un lieu dont la banalité pourrait être déconcertante, alors que celle-ci devient le piédestal d'un mythe. On ne quitte pas le stéréotype mais il nous émeut par sa puissance émotionnelle. Rien n'est plus banal que le chemin qu'on refait tous les matins, pour aller chercher un croissant ou promener le chien. A force de le répéter d'une façon automatique, nous ne voyons plus rien. Si chaque fois qu'on revenait de cette balade nous nous demandions ce qui frappe notre imagination, lorsque le même paysage défile pour la millième fois devant nous yeux, nous ne serions pas en mesure de répondre à la question. Sans doute la banalité du monde extérieur nous entraîne elle-même dans des pensées qui sont

³⁰ .- Sami Ali, *le banal*, p. 28, Gallimard, Paris 1980

toutes aussi banales. Mais, l'automatisme, s'il peut être une source d'aliénation, peut, également faire naître les écarts de perception qui rendent la réalité plus équivoque qu'elle ne paraît. Quand les surréalistes proposaient l'écriture automatique, c'était justement pour donner une voie d'expression à tous ces sentiments refoulés et contenus par la bonne maîtrise des mœurs. Dans la répétition d'un trajet, comme dans l'écriture automatique, ce n'est pas dans l'expectative de la faille éventuelle qui se trouve la puissance de la singularité, c'est au rythme de la banalité de la répétition que l'effet singulier advient.

Un artiste photographe de Belleville nous a raconté comment il prenait la photographie de la même porte, tous les jours, depuis des années. Se trouvant dans un passage entre la rue de l'Ermitage et la rue des Cascades, qu'il empruntait chaque jour pour rentrer chez-lui, cette porte était devenue un repère, il avait alors eu l'idée de la photographier dans tous ces états. Lors de sa première prise d'image, il savait déjà que celle-ci allait inaugurer toute une série qui n'en finirait peut-être jamais. Pour chaque photographie, il marquait le jour et l'heure précise. Il nous a expliqué que de temps en temps, un nouveau tag, une branche d'arbre qui lui tombait dessus ou quelques bouteilles de bières laissées par terre par les derniers fêtards lui donnaient, à la dite porte, de nouvelles allures. Ces événements ne l'intéressaient pas isolément. Ce qu'il cherchait, c'était de capter la temporalité d'une trivialité. L'inscription dans le temps devient ici stratégie pour tirer une singularité de l'éternel retour du même, - la même porte photographiée par le même artiste. Est-ce de l'épuisement de la répétition que naît l'effet de singularité ? Celui-ci ne relève pas de la façon particulière dont la porte et le photographe expriment leur rapport au monde dans une prise d'image. Dans une relation de miroir avec son objet, l'artiste devient, lui-même, en quelque sorte, un objet face à un autre objet. La singularité de l'objet « porte » est aussi la sienne, elle est ce qui le définit en tant qu'artiste. L'image de la porte est mise en scène par lui au même titre qu'il est mis en scène par l'image répétée de la porte. A la différence du photographe qui se laisse porter par le hasard dans les rues ou sur les terrasses de café, pour photographier une scène qu'il ne peut pas anticiper, le « photographe de la porte » ne cherche pas à capter l'inattendu ou l'incongru, il enregistre une continuité narrative par une absolue répétition. L'histoire se redouble en celle d'une porte qui demeure là, au même endroit depuis des années, et celle d'un homme qui se place en face d'elle tous les jours. Le banal se fait indéfiniment singulier parce qu'il soutient la répétition d'une mise en scène qui a sa propre finalité.

Mais il y a aujourd'hui une apologie de la singularité du banal comme esthétique de la vie. Le phénomène d'esthétisation généralisée qui caractérise la vie culturelle se soutient lui-même de l'éloge du banal comme

possibilité d'émergence du singulier. Le mythe de la vie d'artiste que nous avons analysé dans sa contemporanéité ne pourrait avoir un tel regain sans cette esthétisation d'une singularité du banal qui permet de faire croire que chacun a des potentialités de création et que c'est la vie elle-même qui devient en quelque sorte objet d'art. La singularité comme expression d'une résistance à la banalité correspond à une pratique anachronique, signe d'une époque où le singulier était le symbole d'une souveraineté, celle de l'artiste lui-même. La médiatisation universelle utilise la singularité du banal comme moteur de cette esthétisation générale, neutralisant du même coup le conflit et la différence, imposant le règne des équivalences culturelles.

Conclusion

On peut éprouver une grande satisfaction en constatant le rôle que jouent les incroyables richesses de la culture. On peut aussi être satisfait des liens qui unissent la culture à la démocratie en reconnaissant que, dans un système démocratique, tout ce que les hommes vivent est pris pour des manifestations culturelles. En ce sens, l'élitisme qui caractérisait le fonctionnement culturel des décennies précédentes semble avoir été combattu à tel point que la discrimination sociale soit en passe de disparaître. Ce mécanisme de neutralisation des discriminations culturelles laisse transparaître un surprenant acharnement de démagogie. Comme il n'est pas parfait, ce mécanisme, il réserve une place permanente aux possibilités de revendication : il y aura toujours une culture ou des cultures malmenées qui revendiquent leur reconnaissance mondiale. Et la démagogie consiste à faire croire que ce *processus d'intégration culturelle* demeure sans fin, porté par les énergies revendicatrices.

On ne manquera pas de se poser la question : mais qui gouverne un tel fonctionnement transfrontière de la culture ? Les dispositifs institutionnels sont nombreux, leurs finalités convergent. Ainsi la culture, dans la globalité de son fonctionnement, développe *un espace sémantique institutionnel* qui lui est propre, en ce sens où il se distingue, du moins en apparence, du champ politique tout en l'utilisant. Il s'agit d'une *forme institutionnelle omniprésente*, elle ne peut avoir sa propre existence que par sa capacité d'absorption de tout ce qui se fait dans la culture de manière générale. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une détermination a priori du sens que celle-ci pourrait donner mais de la constitution permanente d'un sens, d'une distribution de finalités qui apparaît dans la plasticité même de son fonctionnement. En France, cette forme institutionnelle dispose de son propre vocabulaire. On remarquera que, dans les discours qui se tiennent, y compris dans le mien bien sûr, à peu près une centaine de mots reviennent toujours sur le tapis, si l'on peut dire du discours qu'il est un tapis. Parmi cette centaine de mots, j'en prendrai quelques uns : l'art citoyen, l'art social, les artistes de proximité... Ce vocabulaire institutionnel fonctionne de

manière injonctive. Il y a une conceptualisation injonctive à travers l'usage de ces mots qui semblent définir des finalités posées à priori à toute expérience artistique et culturelle. Ce formalisme du sens est déjà donné par ce vocabulaire institutionnel et même s'il n'est pas utilisé, il reste présent de manière implicite comme le cadrage idéologique du fonctionnement de la culture. La conceptualisation des cultures, celle de l'art contemporain, à l'échelle internationale, entraîne une lecture des signes culturels dominée par des principes de différenciation identitaire qui nuisent à la reconnaissance d'un jeu de plus en plus complexe entre le distinct et l'indistinct, entre le visible et l'invisible, de ce jeu qui est révélateur de la puissance ironique de la réflexivité. La capacité d'absorption des signes par les modèles culturels qui favorisent la globalisation – l'exemple le plus marquant étant la disneyworldisation – ne connaît pas de limites mais l'ampleur croissante d'une telle assimilation finit par provoquer de plus en plus ses propres effets de brouillage d'une manière qui demeure incontrôlable. Si « les mythes se pensent entre eux », les signes culturels se mangent entre eux. Ils ne cessent de se manger les uns les autres. Et curieusement, ils ne disparaissent pas pour autant, ils se pénètrent et se métamorphosent de telle manière qu'il est vain de chercher à repérer une quelconque authenticité originaire de leur identité. Qu'en est-il de cette nouvelle forme de l'anthropophagie des cultures ?

En France encore, l'Etat semble hanté par le spectre de son anachronisme. Il peut se demander à quoi il sert en dehors du fait d'être le dispensateur de subventions. Il aimerait bien être aussi créateur d'idées et ne pas être simplement le garde-champêtre de la conceptualisation ambiante, quoique cette fonction ne soit pas désagréable ! On peut se demander si dans ce processus de formalisme institutionnel, dans la manière dont se développe aussi ce rôle de l'Etat comme *opérateur de médiation*, on peut se demander si l'Etat n'est pas acculé au fond à faire son propre deuil, à jouer, à mettre en scène dans une telle opération son propre deuil. Celui de sa souveraineté. Le développement culturel laisse supposer qu'à la souveraineté de l'état se substituerait celle des masses. Jürgen Habermas reconnaît « qu'une souveraineté populaire sans sujets et anonyme, intersubjectivement dissoute, ne trouve pas exclusivement son expression dans les procédures démocratiques et les exigeantes conditions communicationnelles de son implantation », mais, pour lui, elle n'a de sens que dans la formation de l'opinion et de la volonté collectives. Elle doit agir sur les processus de jugement et de décision en se fondant sur une culture politique. Elle se doit de lutter contre l'autolégitimation de l'administration, l'espace public fonctionnant comme concept normatif face au risque d'une autonomie institutionnelle du pouvoir politique. Mais le problème est que la souveraineté populaire se soumet à la culture de masse qui lui donne sens et finalité.

Autrement dit, et dans des termes plus simples, le retrait du contrôle culturel de l'Etat n'offre pas plus de la place à la souveraineté populaire, mais provoque au contraire le risque d'une soumission de celle-ci à la culture de masse.

Toute notre recherche converge autour de ce fait que *la prescription culturelle est essentiellement implicite*. C'est ce qui lui permet d'exercer sa puissance en laissant s'exprimer les croyances en nos libertés de choix. Le processus contemporain de la territorialisation culturelle (qui implique aussi, comme nous l'avons montré, des phénomènes de déterritorialisation) fait de la prescription implicite un usage des potentialités culturelles. Les lieux culturels déterminés remplissent des fonctions reconnaissables pour leur public, mais le processus de territorialisation entretient une relative indétermination quant aux usages et aux fonctions culturelles. Il se fonde sur une *potentialité dispositionnelle*³¹ en créant ses propres effets de cohérence.

Ce qui semble alors faire problème, si on considère les modes actuels de la mondialisation de la culture, et par conséquent ceux de son uniformisation transfrontière, c'est l'investissement croissant d'un espace critique articulé autour de l'opposition entre le local et le global. Cet espace cristallise les croyances en une résistance à la mondialisation culturelle. Ce *repli territorial*, que nous avons longuement analysé dans la complexité même de ses expressions, se solde par l'exercice d'une protection du sentiment de liberté pour lequel le mythe de la vie d'artiste demeure emblématique.

³¹ .- Expression empruntée au philosophe François Julien.