

# CULTURE ADMINISTRÉE ? ART INSTRUMENTALISÉ !

En s'appuyant sur une certaine conception de l'art pour affirmer son pouvoir, l'administration publique de la culture a favorisé l'entre-soi du monde culturel et s'est détournée de l'ambition de l'éducation populaire : développer la personnalité par l'expérience esthétique et sensible.

La perspective de l'application des droits culturels peut permettre de renouer avec une démocratie culturelle qui mettrait en œuvre l'articulation de l'art et de la culture dans le but de former la personne et sa relation à l'autre.

JEAN CAUNE

**E**n visant prioritairement les œuvres artistiques, dans leur production comme dans leur diffusion, en fonction de leur hiérarchie, et en distinguant art majeur et art mineur, la politique culturelle de l'État a contribué à maintenir les ségrégations culturelles. Elle a établi des échelles normatives de valeur fondées sur la notion vague d'« excellence », dont on peut se demander si elle relève du goût, nécessairement subjectif, ou d'un critère construit par l'esthétique et/ou l'histoire de l'art. L'État a construit une administration, nécessaire pour exercer la compétence qu'il s'est donnée en 1959, et cette dernière a notamment favorisé

l'accès aux œuvres et leur conservation. Sur le plan de l'aménagement du territoire, les effets ont, sans aucun doute, été très positifs ; sur le plan sociologique, le bilan est contrasté et son évaluation suppose d'établir clairement les rapports entre art et culture.

L'administration de la culture a utilisé l'art, d'une part comme outil pour borner le champ des expressions culturelles dignes d'être soutenues par l'État, d'autre part pour prescrire ses valeurs aux collectivités territoriales, lorsque ces dernières (Ville, Département et plus tard Région) ont partagé sa compétence culturelle. L'imposition de normes esthétiques et idéologiques a contribué à diluer la fonction critique de l'art, qui consiste à dévoiler l'obscurité de notre temps, à modifier les perceptions sensibles et à participer à la transformation de la société. Dans le même temps, l'administration de la culture a méconnu les pratiques esthétiques qui n'entraient pas dans le champ limité de son domaine.

L'éducation populaire, qui avait su développer ces pratiques après la Seconde Guerre mondiale dans les domaines du théâtre, de l'audiovisuel et de la musique, a été reléguée dans sa préhistoire institutionnelle. L'intention de cet article est d'indiquer les voies d'une démocratie culturelle qui prendrait en compte les droits culturels et mettrait en œuvre l'articulation de l'art et de la culture dans la perspective de la formation de la personne et de sa relation à l'autre.

Les relations entre l'art et la culture ne relèvent pas seulement d'une réflexion philosophique ou anthropologique : elles orientent et légitiment les politiques des institutions. Lorsque les collectivités publiques évoquent leur compétence

*« La politique culturelle de l'État a contribué à maintenir les ségrégations culturelles et établi des échelles normatives de valeur fondées sur la notion vague d'« excellence ». »*

culturelle, elles identifient généralement l'art et la culture. Pour d'autres acteurs, certains professionnels de l'art, la relation est perçue comme une opposition : l'art produirait la rupture dans les perceptions et les sensibilités, alors que la culture serait censée faire du commun. Dans un cas comme dans l'autre, l'administration publique de la culture s'est appuyée sur une certaine conception de l'art, le plus souvent implicite et sans délibération, pour affirmer son existence et exercer son pouvoir de nomination : des catégories artistiques, des genres, des artistes... L'art a été placé au service d'une finalité qui n'est pas la sienne. L'instrumentalisation est préjudiciable, aussi bien à l'art qu'à la culture. Les diverses actions soutenues par les pouvoirs publics (création et diffusion artistiques, animation, action et médiation culturelles, etc.) sont à analyser en fonction des questionnements qui se posent, aujourd'hui, à propos du statut de l'art, de son rôle et de la place qu'il occupe dans le domaine des pratiques culturelles des personnes.

### L'ÉVOLUTION DU DOMAINE DE COMPÉTENCE CULTURELLE DE L'ÉTAT

Une partie de ce qui s'est progressivement imposé comme relevant du domaine de l'art est, bien souvent, restée confinée dans le cercle restreint de ses initiateurs et du public d'amateurs éclairés qui les a accompagnés : le « petit cercle des connaisseurs » dont parlait Brecht. Ce phénomène propre à l'entre-deux-guerres a généré des ruptures artistiques : c'est le cas, par exemple, du surréalisme ou de l'abstraction dans les arts plastiques. Les espaces de diffusion de ces objets artistiques ou de ces courants esthétiques nouveaux n'ont pas cherché à s'étendre au-delà des couches sociologiques à l'intérieur desquelles ils étaient nés. Dans un autre ordre d'idée, le théâtre d'intervention dans des espaces non spécialisés (espace urbain, réunions publiques, etc.), ou certains genres comme le jazz, la danse contemporaine, la performance, le street art, le hip-hop..., qui se sont imposés comme formes expressives dans l'espace public, n'ont reçu qu'avec beaucoup de retard, et de restriction de la part de l'administration culturelle, la reconnaissance institutionnelle. Pour ne rien dire du théâtre des amateurs<sup>1</sup>. Le domaine de la culture déborde celui de l'art, et de nombreuses pratiques expressives n'ont pas été invitées à franchir le seuil du panthéon des valeurs qualifiées d'artistiques. C'est le cas par exemple du théâtre d'improvisation ou du chant choral, ou, dans un autre domaine, des pratiques ludiques, le jeu dramatique par exemple, qui donnent au loisir une dimension de formation et de développement de la personne.

Dès 1947, Jeanne Laurent, sous-chef du Bureau de la Musique, des Spectacles et de la Radiodiffusion, dépendant de la Direction générale des Beaux-Arts, revendiquait pour l'État la nécessité d'une politique artistique<sup>2</sup>. Celle-ci se justifiait, à ses yeux, par la garantie affirmée par la Constitution de l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à la culture. Selon Jeanne Laurent, qui porta la décentralisation théâtrale jusqu'en 1952, la conduite d'une politique artistique n'était pas possible au sein du ministère de l'Éducation nationale pour des raisons d'autorité, de légitimité et de budget.

Depuis la mise en place du ministère des Affaires culturelles, avec l'avènement de la V<sup>e</sup> République, la définition du domaine de compétence de l'État en matière de culture a évolué. D'une acception de la culture limitée aux beaux-arts, on est passé à une appréhension plus large, construite à partir d'un point de vue ethnologique et/ou psychosociologique. Les politiques culturelles se sont définies à l'intérieur de cet écart. D'un côté, la détermination de ce qu'est la culture – des éléments qui la composent et des fonctions qu'elle réalise dans la société – a été élaborée à partir d'une conception littéraire et esthétique. D'un autre côté, la culture, devenue enjeu social, économique et politique, s'est déplacée du privé au public. À l'intérieur de cet écart, l'art soutenu par l'administration culturelle est devenu plus spectaculaire, plus monumental, plus événementiel, plus décoratif... Et cela ne vaut pas seulement pour les grandes expositions muséales mais également pour les manifestations et événements culturels promus par l'État, comme la Ruée vers l'art, la fête de la musique ou les productions théâtrales des grandes institutions. Alors que ce qui relève du langage a pris une importance considérable dans la formation de la personne et sa capacité à entrer en relation avec l'autre, les pratiques langagières qui s'épanouissent dans l'espace public des médias, des loisirs, de l'éducation... ont été laissées en friche par l'administration culturelle, abandonnées en jachère à des acteurs privés. Les autres modalités de l'intervention publique culturelle – éducation artistique, expression des groupes, diversification des espaces de diffusion, etc. – ont largement été ignorées. Elles relevaient d'une *politique des restes*, dépendante des circonstances et des modes. Le saupoudrage de moyens valant comme caution et variable d'ajustement à l'intervention sélective des pouvoirs publics.

L'importance de la sensibilité et de l'imagination dans le développement de la personnalité, méconnue dans l'éducation publique, imposait de combler cette carence. Cet enjeu ne fut pratiquement jamais porté par l'administration culturelle. La reconnaissance des droits culturels devrait permettre à chaque citoyen, pris individuellement, de devenir selon l'expression de Jean Giraudoux un « citoyen de premier ordre »<sup>3</sup>.

## LA PLACE ET LE STATUT DE L'ART DANS LE CHAMP DES POLITIQUES CULTURELLES

Philippe Urfalino faisait référence au philosophe et dramaturge Schiller lorsqu'il évoquait la notion d'*État esthétique* pour qualifier la politique culturelle de la V<sup>e</sup> République<sup>4</sup>. La « philosophie de l'État esthétique » développée par André Malraux et ses collaborateurs s'appuyait sur une conception particulière des rapports de l'art et de la société. Cette politique consistait à rendre présent l'art en favorisant la rencontre et le contact entre les œuvres artistiques et le public. Malraux pariait sur les effets de l'art – sur son pouvoir d'affectation, immédiat et magique – pour entrer en résonance avec la personne. Nulle sensibilisation, nul accompagnement ne semblaient nécessaires. Cette conception le conduisait à distinguer la fonction de l'éducation et celle de la culture. La première se devait de faire connaître les œuvres ; la seconde de les faire aimer.

Aujourd'hui, l'exigence prioritaire n'est plus celle de l'extension du public de l'art sur les plans sociologique et géographique. Le public, d'ailleurs, n'est pas une catégorie abstraite ou déterminée *a priori* ; il est public *de* quelque chose : d'un genre (l'opéra, le théâtre, le cinéma, etc.), d'une institution, d'un média... Et ce public n'est pas une donnée mais un construit qui résulte d'une intention : un projet objectivé par l'institution. Pour ne prendre que l'exemple de la décentralisation théâtrale, avec les centres dramatiques nationaux ou avec le TNP, l'organisation du public, ce qu'on a appelé dans les années 1950 et 1960 la « conquête du public », consistait à définir une stratégie. Ainsi se sont développées des actions de sensibilisation, d'information, de formation. Ce travail était élaboré dans un dialogue avec des groupes et des associations déjà implantés dans la réalité territoriale<sup>5</sup>. La construction d'un public nouveau mettait en œuvre des dispositifs jouant sur les conduites, les comportements, les désirs de populations susceptibles de devenir « public ».

La politique culturelle de l'État, tout au long de ces cinquante dernières années, a été fondée sur l'aspiration à la démocratisation culturelle. Ce processus, qui vise l'accès aux œuvres artistiques et aux biens culturels, était porté par une logique d'institution projetée dans le domaine des goûts et des comportements sensibles. Peut-on se satisfaire d'une démarche consistant à s'appropriier les œuvres artistiques relevant de l'« excellence » ? La conception de l'art a changé. L'excellence n'est pas une qualité interne de l'objet d'art mais de la relation qu'il produit avec la personne qui lui prête une attention.

Le discours de l'administration de la culture continue de se fonder sur l'élargissement du public, sans trop y croire, sans mettre en cause l'idée même de

son unicité, sans prendre en compte la question de la réception esthétique de l'objet d'art. Il faut décentrer la question en passant d'une visée de l'Avoir (les biens culturels) à une perspective de l'Être : la personne comme sujet sensible et acteur de sa vie. Aujourd'hui, il convient de passer du processus de démocratisation culturelle qui concerne les œuvres à l'exercice d'une démocratie culturelle qui vise à « populariser » les pratiques d'expression et l'usage des langages artistiques dans une perspective de construction de soi. En effet, la première a montré ses limites – tant idéologiques que factuelles – parce qu'elle propose un accès à un domaine défini en dehors des sujets invités à le partager. La visée d'une démocratie culturelle est celle d'une culture qui se construit aussi par l'implication et l'expression de ceux dont la parole n'a pas trouvé les lieux d'énonciation et de réception.

La démocratie culturelle serait à la démocratisation culturelle ce que la démocratie participative serait à la démocratie représentative.

### L'AUTONOMIE ET LA FONCTION DE L'ART

L'exigence, aujourd'hui, est moins de multiplier les occasions de rencontre entre l'art et une catégorie d'individus déjà acculturés par l'École et le milieu familial, que d'ouvrir les pratiques expressives et artistiques à une population concrète, en reconnaissant les droits culturels, qu'il convient d'ailleurs d'identifier et de concrétiser.

Lors des cinquante dernières années, l'annonce de l'insignifiance et de la mort de l'art, promulguée à plusieurs reprises par les avant-gardes, est devenue rengaine. L'avant-garde avait défriché une voie qui rendait possible l'évolution de la culture. Sa quête de l'innovation à tout prix l'a conduite à se désintéresser de la relation au public, en rejetant toute préoccupation de contenu de l'expérience commune. L'art d'inspiration moderniste s'interroge sur lui-même ; il se soumet à une recherche continue de lui-même, et les artistes modernes, comme l'écrivait le grand critique américain Clement Greenberg, « tirent en grande partie leur inspiration du médium qu'ils utilisent<sup>6</sup> ». Dès le début des années 1970, Harold Rosenberg montre combien « la nature de l'art est devenue incertaine<sup>7</sup> ». L'objet d'art, par exemple dans la peinture, est

« La promesse émancipatrice de l'art est un projet dont la faillite accompagne la fin des avant-gardes historiques et l'échec du projet révolutionnaire. »

devenu selon les termes de Rosenberg un « objet anxieux » ; chef-d'œuvre ou déchet, et parfois les deux, comme dans les collages de Schwitters. Pourtant, les politiques culturelles, depuis plus de cinquante ans, en sont restées à une

conception figée de l'œuvre d'art et de ses critères d'évaluation. La pensée de l'art doit intégrer l'idée de processus et le concept d'art doit être repensé en tenant compte de l'expérience esthétique de la personne.

Les années 1990 ont été marquées par le désenchantement vis-à-vis du pouvoir de l'art et du politique. Sur un certain plan, crise du politique et crise de l'art vont de pair. Le découplage du pouvoir critique et du pouvoir d'émancipation prêté à l'art n'a cessé de se développer dans l'après-guerre. Thierry de Duve, en interrogeant le lien entre la fonction critique de l'activité artistique et le projet d'émancipation confié à une avant-garde, a montré la fragilité de ce lien dans

la période postmoderne. La promesse émancipatrice de l'art est un projet dont la faillite accompagne la fin des avant-gardes historiques et l'échec du projet révolutionnaire<sup>8</sup>. L'articulation avant-garde artistique/avant-garde politique s'est déliée.

De la même façon que les phénomènes de l'art et de la culture doivent être distingués et mis en rapport, il est nécessaire d'établir la distinction et la relation entre expérience de l'art et expérience esthétique.

Le phénomène esthétique ne se manifeste pas seulement dans le monde de l'art, il concerne de multiples domaines de l'activité et de l'expérience humaines. Les formes artistiques ne sont plus seules à témoigner de la vie psychique, à mettre en jeu l'imaginaire, à mobiliser les affects, à produire de la jouissance esthétique. L'objet d'art, c'est-à-dire l'objet ayant acquis une autonomie qui l'inscrit dans la catégorie institutionnelle de l'art, n'est pas le seul objet susceptible d'offrir des médiations symboliques à l'imaginaire du sujet. Il n'est plus le seul qui induit une expérience esthétique. La conscience esthétique sépare dans l'objet artistique ce qui est esthétique, c'est-à-dire immédiatement sensible, de la relation extra-esthétique que l'objet établit. La connaissance sensible donnée par la perception esthétique, d'une part, et la dimension cognitive de cette dernière, d'autre part, se conjuguent pour produire une expérience particulière.

*« Les formes artistiques ne sont plus seules à témoigner de la vie psychique, à mettre en jeu l'imaginaire, à mobiliser les affects, à produire de la jouissance esthétique. »*

La question : « Est-ce de l'art ? » n'est plus pertinente. Duchamp, avec ses ready-made, avait posé la question de la fonction énonciative de l'art. Pour Duchamp, le ready-made est une « sorte de rendez-vous » fixé par un artiste, l'auteur de l'énoncé « Je suis de l'art », entre un objet et un public. Cet acte, qui n'est pas un acte de production d'objet mais à proprement parler de communication à propos de l'art, a modifié au xx<sup>e</sup> siècle le statut de l'œuvre. Celle-ci existe à partir d'un acte d'énonciation qui la désigne comme telle. Aujourd'hui, l'objet d'art ne provoque pas nécessairement des effets sensibles sur le récepteur : c'est le cas par exemple de l'art conceptuel. Pour ce qui est de l'attention et de la conscience esthétiques, elles ne relèvent pas toujours du domaine institutionnel de l'art. Le phénomène esthétique concerne de multiples domaines de l'activité et de l'expérience humaines. L'expérience esthétique dans laquelle le sujet s'investit totalement, de manière sensible et intellectuelle, est une clef pour comprendre la nature de l'expérience en général. C'est ce qui se produit à l'occasion de la vision d'un jardin à l'anglaise ou à la française, de la contemplation d'une composition florale, pour en rester à des créations artificielles, sans parler de la perception de la nature.

### FAIRE ART POUR FAIRE SOCIÉTÉ

Travail, action politique, création artistique sont l'objet d'un triple désenchantement. Ces trois domaines, constitutifs de la condition de l'homme moderne selon Hannah Arendt, permettent de concrétiser l'appartenance de l'individu à la collectivité dans le temps et l'espace de la cité<sup>9</sup>.

Les œuvres d'art sont des objets culturels par excellence, mais la modernité a séparé l'activité artistique des autres formes d'activité sociale. Les formes artistiques ne sont plus seules à témoigner de la vie psychique, à mettre en jeu l'imaginaire, à mobiliser les affects, à produire de la jouissance esthétique. La fonction de la culture est de construire des médiations entre l'individu et le groupe sur la base de cette séparation d'activités. Ainsi, des activités qui ont une valeur expressive ou relationnelle, comme par exemple le théâtre amateur, la danse folklorique ou encore les ateliers d'écriture, ont longtemps été exclues par l'administration du domaine culturel. Ces activités étaient contenues (aux deux sens du terme) dans le « socioculturel », secteur aux contours indistincts. Cet espace, peuplé d'animateurs en quête d'identité et d'usagers en quête de parole, était défini comme un lieu intermédiaire entre le purgatoire – sas d'accès au domaine d'élection de la Culture – et le probatoire – espace de l'expérimentation sociale.

La reconnaissance de la diversité culturelle et la nécessité de « faire du commun » sont une exigence pour faire société. Il faut donner toute sa place à la compréhension sensible, susceptible de donner un sens – une signification et une direction – au monde vécu social. Il faut dépasser l'idée qui ne voit dans l'activité esthétique qu'un moyen de loisir, de fuite devant la pesanteur du réel, et jamais une activité qui en elle-même apporte une compréhension propre du monde. Une des conditions pour donner à la culture cette fonction d'interprétation du monde de la relation interpersonnelle est, d'une part de ne pas la réduire au rapport à l'œuvre d'art, et d'autre part d'y inclure la formation de l'individu par l'expression artistique.

En ces « sombres temps », la fonction de l'art, la responsabilité de l'artiste ne sont-elles pas de viser l'*éclaircissement*, le dévoilement de l'obscurité de notre temps ? Pour Giorgio Agamben, le poète doit fixer le regard sur son temps « pour en percevoir non les lumières mais l'obscurité ». Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières (les projecteurs du spectacle) et qui parvient à saisir en elles la part de l'ombre. « Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps »<sup>10</sup>.

## VERS LES DROITS CULTURELS

Comment, aujourd'hui, dans la triple crise du travail, de la représentation politique et de l'art que nous vivons, la personne peut-elle trouver les voies et les expressions de son épanouissement, de sa relation à l'autre, de son inscription dans une communauté, et devenir ainsi sujet et acteur de sa vie ? Plus qu'une tâche d'émancipation liée à l'horizon de la révolution, la pratique artistique n'aurait-elle pas pour tâche de donner à chacun la possibilité de se situer, de se construire dans la relation à l'autre ? Les droits culturels sont apparus comme la voie d'accès à une pensée de la société multiculturelle. Ils s'inscrivent de manière concrète dans la thématique des droits de l'homme, et dans l'exigence d'une démocratie culturelle qui doit permettre aux personnes de faire « humanité ensemble ».

L'interaction entre les sujets « donneurs de sens » suppose l'acquisition des modes d'expression par lesquels nous nous définissons nous-mêmes. On conçoit alors l'importance que peut prendre la reconnaissance des « langages » que sont les langages artistiques. La transformation qui conduit à l'« homme esthétique » est celle qui, partant de la subjectivité et de la singularité de chaque individu, met en mouvement son pouvoir d'autodétermination et de liberté en ennoblissant ses tendances sensibles.

Si l'administration culturelle, tout comme une grande partie des professionnels de la culture, n'est guère sensible aujourd'hui à la thématique des droits culturels c'est, me semble-t-il, pour deux raisons. La première relève d'une méfiance vis-à-vis de cette problématique qui serait comprise comme un risque de communautarisme, ce qui relève d'une méconnaissance de ce que sont les droits culturels. L'affirmation des droits culturels vaut comme droit de la personne. L'autre raison est que la problématique des droits culturels ouvre le champ de la culture vers une démocratie de la culture dans laquelle les pratiques artistiques ou sensibles sont indépendantes d'une utilité sociale instrumentalisée. L'art est à lui-même sa propre finalité en raison de son universalité, de notre appartenance commune à l'Humanité.

Si le temps où la poésie sera faite par tous, comme le souhaitait Lautréamont, n'est pas à l'horizon du futur immédiat, il faut néanmoins revendiquer l'« utilité sociale et culturelle de l'inutile ». Cette inutilité – celle de l'échange sans finalité, celle du commerce des idées, celle du plaisir – « est le fondement même de toutes les valeurs essentielles de notre commune humanité »<sup>11</sup>.

1. *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, textes réunis et présentés par M.-C. Bordeaux, J. Caune et M.-M. Morvan-Roux, Montpellier, L'Entretiens, 2011.

2. Jeanne Laurent, *La République et les Beaux-Arts*, Paris, Julliard, 1955.

3. Jean Caune, *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, PUG, 1999, p. 59.

4. Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996.

5. Cf. Jean Caune, *op. cit.*, p. 64.

6. Clement Greenberg, *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1988, p. 13.

7. Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998.

8. Thierry de Duve, « Fonction critique de l'art ? Examen d'une question », in C. Bouchindhomme et R. Rochlitz (dir.), *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Le Cerf, 1992.

9. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983.

10. Giorgio Agamben, cité dans la rubrique ci-contre.

11. Simon Leys, *Le Studio de l'inutilité*, Paris, Flammarion, 2012, p. 43.

## POUR ALLER PLUS LOIN

- Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages, 2008.
- Jean Caune, *La Démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble, PUG, 2006.
- Jean Caune, *La Médiation culturelle. Éthique et esthétique du vivre-ensemble* [1999], Grenoble, PUG, n<sup>le</sup> éd. à paraître en 2017.
- Nathalie Heinrich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.
- Hans Robert Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique* [1972], Paris, Allia, 2007.