

Commentaire

« Il n'y a pas de bonheur sans liberté, ni de liberté sans vaillance », Thucydide.

TIRÉ-À-PART

NUMÉRO 144 / HIVER 2013-2014

ÉRIC DE CHASSEY

Pour une politique de l'esprit (I)
Pour une politique artistique durable

Pour une politique artistique durable

ÉRIC DE CHASSEY

NOUS pourrions célébrer cette année le cent-cinquantième du Salon des refusés. Nulle célébration officielle n'est pourtant prévue, pour un événement qu'on peut à bon droit considérer comme l'un des actes de naissance de la modernité, pas seulement parce qu'il exposa à une foule immense des œuvres aussi fondatrices que *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet, peint la même année, mais aussi parce qu'il fut le résultat d'une décision publique (celle de Napoléon III) qui incitait à donner une visibilité à des voies alternatives de la création artistique, sans se soumettre aux critères de la tradition incarnée par l'Académie des Beaux-Arts (dont les membres composaient le jury du Salon officiel). Il s'agit certes d'un engagement public *a minima*, sans parti pris esthétique ni véritable soutien puisque l'Empereur jugeait par ailleurs le tableau de Manet « indécent », mais il constitue bien la première occurrence, contrariée, d'une politique publique de soutien à une création artis-

tique détachée de règles préétablies et centrée sur des initiatives individuelles, politique dont les actions du ministère de la Culture, sous la V^e République, sont les descendantes plus ou moins lointaines.

Si cette décision n'a pas été célébrée, c'est sans doute parce qu'elle n'eut pas de suite immédiate du point de vue des pouvoirs publics, qui repassèrent pour longtemps – jusqu'à la création par le général de Gaulle du ministère de la Culture – dans une attitude de soutien exclusif à l'Académie ou, au plus, de neutralité à l'égard des modernistes. C'est aussi parce que la postérité de l'idée qui la fondait – du côté de l'institution mais aussi de celui de beaucoup d'artistes – n'est plus de mise aujourd'hui. Pour le dire simplement, considérer qu'une œuvre d'art, quelle que soit sa technique, est une aventure à chaque fois rejouée, qui ne représente pas l'illustration d'une pensée préexistante mais l'incarnation d'une pensée en acte, cela ne concerne plus qu'une proportion minimale de la création

contemporaine, subventionnée ou non, tandis que la question des débouchés et des publics à séduire prend le plus souvent le pas sur la confrontation avec les pairs ou avec les prédécesseurs qui était au principe du modernisme. Si l'on en croit nombre de déclarations récentes de responsables politiques français, l'art contemporain, loin d'explorer des pistes nouvelles et inattendues, par nature déconcertantes et donc destinées à un petit nombre d'amateurs, jouerait même désormais plutôt un rôle d'accompagnement ludique, de produit permettant d'attirer plus de public sur des lieux considérés comme étant trop traditionnels : les liens entre patrimoine et création contemporaine se seraient ainsi inversés, de même que ceux entre création novatrice et divertissement ou tourisme, dont la culture ne serait plus qu'un produit d'appel. Parallèlement, la reconnaissance des voies alternatives de la création s'est indéfiniment élargie, de telle sorte que toute expression individuelle ou collective donnant lieu à la production d'objets sans utilité immédiate (si l'on veut bien me pardonner cette définition sommaire de la notion de « biens culturels ») est désormais couverte et protégée par son inclusion dans la « culture » que l'État doit favoriser et développer, au risque de se diluer dans l'inverse d'une politique et de revenir à ce qui en tenait lieu sous Napoléon III, c'est-à-dire une tolérance plus ou moins bienveillante.

Que l'on doive faire le constat d'un retour généralisé à la situation du XIX^e siècle – l'espoir du progrès en moins –, comme l'a bien montré Thomas Piketty pour l'économie et ses conséquences sociales ⁽¹⁾, n'autorise pas cependant à se satisfaire de la situation actuelle, où l'élargissement de la notion de culture est devenu inversement proportionnel à une démocratisation réelle de l'accès à toute culture, où celle-ci conduit même de nouveau à une séparation entre une petite partie de la population (plutôt en voie de diminution proportionnelle) à laquelle serait destiné ce qui est malgré tout perçu encore comme « haute culture » (musées, opéras, etc.), tandis que le reste de la population reste confiné, sans aucune exclusion explicite mais simplement par un effet de non-éducation, à une « basse culture » qui ne dit plus son nom mais

qui se caractérise par sa soumission subie aux lois du marché et de la consommation immédiate.

L'une des seules célébrations explicites du cent-cinquantième anniversaire du Salon des refusés aura finalement été le disque quasi-éponyme (*Le Salon des refusés*) de la chanteuse Claire Diterzi, publié à l'issue d'un séjour comme pensionnaire à l'Académie de France à Rome – Villa Médicis, dont l'annonce en 2010 avait suscité une levée de boucliers parmi les gardiens de l'exclusivité d'une certaine conception de la musique contemporaine, avec envoi d'une pétition puis d'une contre-pétition au ministre de la Culture. La possibilité même de ce pensionnat avait tenu au fait que le constat que je viens de tirer ne suscite en moi aucune nostalgie pour un soi-disant âge d'or de la culture, loin de là : aussitôt nommé directeur de la Villa Médicis, il m'avait en effet paru important de faire savoir que la restriction de la notion de « compositeur » à une certaine esthétique me paraissait relever d'un archaïsme et que tous les types de composition musicale devraient désormais être pris en considération, sans exclusion *a priori*. Et c'est ainsi que, l'année du pensionnat de Claire Diterzi, celle-ci fréquenta à Rome des compositeurs de musique écrite savante, comme Geoffroy Drouin, aussi bien que de musique improvisée jazz, comme Magic Malik.

Mutations de la culture

L'élargissement de la notion de culture est un acquis fondamental des dernières décennies, tout comme la démocratisation des moyens techniques qui permettent l'accès aux contenus culturels. On ne peut que se réjouir qu'à la vision de la culture comme constituée de champs contigus mais fortement hiérarchisés selon une pyramide reflétant strictement la structure de la société (au sens bourdieusien du terme « champs ») se soit substituée une vision de la culture comme un champ continu, au sens du critique d'art Lawrence Alloway qui théorisa, à la fin des années 1950, l'existence d'un continuum beaux-arts/arts populaires et la possibilité pour un même spectateur d'« aller à la National Gallery le jour et au London Pavilion [un cinéma fameux de Londres] la nuit, sans se salir en montant

(1) Voir Thomas Piketty, *Le Capital au XXI^e siècle*, Seuil, « Les Livres du Nouveau Monde », 2013.

ou en descendant la pyramide ⁽²⁾ ». Il est devenu impossible cependant de partager l'optimisme niveleur du critique anglais qui voulait remplacer le spectateur et l'amateur par le consommateur : considérer le champ culturel comme un continuum ne peut plus aller sans une hiérarchisation, quoique non plus entre ses deux pôles extrêmes mais à l'intérieur de chacun des sous-ensembles qui le composent, sauf à se soumettre entièrement aux lois du marché, dont on sait qu'il favorise par principe les produits facilement identifiables et consommables et pas forcément les innovations qui créent le monde de demain. Cela explique que la Villa Médicis puisse exposer aussi bien la culture visuelle punk (*Europunk*, en 2011) que la représentation des vices et des excès dans la peinture romaine du XVII^e siècle (*Bas-fonds du baroque*, à venir en 2014) : ce sont deux aspects majeurs de l'histoire des arts visuels qui sont généralement ignorés et qui trouvent pourtant une résonance particulière dans le contexte actuel.

Avec justesse, la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* de l'UNESCO, votée en 2005, a fait de la culture l'un des piliers du développement durable. Une politique publique responsable se doit donc de donner aux citoyens et aux acteurs de la culture les moyens de formaliser ces hiérarchies dans une certaine autonomie par rapport au marché, de constituer une véritable politique de l'offre, qui n'ignore pas la demande mais qui ne se réduit pas à sa seule composante explicitement majoritaire, sous peine de tomber entièrement du côté du tourisme ou de la communication (ce qui n'est pas indigne mais relève de logiques différentes). De façon assez nouvelle, la situation actuelle des pratiques artistiques fait du succès populaire une variable non véritablement pertinente de leur durabilité, de telle sorte que se situer par principe contre le marché serait un excès tout aussi dommageable que de se fier uniquement aux chiffres de fréquentation d'une manifestation culturelle pour juger de sa pertinence ou de sa qualité. C'est pour cette raison que l'ouverture à des compositeurs de tous genres s'est logiquement accompagnée à la Villa Médicis d'une programmation musicale ouverte, qui s'est concrétisée par la mise

en place de trois festivals annuels depuis 2010 : un festival de musique contemporaine écrite (*Controtempo*), un festival de musiques actuelles (*Villa Aperta*) et un festival de musique classique (*Autunno in Musica*). Chacun de ces festivals, reposant sur des choix artistiques assumés et individualisés, mêle des concerts qui relèvent explicitement de la recherche et des concerts qui permettent de revisiter le patrimoine : par exemple, lors d'une soirée de *Villa Aperta* 2012 on a pu entendre le groupe Wire, rejoint sur scène par le compositeur romain Teho Teardo, livrer une version revue et corrigée de *Pink Flag*, morceau qui donnait son titre à leur premier album, en 1977, mais dont l'efficacité hypnotique et brève d'origine était déstructurée en une apocalypse sonore de plus de neuf minutes. Ce principe d'allers-retours temporels, qui guide également la restauration des décors intérieurs du palais, traités comme un tout allant de la Renaissance à Balthus, a été privilégié pour chacun des autres domaines de la programmation artistique et culturelle de la Villa Médicis – lectures, projections de cinéma, expositions consacrées aux arts visuels, ou manifestations pluridisciplinaires – de telle sorte que puissent y avoir droit de cité aussi bien la haute culture élitaires qu'une véritable haute culture populaire.

Modes d'action

L'un des autres axes nécessaires de l'élargissement est la prise en compte du fait que culture et identité nationale sont liées mais qu'il importe de ne pas les penser comme deux entités statiques, puisque, comme l'a montré l'historien de la littérature palestinien Edward Said : « En partie à cause de l'impérialisme, toutes les cultures s'interpénètrent, aucune n'est solitaire et pure, toutes sont hybrides, hétérogènes, extrêmement différenciées et sûrement pas monolithiques ⁽³⁾. » Il ne s'agit donc pas de nier les spécificités culturelles, mais au contraire de prendre conscience que celles-ci intègrent des apports extérieurs, parfois de manière violente, et se redéfinissent en permanence par ceux-ci, de telle sorte que, si identifié il y a, celle-ci est une construction sans cesse relancée. Said

(2) Lawrence Alloway, « Artists as consumers », *Image* (Cambridge), n° 3, 1961, p. 14.

(3) Edward Said, *Culture et impérialisme* [1992], traduit de l'américain par Paul Chemla, Fayard, 2000, p. 29.

fournit ici un guide précieux, qui affirmait également, d'une façon toute personnelle mais aussi exemplaire : « Je ne supporte pas l'idée que nous devrions nous intéresser exclusivement ou essentiellement à ce qui est à nous, pas plus que je ne saurais accepter qu'en réaction à cette idée, on exige que les Arabes lisent des livres arabes, utilisent des méthodes arabes. Beethoven appartient autant aux Antillais qu'aux Allemands, sa musique est le bien commun de l'humanité ⁽⁴⁾. » Accueillant des pensionnaires de toutes nationalités, unis cependant par une langue commune, le français, et par l'insertion dans une histoire remontant au XVII^e siècle, l'Académie de France à Rome, lieu maintenu par la France dans un territoire qui lui reste étranger et qui l'accueille au sud de la Méditerranée, est, par nature pour ainsi dire, un lieu d'hybridations culturelles. Sa situation à Rome a valeur symbolique puisque cette ville a toujours pensé sa culture comme seconde par rapport à des origines extérieures (étrusques, grecques, juives) et qu'elle incarne dans ses bâtiments mêmes le principe selon lequel « ce n'est que par le détour de l'antérieur et de l'étranger que l'Européen accède à ce qui lui est propre ⁽⁵⁾ ». C'est ainsi que sa programmation procède par cercles concentriques. Les rencontres littéraires (*Littérature aujourd'hui*) y invitent des écrivains italiens et français à confronter leurs écrits – ainsi, en 2011, Toni Negri, Mathieu Lindon et Benoît Peteers pour une soirée sur le thème du « philosophe comme personnage ». Un des festivals annuels de cinéma (*Cinemondo*) y est consacré à l'actualité et à l'histoire de cinématographies extra-européennes, qui propose en 2013 un regard sur les films maghrébins. Cet élargissement peut même conduire à des événements délocalisés, comme la coproduction en 2013 de la première exposition à Alger d'un artiste franco-algérien de la génération de l'après-indépendance (l'exposition rétrospective de Djamel Tatah, artiste qui avait été montré à la Villa Médicis en 2010).

Quant à l'accroissement des moyens techniques d'accès aux contenus culturels et artistiques, on sait qu'il n'est pas une garantie d'accès effectif pour le plus grand nombre car

flux d'informations et contenus culturels s'y confondent. Comme l'avait bien analysé en 1981 le sociologue américain Christopher Lasch, « la communication de masse, par sa nature propre, renforce, à l'instar de la chaîne de montage, la concentration du pouvoir et la structure hiérarchique de la société industrielle [...] en traitant toutes les idées [...] comme des sujets également dignes d'intérêt du point de vue de l'actualité, également dignes de retenir l'attention distraite du spectateur, et par conséquent également oubliables et dépourvus de signification ⁽⁶⁾ ». La seule solution pour une démocratisation véritable se trouve alors dans une politique d'éducation culturelle et artistique qui permette à chaque citoyen de procéder librement à ses propres choix, sans être nécessairement réduit à ce qu'il connaît déjà. Nos gouvernants semblent bien avoir pris conscience de cette nécessité : à la suite des déclarations de François Hollande pendant la campagne électorale, la ministre Aurélie Filippetti a annoncé, le 16 septembre 2013, sa volonté de faire de l'éducation artistique et culturelle la priorité de son ministère. Mais pour que cela ait une certaine efficacité il faut rompre avec le carcan d'une idéologie de la créativité spontanée dont Malraux avait fait le fondement de la création du ministère des Affaires culturelles. Il ne s'agit plus d'opposer création et connaissance (dans un discours fameux de 1959 devant le Sénat, Malraux affirmait : « La connaissance est à l'Université ; l'amour, peut-être, est à nous ») mais de favoriser une politique de connaissance des pratiques artistiques qui passe par la transmission de savoirs historiques ouverts à la dimension contemporaine de la création. C'est pour cette raison notamment que la réforme des résidences dont la ministre de la Culture vient d'approuver le principe créera en 2014 une nouvelle catégorie de résidents à l'Académie de France à Rome, lieu où se croisent et collaborent depuis quarante ans des créateurs et des historiens des arts : les « lauréats », artistes et chercheurs en fin d'études dans les établissements d'enseignement supérieur de la création (écoles d'art et d'architecture, conservatoires, etc.) qui viendront trouver à Rome un complément de formation. C'est pour cette raison aussi que,

(4) *Ibid.*

(5) Rémi Brague, *Europe, la voie romaine* [1992], Gallimard, « Folio-Essais », 1999, p. 172.

(6) Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire ?* [1981], traduit de l'anglais par Frédéric Joly, Castelnau-Le-Lez, Climats, 2001, p. 56-57.

comme beaucoup d'autres institutions avant elle, la Villa Médicis a récemment mis en place des programmes pédagogiques, destinés au public scolaire français et italien. Ceux-ci cependant ne sont pas des ateliers de création, ou bien ils ne le sont que marginalement, mais des instances de transmission de savoirs spécifiques, destinées à enrichir la sensibilité et à la former, à la fois sur le patrimoine ancien (la visite des fresques réalisées par Jacopo Zucchi en 1576-1577 dans le Pavillon de Ferdinand, restaurées en 2011, permet ainsi de présenter les techniques picturales de la Renaissance et d'en analyser l'iconographie) et sur l'art contemporain (l'exposition *Pierre Soulages XXI^e siècle* a ainsi donné lieu à une découverte des principes de l'abstraction en peinture).

D'une certaine façon, le terme de « culture » apparaît aujourd'hui comme un empêchement pour penser une politique durable. La définition qu'en a retenue l'UNESCO depuis la *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles* de 1982, qui « englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances », pour légitime qu'elle soit, est trop plastique et trop large pour servir de guide à une politique appliquée. Elle a le mérite cependant de poser l'humain en son cœur et d'éviter la fermeture sur des normes figées et préexistantes – elle devrait même être intégrée dans les indices d'analyse extra-financières destinés à constituer des fonds d'investissement socialement responsable (ISR), comme l'a proposé dans ses travaux de 2012 le Comité Médicis (7). Pour en rester au niveau d'une institution comme la Villa Médicis, si l'on veut faire de celle-ci un laboratoire pour le futur (à travers les résidents qui y séjournent et y travaillent, côte à côte et parfois ensemble) et un lieu proposant ce qu'il y a de plus vivant dans la création d'hier et d'aujourd'hui, il importe de se concentrer uniquement sur l'art et les artistes, de proposer une politique des arts (dans une vision élargie de cette catégorie, qui a conduit à accueillir la comédienne et circassienne Vimala Pons pour une résidence courte), qui passe par les engagements et les choix d'individus ayant une forte conscience historique, capables d'une attention à ce qui,

dans les œuvres, s'ancre dans un dialogue dynamique avec le passé et prépare le futur, échappant ainsi à la pure consommation présentiste (pour reprendre une notion pertinente à l'historien François Hartog (8)).

Il y a deux manières au moins d'envisager l'art des dernières décennies. L'une, l'œil rivé sur l'actualité et ses transformations incessantes, insiste sur les ruptures et les discontinuités, envisageant chaque artiste voire chaque œuvre comme un *unicum*. L'autre est plus sensible aux reprises et aux continuités. La première convient finalement à une vision du monde qui pense l'art soit comme un pur écho des transformations sociales, économiques et politiques, soit comme un maillon dans un progrès incessant qui doit faire le deuil du passé pour atteindre peut-être un jour à la fin de l'histoire. La seconde fait, implicitement ou explicitement, le constat que les objets créés par des artistes correspondent à des tendances ou à des besoins fondamentaux, au même titre que toutes les productions humaines, qui évoluent pour se conformer aux conditions sans cesse renouvelées de la vie. Par un retournement caractéristique de la société néocapitaliste, ce qu'il y avait de potentiellement révolutionnaire dans la première conception s'est depuis longtemps retourné en meilleur instrument d'un marché attaché à fournir sans cesse aux individus de nouveaux objets à consommer, dont l'obsolescence programmée dépend de la capacité à oublier ce qui a été consommé précédemment, selon le principe de la mode. De telle sorte que c'est aujourd'hui la seconde conception qui assure le mieux les conditions de la liberté. Par conséquent, mener une politique des arts, dans une époque où nulle autorité surplombante ne peut plus dicter par principe ce qui relève ou non de la culture, c'est toujours – ou de nouveau – favoriser les œuvres (événements, objets) qui dialoguent avec l'histoire et avec les territoires ; c'est aussi se donner les moyens de comprendre ce dialogue, parfois souterrain, en sachant qu'il est le seul gage de l'élaboration d'un futur durable, tâche de toute politique digne de ce nom.

ÉRIC DE CHASSEY

(7) www.amundi.com/bl_fr_retail/content/view/full/3318.

(8) Voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, 2002.

Commentaire

Revue trimestrielle
116 rue du Bac, 75007 Paris
Tél : 01 45 49 37 82, Fax : 01 45 44 32 18, e-mail : abonnements@commentaire.fr
www.commentaire.fr

BULLETIN D'ABONNEMENT

Formulaire à compléter en lettres majuscules

M., M^{me}, M^{lle} _____

Société _____

Adresse _____

Code postal _____ Ville _____

Pays (pour l'étranger) _____

Tél. _____ e-mail : _____

Profession _____

souscrit un abonnement à la revue *Commentaire* (quatre numéros par an)
à partir du n° _____

*En vous abonnant, bénéficiez d'un tarif privilégié pour l'achat du DVD
de la collection complète de Commentaire.*

France

- 1 an 80 €
 2 ans 153 €
 3 ans 226 €

Abonnement de soutien : à partir de

- 1 an 120 €
 2 ans 220 €
 3 ans 320 €

Étudiant (joindre une copie de la carte d'étudiant)

- 1 an 61 € 1 an UE et Suisse 71 € 1 an Autres pays 81 €

Union européenne et Suisse

- 1 an 90 €
 2 ans 178 €
 3 ans 260 €

Autres pays

- 1 an 103 €
 2 ans 191 €
 3 ans 273 €

Veuillez trouver ci-joint
mon règlement par chèque
bancaire ou postal
à l'ordre de *Commentaire*

Je règle par virement postal
CCP 20 289 08 R Paris
Merci de bien indiquer votre nom

Je règle par virement bancaire

30004-00158-00010117203-91
IBAN : FR76-3000-4001-5800-0101-1720-391
BIC : BNPAFRPPGB
Merci de bien indiquer votre nom

Date :

Signature :

**Le présent bulletin d'abonnement est à retourner à l'adresse suivante : *Commentaire*, Service des abonnements,
116 rue du Bac, 75007 Paris.**

Conformément à la loi N° 78-17 du 6 janvier 1978, vous disposez d'un droit d'accès et de rectification pour toute information vous concernant, figurant sur notre fichier. Il suffit pour cela de nous écrire.

Cette revue est publiée par Commentaire, société anonyme au capital de 114 334,51 €
(Président de la S.A. : J.-C. Casanova, Directeurs généraux : G. Berger et P. Casanova)
Siège social : 116, rue du Bac, 75007 Paris
Registre de commerce : RC PARIS N° B 312 212 970 © Copyright 2013 : S.A. Commentaire
Fabrication Transfaire ; imprimé en France
N° de Commission paritaire : 1017K82245 / ISSN 0180-8214 / ISBN 978-2-916291-35-2
SIRET : 312 212 970 000 23 / Code APE : 5814 Z