

texte paru dans le cadre de
"en corps urbains" (avril 2012) dans :

CAHIER n°1 les artistes et la ville

LE MERLAN SCÈNE NATIONALE À MARSEILLE
www.merlan.org



Frédéric Kahn
invité par Clara Le Picard

Frédéric Kahn est chargé de cours à l'Université de Provence en médiation culturelle de l'art et correspondant régional de la revue *Mouvement*. Il intervient sur de l'ingénierie d'accompagnement et sur de la production de contenu éditorial et rédactionnel. Il travaille sur les liens que tissent les champs esthétiques, artistiques et culturels avec les territoires sociaux, économiques et urbains ainsi que sur les problématiques de gouvernances institutionnelles et politiques et sur les questions de société et de développement durable.

Commençons par une évidence : l'art est, dans son essence même, participatif. Ce n'est pas uniquement le regard que l'on porte sur un objet ou sur un acte qui participe à lui faire acquérir le statut d'œuvre, mais un mouvement, un déplacement, une implication de tout notre être. Sans cette participation de notre part, il n'y aurait pas de relation esthétique. Le rapprochement entre art et politique se joue, sans doute, à cet endroit, quand nous devenons specta(c)teur du processus esthétique. Nous ne parlons pas ici du divertissement culturel, mais d'un mode de connaissance "sensible" du monde et des autres, tellement particulier et puissant qu'il échappe à toute rationalité. Les démarches artistiques dites participatives ne feraient donc que souligner, qu'amplifier, ce lien. Elles devraient donc apparaître comme redondantes, au sens positif du terme. D'autant plus dans une époque rongée par la misère symbolique et spirituelle et alors même que, comme l'a brillamment démontré Bernard Stiegler¹, l'abêtissement généralisé auquel nous soumettent les médias de masse et de la communication accentue l'érosion du lien social.

Mais alors, pourquoi les politiques publiques ainsi que la plupart des opérateurs culturels se défient-ils autant de ces formes de production qui facilitent l'"engagement" vers l'art ? En effet, malgré les discours pleins de bonnes intentions, les initiatives de ce type sont toujours considérées comme minoritaires. Et de fait, elles sont sous-financées et marginalisées dans les programmations des institutions de l'art et de la culture. Comment ne pas établir une corrélation entre les errements de notre système démocratique et le rejet à la marge de pratiques qui justement agissent à l'endroit de la démocratie artistique ?

Il n'est, bien sûr, pas question d'ériger l'art participatif en modèle, mais d'inscrire ces aventures parmi les innombrables cheminements possibles afin que s'exprime une "égalité des intelligences sensibles" chère au philosophe Jacques Rancière².

L'artiste redescend sur terre

Il serait de toute façon réducteur de parler d'un mouvement nouveau ou unifié. Si ces initiatives partagent certains principes politiques et philosophiques, sur la forme autant que sur le fond, elles sont beaucoup trop hétérogènes pour être regroupées dans un même mouvement esthétique. Difficile également de prétendre à l'émergence d'un paradigme "de participation artistique" complètement inédit. Des filiations historiques existent. Elles sont nombreuses, souvent souterraines et inconscientes. Comme toutes les frontières, celle qui sépare les artistes professionnels des amateurs a été mouvante au fil du temps et des sociétés. La notion même d'artiste dans son acception actuelle n'a émergé en Occident qu'à la fin du XVIII^e siècle³. Avec ce statut, le créateur accède à une place de choix au cœur du corps social. Mais en devenant une "élite" l'artiste, tout en atteignant le sommet de la hiérarchie de la Cité, se coupe aussi de la "plèbe". Nous savons depuis Pierre Bourdieu qu'une telle "distinction" relève de constructions idéologiques. D'autres représentations, moins clivantes et plus équitables sont possibles. Évoquons rapidement l'expérience, après la seconde guerre mondiale, de l'éducation populaire. Ce mouvement envisageait la culture comme un véritable levier d'émancipation du peuple. Et souvenons-nous comment la création du Ministère de la Culture, sous André Malraux, a cassé cette dynamique et entériné la rupture entre culturel et socioculturel, entre "vraie" et "fausse" culture (que seul l'Etat était fondé à départager). L'enjeu de démocratisation culturelle consiste depuis essentiellement à "élever" le peuple vers ce grand Art. À l'éduquer ou à le domestiquer⁴ ? Car prétendre démocratiser l'Art pose comme préalable que ce dernier n'est pas a priori démocratique. Cette approche, forcément exclusive, accorde sa légitimité à certaines formes et non à d'autres. Or, on sait depuis la fin du XIX^e

l'art partagé

par Frédéric Kahn

p33

siècle (Marx) que, de tout temps, la culture dite légitime (donc dominante) est toujours celle des classes dominantes. D'où la condescendance, sinon le mépris qui reste encore attaché à l'idée de culture populaire. Culture populaire = culture pauvre = sous culture. Avec un déplacement sémantique, dicté par des arrière-pensées idéologiques, qui permet d'assimiler la pauvreté économique à la pauvreté intellectuelle. La culture du pauvre devient ainsi une culture pauvre que l'on peut traiter avec mépris.

Cette posture politique trouve son écho dans le champ de la philosophie esthétique, notamment chez les tenants de "l'autonomie" artistique qui affirment que l'œuvre ne peut, sous peine de se pervertir, se fondre (et encore moins se confondre) dans le monde trivial et quotidien. Dans cette époque de confusion intellectuelle, il est sans doute plus que jamais nécessaire de rappeler la spécificité des différentes formes d'activité humaine. Dans la droite ligne des travaux d'Hanna Arendt⁵, il convient en effet de dissocier ce qui relève du faire (faber) et ce qui participe de l'agir (l'action politique). Par contre, pourquoi ne pas rendre possible les correspondances entre les différents modes de perception et d'appréhension du réel. Ni dans l'opposition, ni dans la fusion, mais dans l'écho, et l'hybridation...

Esthétiques au quotidien

Les arts de la proximité viennent donc contredire toutes les stratégies qui fabriquent de l'éloignement (qu'il soit esthétique : en envisageant uniquement l'art pour l'art et la contemplation comme une expérience immatérielle, individuelle et subjective ; philosophique : en renvoyant l'art dans les sphères de la métaphysique, de la transcendance ou du divin, en tout cas au-delà de l'être ; ou politique :

..... en considérant l'artiste comme un être à part, différent, exceptionnel, inaccessible). Bien sûr, en articulant l'activité artistique aux champs politiques et sociaux on s'expose inévitablement à un risque d'instrumentalisation. D'ailleurs, dans toute commande passée par un opérateur, qu'il soit public, associatif ou privé, transparaît toujours une volonté d'esthétisation du lien social et/ou de la vie politique. Mais faisons confiance à l'artiste et à sa capacité à composer avec les contraintes, à les intégrer à sa composition. La force critique de l'art nous préserve de "Plus belle la vie". Une œuvre digne de ce nom résiste toujours à l'endroit où l'on aimerait rendre acceptable, "intégrable", une réalité, ou une situation, qui ne l'est pas. Ces démarches ne doivent pas viser à l'esthétisation mais à "l'artialisation" de la vie sociale⁶. Par exemple en s'appuyant sur des histoires de vie, sur du vécu, ou sur des pratiques quotidiennes qui deviennent la matière même d'une expérience esthétique. De même que l'Histoire d'un pays ne se limite pas à la biographie "glorieuse" de ses dirigeants et que bien d'autres narrations viennent composer le roman national, l'inspiration artistique, même dans ses formes les plus "nobles", puise souvent aux sources modestes, populaires, vernaculaires... Combien de luttes politiques et sociales ont ainsi acquis une dimension "universelle" ? Il va s'en dire que, du coup, tous les effets d'intimidation face à un art inaccessible, dont on ne posséderait pas les clés, s'estompent. A l'opposé des postures de l'excellence, ces aventures revendiquent une modestie qui ne correspond pas à un manque d'ambition, mais à la volonté de favoriser l'émergence de ce que le philosophe Giorgio Agamben nomme des « singularités quelconques ». C'est-à-dire des singularités « telles qu'elles doivent être »⁷. L'art advient alors potentiellement n'importe quand et n'importe où. Pas forcément dans des lieux dédiés. Il sort des temples tellement intimidants pour ceux qui n'ont pas les codes d'accès. Des ateliers décomplexés donnent lieu à des formes de création qui le sont tout autant. La cuisine, le jardinage, l'apiculture, le bricolage, la marche, la fanfare, le bal populaire... autant de prétextes à l'expression de l'imaginaire et de la fantaisie, au débordement poétique. Les gens se sentent, à plus d'un titre, "coauteurs" de l'œuvre. Cette dernière est écrite non seulement pour eux, mais avec eux. La dramaturgie se construit à partir de leurs

expériences. Un savoir qui était sous-estimé, et parfois même méprisé, devient la matière d'une œuvre d'art. L'individu a de nouveau prise sur son existence et son environnement. La transformation du regard, parce qu'elle est émancipatrice, peut ainsi prétendre à produire de la transformation sociale et urbaine. Bien sûr, la participation n'est pas la fusion. La proximité n'est pas l'amalgame. Une distance "critique" doit subsister pour permettre au jugement esthétique de s'épanouir. C'est le point de départ qui est commun. À l'arrivée chacun est toujours renvoyé à sa singularité... Mais en tant que membre à part entière de la communauté.

Modestement bouleversant

Cet art participatif prend à contre-pied les modes de production actuels. L'emprise de plus en plus prononcée de la pensée économique libérale a généré un rétrécissement des espaces et des temps de fabrication au "profit" d'une focalisation sur la diffusion. Il ne s'agit pas de nier la nécessité pour une œuvre de rencontrer un public. Sans cette rencontre, elle n'existerait pas. Mais, ce moment ne peut être que l'aboutissement d'un processus de travail. Il n'est pas une fin en soi. L'inscription dans la durée et dans un ou des espace(s), dans un ou des territoire(s), est garante de l'épaisseur de l'œuvre. L'art participatif nous rappelle une évidence : créer n'est pas un acte de magie. À l'inverse, du divertissement qui fait diversion, l'art vise à nous éclairer, à nous confronter, à nous cogner au réel. Certes, il emprunte les chemins de l'imaginaire, du rêve, de l'illusion ou du fantasme, mais même par les voies les plus détournées, c'est toujours de ce monde et des Autres dont il nous entretient. Et dans le partage très concret de ses compétences et de son savoir-faire, l'artiste permet à la population de prendre langue avec son univers. Sans dévoyer ou appauvrir la dimension symbolique de son œuvre, il offre ainsi des prises pour accéder à ces niveaux de consistance qui ne sont pas donnés a priori. Cet art-là ne se consomme pas, ne se consume pas. D'ailleurs, les porteurs de projets rechignent à parler de public. Ils s'adressent avant tout à des populations. Mais jusqu'à quel point les initiatives qui cherchent à instaurer des modes de production véritablement contributifs peuvent composer avec un système structuré pour obéir aux normes de la démocratisation et/ou de la consommation culturelle ?

En attendant une véritable co-construction de projets

De fait, ces démarches sont complètement inadaptées au fonctionnement actuel du secteur artistique et culturel. Certes, de plus en plus d'institutions culturelles développent des projets "participatifs", mais, sur le fond, changent-elles vraiment leurs pratiques ? Partagent-elles effectivement leurs moyens et leurs équipements ? Trop souvent, les projets maintenus dans une trop grande précarité, ne font que passer, alors que la transformation ne peut opérer qu'en habitant les lieux. Comme l'écrivent Deleuze et Guattari dans Mille plateaux⁸ : « Il faut entrer dans un certain nombre d'habitudes, d'habiter, afin de penser ce qui se construit dans le mouvement même de cette habitation. ».

En fait, sortir l'art de son régime d'exception pour le faire entrer de plain-pied dans la vie quotidienne des gens, déplacer ainsi la place de l'art dans la Cité, remet en cause le fonctionnement global de la société et, par là-même, appelle à une mutation profonde des politiques publiques. En effet, ces "espaces-projets" de démocratie artistique expérimentent concrètement des modes d'organisation esthétiques, politiques, économiques et sociaux beaucoup moins hiérarchisés, plus hybrides et rhizomiques. La véritable participation travaille, contre l'individualisme, à la construction d'une collectivité. Elle est accueillante et hospitalière. Non seulement pluridisciplinaire, mais aussi transectorielle. Elle est complètement en phase avec le défi auquel l'humanité doit absolument répondre si elle veut survivre : être capable d'abandonner les paradigmes qui reposent sur le clivage, la disjonction, la séparation, pour construire ce qu'Edgar Morin nomme une « pensée de la complexité », c'est-à-dire une pensée du lien, de l'implication mutuelle et de l'inséparabilité...

l'art partagé

par Frederic Kahn

p35

1 - Bernard Stiegler. *États de choc. Bêtise et savoir au XXI^e siècle*. Essai. Mille et une Nuits. 2012 • 2 - Jacques Rancière. *Le Partage du sensible*. La Fabrique éditions. 2000 • 3 - Nathalie Heinich. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Editions Gallimard. 2005. • 4 - Franck Lepage. *De l'éducation populaire à la domestication par la "culture"*. Le Monde Diplomatique. Mai 2009. <http://www.monde-diplomatique.fr/2009/05/LEPAGE/17113> • 5 - Hannah Arendt. *Condition de l'homme Moderne*. Calman-Levy. 2003 • 6 - Laurence Carré et Henri-Pierre Jeudy. *Esthétiques au quotidien*, Socio-anthropologie [En ligne], N°8 | 2000, mis en ligne le 15 janvier 2003. <http://socio-anthropologie.revues.org/index119.html> • 7 - Giorgio Agamben. *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, traduit par Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1990. • 8 - Gilles Deleuze et Felix Guattari. *Milles Plateaux*. Editions de Minuit. 1980.