



Le Journal

de Culture & Démocratie



52

MAI 2021

Périodique gratuit de l'asbl
Culture & Démocratie

CULTURE POPULAIRE

CÔTÉ IMAGES

Marine Martin

SOMMAIRE

ÉDITO - Sabine de Ville 2

DOSSIER :
Culture populaire 3-48

VENTS D'ICI, VENTS D'AILLEURS

- Ex pression
Collectif Jampoétik 49
- Ivre décor
Entretien avec Maria Kakogianni 51

LA VIE DE L'ASSOCIATION 54

CÔTÉ IMAGES

- Marine Martin
Renaud-Selim Sanli 56



Dessin de couverture :
© Marine Martin

ÉDITO

Sabine de Ville

Présidente de Culture & Démocratie

Roman populaire, théâtre populaire, chanson populaire, séries populaires, cinéma populaire, culture populaire, késako ? Qu'en dire aujourd'hui tandis que le dogme du « non essentiel » ne cède pas et que la vie culturelle, lourdement affectée par les mesures liées à la pandémie, résiste obstinément, dans des formes réinventées, dans des lieux multiples et inédits et surtout, pour le meilleur et parfois le pire, sur la toile.

Comment, dans ce contexte, évoquer la culture populaire sans tomber dans les pires stéréotypes ? Comment articuler ou au contraire distinguer la question de la tradition, du non savant (à supposer que cette appellation puisse être légitimée) et celle du succès et de la célébrité ? Le débat qui entoure le futur musée du Chat à Bruxelles porte précisément sur la légitimité d'un musée dédié à la culture dite populaire dans le quartier muséal du Mont des Arts.

« Parler du populaire, c'est forcément se confronter à la question du peuple : l'adjectif ne peut se penser sans le substantif. Or les discussions autour de la figure du peuple ont toujours été compliquées, car il s'agit d'une notion qui non seulement recouvre plusieurs sens incompatibles entre eux, mais dont la portée est toujours incommensurablement politique. » Ainsi commence ce dossier, sous la plume d'Antoine Chollet. Entrée en matière significative et question qui ne risque pas d'être épuisée au terme de ce Journal.

Ce fil sous-tend les articles rassemblés ici et dans le Journal en ligne : les auteur·ices soulignent la dimension polysémique des termes populaire et peuple et évoquent la difficulté de construire pour chacun d'eux une définition satisfaisante.

Il n'y aura pas ici de solution simple ou définitive mais au contraire, un foisonnement de questionnements, d'éclairages, d'analyses, de témoignages et de paroles vives. Différents registres d'expression et de création, formes, lieux sont convoqués pour interroger cette « culture populaire », arts plastiques, musique, théâtre, danse, cinéma, littérature, carnivals, musées, édition, artisanat, médias, autant de champs au sein desquels la question du populaire s'appréhende de manière partagée et pourtant singulière.

Outre les tentatives de définition, il sera question ici d'une culture populaire trop souvent faite pour le peuple et non par lui, des tensions et des maillages heureux ou non entre culture populaire et culture savante, culture mainstream, culture industrielle et « algorithmisée ». Dans le dossier en ligne, l'article de Laurent Busine trace un itinéraire habilement tissé entre le populaire et le savant. Il sera aussi question d'explorer, au long d'une série d'entretiens, des pratiques, des expériences et des recherches d'une grande diversité.

Du côté de l'image, nous vous proposons, à dessin, d'entrer dans l'univers autrefois marginal et désormais familier du tatouage, une pratique populaire à plus d'un titre.

Nous vous souhaitons bonne lecture d'un dossier qui, contre les apparences, s'inscrit avec force dans l'actualité d'une société qui brasse à sa manière et depuis deux ans les concepts d'essentiel et de non essentiel.

CULTURE POPULAIRE

Le peuple, infiniment conflictuel Antoine Chollet	4
Out & High. Quelques clefs sur la question du populaire dans les arts plastiques Joël Roucloux	8
La mascarade, pratique populaire universelle Entretien avec Clémence Mathieu	11
Keith Haring ou l'émancipation revendiquée du Pop Shop Alberta Sessa	14
L'art brut : singularité, hermétisme et spontanéité culturelle Entretien avec Mathieu Morin	18
Pas de culture sans culture populaire Jan Baetens	21
Le roman populaire Entretien avec Paul Aron	24
D'une lecture, l'autre Jean Delval	27
Le cinéma populaire, entre blockbuster et atelier citoyen participatif Entretien avec Pauline Roque et Eleonora Sambasile	30
Variété du discours amoureux Entretien avec Delphine Bibet	35
Danse hip-hop : peindre avec les corps Entretien avec le groupe Kifesh	38
Culture populaire, démocratie, hyperindustrialisation. Tentative de repérage en 15 points de vue Pierre Hemptinne	41
Féminisme et culture populaire : la figure de la bitch Entretien avec Elena Diouf	45

À lire en ligne :

www.cultureetdemocratie.be/numeros/culture-populaire/

Les populismes dans l'histoire : révoltes et réformes sociales

Thibault Scohier

Art & Craft. Artisanat et culture populaire

Thibault Scohier

S'il porte des bretelles, le piano est populaire

Laurent Busine

De la culture populaire à la culture médiatique

Marc Lits

Adaptation, récupération et dilution.

Du comics à l'écran

Samuel Kakiz

LE PEUPLE, INFINIMENT CONFLICTUEL

Populaire, populisme : les termes se mêlent dans une confusion qui permet tantôt l'auto-légitimation, tantôt le discrédit. Au cœur de ce flou, le mot peuple, notion inévitablement politique et ambivalente. Antoine Chollet revient sur l'histoire de ce mot et sur ses différents contextes de mobilisation. Peuple-demos (assemblée de toutes les citoyen-nés), peuple-plèbe, peuple tout ou partie : le peuple démocratique est condamné à « être et demeurer impur, toujours habité par ses autres ».

Parler du populaire, c'est forcément se confronter à la question du peuple : l'adjectif ne peut se penser sans le substantif. Or les discussions autour de la figure du peuple ont toujours été compliquées, car il s'agit d'une notion qui non seulement recouvre plusieurs sens incompatibles entre eux, mais dont la portée est toujours immédiatement politique. En d'autres termes, il est impossible de parler du peuple à l'écart de tout horizon politique ; c'est une notion infiniment conflictuelle.

Le problème s'est aggravé ces dernières décennies du fait de la soudaine fortune rencontrée par des redéfinitions fallacieuses du terme de « populisme », soudain accolé – au mépris de toute connaissance historique¹ – à des partis d'extrême droite. Cette caractérisation frauduleuse de ces partis comme autant de « défenseurs du peuple » a contaminé le terme de peuple lui-même. Toute référence à cette notion est dès lors devenue suspecte, puisque paraissant se situer dans une dangereuse proximité de mouvements menaçant les institutions de la démocratie et ses principes les plus fondamentaux.

Le « peuple-Un » du fascisme

Ce glissement de sens est lourd de présupposés. Il repose sur une méconnaissance fondamentale de l'histoire du fascisme et de l'extrême droite d'une part, et de la démocratie (et des populismes historiques²) de l'autre. Les mouvements fascistes ont toujours fait appel à une forme de peuple. C'est vrai aussi bien de Mussolini et du franquisme que du nazisme, mais ça l'est aussi d'une autre forme politique sur laquelle je

reviendrai plus tard, à savoir le stalinisme. La question décisive ici consiste à distinguer très clairement cet appel d'une conception démocratique du peuple. Pour poser précisément les termes du problème, il faut plutôt qualifier le peuple auquel font référence ces mouvements de masses, au sens où Hannah Arendt l'entendait³. Cette masse homogène, en partie fantasmée (mais seulement en partie, les foules rassemblées à Nuremberg pour acclamer le Führer n'étaient pas qu'une illusion d'optique), n'a qu'une seule fonction : servir d'appui au chef et à son parti.

L'erreur commise par la presque totalité des discours sur le populisme consiste dès lors à prendre au sérieux et au premier degré ce que les têtes des actuels partis d'extrême droite disent du peuple, considérant donc qu'elles travaillent effectivement en faveur de ce dernier, au lieu de montrer qu'elles entretiennent avec cette notion le même rapport que les chefs fascistes d'autrefois (la différence entre les deux devenant parfois de plus en plus ténue).

L'analyse du stalinisme par Claude Lefort permet de synthétiser ce problème autour d'une expression suggestive, celle de « peuple-Un »⁴. Dans le stalinisme, – la même chose peut toutefois être dite des partis et des chefs fascistes du XX^e siècle comme des actrices prétendument « populistes » du XXI^e siècle –, le peuple ne peut qu'être tout d'un bloc, et faire corps avec son chef ou celui qui aspire à l'être. Toute dissidence est immédiatement présentée comme un crime contre le chef, l'État, le parti et, en dernière analyse, le peuple lui-même. Ce « vrai » peuple est quant à lui doté de qualités essentielles qui le distinguent de ses ennemies et reprend parfois les caricatures nationalistes construites à partir du XIX^e siècle. C'est de cette construction purement théorique, à la fois sociologiquement absurde et politiquement mortifère, qu'il faut absolument se débarrasser si l'on veut construire une conception démocratique du peuple.

L'incontournable polysémie

Avant de se pencher sur celle-ci, il est nécessaire de rappeler, en revenant à l'histoire du terme de peuple, qu'il a toujours eu une double acception. Il désigne d'une part l'ensemble d'une collectivité – le *demos* athénien, le « *We the People* » de la Constitution des États-Unis, les « peuples

des Nations Unies » de la Charte de 1945, etc. – et une fraction à l'intérieur de ces collectivités inclusives, qui peut elle-même prendre plusieurs formes. Il s'agit aussi bien de la plèbe de la République romaine, du peuple dont Marat se dit « l'Ami » durant la Révolution française, du prolétariat du XIX^e siècle, des « classes populaires » de la sociologie du XX^e siècle, pour ne prendre que quelques exemples. Le peuple est dès lors toujours tout et partie, et cela s'observe, de manière très significative, dans toutes les langues européennes.

Il y a plusieurs manières de traiter cette polysémie, mais une seule d'entre elles me paraît être authentiquement démocratique. On trouvera des gens pour dire que le « vrai » peuple est cette plèbe méprisée par les élites, et qu'il ne peut dès lors qu'être une fraction de l'ensemble, partie que l'on suppose majoritaire avec plus ou moins de vraisemblance. On en trouvera d'autres pour assurer que, dans les économies « libérales » et « développées » d'aujourd'hui, il n'y aurait plus de plèbe, que les classes sociales auraient disparu et que la société ne serait désormais plus qu'une immense « classe moyenne » plus ou moins indistincte. Remarquons que ce discours ne fait que réactiver l'idéologie nationaliste qui tient le peuple pour l'équivalent de la nation, étant la somme indifférenciée de toutes les détenteur·ices d'une nationalité particulière (territorialisée ou non). Et puis, l'on entend aussi parfois que cette polysémie signifierait l'inanité de la notion même de peuple, fallacieusement fabriquée par des républicain·es insuffisamment révolutionnaires qui n'auraient pas compris que le seul moteur de l'histoire sont des classes

“
La démocratie, ce n'est pas « la plèbe au pouvoir », comme le répètent paresseusement ses ennemi·es depuis Platon, mais la construction d'un ensemble complexe d'institutions qui permet à toute la collectivité de se donner ses propres lois et de prendre les décisions essentielles à son fonctionnement. ”

sociales dont aucune ne peut prétendre répondre à l'une ou l'autre des définitions du terme de peuple. Ce dernier ferait dès lors partie des illusions politiques dont il faudrait se débarrasser.

Aucune de ces approches ne me semble rendre justice à ce que doit être une conception démocratique de la question, dont on ne peut minimiser l'importance puisque la démocratie repose bien sur le peuple, car ici l'étymologie nous éclaire bien davantage qu'elle ne nous égare.

Qu'est-ce qu'un peuple démocratique ?

Une pensée et une pratique démocratique doivent chercher à articuler les deux acceptions du terme de peuple que je viens de présenter, plutôt que d'en choisir une contre l'autre ou de les rejeter toutes les deux. Chacune recouvre quelque chose d'essentiel à la pratique démocratique. Nier d'une part que toutes les révolutions démocratiques ont reposé sur la mobilisation, selon les cas, de la plèbe, du petit peuple, des pauvres, des ouvrier·es, des esclaves ou des femmes, relève de la falsification historique. Les partisans de l'isonomie à Athènes (ils ne se nommeront démocrates que plus tard, le terme étant d'abord construit comme un oxymore, et donc une insulte) s'opposent aux oligarques et représentent la fraction la plus pauvre du *dèmos*, le corps civique athénien. Il en sera de même lorsque la plèbe romaine fera sécession sur l'Aventin, ou encore, bien des siècles plus tard, lorsque les membres de la corporation des ouvrier·es de la laine, les *Ciampi*, se soulèveront à Florence. Les sections révolutionnaires qui se constituent à Paris dès 1789 ne comprennent pas l'ensemble des catégories sociales : elles sont composées d'artisan·es, de marchand·es, de journalier·es, de femmes, etc. Il en sera de même en 1848, puis à nouveau en 1871. De l'autre côté de l'Atlantique, les esclaves révolté·es de Saint-Domingue ne se confondent pas avec l'ensemble de la population de l'île, pas davantage que les suffragettes ne constituent à elles seules le peuple britannique.

D'autre part néanmoins, prétendre que ces révolutionnaires démocrates avaient pour projet de s'emparer du pouvoir en tant que classe sociale, et donc d'exclure toute personne qui ne ferait pas partie du peuple-plèbe, serait commettre une autre erreur historique. Le peuple-*dèmos*, comme assemblée de toutes les citoyen·nes, a toujours été l'horizon du peuple-plèbe en révolte.

Cette présentation de l'articulation entre les deux sens du terme dans la pratique démocratique est toutefois incomplète, car elle se borne à régler le problème temporellement, ou chronologiquement : il faut un peuple-plèbe pour qu'émerge un peuple-*dèmos*. Dans ce schéma, le peuple-partie précède le peuple-tout. Or la question n'est pas aussi simple, car les deux pôles restent en tension et doivent perpétuellement rester en tension pour qu'une démocratie puisse continuer à s'instituer. L'horizon dont je parlais à l'instant n'est pas abstrait. Il vise l'institutionnalisation du pouvoir du peuple. La démocratie, ce n'est pas « la plèbe au pouvoir », comme le répètent paresseusement ses ennemi·es depuis Platon, mais la construction d'un ensemble complexe d'institutions qui permet à toute la collectivité de se donner ses propres lois et de prendre les décisions essentielles à son fonctionnement. En d'autres

termes, la démocratie, c'est l'auto-législation et l'auto-gouvernement. Cela suppose que les citoyen·nes en sont capables et donc qu'il existe quelque chose comme une intelligence politique collective.

Cependant, pour qu'une telle chose se produise, il faut que la plèbe, le « peuple-partie », devienne une actrice politique, qu'elle sorte de la léthargie dans laquelle les régimes tyranniques ou oligarchiques, c'est-à-dire l'essentiel des régimes connus dans l'histoire de l'humanité, la maintiennent généralement. Il est donc nécessaire de reconnaître l'activité de cette forme-là du peuple, y compris et même surtout lorsqu'un peuple-demos est institué et agit. Pour l'exprimer dans les termes avancés par Cornelius Castoriadis⁶, l'institutionnalisation de la démocratie ne se limite pas à l'existence d'un ensemble de normes et de procédures, mais suppose une force instituante proprement démocratique, laquelle est précisément incarnée par ce peuple-partie qui parle pour le peuple-tout (le premier prenant des figures différentes selon les moments et les lieux). La démocratie ne peut survivre et prospérer que si une multitude de forces de démocratisation la réinstituent en permanence, et parmi celles-ci figurent en première place les mouvements plébéiens, et donc populaires, qui sont exclus, de droit ou de fait, de son fonctionnement habituel.

Problème toujours ouvert : l'autre du peuple

Les réflexions sur la démocratie posent toujours davantage de questions qu'elles n'en résolvent, et l'élucidation du problème du peuple ne fait pas exception. Gérard Bras a montré qu'il existe dans toutes les acceptions du terme deux formes d'altérité, l'une interne (que l'auteur nomme son « inclusion exclusive »), dont il faut se purifier, et l'autre externe, maintenue à distance⁷. Le peuple suppose donc toujours, non seulement son autre, mais ses autres.

Dans le cas des régimes fascistes ou « populistes », ces Autres prennent des formes hélas très banales : les étranger·es, de l'extérieur et de l'intérieur, les ennemi·es du régime, les élites transnationales et cosmopolites, et, selon la religion majoritaire d'une société, les catholiques, les protestant·es, les musulman·es ou les juif·ves (également assimilé·es très régulièrement à la catégorie des élites cosmopolites).

Dans une démocratie, ces figures d'altérité posent des problèmes sans cesse renouvelés et bien plus complexes. Ce sont les États non démocratiques qui seront identifiés comme l'Autre externe du peuple : ces puissances menacent potentiellement les institutions démocratiques, comme les gouvernements autoritaires ou *fascistoïdes* contemporains le démontrent, de Vladimir Poutine à Xi Jinping, en passant par Victor Orbán ou Recep Tayyip Erdoğan, dont les bruyant·es propagandistes répandent la parole

jusque dans les sociétés démocratiques. Cependant, si l'on considère cette fois-ci le peuple comme partie, comme plèbe, l'Autre externe du peuple prend une figure différente, celle des « grands » (qui veulent dominer), pour reprendre

“ La démocratie ne peut survivre et prospérer que si une multitude de forces de démocratisation la réinstituent en permanence, et parmi celles-ci figurent en première place les mouvements plébéiens, et donc populaires, qui sont exclus, de droit ou de fait, de son fonctionnement habituel. ”

le vocabulaire de Machiavel. Ceux·celles-ci constituent à l'inverse une forme *interne* d'altérité si l'on prend le point de vue du peuple-demos, car ils et elles font partie du corps civique. Enfin, l'autre interne du peuple démocratique, dans ses deux acceptions, prend la forme de la multitude désorganisée, de la foule, de la masse, des citoyen·nes qui n'exercent pas leur « métier de citoyen·ne », pour reprendre les mots de Claude Nicolet, ou des citoyen·nes « qui se reposent », pour citer Thucydide, des foules apathiques et léthargiques décrites par Hannah Arendt.

Si ces problèmes sont indéfiniment ouverts, c'est qu'il est impossible d'expulser ces différentes catégories du peuple démocratique : celui-ci est condamné à être et demeurer impur, habité par ses autres. Le « populaire » intègre nécessairement cette complexité, ce qui explique les perpétuels balancements de ses définitions, et l'insatisfaction ressentie devant ses caractérisations trop précises. On sait en effet qu'elles manquent toujours quelque chose. ■

1. Pour une mise au point, je renverrais, entre autres, au travail de Federico Tarragoni, *L'esprit démocratique du populisme*, La Découverte, 2019.
2. Lire à ce propos l'article de Thibault Scohier, « Les populismes dans l'histoire : révoltes et réformes sociales », dans le dossier en ligne [note de la rédaction].
3. Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme, Eichmann à Jérusalem*, Gallimard, 2002.
4. Elle est dérivée de sa lecture de *L'Archipel du Goulag* de Soljénitsyne, mais il en généralisera ensuite la portée : voir Claude Lefort, *Un homme en trop, réflexions sur L'Archipel du Goulag* [1976], Belin, 2015, et *L'invention démocratique*, Fayard, 1981.
5. Je me situe donc très loin à cet égard des positions défendues, entre autres, par Catherine Colliot-Thélène, *La démocratie sans demos*, PUF, 2011.
6. Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, 1975.
7. Gérard Bras, *Les voies du peuple, éléments d'une histoire conceptuelle*, Amsterdam, 2018.



© Marine Martin

Joël Roucloux
Enseignant en histoire de l'art
(UCL), membre-expert du
Conseil des Musées (FWB),
essayiste (Histoire des idées
politiques), membre de
Culture & Démocratie

OUT & HIGH

Quelques clefs sur la question du populaire dans les arts plastiques

« Méditer sur les distinctions entre art savant et art populaire revient toujours à interroger les frontières de l'art tout court. » Comment ces interrogations ont-elles traversé l'histoire contemporaine dans le champ des arts plastiques ? Joël Roucloux donne ici quelques balises, en s'arrêtant notamment sur le travail du critique d'art Champfleury, auteur d'un essai sur l'imagerie populaire, qui, en portant l'attention sur les arts non académiques comme les images d'Épinal ou l'artisanat, influencera tant les artistes « savant-es » français-es que les historien-nes de l'art après lui.

On m'a chargé de l'« introduction historique » à la dialectique du savant et du populaire dans les arts plastiques. Quand j'écris « on m'a chargé », je cherche un peu à me défausser car enfin je ne suis pas complètement étranger au sujet de ce dossier et c'est moi-même qui me suis chargé de découper ce sanglier (le sujet de l'article) et de vous le cuisiner. Comment faire ? Par quoi commencer ? Quels mots utiliser ? Ce qu'il conviendrait peut-être de définir d'emblée, c'est ce que peut bien vouloir dire une introduction historique. Il ne s'agira pas dans mon chef de faire une visite guidée à l'ancienne où un prétendu sachant, un supposé bon berger, guide son troupeau de jalons historiques en jalons historiques comme si c'était autant de stations nettes, incontournables et se succédant dans un ordre linéaire. Il s'agirait plutôt de dégager des pistes, de donner conscience de quelques pièces du puzzle, de jeter des clés sur la table dans le désordre sans prétendre détenir le trousseau. J'ai été aidé dans ma tâche par les intéressants débats qui ont précédé ce dossier et plus particulièrement par la remarque d'une personne selon laquelle les artistes se seraient presque toujours inspirés des formes populaires. Toute la nuance est dans ce bel adjectif qui a récemment fait l'objet d'une chanson d'Alain Souchon.

En réalité, il n'est pas certain que l'on trouverait de nombreux exemples en remontant beaucoup au-delà de 1800. La question des relations

entre un supposé « art savant » et un supposé « art populaire » peut être, au moins dans un premier temps, circonscrite à l'intérieur de ce que l'on appelle par convention l'Époque contemporaine. Ce qui est certain, c'est que cette question fait régulièrement l'actualité des expositions. Parmi les événements culturels perturbés par la crise sanitaire, il y avait ainsi l'exposition *Folklore* du Centre-Pompidou Metz réalisée en collaboration avec le MUCEM de Marseille. Le *Journal des Arts* de l'été 2020 en a rendu compte sous le titre « Quand le folklore inspire les artistes d'hier et d'aujourd'hui ». Dans son compte-rendu, Itzhak Goldberg lâche ce bémol : « Trop vaste, peut-être, à commencer par le titre. » Le chroniqueur aurait préféré un titre tel que *Le folklore et l'art* ou encore *Le folklore dans l'art*. Je n'ai pour ma part ni vu l'exposition ni consulté le catalogue. Mais le caractère provocateur du titre me saute en revanche aux yeux. Dénommer une telle démarche *Folklore*, c'est mettre volontairement les pieds dans le plat, peindre ironiquement en lettres dorées le mot qui embarrasse et que l'on n'a cessé de vouloir contourner en lui préférant généralement l'expression « arts et traditions populaires ». S'il est vrai qu'un bon titre est celui qui fait réagir et réfléchir, ce titre me paraît au contraire excellent.

Dans l'histoire des expositions, un événement apparemment du même type se dégage comme un repère : c'est l'organisation par le Museum of Modern Art de New York en 1991 de l'exposition *High & Low. Modern Art/Popular Culture*. La page de titre est déjà tout un programme puisque le graphisme choisi exprime des chassés croisés qui sont aplatis et trahis par la référence bibliographique standard. De fait, tout le catalogue met à l'épreuve, déconstruit le dualisme et la hiérarchie apparemment proclamés par le titre : le « haut » et le « bas » se retrouvent... sens dessus dessous. Nous ne sommes pas n'importe où ni à n'importe quel moment : le MOMA n'est rien moins que le temple central de l'écriture de l'histoire de l'art moderne et contemporain au XX^e siècle, celui par rapport auquel on ne peut que se situer. Pour le coup, j'ai sous la main cette pièce décisive du puzzle (le catalogue d'exposition) et il faudrait bien des pages pour la décrire. Sa structure est toutefois relativement simple : « Words » ; « Graffiti » ; « Caricature » ;

« Comics » ; « Advertising ». Trente ans plus tard, cette exposition est devenue un « classique ». Mais elle n'aurait elle-même jamais vu le jour sans la révolution du regard et du gout qu'a constitué vers 1960 l'émergence du pop art.

Les expositions *Folklore* de 2020 et *High and Low* de 1991 parlent apparemment de la même chose : du rapport des artistes à un ailleurs de l'art *in*. Les jeux de miroir entre les prétendus *high* et *low* impliquent d'autres jeux de miroir : entre un art supposé *in* et un autre qui serait *out*. Un autre point commun entre les deux expositions est de transgresser allègrement la frontière entre art moderne et art contemporain, laquelle est supposée s'être jouée vers 1960. Pour le reste, le contenu des deux expositions contraste : leurs corpus ne se recouvrent pas. Supposons que j'enferme toutes les artistes, auteur·ices et thématiques des deux expositions dans un même continent et que j'appelle ce dernier *Out & Low*. Ce serait une vraie auberge espagnole ! En fait, le rapport d'un·e artiste russe « néo-primitiviste » (comme Larionov) vers 1910 aux traditions populaires slaves et le rapport d'un·e artiste pop art vers 1960 à la publicité ou aux comics sont très différents. Expliciter la différence obligerait à visiter les concepts d'authenticité, de kitch et de second degré. On ne sort de ce dédale que pour basculer dans un autre : méditer sur les distinctions entre art savant et art populaire revient toujours à interroger les frontières de l'art tout court.

Voit-on plus clair au XIX^e siècle ? Dans le domaine francophone, au moins un auteur se dégage d'emblée : Champfleury. De plus, le XIX^e siècle français permet de clarifier ce par rapport à quoi on se situe et s'oppose : l'art officiel se présentait comme étant LE Grand Art, le *In & High*. Il y a dix ans, Bernard Vouilloux consacrait un ouvrage au grand critique d'art avec un titre plein de promesses et de paradoxes : *Un art sans art. Champfleury et les arts mineurs*. Ici encore, le titre sonne comme une provocation ! Mais sapristi, plus personne n'ose parler aujourd'hui d'« arts mineurs » surtout sans guillemets ! On retrouve ici la dialectique entre le *high* et le *low* déjà rencontrée à New York. Vouilloux étudie et rappelle le mépris des frères Goncourt pour leur collègue, écrivain et critique d'art. Pour ces derniers, l'intérêt de Champfleury pour les images d'Épinal et les faïences populaires de la Révolution rabaisait l'art au rang de « l'art d'accommoder les pommes de terre ». Voilà qui me fait immédiatement penser à une autre formule – de Dostoïevski – qui avait fait sursauter Alain Finkielkraut dans les années 1980 au point de dénoncer à son propos « une défaite de la pensée » : « Une paire de bottes vaut Shakespeare. »¹

Une certaine ouverture, un certain pluralisme se voient régulièrement accusés de conduire à

un relativisme radical où tout se vaut, où plus rien ne peut être évalué, où la notion même de qualité en art n'a plus lieu d'être. En réalité, l'une des phrases les plus significatives de l'essai de Champfleury sur l'imagerie populaire était beaucoup plus nuancée : « J'entends qu'une idole taillée dans un tronc d'arbre par les sauvages est plus près du Moïse de Michel-Ange que la plupart des statues des Salons annuels. »² Loin de justifier un relativisme radical – qui eût consisté à donner toute l'œuvre de Michel-Ange pour une seule image d'Épinal –, la formule de Champfleury frapperait plutôt aujourd'hui par sa timidité. On est aussi surpris par la digression : qu'est-ce que les prétendues « idoles des sauvages » peuvent bien avoir à faire avec l'imagerie d'Épinal ? On n'en est ici qu'aux prémices du courant vaste et varié que l'on a appelé le « primitivisme » : il serait anachronique de reprocher à Champfleury de tout mélanger. Vingt ans plus tard, Gauguin procédera au même amalgame :

“ Depuis 1800, l'art populaire se présente régulièrement comme une alternative, une ressource pour redistribuer les cartes mais il peut aussi faire l'objet d'instrumentalisation et d'idéalisation mortifères. ”

rapprocher de façon élogieuse les sabots bretons et les « idoles » extra-occidentales (d'abord du Pérou, puis d'Océanie). Le point commun pour Champfleury entre toutes sortes de pratiques artistiques que nous distinguerions résolument aujourd'hui, c'est la taille directe du bois en sculpture et en gravure. En préférant l'imagerie lorraine à la statuaire du Second Empire, le critique d'art veut dire tout simplement qu'il préfère une « maladresse » sincère et inspirée à la routine des « fausses traditions ».

L'influence de Champfleury est considérable et double : elle a stimulé, d'une part, la démarche primitiviste chez les artistes savant·es français·es, et d'autre part, l'étude de l'art populaire par les historien·nes de l'art universitaires. Octobre 1928 apparaît ici comme un autre repère important avec le premier Congrès international des Arts populaires à Prague sous l'égide de la Société des nations. J'ai sous la main le numéro spécial de *L'Art vivant* consacré à cet événement. On ne tourne pas ces pages sans frémissement car la tragédie va bientôt s'abattre sur plus d'un pays envisagé dans la revue. Je les cite dans l'ordre des articles : France, Maroc, Allemagne, Égypte, Autriche, Esthonie [sic], Suisse, Italie,

Roumanie, Tchécoslovaquie, Pologne. On est surpris par l'absence des pays scandinaves. Il serait facile de montrer que ces divers pays n'ont pas eu besoin de Champfleury pour s'intéresser à leurs arts et traditions populaires. L'essai de 1869 sur l'imagerie populaire vient en fait très tard si on le compare au grand mouvement européen de redécouverte des folklores associé à la notion particulièrement polysémique de « romantisme ». Champfleury est important pour expliquer le rôle internationale joué par plusieurs savant·es français·es au XX^e siècle alors même que la France est loin d'avoir été pionnière sur ces questions au XIX^e siècle. Le critique d'art paraît comme à l'intersection de deux nébuleuses culturelles qui ne définissent pas le peuple tout à fait de la même façon : le « réalisme » et le « romantisme ».

Champfleury est aussi crucial pour comprendre le concept de troisième voie que je propose au sujet de sa démarche. La France du XIX^e siècle est le pays par excellence de l'affrontement entre « art officiel » et, si l'on veut, « art contestataire ». Pourquoi Champfleury cherche-t-il en 1869 une alternative à l'art académique dans les couleurs selon lui délicieusement bariolées de l'imagerie paysanne ? Pourquoi ne consacre-t-il pas, comme le jeune Émile Zola à cette époque, toute son énergie à défendre les jeunes artistes rebelles qui ont pris fait et cause pour Manet et qui vont bientôt « fonder » l'impressionnisme ? Pour éclairer cette question centrale, il faudrait un livre : plonger dans les débats artistiques des dernières années d'un Second Empire dont personne n'imagine qu'il va s'effondrer quelques mois plus tard. Il faudrait parler des relations de Champfleury avec Courbet, avec George Sand, avec Manet et avec Baudelaire (décédé en 1866). Toutes les cartes vont bientôt être redistribuées. Une révolution artistique et une révolution du regard vont précipiter au purgatoire l'art qui se croyait jusque-là *high et in* (l'art « officiel »). Parmi tant de bouleversements à venir, il en est un qui eût à mon avis particulièrement surpris Champfleury et dont il ne peut selon moi (mais il faudrait le prouver) être tenu pour « coupable » : c'est le fait que l'authenticité supposée de l'art populaire va un jour être opposée au nouvel art savant ; l'« art moderne ». « Populaire » pourra alors rimer avec « réactionnaire ».

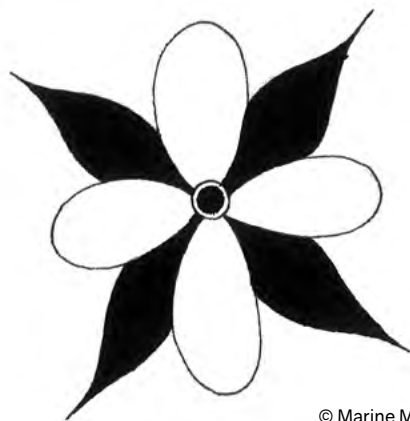
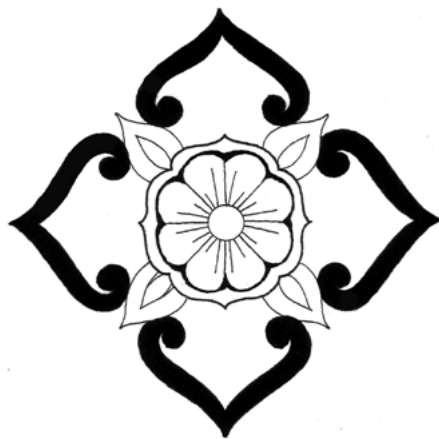
Ce survol aura, j'imagine, rendu les lecteur·ices plus embrouillé·es et perplexes qu'il·elles ne l'étaient au début. J'espère avoir tout de même fait passer l'idée que les dialectiques de l'art populaire et de l'art savant, de l'art moderne et contemporain sont enchevêtrées. Une discipline prétend cependant rendre compte de ces interactions : c'est l'histoire de l'art en tant qu'histoire du regard. Cette discipline est caractérisée par son relativisme méthodologique. Elle ne peut que

déplaire à ceux et celles qui pensent une frontière claire et nette sépare et a toujours séparé le « kitsch » de l'« authentique ». Cette frontière n'a cessé de se redéfinir, de se déplacer et même de s'inverser. Si la génération des artistes et critiques américain·es des années 1960 s'est révoltée contre la critique dite « moderniste », c'est parce qu'elle reprochait à cette dernière de croire trop dogmatiquement à ce mur. L'art abstrait dominant des années 1950 lui apparaissait en somme aussi ennuyeux que la statuaire des années 1860 aux yeux de Champfleury.

Depuis 1800, l'art populaire se présente régulièrement comme une alternative, une ressource pour redistribuer les cartes mais il peut aussi faire l'objet d'instrumentalisation et d'idéalisation mortifères. La récente exposition *Folklore* de Metz créait un choc pour réfléchir sur cette ambivalence : elle abordait aussi sûrement le cas de Kandinsky que celui de Pétain. ■

1. Alain Finkielkraut, *La Défaite de la pensée*, Gallimard, 1987. Le chapitre intitulé « Une paire de bottes vaut Shakespeare », p.149-160, attaque le « relativisme postmoderne » de la formule du populisme russe.
2. Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, E. Dentu éditeur, 1869.

À lire en ligne : « Art & Craft. Artisanat et culture populaire » un texte de Thibault Scohier sur William Morris, poète et écrivain contemporain de Champfleury et ardent défenseur de l'artisanat.



© Marine Martin

Entretien avec
Clémence Mathieu

Docteure en Histoire de l'art
et directrice du Musée
international du Carnaval et du
Masque de Binche

Propos recueillis par
Maryline le Corre, coordinatrice à
Culture & Démocratie

LA MASCARADE, PRATIQUE POPULAIRE UNIVERSELLE

Les traditions carnavalesques sont par essence des traditions populaires – portées par les populations. À Binche, un musée y est consacré : le Musée international du Carnaval et du Masque, qui fait la part belle au carnaval de Binche et à ses objets rituels, mais aussi aux folklores et carnivals de Wallonie et du reste du monde. Clémence Mathieu évoque sa genèse et la place de ces rituels folkloriques dans la société, de l'Antiquité à nos jours.

Qu'est-ce que le musée international du Carnaval et du Masque de Binche ?

Le musée a ouvert ses portes en 1975 à l'initiative d'un historien local, Samuël Glotz. Dès les années 1960, il a compris que le carnaval n'était pas un simple folklore au terme où on l'entend habituellement mais plutôt un rituel masqué ancestral inscrit dans une aire culturelle commune à toute l'Europe. Samuël Glotz a imaginé un musée du carnaval et du masque qui regrouperait sous la même enseigne les carnivals et rituels masqués traditionnels internationaux. Aujourd'hui nous avons plus de 12 000 pièces dans nos collections, des objets matériels qui représentent une réalité immatérielle, le rituel, en général accompagné de sons, d'incantations, de prières, de musiques, de gestes : des masques et costumes du monde entier, des instruments de musique, des accessoires, mais aussi des sources documentaires – photos, films, interviews, sons, musiques.

Nous avons deux sections d'expositions permanentes. Une consacrée au carnaval de Binche, avec une petite annexe « Folklore et carnivals de Wallonie » et une dédiée à ce qu'on a appelé « Masques aux 5 coins du monde » où l'on propose un voyage à travers les pièces majeures et les plus symboliques des traditions masquées des cinq continents.

Nous organisons également deux expositions temporaires par an dans lesquelles nous abordons en alternance des thématiques monographiques – c'est-à-dire les traditions masquées

d'un peuple spécifique – et transversales. Nous allons par exemple traiter le sujet des bouffons en exposant différents masques représentant les bouffons à travers le monde. À côté de cela, on présente aussi le travail d'artistes contemporains sur le masque. On trouve cela intéressant pour un musée d'ethnologie, qui peut paraître une thématique poussiéreuse, de se situer aussi dans l'actualité : ce qui se passe, ce que les artistes font, comment ils travaillent le masque. Avec le masque sanitaire, c'est un sujet de société qui nous concerne toutes !

Dans les traditions carnavalesques à travers le monde, il existe des spécificités, mais il y a donc aussi une universalité ?

Oui, tout à fait, dans tous les carnivals il y a un fond rituel identique, avec des spécificités propres à chaque communauté. C'est la complexité du masque : la dualité propre à l'objet. Il est à la fois universel et en même temps il est spécifique, rattaché à l'identité de chaque communauté, à l'histoire, la mythologie, la croyance.

L'universalité du masque se trouve dans son sens : quand on le porte, on n'est plus soi-même, on devient quelqu'un d'autre. Cela change la manière dont on perçoit le monde, soi-même, les autres, la manière dont on va positionner son corps dans l'espace. En nous faisant entrer dans une autre dynamique, cet objet nous facilite l'échange rituel, le lien avec ce qui est au plus profond de nous, au plus profond du sens de la vie, du sens de notre présence ici, du rapport avec les forces supranaturelles – si on y croit – et de la transe.

Au-delà du masque, la distribution de nourriture est aussi un élément rituel ancestral qui correspond à une forme de sacrifice. C'est présent dans beaucoup de rituels masqués, en Afrique, en Europe comme ailleurs : on donne quelque chose, souvent de la nourriture, pour recevoir en échange la bienveillance ou la protection des dieux sur la communauté pour l'année à venir. C'est une façon de s'assurer que les dieux ou les esprits repartent apaisés. Par exemple, en Amazonie, au Brésil ou chez les Amérindiennes, les masques viennent dans la communauté, ils représentent l'esprit de la nature, l'esprit sauvage

qui vient le temps du rituel. Il faut lui donner à manger ou à boire et il repart apaisé dans sa nature sauvage.

“ **Ce ne sont pas les pouvoirs communaux ou politiques qui ont les traditions masquées entre leurs mains, et c'est bien ainsi, sinon la tradition perd son sens. Il faut qu'elle soit portée par les populations. Dans ce sens-là, oui, le carnaval est populaire. ”**

Connait-on les origines des carnivals, de celui de Binche en particulier ?

Les carnivals sont des rituels anciens païens qui datent au moins de l'Antiquité gréco-latine. Dans la Rome antique, il y avait déjà des festivités comparables entre décembre et février. On y retrouvait, comme dans les carnivals actuels, l'inversion des rôles, l'ivresse à l'excès, la récurrence des percussions, etc. On pense que l'origine se situe là, peut-être même est-elle encore plus ancienne selon certains historiens. Ces rituels païens se poursuivent pendant le Moyen Âge. Au XI^e siècle environ, l'Église catholique cherche à les canaliser et exige qu'ils se calquent aux rituels liturgiques. Le carnaval coïncide avec les jours de bombance qui précèdent le Carême et à ce moment-là un mélange se fait entre des traditions anciennes païennes et des éléments religieux.

Dans les années 1980-1990, on se réintéresse à ces rituels populaires-folkloriques, que personne n'avait vraiment étudié comme un sujet sérieux. Samuël Glotz est l'un des premiers à s'y être intéressé. Les carnivals sont un moment de passage de cycles de saisons – ils ont toujours lieu entre la fin de l'hiver et le début du printemps –, ils sont un temps suspendu pendant lequel on peut examiner le rapport de l'être humain à différents éléments pour qu'il puisse ensuite redémarrer le cycle de l'année d'un bon pied.

Binche est une ville qui se forme au XII^e siècle. Les premières archives faisant état d'un carnaval datent du XIV^e siècle, avec des mentions de commandes de chandelles pour les nuits du carnaval. On sait qu'au XVII^e siècle apparaît le personnage du Gille. Il vient de la commedia dell'arte comme beaucoup d'autres personnages tels le Pierrot et l'Arlequin. Le Gille s'est additionné à un personnage que l'on pense rural et qui était là pour marteler le sol de la Cité de ses sabots, faire du bruit avec sa ceinture de cloches, chasser l'hiver avec son ramon, qui est un fagot de brindilles de bois, souvenir d'un ancien balai. On balaie l'hiver et les démons. La forme qu'a prise le Gille est anecdotique, mais le personnage rituel était préexistant, pour célébrer la fin de l'hiver et le printemps qui arrive. Le Gille sort de chez lui au

petit matin du Mardi gras et danse dans la rue pendant 24 heures avec son tambour. Je dis souvent que le Gille, c'est un chaman dansant. Il est accompagné d'un tambour qui est la percussion par excellence, un élément qui permet de passer dans une autre dimension.

Y a-t-il une actualisation de ces rituels masqués ou se situe-t-on plutôt dans la répétition exacte de traditions ancestrales ?

Il y a un socle de tradition sacrée et rituelle qu'il est important de préserver parce qu'elle est liée à quelque chose d'ancestral. Le carnaval de Binche est reconnu comme tradition du patrimoine oral immatériel de l'UNESCO. Or dans sa définition du patrimoine immatériel, l'UNESCO explique bien que ce sont des traditions vivantes qui doivent évoluer au risque de se scléroser et de disparaître.

On observe donc des actualisations. Par exemple, en 2017, un groupe de femmes a voulu y avoir une place alors que traditionnellement les Gilles sont des hommes – 98% des traditions de masques à travers le monde sont interprétées par des hommes. Elles ont demandé à porter un costume le lundi gras. L'association de Défense du folklore de Binche les y a autorisées.

En 2018 une autre évolution a eu lieu : au XIX^e siècle, il y avait beaucoup d'autres personnages autour du Gille. Mais dans les années 1950, le bourgmestre de l'époque, Charles Deliège, avait décidé que le Gille devait sortir seulement accompagné de trois personnages de fantaisie joués par des enfants : le Paysan, le Pierrot et l'Arlequin. En 2018 un groupe d'hommes a souhaité faire ressortir le costume du marin du XIX^e siècle. À nouveau, il a été accepté par la communauté.

Symboliquement les carnivals permettent une inversion des classes sociales, est-ce toujours le cas aujourd'hui ?

Aplanir les classes sociales est une caractéristique de tous les carnivals européens. C'est l'effet symbolique du masque, qui fait qu'on perd son identité, on n'est plus soi-même. Cela efface les différends et les différences humaines, les problèmes que l'on pouvait avoir avec son voisin ou sa voisine... Le sens premier de ce rituel carnavalesque est d'être une soupape, un temps suspendu qui permet de commencer une nouvelle année sur un nouveau pied.

Est-ce que le carnaval est selon vous une représentation véritablement populaire ?

C'est une question très difficile car cela dépend du sens dans lequel on aborde le terme populaire. Dans l'acception générale, populaire a souvent un côté un peu péjoratif et c'est ce qui s'est passé dans les années 1970 où l'on considérait que le carnaval n'avait pas grand intérêt. C'était vu comme quelque chose de populaire

dans le mauvais sens du terme. Mais populaire peut aussi être compris comme « venant du peuple ». C'est le peuple qui porte ces traditions. Si le peuple ne les porte plus, elles partent en désuétude. Ce ne sont pas les pouvoirs communaux ou politiques qui ont les traditions massées entre leurs mains, et c'est bien ainsi, sinon la tradition perd son sens. Il faut qu'elle soit portée par les populations. Donc, dans ce sens-là, oui, le carnaval est populaire.

Les différentes formes d'artisanats qui constituent ce folklore sont-elles aussi portées par les habitants ?

Oui, les habitants de Binche ont réellement conscience du rituel, il-elles tiennent à préserver son sens, sa signification. Les artisanats, les savoir-faire et tout ce qu'il y a derrière – la danse, la musique, les airs de Gille, les pas de danse, ... – sont très reconnus. Dans la transmission des gestes, de générations en générations, les femmes jouent aussi un rôle très important. Ce sont elles qui expliquent aux jeunes garçons comment danser. On observe une reconnaissance de ces pratiques dans de nombreuses traditions. On se rend compte que la préservation des savoir-faire est importante, car elle dépend de peu. Si le fils ou le petit-fils de la personne qui fait les costumes ne tient plus à les faire, cela ne tient pas à grand-chose que la tradition disparaisse. La communauté s'en rend compte.

Que pensez-vous des personnages grimes de noir toujours présents dans certains carnivals ?

C'est quelque chose d'ancestral dans les carnivals européens d'interroger le rapport de l'être humain à une série d'autres choses qui forment son environnement local et global. Depuis toujours on interroge le rapport à l'autre. L'autre étant l'étranger. Au XIX^e siècle, l'autre pouvait être l'étranger proche, vivant en marge de la communauté, comme le gitan. Ou par exemple dans le pays de l'Est, on représentait beaucoup la figure du juif, qui pouvait être vue comme bouc émissaire mais à qui l'on prêtait aussi des pouvoirs magiques. Il y avait un côté superstitieux et pas forcément négatif autour de ces personnages.

Cela pouvait également être l'autre au sens de l'étranger qui vient de loin. Au XIX^e siècle notamment, dans les carnivals autour de la Méditerranée, il y avait le Turc ou l'Oriental. Souvent, c'était un étranger exotique, vêtu de beaux atours, qui faisait rêver. La figure du noir est apparue dans les carnivals au XIX^e siècle, au moment de la colonisation et sa représentation était donc extrêmement péjorative. Cette image

coloniale du XIX^e siècle est encore présente dans certains carnivals mais évidemment elle est aujourd'hui très problématique.

C'est très étonnant de voir qu'à Ath par exemple, la communauté tient à son personnage du Sauvage, et veut à tout prix le maintenir. Je pense que la raison pour laquelle les Athois-ès tiennent encore autant à maintenir ces personnages c'est à cause de l'impression que si l'on modifie quelque chose ça va changer le sens de leur carnaval ou de leurs traditions. Cela vient probablement du fait que les carnivals font partie des seuls éléments rituels et sacrés qui subsistent en Europe. Alors qu'en réalité une tradition peut et doit évoluer avec son temps. Je pense qu'il faut conscientiser les communautés qui portent ces traditions. Ce n'est pas en changeant un élément de ce type que celles-ci vont perdre de leur sens. ■



KEITH HARING OU L'ÉMANCIPATION REVENDIQUÉE DU POP SHOP

Dans le contexte de l'hyper-industrialisation, « populaire » est surtout synonyme de production de masse. C'est ce contexte qui voit l'émergence du pop art dans les pays occidentaux durant la seconde moitié du XX^e siècle. Artiste engagé, décrit par le milieu artistique traditionnel, résolu à rendre l'art accessible à tou-tes, Keith Haring est l'une de ses figures emblématique aux États-Unis.

« Quand le Pop Shop ouvrit, la peur conceptuelle se réalisa : Haring chevaucha le tigre du commerce et était partout, au sens littéral du terme. »¹

Bill Arning

L'Art est le médium et le message : un art facilement identifiable et diffusible

Dès son adolescence en Pennsylvanie, Keith Haring veut être artiste et vivre de son art. Il quittera l'école professionnelle où il étudiait le graphisme et continuera à développer sa pratique au trait déjà bien affirmé tout en découvrant le travail d'artistes tels que Pierre Alechinsky, Fernand Léger, Jean Dubuffet, Pablo Picasso, Paul Klee ou encore Jackson Pollock, mais aussi certaines pratiques non occidentales telles que les calligraphies chinoises et japonaises, la symbolique aztèque, le dessin ou la peinture issues de la culture aborigène, ainsi que les hiéroglyphes égyptiens. Ces univers d'expression l'aideront à explorer un langage pictural spécifique encore abstrait à ce moment-là voire purement géométrique.

À New York, où il s'installe en 1978, il intégrera sans grande difficulté la School of Visual Art (SVA) et absorbera joyeusement et fougueusement le choc de la « ville-monde ». Choc des genres et des cultures, chocs sonores, musicaux et visuels constants, la « ville qui ne dort jamais » va agir comme un catalyseur, déterminant ainsi son identité personnelle et artistique pour le reste de sa courte vie et carrière.

Outre l'histoire de l'art et de la performance enseignée à la SVA, les cours de linguistique et de sémiotique eurent un impact puissant dans l'exploration et la formation de son alphabet pictural. Collages, vidéos et autres expériences collectives visuelles et sonores vinrent compléter sa pratique. Passionné de littérature et de poésie, ce sont les ouvrages de l'écrivain et poète William Burroughs, et plus largement de la Beat Generation, qui ont alimenté cette nécessité de transposer le sens de façon picturale. Le mouvement CoBrA et celui des situationnistes sont venus y apposer une touche politique et de contestation. Sa rencontre avec New York fut aussi celle de son émancipation sexuelle, de la découverte de son homosexualité, la rencontre avec la communauté gay et queer ainsi que celle des vies nocturnes débridées dans les divers clubs de l'underground (Club 57, Mudd Club, etc...). Un bain énergétique permanent de Rock, de Disco, de New Wave, de culture Punk et de l'incontournable culture Hip-Hop dont il deviendra un grand admirateur.

Imprégné de cette urbanité unique et soucieux de forger son propre système visuel, Haring quittera progressivement l'abstraction pour intégrer les éléments issus de la bande dessinée (en traçant notamment un cadre avant de commencer chaque œuvre) et de la culture cartoon. Ses dessins deviendront le médium puissant et idéal pour faire passer son engagement contre le racisme, l'arme nucléaire, et toutes les formes d'abus de pouvoir, mais aussi l'homophobie, les dangers du capitalisme ou de l'emprise de la technologie sur l'être humain. Ses dessins parlent de tolérance, de justice sociale et de fraternité universelle. Muni de quelques craies, il descend seul dans le métro où il choisit d'intervenir sur les espaces publicitaires vides, habituellement occupés par la sémantique promotionnelle, pour y apporter un message joyeux et engagé. Il confère à la ligne ou à son trait une responsabilité sociale² car ce qui l'intéresse surtout est d'échanger avec le public et de lui offrir ses récits en lieu et place des incitations à la consommation. Son art est reconnaissable entre mille, n'imité personne et habite les lieux de passage.

Sa première exposition en 1982 fut un succès artistique et public immédiat et lui ouvrit assez rapidement les portes de la reconnaissance internationale, de l'argent et de la célébrité. Les soirées désormais se passeront aussi dans la mythique boîte du *Paradise Garage*, avec

Madonna, Debbie Harry, Grace Jones et Andy Warhol, dont il fit la connaissance en 1983, sans se détourner des scènes underground et de ses compagnons d'art des débuts.

Pop Shop in a Material World³

C'est Andy Warhol qui, en 1985, souffla à Keith Haring l'idée d'ouvrir son propre magasin où vendre directement des objets qu'il dessinerait et ferait fabriquer. Haring était lui-même fasciné par la Factory et la liberté dont semblait jouir son ami au niveau des processus de production, de vente et de distribution. Le maître du pop art et de l'art issu de la consommation de masse voyait son jeune ami quelque peu s'éteindre dans le monde étroit voire étriqué des galeries d'art et des musées. De son côté, Haring était à la fois conscient de la volatilité du marché de l'art mais se méfiait de ce que le marché lui faisait. Outre lui insuffler le désir d'émancipation notamment par l'ouverture du Pop Shop, Warhol apprit à son ami et protégé (comme à Jean-Michel Basquiat) à vivre et à exister avec le succès et l'image qu'imposait la célébrité⁴.

“
Le Pop Shop, malgré sa forme et sa philosophie, semblait annoncer bien avant l'heure l'ère du merchandising actuel ou du plus récent concept de "produit dérivé". Or la philosophie était tout autre. ”

Keith Haring, ayant fait sienne l'une des devises de Warhol, « *Good business is the Best of Art* », continue encore aujourd'hui de prêter le flanc aux critiques le qualifiant d'artiste commercial, notamment les tenants de l'orthodoxie conceptuelle et minimaliste du circuit exclusif atelier-galerie-musée (la « sainte trinité »). La production de l'édition limitée incarnait une démocratisation de l'art à première vue mais les prix pratiqués excluaient de facto toute une catégorie de la population que Haring voulait justement atteindre. Cette vision du monde de l'art, portée par une classe sociale proche de l'establishment, ne pouvait plus suffire à la jeunesse artistique privée de moyens dans le New York en mutation des années 1980. Après avoir été au bord de la faillite à la fin des années 1970, New York subissait à présent les assauts de la spéculation et de la gentrification. Cette jeunesse, qui dès la fin des années 1970, avait trouvé refuge dans le quartier d'East Village où les espaces pour les ateliers étaient grands et bon marché, devait à présent survivre. Une partie

d'entre elle allait alors déployer des codes et un langage artistique indépendants, posant ainsi les bases d'une scène artistique absorbée par la culture télévisuelle (MTV), fluo et technologique des années dites « matérialistes ».

Si Haring ne refusait aucunement le fait de travailler avec une galerie d'art et en acceptait les règles, il avait néanmoins l'ambition de maîtriser lui aussi son processus de création et refusait de le voir totalement englouti par un marché sous les assauts de la doctrine de l'administration Reagan. Ayant développé un art et un alphabet visuellement puissants et facilement interprétables qui se suffisaient en quelque sorte à eux-mêmes, il était sans doute assez naturel et vital de vouloir s'émanciper, du moins partiellement, d'un circuit qu'il jugeait aliénant et dévitalisant dans la direction qu'il prenait. Son intention d'ouvrir son propre shop suscita une levée de bouclier chez son galeriste et la plupart des collectionneurs. Ces derniers ne comprirent pas la nécessité d'élargir le champ artistique à l'activité purement commerciale (Pop Shop et commandes publicitaires), qui risquait à leurs yeux d'amoin-drir la valeur de ses œuvres. Les commandes de fresques publiques que Haring continuait à accepter pour des montants symboliques ou en pur parrainage, et les murs qu'il continuait à investir contribuaient à accroître sa célébrité, mais la portée restait symbolique et laissait la question de la valeur monétaire dans les mains de celles et ceux qui « savaient y faire ».

C'est aussi à ce moment-là que l'artiste décida d'arrêter de dessiner dans le métro car ses *subway drawings* étaient de plus en plus volés au fur et à mesure que le prix de ses œuvres augmentait. Ces dessins étaient des œuvres éphémères, vouées à disparaître une fois qu'elles avaient rempli leur fonction communicante. Ce qu'il avait voulu comme un don et un art libre d'accès à toutes et tous dans le métro se retrouvait sur le marché contre sa volonté. Détournés ainsi de leur vocation initiale ces dessins n'avaient à ses yeux plus de raison d'être.⁵

Le multiple illimité contre l'édition limitée

C'est par un jour pluvieux d'avril 1986 que le Pop Shop ouvrit ses portes dans un quartier de Soho. Le Pop Shop n'était pas un magasin comme les autres : entièrement conçu et recouvert de fresques, on pouvait y acheter en majorité des tee-shirts, des casquettes, des pin's et des autocollants représentant les personnages de Haring et ses dessins désormais très identifiables tout cela au son de ses mixtapes préférées. Mais on pouvait aussi y acheter les pièces d'autres compagnons d'art tels que Jean-Michel Basquiat et Kenny Scharf, que Keith Haring avait invités à participer à l'aventure.

Les prix étaient dérisoires : 1 \$ le tee shirt et 50 cents le pin's alors que les œuvres de Keith Haring à cette époque-là commençaient à

dépasser largement les 5000 \$. À la fois continuation des expériences du Store de l'artiste conceptuel américain Claes Oldenburg (1961), et d'autres lieux de vente temporaires autogérés par les artistes, le Pop Shop, malgré sa forme et sa philosophie, semblait annoncer bien avant l'heure l'ère du merchandising actuel ou du plus récent concept de « produit dérivé ». Or la philosophie était tout autre.

Dans son article publié dans le *New York Times* quelques jours après l'ouverture, un journaliste s'en prend assez violemment à l'opération, accusant l'artiste de profiter d'une notoriété montante pour vendre ce qu'il avait toujours créé et distribué gratuitement dans métro⁶. La messe était dite : Keith Haring, chantre du « *Art is for Everybody* » et de la justice sociale, avait vendu son âme sur l'autel du commerce et de la consommation de masse. En réalité, en vendant des pièces reproduites en série à un prix minimal, l'artiste renouait avec le public qu'il était en passe de perdre lorsqu'il avait soudainement accédé à la célébrité. Alors qu'Andy Warhol faisait entrer des produits de la consommation de masse dans les musées, Keith Haring transformait des produits des contre-cultures urbaines en pièces accessibles au grand public⁷. Le Pop Shop touchait au fond au tabou du lien entre art et commerce en mixant diverses cultures contemporaines.

Après avoir entièrement choisi, produit et maîtrisé la décoration de son magasin, Keith Haring allait aussi prendre en main toutes les étapes de la conception, de la production, ainsi que le choix des matériaux et de la distribution. Le Pop Shop ne rapportait que peu d'argent et l'artiste en était bien conscient avant même d'ouvrir son magasin. Mais tandis qu'on s'offusquait de cette « honteuse » opération commerciale, les critiques ne trouvaient rien à redire à la spéculation du marché de l'art qui allait bon train à l'époque, estimant sans doute moins honorable ou valorisant de vendre 10 000 t-shirts à 1 \$ à des milliers d'inconnus dans le Pop Shop qu'une pièce unique à prix exorbitant à un collectionneur dans les coulisses feutrées d'une galerie – collectionneur qui la revendrait peut-être quelques années plus tard avec un bénéfice notoire. Le profil même des nouveaux collectionneurs s'apparentait de plus en plus à des investisseurs. Haring commença par ailleurs à fréquenter les enchères, pour racheter de temps à autre ses propres œuvres – à prix fort parfois – et tenter ainsi de les faire sortir du cycle spéculatif. Mais ce qui sans aucun doute agaçait le plus était le fait que non seulement il n'avait pas écouté les avertissements de son galeriste ou de certains de ses collectionneurs mais qu'il s'en fichait littéralement⁸.

Deux années plus tard, Haring ouvrit un autre Pop Shop à Tokyo. Fasciné par le pays (il utilisait l'encre et les papiers japonais pour ses dessins), il était très honoré qu'un des berceaux de la ligne calligraphiée et du signe s'intéresse à son travail.

Il dut néanmoins fermer sa boutique dès 1989 à cause de nombreux faux circulant sur le marché et de relations financières compliquées avec la ville de Tokyo. Il est intéressant de remarquer que ses dessins, qui se révélèrent facilement appropriables par la culture du signe japonaise (ce qui pour lui ne posait pas en soi un vrai problème : il acheta lui-même plusieurs copies ou faux pour sa collection personnelle et n'entama aucune action légale pour contrer la pratique), ont paradoxalement eu pour effet de vider ses personnages de leur message initial. Les dessins avaient fini par quitter Haring lui-même pour devenir des pictogrammes anonymes qu'il jugeait, à son regret, décoratifs.

Le Pop Shop new-yorkais survécut à la mort de l'artiste en 1990 et après un peu plus d'une décennie de grand succès public, ferma ses portes en 2005. Il devint une plateforme en ligne toujours active aujourd'hui. Conformément aux attentes de l'artiste, le Pop Shop déjoua les paris et les spéculations : il ne fut jamais un succès commercial – là n'était pas le but – mais bien un incroyable succès public. Le produit des ventes couvrait les frais de fonctionnement et de production, et tout surplus était investi dans la recherche contre le SIDA – qui faisait des ravages depuis plusieurs années au sein de la communauté homosexuelle dans la quasi-indifférence des pouvoirs publics –, ainsi que dans les aides et bourses à la jeunesse défavorisée. Un an avant sa mort des suites du SIDA, l'artiste fonda la Keith Haring Foundation, dont la mission a toujours pour vocation de protéger et de défendre le patrimoine de l'artiste mais aussi d'investir le bénéfice des ventes de ses œuvres, des pièces dérivées ou des licences d'exploitation dans les mêmes causes que celles que l'artiste défendait de son vivant. ■



1. Bill Arning, *Harings Perpetual Power in Keith Haring 1978-1982*, CAC Kunsthalle Wien, 2011, p. 224.
2. Keith Haring, *Journals*, Penguin, 2010, p. 128.
3. Référence à *Material Girl*, une chanson de la chanteuse américaine Madonna. Une voix robotique d'homme répète le hook « *Living in a material world* ».
4. Keith Haring, *Journals*, Penguin, 2010, p. 131.
5. De son vivant les subway drawings n'ont jamais été intégrés dans les expositions. Ce n'est qu'après sa mort qu'un nombre limité de ces pièces a pu être exposé à titre pédagogique.
6. Michael Gross, « Notes on Fashion », *The New York Times*, April 22, 1986, p. A22.
7. Keith Haring in John Gruen, *Keith Haring : The Authorized Biography*, Prentice Hall, 1991, p. 148.
8. *Ibid.*



Entretien avec
Matthieu Morin

Graphiste, musicien et
collectionneur d'art brut

Propos recueillis par
Renaud-Selim Sanli, chargé de
projets et de communication
à Culture & Démocratie

L'ART BRUT : SINGULARITÉ, HERMÉTISME ET SPONTANÉITÉ CULTURELLE

L'art brut est-il un art populaire ? Si tous deux partagent la spontanéité et l'ouverture au monde extérieur, Matthieu Morin les distingue radicalement. Pour l'auteur de l'ouvrage *Des pépites dans le goudron* (Frémok, 2019), l'art brut est « un art qui s'ignore », il relève d'une extrême singularité, d'une spontanéité vitale qui n'en est pas moins attachée à un contexte d'existence, mais au contraire de l'art populaire, il n'a pas de caractère collectif. Et si l'art brut permettait de redessiner des frontières poreuses entre culture, art et production de masse ?

Comment définiriez-vous l'art brut ? Est-ce une pratique que l'on peut qualifier de populaire ?

J'ai découvert l'art brut il y a vingt ans par une voie populaire : le rock'n'roll ! En répétant avec mon groupe dans la salle de yoga d'un psychologue collectionneur. Mais tout ça n'est que pur hasard. La seule chose qui ne l'est pas, c'est que j'ai été sensible, instantanément, à ce que j'avais sous les yeux. Quelque chose que je n'avais jamais ressenti avec l'art visuel en général et qui m'a secoué sans que je comprenne pourquoi. J'ai donc aimé l'art brut avant d'en connaître la définition si tant est qu'il y en ait une. Je pense que le rock'n'roll ou le blues sont des expressions particulièrement intéressantes pour aborder cette histoire de corrélations entre art brut et art populaire. Aux origines du blues, il y a pas mal d'ingrédients qu'on associe toujours à l'art brut : l'expression spontanée de sentiments profonds, très souvent doublée d'un certain dénuement matériel reflétant l'urgence de la création. Dans le cas du blues, où même plus originellement des *worksongs*, on observe une expression spontanée de la douleur, du labeur, de l'amour, sans aucun autre médium que la voix et le rythme des pioches. L'instrument est déjà un artifice et quand il est présent, il est souvent très rudimentaire, une corde et une boîte en métal. Quand Dubuffet donne son idée de l'art brut, il décrit des personnes qui tendent vers une non-culture artistique et qui involontairement – c'est impor-

tant – n'en détiennent ni les codes ni les outils. Ce besoin spontané de créer n'attend donc pas que des conditions ou des contextes favorables ou adaptés soient réunis et encore moins une éducation artistique particulière. La spontanéité prend alors cette forme d'urgence, de nécessité. C'est dans ces moments de création spontanée qu'on s'aperçoit que certaines personnes ont le besoin de créer comme elles ont le besoin de respirer. C'est cette intensité qui m'intéresse et intéresse je pense les amateurs d'art brut.

L'art brut pour moi se différencie de l'art populaire par son extrême singularité. Il y a une question de sélection, de regard pour définir une œuvre d'art brut. C'est la personne qui regarde qui va décider d'une œuvre brute puisque par définition l'artiste brut·e s'ignore en tant qu'artiste et très souvent il·elle crée sans adresser sa création. C'est aussi pourquoi il est souvent difficile de répondre à des généralités sur l'art brut comme s'il s'agissait d'un mouvement pictural. Non, l'art brut ne suit rien et n'est opposé à rien. J'entends souvent parler de l'art brut comme d'un art rebelle ou contestataire, mais non, ça n'est pas correct, l'art brut s'en fout puisqu'il s'ignore. C'est bien là que réside toute sa force, de par son hermétisme, c'est un diamant brut. Il y a dans l'art brut quelque chose de l'ordre de l'individualité, de l'extrême singularité qui s'oppose à la définition d'art populaire.

Définir l'art populaire me paraît beaucoup plus complexe. Si je devais vraiment prendre un gros raccourci, je dirais que ce sont des créations spontanées mais beaucoup plus ouvertes aux contextes extérieurs, qui se passent d'un quelconque enseignement mais qui peuvent, à contrario de l'art brut, prendre des formes collectives. Les créations populaires sont souvent moins « chargées », disons plus légères que les créations considérées comme brutes. Dessiner une bite sur ta trousse d'école, tu n'es pourtant pas le·a seul·e à le faire, mais cette bite ne sera pas la même que celle de ton voisin ou ta voisine, elle aura son trait, sa façon, son âme... Bref, toutes ces expressions qui ne semblent pas entrer dans le sacro-saint domaine de l'art culturel mais qui peuvent rejoindre ce qui m'intéresse dans l'art brut : la spontanéité, la fragilité, l'absence de règles et d'apprentissage. J'aime quand même beaucoup l'idée « d'art modeste », cité par

Dubuffet dans son premier fascicule sur l'art brut en 1979 et repris par Hervé Di Rosa, artiste de la figuration libre et passionné d'art populaire qui en a nommé son musée à Sète (le MIAM : Musée International des Arts Modestes). Dubuffet parle alors d'auteur-ices (et pas d'artistes), « exécutant à leur propre usage et enchantement, poussés par le seul besoin d'extérioriser les fêtes dont leur esprit est le lieu. »

En effet, il me semble quand même primordial quand on parle du sujet infini qu'est la création, de s'interroger sur le concept d'art. Pour ma part, je distingue art et création en considérant que l'art pourrait être déjà une transformation, une présentation ou une étude de la création. Je ne fais surtout pas partie des ayatollahs de l'art brut qui s'attaquent sans cesse à l'art contemporain, à l'art conceptuel et plus largement à l'art enseigné, seulement je ne les appréhende pas du tout de la même manière. Je peux être touché par une œuvre d'art conceptuelle mais je n'éprouverais pas la même chose avec l'art brut. Pour moi c'est comme comparer un arbre et une planche.

“ Il y a dans l'art brut quelque chose de l'ordre de l'individualité, de l'extrême singularité qui s'oppose à la définition d'art populaire. ”

Donc pour vous la culture populaire n'est pas la culture dite mainstream, du blockbuster aux icônes pop ?

Quand on parle de mainstream, on définit uniquement le phénomène de culture de masse, et on peut se dire effectivement que cette culture est souvent orientée par l'industrie culturelle, mais cette même industrie est elle-même influencée par les contextes sociaux, politiques, économiques. Entre culture populaire et culture mainstream, j'ai l'impression que la culture populaire est une culture développée par le peuple et la culture mainstream plutôt une culture proposée voire imposée au peuple. Si on veut vraiment se mordre la queue, on peut constater que certaines pratiques artistiques comme le tatouage sont nées d'une véritable culture populaire. L'expression même d'une rébellion et une marque de singularité émanant d'individus et groupes d'individus comme les taulard-es, les marins, etc, qui est aujourd'hui passée véritablement du côté mainstream. Et je ne dis pas récupérée parce que ça n'est pas forcément un phénomène critiquable mais disons qu'elle est complètement sortie de son contexte initial. C'est intéressant. On peut se poser la même question pour le rap, pour le street-art, etc., qui n'ont, pour certaines formes, rien à voir aujourd'hui avec la forme initiale, issue de la culture populaire.

Pour reprendre la figure du serpent qui se mord la queue, on pourrait aussi penser que malgré sa spontanéité l'art brut est influencé par une culture mainstream (par exemple la culture de masse américaine) ?

C'est justement ce que j'ai voulu travailler avec cette exposition *L'Amérique n'existe pas ! Je le sais j'y suis déjà allé*, au Art et marges musée. L'art brut tel que le théorisait Dubuffet en 1945, était une création de personnes « indemnes de culture », or personne n'est véritablement indemne de culture. On trouve des références culturelles chez les artistes les plus représentatives de l'art brut : *Le Magicien d'Oz* pour Henry Darger et ses *Vivian Girls*, les architectures hindoues pour le Facteur Cheval, la civilisation égyptienne pour Augustin Lesage, etc. Quand Dubuffet parlait de culture, on peut penser qu'il évoquait plus précisément la culture artistique et qui plus est la culture officielle comme il la nommait dans beaucoup de ses essais confettaires comme « Asphyxiante Culture ». Ce que j'ai tenté de montrer dans l'exposition, c'est la puissance et l'influence considérable qu'exerce la culture populaire des USA sur le monde depuis plus d'un siècle, à travers ces images ou musiques absorbées, digérées et recrachées par des artistes brut-es, populaires et contemporaines, qui renvoyaient alors, par leur folie et leur absence de filtres, l'image d'absurdité de ce trop-plein, comme une overdose. À un moment où l'éclat des USA commençait sérieusement à se ternir avec l'arrivée de son « Duce 2.0 », l'idée était de prendre conscience de cette influence et d'aller dévisser quelques planches dans l'envers du décor de ce rêve américain. Peut-être que l'exemple le plus probant était ce cercueil du Ghana sculpté par Paa Joe, une pratique populaire datant des années 1950. La nouvelle tradition consiste à se faire inhumer dans un cercueil figuratif, symbole de ton métier, de ta passion, de ce qui te représente. On a présenté un cercueil en basket Nike. Si se faire inhumer dans une basket Nike ce n'est pas le cynisme du rêve américain et de l'ultra-capitalisme !

Il y a une forme de paradoxe dans l'art brut : art involontaire, spontané, voir inclassable et pourtant désormais présent dans les circuits culturels (musées, galeries...). Peut-on dire que l'art brut « se popularise » voire qu'il est récupéré par l'économie de l'art institutionnel ?

L'art brut est désormais bel et bien accepté dans les galeries et musées, il y a dix ans encore ça n'était pas le cas. C'est bête à dire mais pour moi on assiste à une sorte de cycle. Que ce soit dans la mode, la musique, l'architecture, la cuisine, c'est un phénomène social global. Il y a une recherche générale du retour aux sources, à l'essentiel, au « vrai », déjà complètement récupéré par le marketing et par la pub depuis plus de

dix ans : « Venez comme vous êtes. »¹ Et cette simplicité, on va la chercher du côté de cette culture populaire. Dans les friperies parisiennes, les bleus de travail coutent 50 euros ! Le cynisme a été poussé jusqu'à voir le gilet jaune revisité par la haute-couture !

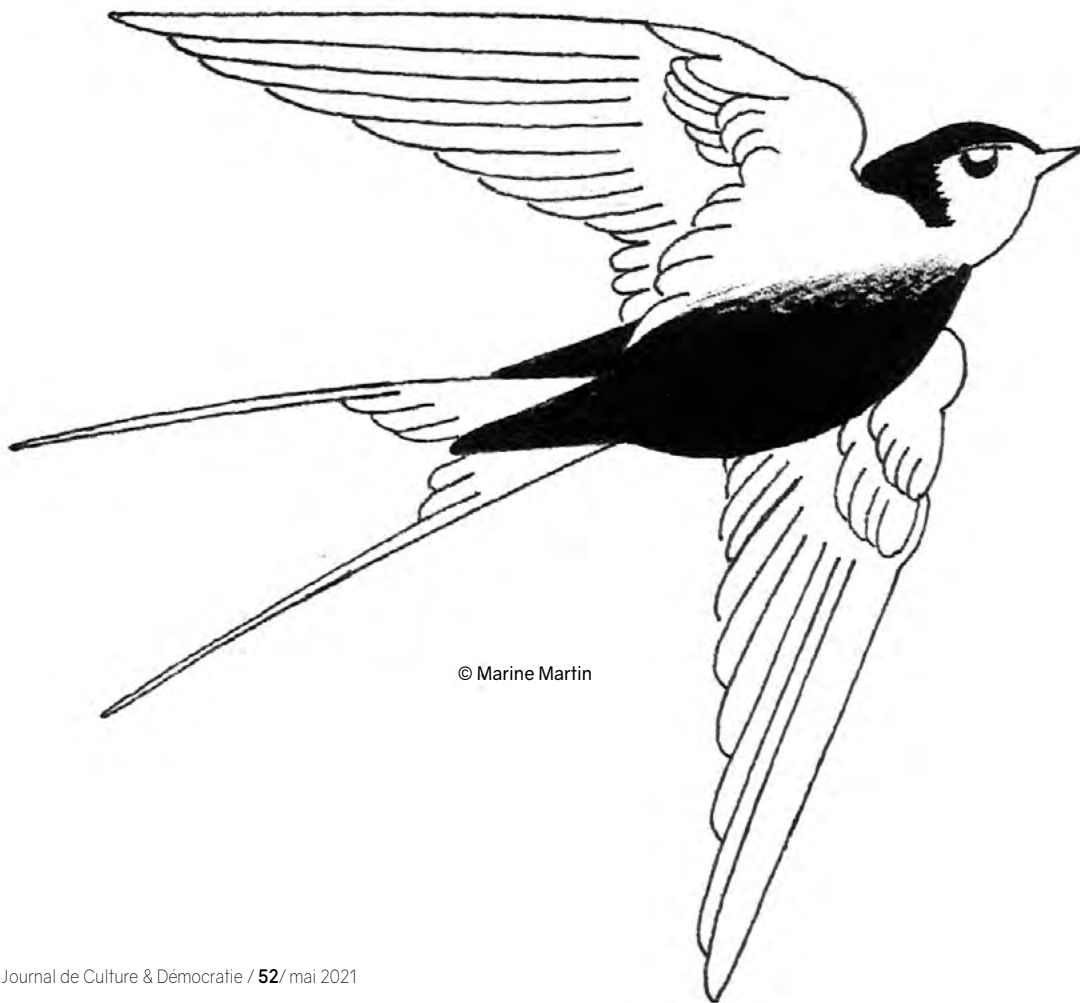
Pour parler plus précisément des circuits de l'art, la cote de l'art brut a explosé depuis seulement quelques années. L'art brut est désormais présenté au MOMA, à Beaubourg, dans les plus grands musées du monde. Certain-es en sont satisfait-es parce qu'il-elles y voient une reconnaissance et d'autres y voient également des parts d'ombre. Comme moi qui n'ai jamais adhéré aux règles et aux codes d'un art contemporain clairement élitiste culturellement et financièrement parlant. Quand tu présentes une œuvre, tu te dois de respecter son origine, son histoire. Heureusement ça n'est ni tout noir ni tout blanc, certains musées et galeries dédiés à l'art brut font un superbe boulot sans justement tomber dans ces poncifs du *white cube* et de la pince à billets. Et ce dans le milieu muséal institutionnel comme dans la culture plus underground, qui trouve forcément des complicités avec cet art.

Enfin, sur le danger que vous évoquez quant à la dénaturaison de l'art brut, elle pourrait exister sous une forme d'art brut contemporain présent dans les lieux de création de personnes en

situation de handicap par exemple. C'est pourquoi il faut rester très vigilant-es sur ces sujets tout en continuant à œuvrer pour la reconnaissance de ces talents au grand public. C'est aussi un engagement utile pour la perception et l'acceptation des différences, pour l'accès aux cimaises des musées, aux scènes des théâtres et salles de concerts ou à l'édition de ces artistes. Je travaille moi-même régulièrement avec des institutions comme la S Grand Atelier² qui fait un travail de présentation et d'édition formidable et qui a clairement participé à cette reconnaissance de l'art brut contemporain. Nous avons présenté ensemble quelques artistes influencé-es par les USA lors de l'exposition bruxelloise comme Jean Leclercq et ses détournements de comics, feu Richard Bawin et son incroyable blues en yaourt, etc. Je travaille également pour le label « La Belle Brute » qui édite des disques autour des pratiques brutes de la musique, organise des concerts, etc. C'est réellement des questionnements quotidiens que de participer à la mise en avant de tout ça parce qu'avec le handicap, la suspicion d'une récupération peut être présente. ■

1. Slogan de McDonalds

2. <https://lasgrandatelier.be/>



© Marine Martin

PAS DE CULTURE SANS CULTURE POPULAIRE

Entre ressource et menace, la culture populaire se trouve en tension entre culture instituée et culture de masse. L'une comme l'autre ont tendance à politiquement l'affaiblir et la récupérer jusqu'au risque de voir disparaître tant la « culture populaire » que « le peuple » qui la constitue, soulève Jan Baetens à la suite des « études culturelles ». Pourtant, comprise non pas comme un objet fixe mais comme une pratique d'existence capable de transformer le champ social, la culture populaire ne cesse de résister à sa propre disparition.

partant, s'efforce de réduire la visibilité et surtout l'importance de la culture populaire². Les stratégies qui tendent à cet effet sont multiples, de la simple omission ou disqualification brutale à la récupération, soit l'appropriation dans un nouveau contexte d'une culture populaire sans cela inacceptable, puisque bête, vulgaire, simpliste et ainsi de suite. Si elle fait souvent peur, la culture populaire est donc non moins fréquemment perçue comme une possibilité de ressourcement, un bain de jouvence permettant de lutter contre la sclérose de la création officielle³. Le français littéraire se détourne des patois comme des sociolectes, il s'écarte des régionalismes comme du verlan ou du langage des banlieues, sauf dans le cadre de ce qui se présente alors comme un exercice de style (j'emprunte à dessein le terme à Raymond Queneau, en pensant aussi au « néo-français » de *Zazie dans le métro*).

Il serait faux de croire toutefois que les études culturelles s'en tiennent à la pure dichotomie de la culture populaire et de la culture canonique, celle-ci accusée de tous les torts, celle-là naïvement idéalisée. Elles insistent au contraire sur les faiblesses de la culture populaire et des menaces qui pèsent sans cesse sur elle. En simplifiant un peu, on peut avancer que la culture populaire souffre d'un double handicap.

Premièrement, les chercheur·ses ne manquent jamais de souligner l'écrasement de la vraie culture populaire, celle faite *par* le peuple, par la nouvelle culture de masse produite et prescrite par les médias, c'est-à-dire par une culture faite *pour* le peuple, mais jamais *par lui*. De ce point de vue, culture populaire et culture médiatique convergent ou fusionnent, mais toujours au détriment des formes populaires qui seules subsistent sous la forme dégradée du folklore⁴. Dit autrement, ce que montrent les études culturelles, c'est que la culture populaire n'existe plus. En second lieu, elles soulignent une autre perte, celle du *peuple* même. En effet, à mesure que le centre de gravité des études culturelles s'est déplacé de la Grande-Bretagne aux États-Unis, la culture populaire a pris rapidement une tournure communautariste. À la place de la culture populaire viennent alors les cultures des minorités (genrées, ethniques, sexuelles, religieuses, générationnelles etc. – mais très peu sociales, la notion de classe étant assez peu présente dans ces nouveaux débats). La disparition de la culture populaire se double ainsi de celle du peuple,

Contemporaine de l'essor de la nouvelle culture de masse, puis de sa « découverte », vers la fin des années 1950, par les chercheur·ses en sociologie et en sciences des médias et de la communication¹, la mouvance britannique, puis américaine des « études culturelles » a introduit une approche de la culture radicalement neuve. D'un côté, la notion de culture cesse d'être pensée en termes d'objets et d'artefacts pour se définir, dans un esprit plutôt anthropologique, comme un ensemble de pratiques et, plus largement, comme manière de vivre, à commencer par celle des groupes jusque-là écartés de la culture au sens noble du terme : les couches populaires. De l'autre, ces pratiques culturelles, quel qu'en soit l'objet ou la nature, s'imposent comme un enjeu résolument politique. Loin d'être le simple reflet ou émanation d'une identité collective, d'une série de croyances et d'habitudes ou encore d'un ensemble de circonstances matérielles, les pratiques culturelles en question s'avèrent une force capable de prendre position dans un contexte social, de l'organiser de manière active et surtout de le modifier durablement. Le contrôle de la culture devient ainsi une question politique de premier rang, qui touche à la structure d'ensemble de la société.

Dans une telle perspective, la culture dite populaire est souvent perçue comme un danger. Les différences qu'on y repère avec la culture dite légitime, c'est-à-dire la culture à même de se faire accepter comme la véritable culture, voire la culture tout court, représentent inévitablement une mise en question de cette dernière, qui

divisé désormais en une mosaïque de groupes ayant chacun des revendications particulières et pas forcément compatibles.

En même temps, cette double faiblesse (il n'y a plus de culture populaire, il n'y a plus de peuple) ne doit pas dissimuler des capacités de résistance et de résilience, que les études culturelles ont pareillement mises en valeur. Le poids de la culture médiatique de masse, la segmentation du public à travers des techniques de ciblage publicitaire ou encore les tentatives d'imposer un patrimoine et des normes choisis par la culture d'élite⁵ ne sont pas vécus comme des fatalités. Le public populaire a la possibilité de rejeter la culture de masse qu'il est obligé de consommer à longueur de journée ou d'en faire un usage détourné, ironique, repensé en fonction de ses propres besoins, désirs ou nécessités (et dans bien des cas, cette culture de masse est mise en question de l'intérieur, par celles et ceux-là mêmes qui la font, comme le montre le caractère souvent très critique des séries télévisées, le format culturellement dominant de notre époque).

“ Pour la culture légitime, officielle, médiatique, hégémonique, traditionnelle, d'élite – car il n'y a pas de façon unique de décrire le pôle adverse –, la culture populaire sera toujours regardée comme une culture à la fois autre et de moindre valeur. ”

Le vandalisme de la culture officielle⁶ reste l'exemple-type d'une telle réaction, qui prend aussi la forme non moins agressive de l'ennui – « je n'aime pas lire ». Le *scrapbook*⁷, ce collage-montage personnel des produits culturels qui circulent, est un exemple plus constructif de résistance, qui montre que l'appropriation individuelle et unique (un *scrapbook* n'existe par définition qu'en un seul exemplaire) est également capable de reconstruire de nouvelles formes de communauté et de vivre ensemble, puisque le *scrapbook*, à la différence du journal intime, est un objet qui ne demande qu'à être partagé. On voit à quel point se tiennent ici les deux problèmes de l'absence de culture populaire (« authentiquement » populaire s'entend) et d'absence de communauté (autre que celle dans laquelle on vit de toute façon, qu'on le veuille ou non). La démarche élémentaire, de résistance et réappropriation mélangées que représente le *scrapbook* atteint sa véritable efficacité au moment où il se partage. Redevient populaire

la culture qui engendre des manières de vivre ensemble. Ainsi aussi des formes et genres jugés « typiquement populaires » (en gros, ce qu'on appelle les fictions de genre) : leur succès et leur impact durable n'existeraient pas sans le développement de nouvelles structures de diffusion, comme par exemple les revues et magazines bon marché et la culture du livre de poche.

Le problème fondamental de la culture populaire en général et de la littérature populaire en particulier tient toutefois à l'antinomie qui continue à cadrer leur approche. Du point de vue de la culture populaire, la culture non populaire, quelle que soit la manière dont on la détermine ou l'aborde, est vue comme un autre, avec tous les effets d'indifférence, d'incompréhension, de danger ou d'hostilité que cela implique – la méfiance à l'égard du livre comme support de la culture au sens conventionnel du terme en est un symptôme⁸. Mais il n'en va pas autrement dans le cas inverse. Pour la culture légitime, officielle, médiatique, hégémonique, traditionnelle, d'élite – car il n'y a pas de façon unique de décrire le pôle adverse –, la culture populaire sera toujours regardée comme une culture à la fois autre et de moindre valeur. À la lumière de ce qu'on attend d'un « bon » poème contemporain, le recours systématique à la rime qui caractérise le rap, sera jugé rétrograde et donc suspect (pour ne rien dire de la fusion avec la chanson, jugée contraire à l'investissement de l'espace de la page et du volume dans l'écriture poétique depuis au moins Stéphane Mallarmé).

Remédier à ce problème suppose un changement de perspective fondamental. Il nous faut une approche qui évite voire empêche de stigmatiser les extrêmes du spectre – la littérature populaire écartée comme platement commerciale aux yeux de la grande littérature ; la littérature traditionnelle comme extension nostalgique et autoritaire d'un monde coupé des réalités vivantes –, tout en ménageant un espace de dialogue entre les pratiques et les positions qui paraissent à certains égards incompatibles.

L'ambition de pareils échanges ne doit pas être d'obtenir une manière de nouvelle synthèse, avec un nouveau canon et une nouvelle normalité dépassant le clivage du populaire et du non populaire – une telle architecture risque de produire de nouvelles fadeurs –, mais d'ouvrir un champ où les divers pôles⁹ puissent continuer à s'interroger et, mieux encore, à se critiquer mutuellement. Les effets de telles confrontations ne peuvent être qu'heureux. D'un côté, les notions de populaire et de non populaire perdront à coup sûr un peu de leur homogénéité (la littérature ne peut se dire et se faire qu'au pluriel, quel que soit son domaine). De l'autre, ces rencontres et mélanges aideront aussi à renouveler notre idée de la littérature, puis à l'inquiéter de manière productive, notamment par le refus d'enfermer

l'étude des textes, tant du point de vue esthétique (subjectif) que du point de vue historique (objectif) dans la seule littérature.

C'est parmi bien d'autres choses le programme de la chaire des « littératures comparées » récemment attribuée à William Marx, dont l'auteur vient de publier les grandes lignes dans sa leçon inaugurale, *Vivre dans la bibliothèque du monde*¹⁰. On ne peut qu'encourager toutes celles et tous ceux qui prennent la littérature vraiment au sérieux à se plonger dans ces pages lumineuses. ■

1. Les *Mythologies* de Roland Barthes datent de 1957, *L'Esprit du temps* d'Edgar Morin sort en 1962. Le livre fondateur des études culturelles est *La Culture du pauvre* de Richard Hoggart, qui est de 1957 (traduction française aux éditions de Minuit en 1970).
2. L'auteur le mieux informé et le plus nuancé en la matière est sans doute John Storey, voir *Cultural Theory and Popular Culture*, Routledge, 2018. Il est important de noter que ce rejet de la culture populaire par la culture légitime est tout sauf un fait universel ou transhistorique, comme en témoigne par exemple le rôle de la culture populaire dans la construction de l'idéologie romantique.
3. Dans la littérature néerlandaise, on fait ainsi une distinction très nette entre « polar », fait par des tâcheron·nes écrivant sous pseudonyme, et « polar littéraire », écrit par de « vrai·es » écrivain·es ; en France, le grand rêve de bon nombre d'auteur·ices de la Série noire est toujours de passer à la collection Blanche de Gallimard.
4. L'on sait qu'un critique aussi radical qu'Adorno va jusqu'à poser que l'expansion de ce qu'il appelle l'*industrie culturelle* (à ne pas confondre avec les industries culturelles ou créatives plus récentes) évince également la culture d'élite ou de recherche. Force est cependant de noter que les travaux d'Adorno se trouvent peu commentés dans le champ des études anglo-saxonnes.
5. Aujourd'hui sans doute de moins en moins, si on regarde par exemple la quasi-censure de l'enseignement de la littérature (au sens traditionnel du terme) à l'école. Les analyses d'Adorno sur l'engloutissement simultané de la culture populaire et de la culture d'élite par la diffusion de la culture médiatique se montrent ici particulièrement prophétiques.
6. Bien documenté dans le domaine des arts plastiques par Nathalie Heinrich dans son étude *L'art contemporain exposé aux rejets : Études de cas*, Pluriel, 2009.
7. Le *scrapbooking* est une forme de loisir créatif consistant à agencer des photographies dans un décor en rapport avec le thème abordé, dans le but de les mettre en valeur par une présentation plus originale qu'un simple album photo.
8. Voir les diatribes violentes contre le support-livre, via des slogans du genre : « dé-livrer » la littérature (pour mieux ouvrir la parole « enchaînée » aux médias sonores et visuels).
9. Car outre la distinction populaire vs non populaire, il faudra aussi tenir compte des différences entre présent et passé, version originale et traduction, genres dûment répertoriés et travaux inclassables, auteurs ou autrices mainstream et textes issues des minorités, et ainsi de suite.
10. Collège de France/Fayard, 2020.



Entretien avec Paul Aron
Docteur en philosophie et lettres,
directeur de recherche au (FNRS)
et professeur de littérature et
théorie littéraire à l'Université
Libre de Bruxelles
Propos recueillis par
Thibault Scohier,
critique culturel, membre de
Culture & Démocratie

LE ROMAN POPULAIRE

Les best-sellers sont-ils des romans populaires ? Les romans populaires sont-ils un genre en soi ? Qui les écrit, les lit, et de quoi parlent-ils ? Avec la démocratisation de l'écriture et des moyens de publication, la question de la légitimité littéraire se pose différemment. Quelle place donner à l'enseignement d'une littérature populaire aujourd'hui ? Paul Aron propose ici quelques clés et éléments de réponse.

Quand on parle de roman populaire on pense généralement à ceux qui touchent un public le plus large possible. Un best-seller est-il forcément un roman populaire ?

Il faut effectivement distinguer les deux sens du mot populaire dans un contexte culturel. Il y a d'une part la question de la représentation : le texte (ou l'œuvre d'art en général) évoque-t-il des milieux sociaux peu dotés (par exemple le monde ouvrier) ou rarement dépeints (certains métiers féminins) ? Fait-il une place aux personnes exclues, dominées, marginales ? Quel regard jette-t-il sur eux-elles, quelle appréciation en donne-t-il ? Ces questions sont très différentes de celles que soulève la question de la consommation (ou de la réception), à savoir : qui sont les lecteur-ices ? À quels milieux sociaux appartiennent-il-elles ? Est-ce qu'un grand succès commercial est le gage d'une appropriation du livre par les milieux populaires ? Je pense qu'il n'y a pas de réponse simple à ces questions, et que chaque cas mérite une enquête spécifique. Il y a en effet de nombreux biais qui nous empêchent de confondre le tirage d'une œuvre avec l'ouverture sociale de son public. Proust figure ainsi en bonne place des ventes en livre de poche, mais il répond principalement à une imposition scolaire. À l'inverse, Guillaume Musso caracole en tête des ventes, mais son public semble traverser les classes sociales.

Le roman populaire est souvent rattaché à un genre comme le polar ou la science-fiction. Y a-t-il une fracture entre ce qu'on appelle,

peut-être fautivement, la littérature générale et des littératures de genre, qui seraient plus populaires ?

Oui, certainement. Le marché du livre est très segmenté, et celui de la lecture encore plus. Certains pans sont destinés à un public spécifique, et trouvent des prescripteur-ices autorisé-es. C'est par exemple le cas de la littérature de jeunesse (elle-même d'ailleurs organisée en classes d'âge), et de ses relais dans le monde scolaire et parental. Il suffit d'observer les têtes de gondole du livre de poche dans les librairies ou dans les supermarchés : le polar, la fantasy (plus que la science-fiction, me semble-t-il), les dystopies (et particulièrement celles qui mettent en scène une jeune héroïne courageuse et incomprise) sont parmi les genres qui se vendent le mieux. Il faut noter que la plupart des auteur-ices de ce marché sont traduit-es et représenté-es par des agences spécialisées. Le populaire, ici, est lié à un marché mondialisé, à une circulation à grande échelle, qui a des relais d'ailleurs sur d'autres marchés, comme les jeux vidéo, le cinéma ou les produits dérivés.

La fracture dont vous parlez, qui existe depuis longtemps entre la littérature faite pour les pairs, comme le disait Bourdieu, et celle qui est destinée au grand public, existe toujours. Mais les barrières sont mobiles, et tel-le auteur-ice qui semblait devoir toucher un public restreint peut brutalement « passer de l'autre côté », parfois grâce à un film, un buzz ou un fait divers. Je constate chez mes étudiant-es en lettres une progressive perte de conscience de cette barrière : il-elles trouvent légitime de faire un mémoire sur des auteur-ices de best-sellers peu reconnu-es comme écrivain-es. La littérature sur internet, lue à travers des blogs spécialisés, contribue aussi à suspendre le rôle des instances de légitimation. Il suffit de voir la perméabilité actuelle entre certain-es éditeur-ices et les ateliers d'écriture pour voir que toute personne qui écrit tend à se prétendre écrivaine et à exiger d'être traitée comme telle. En face de cet accès de plus en plus aisé à l'édition, il convient parfois de rappeler que Denoël a fait réécrire entièrement le *Voyage au bout de la nuit* de Céline avant de le publier.

On peut aussi considérer que le roman populaire serait celui qui évoque le vécu des classes populaires, la précarité ou la pauvreté. Ces thèmes se retrouvent-ils dans le roman populaire contemporain ? Comment sont-ils traités ?

Il y a en effet une tradition, surtout romanesque, qui s'intéresse aux sujets sociaux défavorisés (je n'aime pas beaucoup le mot, qui ferait croire à quelque distribution de « faveurs »). Cette tradition est lancée par le roman réaliste et naturaliste (par exemple *Germinie Lacerteux* des Goncourt, dont l'héroïne est une domestique). Au début du XX^e siècle, un groupe d'écrivain·es, eux·elles-mêmes issu·es de milieux ouvriers ou paysans ayant bénéficié de l'école obligatoire, ont infléchi le mouvement en expliquant qu'il·elles avaient, de par leur origine sociale, un regard plus authentique sur ce monde populaire. C'est par exemple le cas de Marguerite Audoux, petite couturière, qui raconte sa vie dans *Marie-Claire* (1910), et qui devient une écrivaine célèbre. Sans former spécialement une école ou un groupe identifiable, nombre d'écrivain·es contemporain·es s'inscrivent dans cette tradition. Ils et elles abordent des thématiques comme le travail en entreprise, le burn out, l'immigration ou les banlieues. Des exemples ? Sylvain Rossignol (*Notre usine est un roman*, 2008) ; Franck Magloire (*Ouvrière*, 2004), Nicole Malinconi (*Au bureau*, 2007), et il y en a bien d'autres. Ces thématiques ne sont d'ailleurs pas seulement traitées sur le mode de la fiction. Certains reportages, qui relèvent de ce que le monde anglo-saxon nomme non-fiction, abordent les mêmes sujets ; voyez par exemple le *Quai de Ouistreham* (2010) de Florence Aubenas.

Plusieurs mouvements ou écoles ont par le passé revendiqué une démarche politique autour du roman — comme le roman prolétarien qui parlait du principe que la littérature devait être produite par les prolétaires mêmes. Le déclin des grandes idéologies semble avoir rendu caduque cette manière de penser et de pratiquer la littérature. Ces démarches existent-elles sous de nouvelles formes ?

Il est vrai qu'aucun mouvement collectif n'a pris le relais du roman prolétarien, mais cela ne touche pas que le roman à vocation politique : ce sont les groupes et les manifestes eux-mêmes qui ont presque disparu. Par contre, il existe probablement une nouvelle littérature prolétarienne, si l'on entend par là des ouvrier·es qui écrivent sur leurs conditions sociales. Je songe par exemple au très beau texte de poésie narrative de Joseph Ponthus, *À la ligne* (2020). Mais l'auteur est-il vraiment un prolétaire ? Ou un intellectuel victime de la précarité, qui a choisi un métier manuel ? Constant Malva, le mineur écrivain belge des

années 1930, auteur emblématique de cette littérature prolétarienne, avait très bien mis en lumière les contradictions du genre, lui qui finissait par détester ses compagnons de travail, jugés primaires et grossiers, mais qui savait n'exister dans le champ littéraire que par l'originalité de son témoignage d'ouvrier. Ce qui paraît clair, à l'heure actuelle, c'est le déclin d'un roman militant, explicitement politique, qui souhaiterait entraîner la prise de conscience sociale de ses lecteur·ices. Cela concerne aussi le roman catholique et tout un pan de la littérature engagée qui faisaient de la fiction le vecteur d'une idéologie explicite. Mais cela résulte sans doute moins du déclin des idéologies que du triomphe de l'idéologie de la littérature pure, de cette idée que la littérature doit être autonome par rapport au monde politique ou militant.

“ Il faut diffuser un savoir sur la littérature, pour que celui-ci se transmue en un savoir-faire, qui permette d'élaborer des textes parlant d'autres réalités que celles dont les médias nous abreuvent jusqu'à plus soif. ”

L'écriture étant un marqueur clair de distinction, quels sont les enjeux qui entourent la question : « Qui écrit ? » Ne peut-on pas dire que la démocratisation de l'écriture (de roman et au sens large) est une condition du développement d'une culture égalitaire ?

Je crois que l'écriture s'est largement démocratisée aujourd'hui. L'accès au texte, et même à la publication, est ouvert à la majorité d'une classe d'âge, en raison de l'instruction dont elle bénéficie. Jamais, dans l'histoire, autant de gens n'ont été capables d'écrire et jamais il n'y a eu autant d'éditeur·ices. L'accès à la légitimité littéraire se situe à un tout autre niveau. La trajectoire d'un Édouard Louis montre bien qu'on peut passer du sous-prolétariat du nord de la France à France Culture, mais cet itinéraire passe par des relais bien particuliers qui ne sont sans doute pas à la portée de chacun·e. Quant à savoir si la notion de culture égalitaire est un objectif à atteindre, je vous avoue mon scepticisme. Nous savons combien le monde culturel se développe grâce à des stratégies de distinction qui lui sont spécifiques, et qui condamnent à l'oubli ou à la marginalité ceux et celles qui les ignorent. Le temps n'est plus où le politique pouvait simplement revendiquer la démocratisation culturelle :

c'était l'objectif de la social-démocratie tout au long du XX^e siècle et si celle-ci a pu obtenir des avancées dans les aides publiques au théâtre ou aux Lettres, il a montré ses limites voire son inefficacité.

Existe-t-il un roman populaire spécifiquement belge, aujourd'hui ?

Je ne pense pas qu'il existe. Et si certain-es auteur-ices émergent, je ne suis pas non plus certain qu'il-elles soient spécifiquement belges. Ni même qu'il-elles choisissent le roman comme forme d'expression, plutôt que le rap, la musique ou le cinéma documentaire.

À mon sens, il faut déplacer la question. Il est important d'enseigner les écrivain-es belges, et notamment ceux et celles qui ont témoigné

de réalités sociales peu connues. Je songe ici à Neel Doff, à Constant Malva, ou, plus près de nous, à Malika Madi. Et il importe de comprendre et de faire connaître des modèles littéraires qui échappent à l'expression immédiate du moi, à la simple transposition de l'expérience vécue, ou à la psychologisation intuitive élémentaire. Il faut diffuser un savoir sur la littérature, pour que celui-ci se transmue en un savoir-faire, qui permette d'élaborer des textes parlant d'autres réalités que celles dont les médias nous abreuvent jusqu'à plus soif. ■



© Marine Martin

Depuis 1985, les Éditions du Cerisier publient une littérature populaire qui parle des préoccupations sociales contemporaines. Donner une place aux voix du monde populaire face à celles d'une « aristocratie omniprésente, sûre d'elle, monopolisant le verbe [...] et les canons de la qualité » est un combat politique. Pour Jean Delval, il s'agit d'un enjeu de démocratie culturelle, mais aussi d'intérêt général.

Savoir lire s'impose, à presque tous et toutes, comme une nécessité. Savoir lire... et compter : les deux piliers de l'école élémentaire. Mais à l'usage compter est sensiblement plus prisé que lire. Peut-être parce que compter c'est avoir et lire c'est être. Et que dans une société hypnotisée par la réussite, la possession et la consommation, le boulier compteur est préférable au raconteur-se d'histoire(s).

Ceux et celles qui ne lisent pas expriment souvent une profonde aversion pour la lecture qui, à leurs yeux, ne génère qu'ennui, futilité, fadaïses, heures gâchées, inaction. Lire leur est un *pensum*. Et quand la lecture leur est imposée, quasiment une torture.

Que faire pour inverser cette appréciation ? Dans les milieux ouvriers, le sentiment est que lire est affaire de bourgeoisie, occupation stérile de nanti-es. Cela se sédimente sur cette vieille division entre cols blancs et cols bleus.

Comment inverser la tendance ? Cela dépend-il beaucoup des politiques publiques ? Oui, mais pas que. De l'enseignement ? Oui, mais pas que. De l'éducation populaire ? Oui et avant tout parce qu'après elle il n'y a plus rien. Or, on sait combien elle est suspecte aux yeux des pouvoirs publics¹ qui ne lui accordent ni dénomination, ni budgets publics significatifs. Et comme l'on sait aussi que dans toutes ses expressions la culture est sous-estimée, on imagine aisément le peu qui est attribué à ce qui est qualifié par les bien-pensant-es de sous-culture. Normal, direz-vous, de la dévaloriser à ce point puisque l'avoir, la productivité et l'accumulation de la plus-value sont les piliers des sociétés occidentales des XX^e et XXI^e siècles. Favoriser l'analyse critique qui est le creuset de l'éducation populaire revient donc pour les détenteur-ices du pouvoir à se tirer une balle dans le pied. Rappelez-vous cette diatribe d'un ministre français dénonçant

« ceux qui viennent avec une sébile dans une main et un cocktail Molotov dans l'autre ». Rac-courci qui en dit beaucoup.

Mais les politiques publiques ne sont pas seules responsables. Alors qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale le pouvoir législatif jetait les bases de la sécurité sociale et que, dans la foulée, les premiers pas vers la démocratie économique – avec la loi structurant les organisations syndicales – auraient pu s'esquisser, les revendications populaires se sont engouffrées dans l'accroissement du pouvoir d'achat. Délaissant les aspects culturels et structurels considérés comme périphériques dans un climat d'expansion de la production matérielle. Erreur, loin d'être complètement réparée aujourd'hui. Heureusement l'absurde sujétion au capitalisme (succédané de l'esclavagisme) se fissure sous l'effet de ses crises répétées. Cela incite à et facilite de nouvelles prises de conscience. Mais il faut repartir de presque zéro, bouleverser des idées solidement ancrées, affronter des diversités ethniques et culturelles d'un monde où plus personne ne peut être ignoré-e. C'est beaucoup et c'est une raison de plus pour défendre le livre, la lecture et mettre à cet effet les moyens nécessaires à son expansion.

La première publication des Éditions du Cerisier fut *Chili 70-73 ou Allende ou les infortunes de la vertu*, écriture collective du Théâtre des Rues². Il y était exprimé une grande empathie pour l'Unité populaire chilienne qui, au-delà de grandes réformes économiques, s'était inventée une joyeuse folie : mettre le prix du livre au prix du pain, et organiser la vente sur les marchés alimentaires. Impossible bien sûr d'y proposer tous les livres passés, présents et à venir. Seuls quelques grands titres du patrimoine littéraire mondial pouvaient en faire l'objet. L'affaire était fabuleuse et surtout symbolique, mais elle eut des effets : les étagères à livres se multiplièrent dans les chaumières.

Je ne pense pas rêver en écrivant qu'il ne doit pas se trouver d'éditeur-ice qui ne souhaiterait un engouement populaire pour la lecture. Il y a ceux et celles qui y verraient simplement une croissance bienvenue du chiffre d'affaires. Et ceux et celles qui y trouveraient la raison de leur engagement dans cette profession, hautement périlleuse, parce qu'ils ont la conviction que le livre est un accès à la connaissance, un levier de l'analyse distanciée, un ferment de l'imaginaire, un gage de lucidité, un amoncellement incessant

d'interrogations. Et donc, le limon de l'innovation. Et donc une clé de la recherche d'une humanité toujours et encore plus humaine. Et, in fine, le sentier de la contestation de l'ordre établi et des dominations. Dans le monde occidental, la maîtrise du langage accompagne le pouvoir. Dario Fo a intitulé une de ses pièces *L'ouvrier a trois cents mots, le patron en a mille, c'est pour cela qu'il est le patron*. La formule est un peu à l'emporte-pièce, mais elle traduit bien l'avantage d'autorité sociale et d'indépendance intellectuelle que la richesse langagière procure. Et comment se la construire mieux que par la lecture ? La pièce de Fo se déroule d'ailleurs dans une bibliothèque que l'on ferme et que l'on vide, chaque livre qui s'en va, de main en main, emporte avec lui un moment d'histoire tantôt anodin, tantôt essentiel.

“ **Le monde populaire, comme toutes les autres classes sociales, vit dans une histoire dont nous parions qu'il peut faire le récit par lui-même. Nous parions qu'il est nécessaire pour avancer vers une organisation sociale un peu moins encombrée de privilèges, d'attribuer à ce récit une place significative à côté de celle d'une aristocratie omniprésente, sûre d'elle, et monopolisant le verbe, l'esthétique, l'artistique et les canons de la qualité.** ”

Encore une fois, si la monnaie, que les peuples devraient maîtriser, parce qu'elle est le moyen d'échange qui autorise cette merveille qu'est la division du travail est un moyen d'échange indispensable ; l'écrit et le verbe (dont la variété se nourrit et se conforte par la lecture) gouvernent quantité de relations humaines. Pour rester quelques instants de plus au Chili, sachez qu'au lendemain du coup d'État militaire, des résistant-es chilien-nes écrivaient mots d'ordre et slogans sur des billets de banque parce que leur volatilité échappait à toute identification.

Et pourtant, lire n'est pas populaire. Et pourtant, neuf Français-es sur dix (je n'ai pas d'information sur les autres francophones) déclarent avoir lu au moins un livre dans l'année écoulée. Par contre on n'a pas de statistique sur le nombre des consultations annuelles de leur compte bancaire. Cette dernière opération étant, vraisemblablement, une manutention naturelle, récurrente, sinon quotidienne, elle ne nécessite aucune enquête. À l'opposé, se dire voire se revendiquer lecteur ou lectrice, ça intrigue. Pourquoi lisez-vous ? Qui lit ? À quel rythme ?

Disons d'emblée qu'un livre lu par année, c'est bien. À ce rythme, rien qu'en France, on devrait approcher les cinquante millions annuels

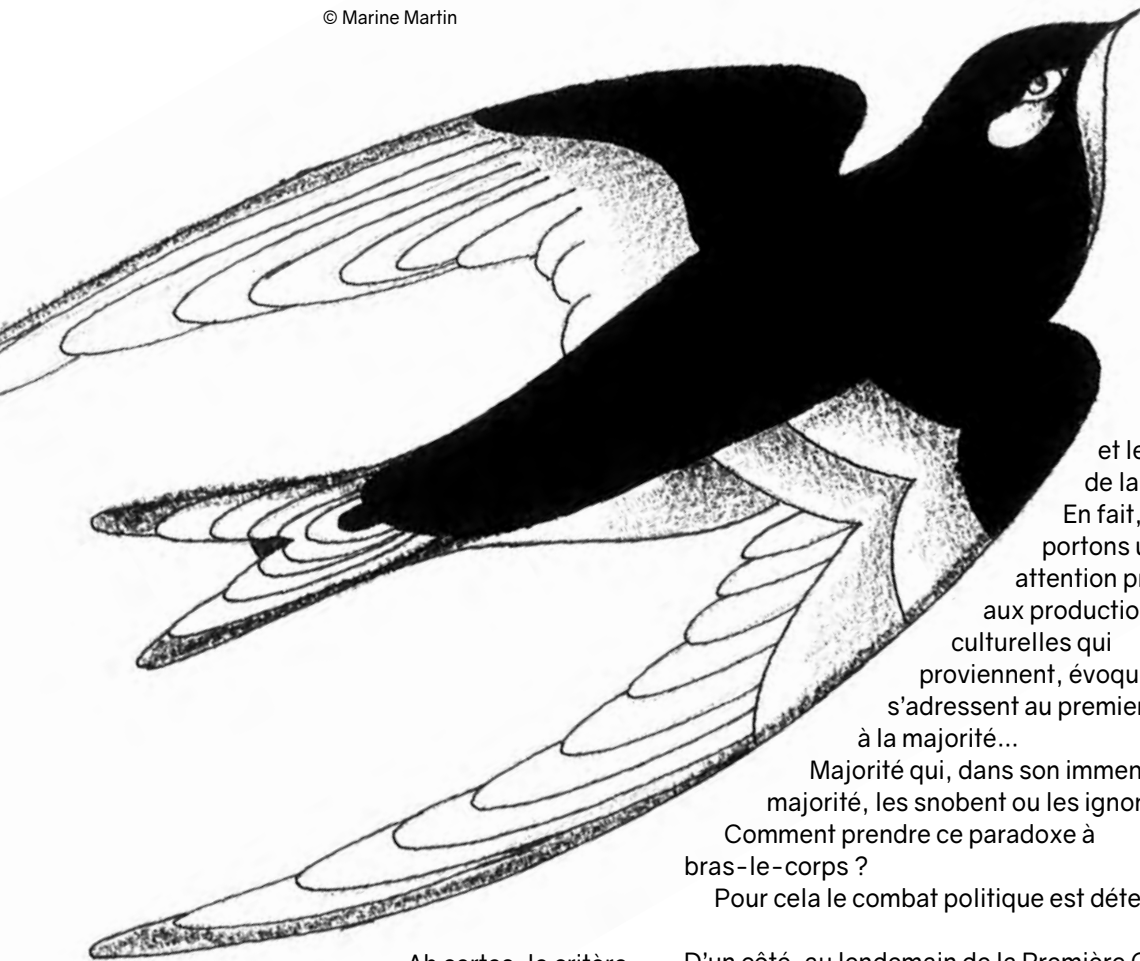
de livres lus ! Est-ce plausible ? Il y a quelques temps, un commentateur s'enflammait sur l'exceptionnelle vente du dernier prix Goncourt³ : 800 000 exemplaires ! Du jamais vu. C'est en soi énorme et... peu en regard des cinquante millions annuels, alors que le Goncourt est dans l'opinion publique l'expression par excellence de la littérature.

Ce qui nous amène à poser la question : qu'est-ce qu'un livre ? Combien de pages ? Y a-t-il un minimum ? *Matin brun* de Franck Pavloff ou *Le Catéchisme du Peuple* d'Alfred Defuisseaux, sont-ils des livres ou des opuscles ? Y a-t-il une hiérarchie ? Un palmarès (les prix littéraires en font-ils fonction) ? De meilleures lectures que d'autres ? Des livres plus édifiants que d'autres ? Quels critères pour en juger ? Si oui qui les établit ?

Répondre à cette question est bien malaisé. Je m'y risque. Il y a ce qu'on appelle aujourd'hui la chaîne du livre (un euphémisme pour désigner le marché), soit un ensemble de ramifications qui se développent, se concoctent entre des enjeux économiques et des conceptions idéologiques et/ou artistiques. Créant ici et là des courants, des cénacles, voire de véritables concentrations d'intérêt ; les uns s'appuyant un moment sur les autres, puis les alliances se défaisant dans un incessant jeu de chaises musicales désopilantes pour peu qu'on les observe avec sympathie... Ainsi va le monde : il tourne.

L'engagement d'une maison d'édition se mesure à sa manière de naviguer dans cet imbroglio constitué de règles factuelles souvent objectives (un franc c'est un franc) et de comportements humains toujours subjectifs. Bref d'adopter et d'exprimer des points de vue à partir de ses choix manufacturiers, de ses responsabilités intellectuelles et... de ses goûts personnels. Rude tâche à mener au jour le jour en cherchant à maintenir cohérence, crédibilité intellectuelle et équilibre financier.

Souvent qualifier une maison d'édition d'engagée, veut dire la cantonner dans un créneau politique discréditant. Un lieu frappé d'intolérance dans lequel le totalitarisme de la pensée règne en maître – alors que nombre d'hommes et de femmes éditeur-ices de ce monde-là se reconnaissent de gaieté de cœur dans le ni dieu, ni maître – et dévoie de fait la bonne littérature qui est synonyme de liberté, d'ouverture d'esprit, de pluralisme idéologique et d'arc-en-ciel esthétique. La distinction entre la bonne et la mauvaise ? Ce n'est pas trop compliqué, un mot revient fréquemment et semble recueillir l'unanimité : la qualité ! Voilà, la qualité... La qualité avant toute autre considération. Mais oui, la qualité, je vous dis.



Ah certes, le critère de la qualité s'inscrit dans la très généreuse idée d'une démocratisation culturelle qui met les belles œuvres à la disposition de toutes et tous et qui participe à l'édification du bon peuple. C'est indéniablement très louable, mais, hélas, expérimentalement très insuffisant en termes de démocratie et d'intérêt général.

Un peu à l'image du pacte culturel qui lie la bienséance politique à la bienséance culturelle. Tout ce qui y déroge contrarie le pluralisme et ne peut trouver d'autre place que dans la marginalité. Le constat « il n'y a pas d'alternative » n'est pas la conviction la moins partagée au monde et comme on le voit par ci, par-là, la social-démocratie n'assure pas toujours la meilleure protection des minorités.

Sauf qu'ici, je veux parler des Éditions du Cerisier – mais il en est bien d'autres du même acabit –, en assumant un engagement éditorial, nous nous posons en termes de démocratie culturelle, comme en termes d'intérêt général. Le monde populaire, comme toutes les autres classes sociales, vit dans une histoire dont nous parions qu'il peut faire le récit par lui-même. Nous parions qu'il est nécessaire pour avancer vers une organisation sociale un peu moins encombrée de privilèges, d'attribuer à ce récit une place significative à côté de celle d'une aristocratie omniprésente, sûre d'elle, et monopolisant le verbe, l'esthétique, l'artistique

et les canons de la qualité. En fait, nous portons une attention privilégiée aux productions culturelles qui proviennent, évoquent et s'adressent au premier chef... à la majorité...

Majorité qui, dans son immense majorité, les snobent ou les ignorent. Comment prendre ce paradoxe à bras-le-corps ? Pour cela le combat politique est déterminant.

D'un côté, au lendemain de la Première Guerre mondiale, la Province de Hainaut créait une « Commission pour les huit heures de loisirs des ouvriers »⁴ chargée de réfléchir à l'occupation du temps libéré par la réduction du temps de travail : huit heures de travail, huit heures de loisirs, huit heures de sommeil. Curieusement, ses fondateurs plaçaient leur commission sous l'égide de l'éducation populaire. Ou comment tenter d'instruire.

De l'autre, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Léon Blum, dans le plan Marshall, octroyait la plus grande part de la distribution cinématographique aux maisons de production américaines. C'est ainsi que plusieurs générations ont été amenées à considérer les Indiens comme un peuple de barbares et les cow-boys comme des messies de la civilisation. Ou comment réussir à abuser. ■

1. Franck Lepage, *L'Éducation populaire, Monsieur, ils n'en ont pas voulu...*, Éditions du Cerisier, 2007.
2. Le Théâtre des Rues est une compagnie de théâtre-action.
3. Hervé Le Tellier, *L'Anomalie*, Gallimard, 2020.
4. Béatrice Agosti, Roland de Bodt, Michel Host, Raoul Piérard, Daisy Vansteene, *100 ans d'épopée culturelle en province de Hainaut*, Éditions du Cerisier, 2021.

Entretien avec
Pauline Roque

Cinéaste et animatrice vidéo
au CVB et

Eleonora Sambasile

Cinéaste et animatrice vidéo
au GSARA

Propos recueillis par
Maryline le Corre, coordinatrice
à Culture & Démocratie

LE CINÉMA POPULAIRE, ENTRE BLOCKBUSTER ET ATELIER CITOYEN PARTICIPATIF

Lors des ateliers vidéo qu'elles animent, Pauline Roque et Eleonora Sambasile mobilisent l'outil cinématographique dans une démarche d'éducation populaire. Elles rappellent que définir le « populaire » en cinéma est tout aussi complexe et ambigu que dans d'autres champs culturels. Blockbusters ou films d'auteur, films d'atelier ou cinéma professionnel : au-delà de la place et de la valeur que l'on choisit de leur attribuer, pour elles, l'important est surtout d'éduquer à l'image et au regard critique en général.

Quelle serait votre définition d'un cinéma populaire ? Un cinéma qui toucherait un public le plus large possible ou celui qui se ferait l'écho du vécu des classes populaires ?

Eleonora Sambasile : Le terme populaire par rapport au cinéma est un mot ambigu. Il peut renvoyer à la popularité, à ce qui a vocation à être vu par le plus grand nombre, un cinéma qui s'adresse aux masses, les blockbusters pour lesquels on met beaucoup de moyens à la production et qui visent un grand nombre d'entrées. On y oppose souvent le « cinéma d'auteur » qui serait un cinéma avec moins de moyens de productions et destiné à être vu par un plus petit nombre, une niche plus « intellectuelle ». Ce clivage-là permet de questionner le fait qu'un cinéma dit d'auteur véhiculerait un message plus intéressant que le cinéma dit commercial ou populaire. Comme si le cinéma susceptible d'être vu par le plus grand nombre était moins intéressant en termes de traitement du sujet ou moins proche des questions qui concernent le peuple. Or le cinéma mainstream est souvent lui aussi un cinéma qui interroge les peurs, les frustrations, l'amour, les sentiments, les espoirs de nos sociétés. Il y a plein d'exemples de films commerciaux dont les histoires s'inscrivent là-dedans, mais il y a un besoin de classification. Est-ce qu'un film d'auteur qui deviendrait très connu par le bouche à oreille serait moins populaire qu'un blockbuster ? Et est-ce que l'un et l'autre sont moins populaires qu'un film réalisé dans le cadre d'ateliers citoyens participatifs ? Ces catégories ne doivent pas devenir l'enjeu du cinéma, qui est de s'exprimer,

de regarder le monde, de proposer un point de vue. Mettre des images ensemble ça interroge toujours quelque chose et ce qui est intéressant c'est d'arriver à faire bouger les lignes chez les spectateur·ices.

Pauline Roque : En effet, c'est un terme ambigu. Je pense qu'un cinéma qui viendrait du peuple serait peut-être l'équivalent des « films d'ateliers » pour lesquels on propose aux participant·es de s'approprier l'outil cinématographique pour qu'ils et elles puissent montrer leur propre vision du réel. Et puis, il y a le cinéma qui répondrait aux goûts du peuple mais sans le mettre directement en scène, au contraire. Il y a aussi les films d'auteur comme par exemple *Coûte que coûte* de Claire Simon, qui mettent en scène l'histoire des ouvrier·es mais qui ne sont pas vus par ces dernier·es. Ils le sont plutôt par une classe élitiste et non ouvrière.

Chaque type de cinéma a sa place mais le cinéma commercial reste le référent au niveau des codes visuels qui vont alimenter l'inconscient des citoyen·nes. Sur le terrain c'est une vraie problématique, parce que quand on propose de faire un film, à des jeunes d'Anderlecht par exemple, tout de suite il·elles s'imaginent que l'on va faire comme dans *Batman*. Il faut alors déconstruire tout un tas de représentations, faire comprendre dans quel mode de production on se trouve et essayer de faire avec les moyens, réduits, que l'on a.

Y a-t-il la création d'un « gout populaire » dû à la force de communication du cinéma commercial ?

P.R. : Entre les films d'ateliers et le cinéma mainstream qui est censé répondre aux goûts de la plupart des gens, il y a une mise en scène extrêmement différente techniquement. Les films commerciaux utilisent des recettes et une grammaire qui ont fait leurs preuves : où placer la camera, quelle focale utiliser, l'utilisation de la plongée ou contre-plongée... Ils savent comment exprimer ou renforcer une émotion chez le·a spectateur·ice par le prisme de la caméra. Ce sont des codes communément admis d'un film à un autre dans le cinéma dit mainstream. Alors que dans le cinéma d'auteurs on parle plus de point de vue d'auteur. C'est-à-dire que le réalisateur ou la réalisatrice trouve sa propre grammaire, son

propre langage, une démarche qui est plus assimilable à d'autres arts tels que la peinture. On va voir un film d'auteur pour se poser des questions avec lui sur le regard singulier qu'il a au monde. C'est alors cette singularité qui va embarquer les spectateur·ices. Je ne pense pas que le milieu du cinéma d'auteur pousse un clivage avec le cinéma mainstream mais plutôt à ce que ces manières différentes de faire du cinéma continuent d'exister pour qu'il y ait des propositions vraiment différentes.

Quant à savoir si la majorité désire réellement voir des blockbusters ou si elle reprend inconsciemment les codes proposés par ces films ? Je pense que les deux s'alimentent d'une certaine façon. Les salles de cinémas répondent à une demande et ne se risquent pas souvent à diffuser un film de niche ou issu d'un atelier vidéo. Et plus le budget de la culture se réduit plus on va aller vers un cinéma qui rapporte de l'argent évidemment.

“ Je ne sais pas si c'est la diffusion de masse qui oriente les goûts des gens mais en tout cas, le fait de ne pas diffuser d'autres types de cinéma va par défaut créer un vide de goût. ”

E.S. : Je pense que l'on revient à cette catégorisation du public populaire. On dirige les gens vers des cases et des classes. On pense que le cinéma commercial va susciter plus d'intérêt et donc on le place dans toutes les salles et on le programme plus longtemps. Or que se passerait-il si on faisait la même chose avec tous les autres types de cinéma, si en termes de régulation de l'offre, on arrivait à avoir des propositions plus égalitaires ? Je ne veux pas dire qu'un blockbuster ne doit pas être vu, mais juste que d'autres cinémas existent, qui par biais de stéréotypes, sont considérés comme films de niche, d'intellectuel·les, et ne pourront pas être vus par les classes dites populaires. Je ne sais pas si c'est la diffusion de masse qui oriente les goûts des gens mais en tout cas, le fait de ne pas diffuser d'autres types de cinéma va par défaut créer un vide de goût. Si je ne peux pas goûter à quelque chose comment saurais-je si je peux l'apprécier ou non ? Ce n'est pas le public populaire qui n'est pas capable de goûter au caviar, au champagne ou à autre chose, c'est juste qu'on ne le lui propose pas. Personnellement je n'ai découvert les films de Godard ou d'Akerman que très tard.

P.R. : Cela me fait penser à Marguerite Duras qui, en assistant à une projection d'un de ses films, s'est aperçue que deux jeunes gens qui par-

laient devant elle s'étaient trompés de salle. Elle disait que les salles de cinéma offrent aussi cette possibilité de se tromper et qu'en l'occurrence ces deux personnes avaient été touché·es par un cinéma dont elles ignoraient tout à fait l'existence. Aujourd'hui des plateformes telles que Netflix ne nous permettent plus de nous « tromper de salles ». Netflix propose toute une sélection en fonction des goûts potentiels de chacune à partir d'un algorithme. La modernisation de l'outil de diffusion restreint finalement la possibilité de l'utilisateur·ice de se perdre. Elle enferme le ou la spectateur·ice dans ce qu'il ou elle est supposé·e aimer.

Comment envisagez-vous l'éducation populaire dans le cadre de vos pratiques de terrain ? Quelles sont les spécificités de la vidéo et du cinéma par rapport à d'autres outils culturels comme le théâtre-action ou l'atelier d'écriture ?

E.S. : Il y a un piège dans la sémantique de l'expression « éducation populaire ». Que signifie populaire ? L'analyse de l'image et de l'éducation au regard critique est quelque chose de transversal, dans une société où nous sommes toutes et tous sans cesse bombardé·es d'écrans et ce quel que soit notre métier ou classe sociale. On nous pousse à travailler avec un public dit populaire, mais moi j'ai le sentiment que nous devrions outiller la population dans son ensemble sans distinction de classes.

Au GSARA nous organisons des ateliers de réalisation mais aussi, plus simplement des ateliers d'éducation à l'image. L'enjeu c'est de pouvoir amener les gens à réussir à identifier ce qu'ils ont envie de raconter, à comprendre que ce n'est pas anodin ce qu'ils sont en train de mettre en scène. Chaque choix a une signification, est chargé d'une lecture du monde. Il·elles comprennent ainsi qu'il n'y a pas de hasard lorsque l'on véhicule de l'image. Tout a un sens et il faut pouvoir maîtriser ce sens en temps qu'émetteur·ice mais aussi en tant que récepteur·ice. C'est-à-dire être capables de lire les images que l'on reçoit, de percevoir le monde que l'on nous propose avec un œil critique.

Par exemple, au GSARA on a fait un film avec des allocataires du CPAS, habitué·es d'un restaurant social. On leur a proposé de filmer ce lieu. Au fur et à mesure des ateliers, il·elles ont compris les codes, la grammaire et ce sont eux·elles qui se sont emparé·es de la caméra et qui ont décidé de ce qu'il·elles voulaient raconter et comment le mettre en images pour que le film véhicule cela et pas autre chose. Il·elles ont réfléchi au misérabilisme, mais aussi à ce qu'il·elles avaient envie de mettre en avant comme la solidarité, les rassemblements, l'amitié dans ce lieu. Il·elles ont filmé de telle façon que tout cela soit visible et audible. On aurait pu dans ce même lieu faire un tout autre film, c'est une





© Marine Martin

question de choix, de regard que l'on porte et de moyens que l'on se donne. C'est tout cela qu'un atelier vidéo permet d'expérimenter.

P.R. : Oui si on a le temps pour le faire. Mon expérience dans différentes maisons de production et celles d'autres ami-es, qui ont aussi fait des ateliers vidéo me permettent de dire que le temps passé avec les participant-es en ateliers a considérablement diminué au cours des dernières années. C'est-à-dire qu'avant un atelier se faisait sur une année minimum, c'était vraiment la démarche qui comptait. Maintenant ça se fait sur deux à trois mois avec une obligation de produit fini beaucoup plus importante. Il y a aussi ce travers au-delà de tout ce qu'Eleonora décrit au niveau de la démocratisation de l'outil. Qui permet de faire un film avec et pas pour les participant-es et qui leur permet de s'approprier un réel langage pour aiguïser leur sens critique. Tout cela demande du temps et dans le concret, aujourd'hui, on en manque cruellement. Le CVB et le GSARA ont été créés dans les années 1970 avec une politique qui permettait que ce temps soit pris. À l'époque les ateliers étaient subventionnés sans obligation de résultats, c'étaient vraiment la démarche et l'expression qui prévalaient.

À l'heure de la démocratisation des outils et où l'image est omniprésente, savoir s'approprier les médias permettrait-il le développement d'une citoyenneté active et responsable ?

P.R. : Oui mais il faut faire attention à ne pas « cannibaliser » les publics. L'expression « démocratisation de l'outil » me fait penser à « démocratisation de la culture », qui est un terme qui est arrivé avec le socialisme et qui, sous couvert d'ouverture, a d'une certaine façon globalisé la Culture et par là-même gommé ce que seraient les cultures. La culture alors mise en avant s'est avérée relativement élitiste. On peut alors aussi faire notre autocritique. Est-ce que démocratiser l'outil cinématographique ce serait analyser des films d'auteurs ? Inculquer à des publics plus populaires la Culture, européenne et blanche ? Cette question de la démocratisation de l'outil cinématographique doit être pensée de concert avec celle de la démocratisation de la culture et ce au sein même des ateliers et avec les participant-es. Ça ne doit pas être seulement une attention sur le papier. Au-delà du travail de fond – qu'est-ce que tu as envie de raconter ? Pourquoi tu as envie de t'exprimer ? – la question de la manière de le faire est aussi

très importante. Avec l'outil cinématographique, cette question peut opérer quelque chose chez les participant-es, avec toutes les spécificités de cet outil.

E.S. : Une chose qui me semble importante ce sont les récits qui émergent. On va donner la possibilité aux participant-es de faire entendre d'autres histoires. Il y a quelque chose de l'ordre de l'inédit qui émane des gens où qu'ils soient et cette parole inédite c'est important de l'entendre par la voix des premiers et premières concerné-es. Par exemple, si on veut parler des travailleuses du sexe, donner la parole à des travailleuses du sexe ; si on veut parler de migration, donner la parole à des réfugié-es. Leur mettre l'outil en mains et leur faire raconter ce qu'il-elles vivent, leur monde, leur histoire, leur combat de l'intérieur, au lieu de moi-même, blanche, européenne raconter leur vécu. La dynamique, c'est d'inverser les jeux de pouvoir. Quand on détient l'outil, on détient aussi le pouvoir de raconter une histoire. Et cette histoire parfois prend de l'ampleur pour devenir un récit collectif si elle est fort diffusée, relayée par les médias. Il faut créer des contre-récits face aux récits dominants et aller donner des moyens de s'exprimer à celles et ceux qui en ont le moins. ■



VARIÉTÉ DU DISCOURS AMOUREUX

Dans son spectacle *Playback d'Histoires d'amour* présenté en 2019 au Théâtre national, Delphine Bibet fait dialoguer des extraits de *Fragments du discours amoureux* de Roland Barthes et des paroles de chansons de Dalida, Joe Dassin ou autres chanteur·ses de variété autour d'un thème commun : le sentiment amoureux. Partageant sa méfiance à l'égard du mot populaire qui, en théâtre, lui semble souvent porter à tort une connotation négative, elle explique sa démarche de création en préférant les notions d'universel et d'intime.

Qu'est-ce que vous évoque le terme populaire au théâtre ?

Pour moi populaire, ça veut dire accessible à tou·tes, sans notion de qualité, d'élitisme ou de sens. C'est un mot très intéressant car on sait bien que dans le milieu du théâtre, comme dans beaucoup d'autres, populaire veut souvent dire à destination d'un grand public. Une pièce populaire est une pièce qui « marche » mais qui serait moins « intellectuelle ». C'est comme si le plaisir était forcément vu comme quelque chose de moins intéressant, de moins qualitatif. Par exemple Ariane Mouchkine pour moi c'est du théâtre populaire – elle le revendique d'ailleurs haut et fort – et pourtant dieu sait si elle fait réfléchir.

J'ai entendu récemment une interview de Corinne Masiero, l'actrice qui s'est récemment mise nue lors de la cérémonie des Césars, qui disait : « Je suis populaire donc vulgaire. » Ce n'est probablement pas ce qu'elle pense au fond mais c'est souvent cela que l'on entend par populaire.

À l'inverse, chez les plus jeunes, quand un garçon ou une fille est populaire cela signifie qu'il ou elle est aimé·e de tou·tes, et cela n'a donc rien de péjoratif. J'aimerais beaucoup que ce soit dans ce sens que ce mot soit plus généralement utilisé. C'est un mot difficile, dérangent, ambigu, dont les définitions contradictoires s'entremêlent sans cesse.

Dans le spectacle *Playback d'Histoires d'amour* vous faites dialoguer des extraits de *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes et des chansons de variété française. C'est un mariage pour le moins étonnant.
C'est un mélange voulu. Le livre de Roland Barthes m'accompagne depuis que je suis adolescente. Il a toujours été là et m'a aidée à des moments où j'étais malheureuse par rapport à un chagrin d'amour. Je prenais des petites phrases, un peu comme des aphorismes, des fragments de vie et ça me faisait du bien. Et je me suis dit que pour les chansons c'était un peu pareil. Il y a des chansons qui font du bien. Par exemple, il y a des albums d'Alain Bashung que j'ai écoutés en boucle. Je me suis demandé pourquoi et je me suis aperçue qu'une chanson c'est un moment intime très court qui nous fait rentrer directement dans une histoire, dans un affect. Même des chansons telles que celles de Dalida ou de Joe Dassin, on rentre tout de suite dans un moment et c'est ce côté fragmentaire qui m'intéresse. Mettre en écho la pensée de Roland Barthes et ces chansons, c'est une façon de laisser les spectateur·ices rêver, libres de faire un voyage, comme lorsqu'il·elles lisent un livre ou écoutent une chanson, et ce sans expliquer quoi que ce soit.

Ce qui était encore plus intéressant c'était de prendre les textes de toutes les chansons que l'on a utilisées – un casting de 100 chansons d'amour – et de les lire en oubliant l'interprète et la musique. C'est très poétique car ces chansons sont liées à quelque chose qu'on a vécu, vu, entendu et elles font vraiment partie de nous et de notre patrimoine culturel. Par ailleurs, il y avait une vraie concordance entre ces textes et ceux de Roland Barthes. À un moment Thierry Helin cite une belle phrase de Barthes : « Qu'est-ce que ça veut dire, "penser à quelqu'un" ? Ça veut dire : l'oublier. » Et tout de suite après on entend une chanson qui éclaire ces mots, elles s'entremêlent. Ça démythifie Barthes et ça fait réfléchir autrement aux chansons. Ça met les textes sur un pied d'égalité. Ces deux formes de pensée expriment les mouvements du cœur, que ce soient les mouvements instinctifs ou les mouvements réfléchis. Ces chansons, même si elles ont l'air un peu légères, véhiculent quelque chose de très profond et de très intime.

Le sentiment amoureux est un thème universel, qui transcende les questions de classe, de temps, d'âge, de genre... N'est-ce pas un thème populaire par excellence ?

Oui et toutes ses déclinaisons. D'ailleurs c'est ce que fait Roland Barthes dans le livre, qui est divisé en chapitres, chacun se focalisant sur un thème : « Je t'aime », « l'oubli », « le manque »... Il parle de ce que l'on vit et de la manière dont on projette les choses sur les autres. Comment un simple mot peut permettre de comprendre la pensée de quelqu'un. Par exemple la déclinaison des mots « Je t'aime » est très intéressante, car ce sont des mots dits par toutes et tous et de tout temps, et pourtant ils n'ont que le sens que celui ou celle qui dit « je » y met. De la même façon j'ai cherché à trier les chansons en fonction de ces thèmes simples qui m'intéressaient dans le livre. C'était tout un travail de recouplement en amont particulièrement intéressant.

Par ailleurs, le *playback* permet d'interpréter tous les sexes et tous les âges. D'autant plus que les acteur·ices avec qui j'ai travaillé pour ce spectacle, ont tou·tes cinquante ans et ont donc un vécu. Ça m'intéresse vraiment qu'on voit sur les corps le temps, l'amour, les blessures, et je savais que ces trois acteur·ices avaient cela, cette poésie, ce laisser-aller du corps. Je tenais aussi à ce que l'on voit toutes sortes d'amours dans mon spectacle, que ce soit entre un homme et une femme, entre deux femmes ou entre deux hommes. C'était important pour moi car on ne le voit pas si souvent que cela.

Pourquoi avez-vous décidé de travailler en *playback* ?

Le *playback* crée une ambiance étrange et permet d'entendre l'intimité des chuchotements amoureux. C'est fascinant de prendre la voix d'une autre personne car on travaille avec le souffle, le temps, la voix... C'est très intime aussi, comme si on comprenait ce que le chanteur ou la chanteuse vivait en rentrant dans son rythme particulier. Tout cela entre dans notre corps, on respire comme le·a chanteur·se, on parle comme lui·elle et comme on est concentré·e sur le chant, nos mouvements ne vont pas avec ce que l'on fait. C'est à dire que quand on joue avec notre propre voix, nos mouvements s'accordent mécaniquement, naturellement. Là c'est le contraire, comme ce n'est pas notre voix, nos mouvements sont plus étranges. Les trois autres comédien·nes m'ont dit la même chose. Ça nous met à un endroit différent car le son ne sort pas, enfin il sort autrement.

Pourriez-vous nous parler du choix de ce décor de cabaret quelque peu désuet, tout en strass et boule à facettes ? Se retrouver dans une telle ambiance au Théâtre National a de quoi étonner.

J'adore depuis toujours le cabaret et j'ai beaucoup pensé au *Bal d'Effore Scola*. Que ce soit un bal ou un cabaret c'est un endroit de passage et tout à la fois un endroit où il y a des solitudes et des rencontres, où tout peut se passer. Il y a un petit côté ringard mais c'est un ringard de tenniseuse, que j'adore. Je ne voulais pas être dans la caricature et pour cela je trouve que le travail sur les costumes est formidable et très juste. Finalement c'est « monsieur et madame tout le monde » ces gens que nous jouons. On doit être crédibles, et pas du tout dans la moquerie ni des chansons, ni des gens. Il fallait donc taper juste, dans le jeu, dans le costume, dans l'attitude. Le corps est pour moi aussi important que la pensée. Tant que l'on ne comprend pas les choses avec son corps, on ne peut pas les penser. Jouer c'est mental mais c'est avant tout physique, comme l'amour d'ailleurs. J'avais donc envie de redonner de l'espace aux corps. J'en ai un peu marre des spectacles avec des vidéos, des thématiques où l'on explique comment et quoi penser, où il faut suivre la façon de penser du·de la metteur·se en scène. Moi j'ai besoin de rêver. J'avais envie de revenir à un objet face auquel je laisse complètement le public se débrouiller. Il n'y a pas d'histoire, il y a plein d'histoires.

“ **Une chanson c'est un moment intime très court qui nous fait rentrer directement dans une histoire, dans un affect. Même des chansons telles que celles de Dalida ou de Joe Dassin, on rentre tout de suite dans un moment et c'est ce côté fragmentaire qui m'intéresse.** ”

De la même façon, le recours à l'humour permet-il plus aisément de mettre chacun et chacune sur un plan d'égalité ?

En effet, l'humour met une distance qui permet de regarder les choses de l'extérieur. Toutefois, j'ai aussi eu le retour d'une dame qui m'a dit que ça ne l'avait pas fait rire du tout et qu'elle avait pleuré tout le long du spectacle. Elle a pris du plaisir mais ça l'a mise dans quelque chose de plus mélancolique. Et c'est vrai que toutes ces chansons sont assez tragiques. Ce ne sont que des chansons de rupture, de tristesse et de jalousie. Celles qui parlent de bonheur, il y en a très peu finalement. Dans le spectacle *il y a J'ai rencontré l'homme de ma vie* de Diane Dufresne et aussi certaines chansons de Charles Trenet. Mais

en général le bonheur amoureux semble bien moins intéressant en chansons.

Il y a un moment dans le spectacle où je mélange deux chansons : un cow-boy et une vieille Marylin se répondent avec les paroles de *L'été indien* de Joe Dassin et d'*Une femme avec toi* de Nicole Croisille. On savait bien l'effet que ça allait faire. En même temps c'était intéressant de voir à quel point les textes de ces deux chansons, pourtant très différentes, se répondaient parfaitement.

Le spectacle a été déprogrammé à cause de la crise sanitaire. Travaillez-vous sur autre chose ?

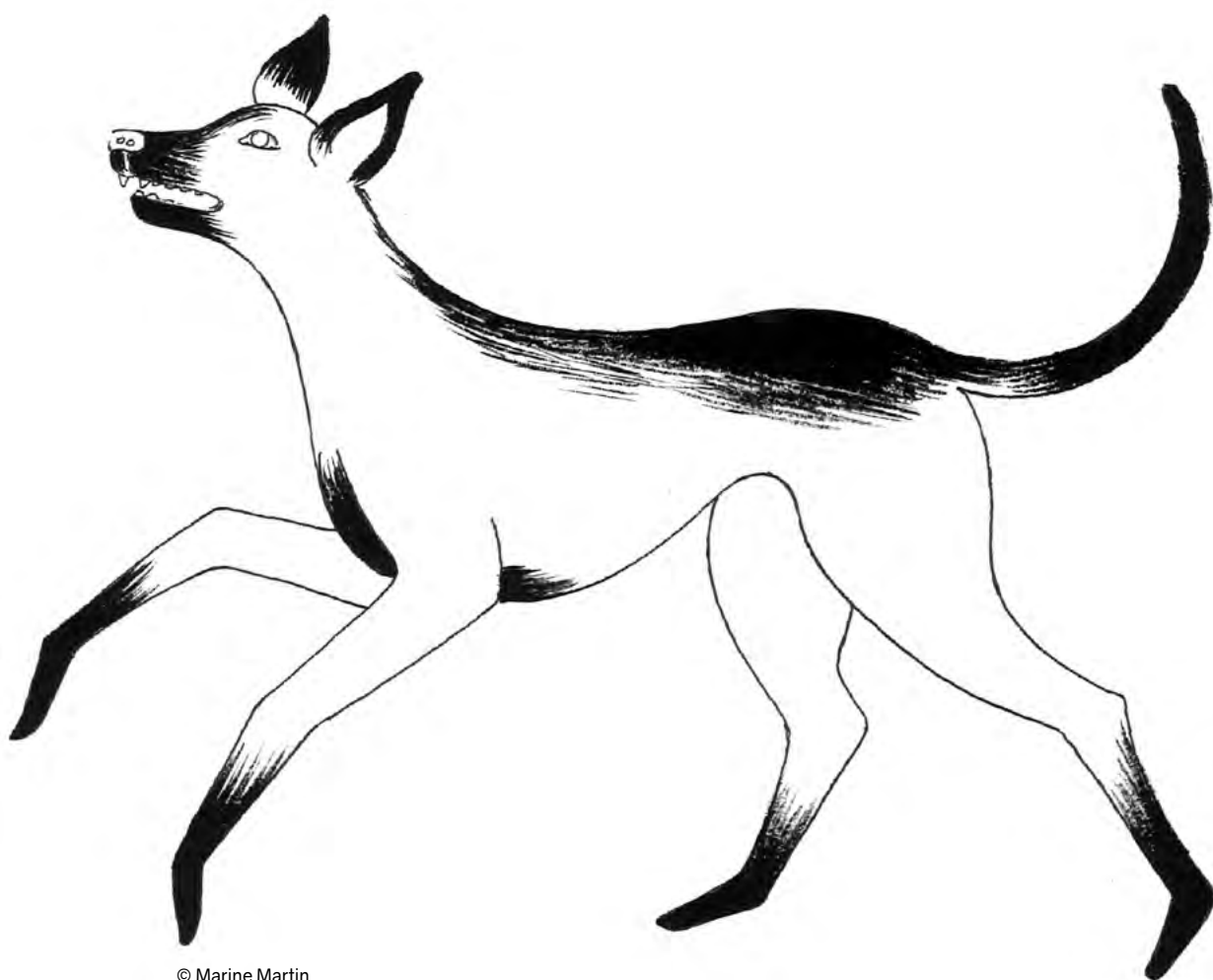
À partir du premier confinement mon compagnon et moi avons commencé à travailler sur des photos, puis des extraits de films qui ont donné une série intitulée *Entracte* !¹, au départ de la question : « Qu'est-ce qu'une actrice confinée ? » Lors du premier confinement, nous avons fait des photos d'une comédienne qui s'ennuie. Lors du deuxième confinement les photos ont été doublées d'extraits de films où je fais du playback. Il y a beaucoup de références auxquelles je tiens pour des raisons diverses, telles que *La Belle et La Bête* qui est un film mythique pour moi. Il y a aussi des messages politiques et peut-être

moins évidents immédiatement comme dans l'extrait de *Blanche-Neige* par exemple. Si on fait attention aux paroles, elle dit : « Que faites-vous quand tout va mal ? Vous chantez ! » Plus poétique, la figure de la femme des *Nuits de Cabiria* de Federico

Fellini où elle est seule le soir du nouvel an et où l'on entend au loin les feux d'artifice.

Ces entractes sont une réflexion sur le confinement et sur ce que l'on vit en tant qu'artiste. Actuellement, la culture n'existe pas au niveau politique. Je fais cela de manière légère mais je suis très en colère. Ce métier, comme je le fais et comme beaucoup d'autres le font, n'est pas un hobby, c'est une manière de vivre. C'est une manière de dire. C'est une manière politique de s'inscrire dans quelque chose. Je travaille tous les jours à mon métier. Que ce soit en réflexion, en rêve, en me projetant, en voyant les autres... C'est ma manière de vivre, c'est ma façon de voir le monde. Donc c'est une vraie claque dans la gueule de s'entendre dire que l'on n'existe pas, que l'on est considéré·e comme un petit loisir. Il y a tout cela dans ces entractes. ■

1. Voir : <https://delphinebibet.be/wp/entracte/>



© Marine Martin

Entretien avec
Oumar Diallo et Djimi
Kahunda Kikonda

Danseurs

Propos recueillis par
Thibault Schhier,
critique culturel, membre de
Culture & Démocratie

DANSE HIP-HOP : PEINDRE AVEC LES CORPS

La culture hip-hop regroupe un ensemble de pratiques artistiques. Mouvement underground né dans les quartiers du sud du Bronx, le hip-hop est aujourd'hui massivement diffusé et fait partie de la culture populaire à plus d'un titre. Mais pour beaucoup de ses artistes, qu'il soit mainstream ou underground, le hip-hop reste un espace d'expression libre, de revendication, et l'underground n'a pas disparu. Pour le duo de danseurs Kifesh, c'est un art de vivre à part entière. Ils nous parlent ici de leur spectacle, qui mêle des codes de création contemporaine plus reconnus avec des propositions nourries par leur histoire et leur parcours propres.

Pourriez-vous revenir sur la naissance de Kifesh¹, qui est un collectif mais aussi spectacle ?

Oumar Diallo : On a commencé à développer notre premier projet à la suite de la formation « 1000 pieces puzzle » organisée par Cindy Claes et le Zinnema, qui apprenait la mise en scène à des artistes et des danseurs et danseuses de hip-hop et d'autres styles de *street dance*. J'avais un projet de pièce et j'ai invité Djimi. L'histoire de notre duo a commencé à ce moment-là. Ensuite, au début de l'année 2018, on est rentrés au City-Labs, un incubateur de projets qui fait partie du Pianofabriek et on y a développé le spectacle pendant deux ans. Là-bas, on nous a aidés à trouver des résidences et un peu de budget pour payer des coachs et surtout à développer notre pièce. La première a eu lieu en janvier 2020, puis la deuxième en septembre 2020 au « Détours Festival ». À présent, on essaie de tourner le plus possible, de se faire inviter dans des festivals ou par des théâtres. Notre but avec cette compagnie c'est de faire des spectacles qui parlent de choses réelles et avec un message fort qui puisse toucher les gens.

Le hip-hop est au départ un genre underground, puis cela évolue – vous en parlez lors d'une émission à Radio Campus².

Reste-t-il aujourd'hui une scène underground et plus particulièrement hip-hop, notamment en Belgique ?

O.D. : Quand on parle de hip-hop on parle souvent de « culture hip-hop ». Nous on se situe plutôt dans la danse, qui est encore une sous-catégorie. Certaines disciplines de cette culture hip-hop sont très développées. Comme par exemple le rap belge qui, ces 4-5 dernières années, s'est développé de manière exponentielle. Les rappeurs belges ont la cote, ils sont connus en France. Certains ont des deals avec des labels indépendants et sont distribués, et d'autres ont leur propre label. Il y a une partie du rap belge qui est mainstream. Aujourd'hui, dans la rue, tu peux voir des pubs pour le dernier album de Damso ! Il y a 6-7 ans, on ne voyait pas dans la rue des pochettes de Gandhi, qui est un rappeur belge un peu plus ancien. Le hip-hop est à la fois mainstream et underground. Il y a d'autres rappeurs qui rappent depuis dix, quinze ans et qui restent dans l'underground. Ce rapport underground/mainstream est visible dans toutes les disciplines du hip-hop, dont la danse. En France par exemple, il y a des danseurs qui vont aller dans l'émission « Incroyables Talents ». En les voyant à la télé, on peut se dire : « Que c'est mainstream ! » mais ces gars viennent de l'underground. Les deux coexistent et se nourrissent l'un l'autre.

Si on regarde comment le hip-hop s'est développé ici en Europe et aux États-Unis, dès le départ on retrouve cette dualité. En Belgique, l'un des premiers grands tubes de rap c'est « Vous êtes fous ! » de Benny B. en 1990. C'était un truc très mainstream qui passait en radio, à la télé, qui a été très médiatisé. La même année, BRC (Bruxelles Rap Convention), un collectif de rappeurs bruxellois, a sorti un vinyle : c'était la même époque, la même année, mais BRC est resté underground et aujourd'hui beaucoup moins de gens connaissent ce vinyle.

Avec notre spectacle, on va vers quelque chose de plus institutionnel parce qu'on s'adresse à des théâtres et à des festivals qui sont subventionnés avec de l'argent public et qui sont donc des extensions de l'État. On va vers eux mais en toute connaissance de cause. Notre objectif c'est de toucher un public qui côtoie ce genre de lieu, parce qu'il ne connaît pas forcément le hip-hop, ni notre réalité. C'est cette réalité qu'on a voulu

aborder dans le spectacle : le parcours de deux jeunes issus de quartier populaire et de la diaspora africaine. Les gens qui vont au théâtre sont loin de cette réalité. En même temps, on reste aussi dans l'underground. On continue à participer à des jams sessions, à des battles s'il y a moyen de danser, dans la rue... Donc oui, mainstream et underground coexistent toujours.

Djimi Kahunda Kikonda : Ce qu'on fait dans l'underground, ça reste underground. Dans tout ce qui est théâtre, création, on veut montrer qu'on vient de là, faire du mainstream à notre façon. Pour « mainstreamiser » notre *vibe* on veut la rendre poétique, avec un message derrière, la rendre emblématique. Ce concept de message était à la base du hip-hop, et nous on a toujours cette envie-là. L'underground est là, il a toujours été là, il reste l'inspiration de souche, on grandit avec. Il faut voir les jeunes qui sont dans la rue, les gens qui écoutent la musique, les *cyphers*³... Aujourd'hui ça rappe à la maison, dans des *house parties*, dehors, dans les quartiers. Cette culture elle est encore puissante. Dans le mainstream ça prend une autre envergure, on essaye tous de trouver ce côté original, propre à nous-mêmes et de le rendre public.

Tout en reprenant certains « codes » et références du hip-hop, votre spectacle est aussi assez proche d'une performance de danse contemporaine. On n'entend pas de hip-hop (ni d'autre musique) à l'exception d'un morceau. Cette hybridité, est-elle volontaire ? Est-ce qu'elle diffère de votre pratique dans des milieux plus underground ?

O.D. : Comme le disait Djimi, avec ce spectacle on veut garder notre essence, ce qui nous est cher, et l'amener dans un autre environnement, plus institutionnel. Du coup, ce côté danse contemporaine qu'on peut voir dans le spectacle est dû à des codes de mise en scène, de théâtre qu'on a utilisés pour pouvoir raconter notre histoire et passer notre message. Mais malgré le fait qu'on ait dû jouer avec des conventions qu'on ne connaissait pas à la base, on a quand même réussi à garder notre essence hip-hop et notre énergie. Et on en est fiers. Ce côté viscéral, c'est quelque chose qui est intrinsèque au hip-hop, c'est un truc qui sort de toi, une énergie brute et c'est cette énergie-là qu'on a voulu mettre dans le spectacle. On ne s'est pas dit « on va devoir changer pour s'adapter », mais plutôt : « On va jouer avec ces codes pour qu'il y ait une porte d'entrée, et puis on va vous amener dans notre monde. »

D.K.K. : Oui, on n'a pas essayé coute que coute de s'adapter aux institutions. On est allés chercher des informations et on a travaillé avec des coachs. On s'est alors rendu compte que le système artistique de création contempo-

raire fonctionnait d'une certaine façon. Mais on n'a pas voulu adopter cette identité-là ou s'y diluer, on a préféré s'adapter au contexte tout en restant nous-mêmes. Ce qu'on cherche vraiment aujourd'hui c'est à apporter cette ouverture d'esprit qu'on a apprise dans l'underground et la fusionner avec ce qu'il y a dans le contemporain. C'est un mode d'expression à la fois corporel et spirituel.

Quand on vous écoute, on a l'impression que le hip-hop ce n'est pas que la danse et la musique mais vraiment un art de vivre...

D.K.K. : Il y a une chanson qui dit « *Hip-hop is my life, yes yes yo, we don't stop* ». Le hip-hop c'est la musique, les paroles, la façon de penser des rappeurs, des artistes, c'est tout un univers autour, et tout ça c'est quelque chose qui nous tient debout. On est des passionnés et des amoureux du hip-hop. C'est énorme ce que les gens arrivent à reproduire de ce que nos ancêtres ont fait hier, sans même en avoir conscience.

“ On s'est rendu compte que le système artistique de création contemporaine fonctionnait d'une certaine façon. Mais on n'a pas voulu adopter cette identité-là ou s'y diluer, on a préféré s'adapter au contexte tout en restant nous-mêmes. ”

Nous, on cherche à en prendre conscience au quotidien. On travaille un mouvement chaque jour. Un mot, ça va avec une émotion, une manière de se tenir, une manière de penser. Le hip-hop ce sont des couleurs. Picasso, il avait sa toile pour peindre, il pouvait rester devant une semaine – pas une journée mais une semaine ! – à travailler sur sa peinture. Nous on aime bien peindre avec notre corps, c'est notre art. On aime danser, on aime s'exprimer, expliquer ce qu'on ressent, raconter une histoire aux gens. Si on fait des *cyphers*, ce n'est pas juste pour échanger. Et des échanges sans émotion, c'est comme un œuf vide, il n'y a rien à l'intérieur. Nous on veut être consistants, on veut donner. C'est une manière de marcher, de poser, de regarder – une manière de voir le monde aussi. Ce travail, ça nous forge et ça nous apaise le cœur et l'esprit. Le hip-hop nous pousse à dépasser nos limites.

O.D. : Pour moi la danse est une extension de ma personne. C'est la continuité de qui je suis. Quand on rentre dans un *cypher*, parfois on veut faire comprendre des choses par le mouvement. Moi par exemple j'aime bien faire rire, donc je vais faire des trucs pour faire rire les gens en

dansant, comme j'aurais pu raconter une blague en parlant. Je ne connais qu'une toute petite part de ce que la danse m'apporte. Je suis encore en train de le découvrir tellement c'est fort, tellement c'est vaste. Parfois ça devient une routine. Les bienfaits sont là mais c'est après coup, en prenant un peu de recul qu'on s'en rend compte. On commence alors à mettre des mots sur cet inconscient. La danse n'est pas comme le langage parlé où tout est clair, il y a une part d'abs-trait dans le langage physique, une place laissée à l'inconscient, à l'individualité. C'est ça qu'on aime et qu'il faut développer.

Vous parlez aussi de l'importance du modèle, d'être des exemples, pour des jeunes dont la vie n'est pas forcément simple. Pour vous le hip-hop c'est aussi une revendication, un combat ?

D.K.K. : Oui, sur scène il y a cette part politi-sée. Le message que l'on veut porter généralise celui d'énormément de jeunes qu'on côtoie à Bruxelles. La rue, elle nous a appris que rien n'est facile, rien n'est donné. Et nous, qui venons de quartiers populaires et qui écoutons du rap et même de la musique contemporaine, mondaine, on veut représenter cette identité-là. Cette personne-là qui vit cette *fast life* tous les jours : « On est là, on est underground, on danse, on est ébène, on a en marre d'être rétrogradés... » Tout ça, on essaye de le prendre et de l'intégrer dans le spectacle et cette particule-là elle doit briller. Juste deux noirs sur scène, ça dit déjà beaucoup.



O.D. : On a compris pendant le processus que même en ne faisant rien, juste en étant sur scène, il y avait déjà une prise de position et quelque chose qui se racontait. Quand on a commencé le projet on était peut-être un peu naïfs, et c'est au fur et à mesure, en travaillant, en rencontrant des gens, des coachs, qu'on a pris conscience qu'on ne partait pas d'un point zéro. On part d'un endroit où les gens vont se faire des idées, où nos corps vont poser question. Juste être debout sur la scène torse nu, sans bouger, à regarder le public, sans qu'on ait encore fait une once de danse hip-hop, ça va déjà dire quelque chose sur le monde dans lequel on vit, sur nous. Et après on a essayé de jouer avec ce cadre, d'en sortir, de rentrer dedans, de le renverser, de s'amuser avec.

D.K.K. : Combien de fois on s'est retrouvés dans la situation où juste en disant : « bonjour je m'appelle Djimi », les gens te mettent déjà une étiquette alors que tu n'as pas encore eu le temps de t'exprimer. Ce qu'on veut représenter c'est toute une vie, que des jeunes vivent, que nos anciens ont vécu aussi. Si les gens vont chercher plus loin dans le hip-hop, ils verront que ce qu'on dit ça a déjà été représenté à l'époque. On va le dire avec notre corps et notre état d'esprit. On essaye d'être en paix, de faire les choses intelligemment, dans la sagesse, humbles... et dans ce qui nous ressemble. On n'a pas besoin de pancartes ou de crier « Hé ! Regardez, on est là ! » On a conscience d'être une nouvelle génération qui suit la précédente – les parents sont venus en Occident et ont vécu une période qui était encore plus difficile. Nous on a grandi ici, on est un genre de génération 2.0. On veut évoluer et vivre en communauté, partager cet amour qu'on a avec les gens. On veut pouvoir apporter des choses nouvelles à la génération de demain. On va dire les choses avec notre corps, en se donnant jusqu'au bout, jusqu'à ce qu'on perde le souffle. On veut combattre la frustration. C'est tout le message :

nous avons une frustration en commun, cherchons maintenant à trouver la solution ensemble. ■

1. <https://www.facebook.com/kifeshcie>
2. « Ce fut dans le Campus info du vendredi soir » émission animée par Graziella Van Loo le 18/09/2020 sur Radio Campus : <https://urlz.fr/fpw2>
3. Cercles de danseurs freestyle.

Pierre Hemptinne
Directeur de la médiation
culturelle à PointCulture,
membre de
Culture & Démocratie

CULTURE POPULAIRE, DÉMOCRATIE, HYPERINDUSTRIALISATION

Tentative de repérage en 15 points de vue

Une question traverse de nombreux articles de ce journal : celle des mécanismes de porosité entre culture populaire, culture de masse et récupération capitalisée. Pierre Hemptinne soulève ici les dynamiques de domination sous-jacentes à l'objectif de « démocratisation de l'accès à la culture » qui ne vient pas pour autant abolir les distinctions de classes que la culture opère dans le champ social. Si des points d'hybridation et de résistances existent au sein de phénomènes culturels, quel pouvoir émancipatoire peut porter la culture dans un capitalisme de marché mondial qui tend à l'homogénéiser comme objet hyperindustriel ?

Quand il n'est pas un simple « épithète magique » ou une « notion fourre-tout », l'adjectif populaire reste un « concept à géométrie variable » et à « extension indéterminée ». L'habitude qui consiste à employer indifféremment le même mot au sujet de phénomènes qui se rapportent, tacitement, selon le cas, à des sous-catégories bien distinctes (les paysans, les ouvriers de l'industrie, les petits commerçants, les jeunes issus de l'immigration, etc.) relève d'un « racisme de classe, pour lequel tous les "pauvres" comme les jaunes et les noirs, se ressemblent ».

Julien Duval, *Dictionnaire international Bourdieu*¹

1. Dans ce fourre-tout et cet « insaisissable », des questions culturelles complexes modèlisent fortement notre environnement, organisées autour des concepts d'art légitime et non légitime, culture savante et culture populaire. Le lien entre capital culturel et classe sociale a été bien étudié par la sociologie bourdieusienne. Les situations sociales dominantes, les cursus scolaires plus élitistes donnent accès aux pratiques culturelles les plus valorisées, les plus valorisantes, associant la qualité « supérieure » des expériences esthétiques accessibles aux usages des

possédant·es. Ces formes artistiques légitimes ont pu être pensées comme délibérément créées pour entretenir ce clivage culturel entre les classes. Avec les travaux plus tardifs de Bernard Lahire, une porosité et une relative mixité ont été étudiées : les nouveaux accès aux biens culturels, via le marché, via les technologies de diffusion, ont démocratisé une mise en contact entre des classes et des biens culturels pas forcément destinés à se rencontrer. Néanmoins, l'usage de la diversité culturelle comme plus-value du capital culturel initial, la circulation entre les genres et la faculté de jouir d'une grande diversité de produits esthétiques s'avèrent être principalement l'apanage des classes privilégiées (sans qu'il y ait étanchéité rigoureuses entre les classes). Elles jouissent d'une plasticité plus grande à l'égard des formes de réception qu'exigent les différents registres artistiques (savants, populaires, pointus, mainstream). À cet égard, relire *L'esthétique de la résistance* de Peter Weiss est toujours instructif.

2. Il y a eu un engagement conséquent pour démocratiser l'accès à la culture et réduire les biais sociaux dans la distribution des biens symboliques. Il s'agissait de faire en sorte que des citoyen·nes puissent s'approprier des œuvres, des pratiques culturelles jusque-là réservées à une classe dite plus élevée que la leur. Cela consistait à s'approprier des codes de lecture, des facultés d'interprétation, des normes de plaisir liées à des esthétiques plus exigeantes, demandant plus de temps d'assimilation, de familiarisation, constituées de plus de couches de références où s'entrecroisent le « sens ». Néanmoins, un sérieux vice de forme caractérisait l'ensemble de la démarche : si elle préconisait une élévation par la culture pour rapprocher le plus grand nombre des valeurs culturelles les mieux cotées, il était hors de question de partager et rendre accessibles les statuts sociaux correspondants. Autrement dit, le message était, finalement : « Développez votre capital culturel en vous familiarisant avec les arts les plus légitimes, ça peut vous aider, mais, en gros, restez à votre place (sociale). »

3. Pierre Bourdieu considérait que la majorité de ce que l'on considère comme culture populaire – le mainstream, les best-sellers –, n'est pas produit par le peuple.

4. Par ailleurs, les formes musicales dites populaires, à part les traditions faisant l'objet de conservation, n'ont jamais accepté d'être assignées à une place statique. Historiquement, elles évoluent vers des formes de savantisation qui les éloignent de leur statut dit populaire. Les musiques high-life de la période coloniale, formatées pour amuser les coloniaux, se complexifient en entretenant différents codes et messages : la distraction facile, les sous-entendus anticoloniaux, le métissage avec des formes musicales d'autres communautés elles-aussi engagées dans la dénonciation de l'esclavage et de l'exploitation coloniale, le détournement de formes culturelles des dominant-es. Le schéma se répète en différentes géographies. Il peut s'illustrer avec un album tel que *Soul Séga Sa*¹² consacré aux hybridations musicales dans l'Océan Indien durant les années 1960 et 1970. On y voit comment s'élabore le séga moderne, selon quels jeux d'influences politiques, sociales, culturelles, migratoires, technologiques. Même si la facture finale reste facile et populaire, les constructions sont drôlement pointues, créolisation d'héritages symboliques équivalent à une savantisation. Même si cela s'effectuait en lien avec un marché discographique international, ce dernier ne déterminait pas l'ensemble des évolutions observées.

Et que dire de l'exemple par excellence, celui du jazz ! L'arrivée de l'enregistrement, offrant la possibilité de se réécouter – et donc de se commenter, de se corriger, d'inspirer une autre manière de faire –, a donné naissance à des formes de plus en plus savantes, composées, des écritures alternatives innovantes qui n'ont plus rien à voir avec l'immédiateté du jazz initial. Cependant, les formes radicales du jazz, plus intellectuelles et moins immédiatement consommables, ont gardé un lien de sens avec l'engagement social et politique initial. Elles n'ont cessé d'être inspirées par cette impulsion première et populaire contre le racisme, l'esclavage, le colonialisme.

5. Une grande confusion s'est installée entre populaire et industriel. Cela selon deux lignes de force qui ne devraient pas a priori collaborer. D'un côté, il me semble que les forces de démocratisation de la culture ont privilégié un travail sur les formes populaires pour en augmenter la légitimité et, dans la foulée, valoriser les habitant-es se reconnaissant dans ces esthétiques. Comme si les formes

plus exigeantes – en termes de temps, de lecture, de codes à maîtriser, de référents à incorporer – étaient en elles-mêmes porteuses de discrimination sociale. La lenteur et la difficulté requises par certaines formes artistiques complexes devenant en elles-mêmes problématiques, anti-démocratiques.

“ Ce que l'on appelle culture populaire aujourd'hui est avant tout une culture hyper-industrielle qui recouvre tout ce en quoi consiste l'exploitation des consciences via des biens culturels. ”

6. Il y a eu une intensification industrielle de la production musicale (entre autres) et de la prescription automatique et mathématique, grâce au numérique, en vue de synchroniser les goûts et les couleurs. Cette synchronisation, j'y reviens plus loin, s'appuie sur des esthétiques facilement virales, requérant des attentions aisément mobilisables. Peut-être est-ce là que s'établit une convergence trouble entre volonté de démocratiser la culture et industrialisation de la consommation culturelle ?

7. En visitant la rétrospective de Johan Muyle³, je ressens que l'esprit frondeur particulier qui y règne, la portée critique de ses assemblages, ne vise pas à exclure tel ou tel héritage dominant. Il ne déclasse rien, il réinvente. Jouant avec les référents artistiques, culturels, sociaux d'époques, de classes et régions géopolitiques différentes, il ne brise pas les règles du jeu qui régissent le champ des arts (au sens large). Il en démine les effets d'imposition, de discrimination et de distinction, il les déplace. Il diversifie les manières de jouer, pour faire apparaître autre chose, les coulisses de ce qui est en jeu. Il interprète. Il produit une tentaculaire machinerie onirique d'interprétations de l'histoire de l'art et des cultures, un remixage iconoclaste – bien que générant de nouvelles images fortes – de tout le partage du sensible tel qu'il a été instrumentalisé par les pouvoirs modélisant les normes d'existence sociale et économique. Cette manière de faire de Muyle donne l'impression d'une grande liberté acquise à l'égard des différents registres artistiques et symboliques. N'est-ce pas cela l'autonomie recherchée par les politiques de démocratie culturelle ? Chaque œuvre se présente comme l'atlas hétérogène d'un point sensible du monde (atlas dans le sens d'Aby Warburg). Au cœur d'éléments que nous reconnaissons

tou-tes, selon des degrés de connaissance différents, il introduit une différence, quelque chose d'étranger et d'inconnu issu de matériaux (re)connus. Cette différence crée un effet de diachronisation, un vide, un appel qui déclenche l'expérience esthétique proprement dite. Celle-ci, explorant cette impression de surprise et d'imprévu, produit alors de la connaissance subjective, individuelle, mais qui va à la rencontre de l'autre, à travers l'œuvre, recherchant un point d'empathie, instaurant après coup une synchronisation entre soi et cette différence qui parle. C'est la part de transindividuation. C'est cette pulsation, cet enchaînement de phénomènes entre singulier et universel qu'il serait intéressant de mettre à contribution dans la constitution des communs de la culture. Est-ce que ce discours sur Muyle n'est pas le reflet d'une culture élitiste ? Comment traduire cela ou plutôt le rendre habitable pour les milieux populaires ?

8. L'engagement dans ce processus esthétique où l'on passe d'abord par un sentiment de perdre pied – de quoi ça parle, à quoi se raccrocher dans cette différence et cet inattendu ? –, demande quelques fois de l'effort ou de l'obstination. Il faut chercher des repères, essayer de comprendre. Un discrédit est de plus en plus jeté sur ce type d'effort. À la fois au nom de la démocratie culturelle et du marché.

“ L'audimat n'est-il pas devenu l'instrument dominant de la légitimation culturelle présentée comme la voix du peuple ? ”

9. Le capitalisme a épuisé les ressources naturelles de la planète. Il en a fait le tour. Son extractivisme se tourne vers de nouvelles zones à coloniser : les personnes, leur intériorité, leur subjectivité, leurs ressources psychiques et physiques. Ce que l'on appelle culture populaire aujourd'hui est avant tout une culture hyper-industrielle qui recouvre tout ce en quoi consiste l'exploitation des consciences via des biens culturels. Si le terme populaire est encore utilisé, c'est dans son acception magique évoquée par Bourdieu, pour produire une illusion masquant la réalité massivement industrielle.
10. Le marché produit et diffuse partout, au plus près des corps et de l'intime, ce que Bernard Stiegler appelle des « objets temporels », des chansons, des films qui ont une temporalité

bien identifiable, avec un début et une fin. En écoutant, en regardant, on calque sa temporalité intérieure et physique sur celle de la chanson et des images qui coulent. Peut-être écoute-t-on ou regarde-t-on de moins en moins de façon linéaire, jusqu'au bout. On zappe, on passe d'un objet temporel à l'autre, ils se ressemblent, l'attention devient de l'inattention. « Cette coïncidence de l'écoulement de votre temps de conscience avec l'écoulement des objets temporels est ce qui permet que votre conscience ADOPTE le temps des objets temporels en question », dit Bernard Stiegler⁴, qui parle aussi de capture d'attention. C'est par là que s'effectue une synchronisation massive, au niveau mondial, de ce qui s'écoute, de ce qui se regarde comme images. (Il suffit de consulter les hit-parade du streaming, du téléchargement.) Ces objets temporels, de plus en plus connectés, ont comme fonction de capter nos consciences, de les transformer en données exploitables économiquement. Ce sont ces données qui alimentent le marché. Il est évident que la fascination pour ce qui s'écoule, musicalement, cinématographiquement, doit être rendue très fluide, immédiate, surtout jamais prise de tête, jamais rien de diachronique, d'inattendu, d'imprévisible (ou à très petite dose).

11. L'extraction du sensible vers son exploitation capitaliste s'effectue via les multiples moteurs de recherche, véritables prothèses « qui ont pour effet non pas de formaliser des singularités et de les intensifier, mais au contraire de les réduire tendanciellement, par exemple en renforçant les comportements mimétiques et généralisant la logique de l'audimat dans les procédures prétendument personnalisantes de l'accès – ainsi de Google ».
12. Les expressions populaires, particulièrement musicales et cinématographiques, ainsi instrumentalisées par la logique de l'audimat, jouent dans une belle pièce, comme on dit. Elles bénéficient rarement de configurations favorisant leurs évolutions vers des savantisations intégrant, à leur manière, des démocratisations actives du regard et du senti social. Elles sont chargées – cela peut bien entendu être à leur corps défendant – de produire massivement du « même » pour rentabiliser au mieux la captation des données sensibles selon l'ampleur prise par le capitalisme numérique : il faut pouvoir fourguer au plus grand nombre possible les « choses semblables que d'autres comme vous ont déjà aimées ». Et ça doit aller vite. De plus en plus vite. Parce qu'il nous est demandé d'émettre toujours plus de signaux numériques à partir des points connectés de plus en plus

nombreux et diversifiés qui cartographient nos usages quotidiens. Nous devons alimenter la bête avide de signaux qui nous rendent toujours plus prévisibles. Et nous devons ingurgiter en retour toujours plus d'objets temporels, entiers ou fragmentés. Un mécanisme de téléguidage de nos expériences esthétiques, un « télé-commandement » en quelque sorte. Cette accélération fait glisser l'expérience esthétique vers le réactif plutôt que vers l'engagement actif tel que brièvement évoqué à partir du travail de Johan Muyle. Un façonnage des individus par leurs pratiques culturelles supprime les conditions d'une participation citoyenne au symbolique. C'est ce qui correspond à la métaphore de la fourmilière présentée par Stiegler : « Il n'y a plus d'individus, mais des particuliers grégaires et tribalisés, qui paraissent conduire vers une organisation sociale anthropomorphe d'agents cognitifs, voire réactifs, et tendant à produire, comme les fourmis, non plus des symboles, mais des phéromones numériques. »⁵

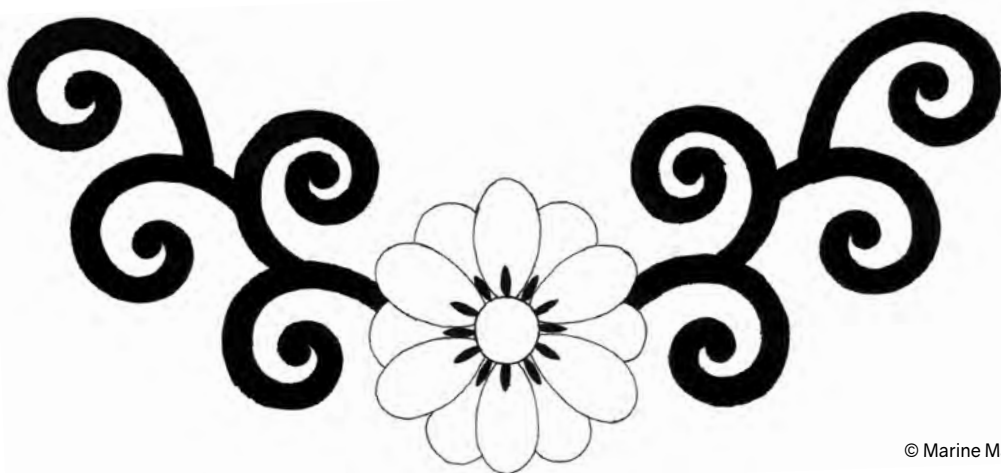
13. La culture populaire, même si ce qu'on entend par là n'a pas été pris en mains par le peuple comme le rappelait Bourdieu, a démocratisé, en premier lieu, les contenus et les formes artistiques au niveau de la prise en compte des réalités à raconter, du profil et de l'origine sociale des personnages et de leurs destins, des procédés narratifs correspondants à des habitus diversifiés, de la place confiée à des narrateurs et narratrices issues de différentes classes sociales. Tout cela existe encore mais largement parasité par le capitalisme numérique, ses moteurs de recherche, sa machine algorithmique. Ne correspond-elle pas dès lors, aujourd'hui – largement mais pas exclusivement – à un écosystème culturel du populisme dans le sens péjoratif que politiques et journalistes confèrent au terme populisme ?

14. Je n'entends pas réduire les choses à une dynamique binaire. Même les objets temporels hyperindustrialisés peuvent aussi donner

lieu à de réelles expériences esthétiques, avec de l'imprévisible, échappant à la fatalité de producteur-ice et de récepteur-ice de phéromones numériques. Bernard Stiegler en rend compte dans le même ouvrage au fil d'une analyse passionnante du film d'Alain Resnais *On connaît la chanson*. Cela se passe d'autant mieux si l'on dispose d'un capital culturel qui, quelle que soit la pression du numérique, facilite le recul, la distance critique et met en contact la production même la plus banale avec une riche bibliothèque interne de souvenirs, de traces, de réminiscences diversifiées, de référentiels culturels multiples, bref avec ce que l'appartenance de classe procure comme maîtrise plus globale de ce que signifie la culture. Mais qu'en est-il, massivement, des effets de cette hyperindustrialisation ?

15. Peut-on encore considérer, dans l'état actuel du marché, que c'est par la valorisation de la culture populaire que l'on avancera vers plus de démocratie ? L'audimat n'est-il pas devenu l'instrument dominant de la légitimation culturelle présentée comme la voix du peuple ? Alors que, par-dessous, les anciennes instances de légitimation et de distinction restent opérantes pour une minorité représentative au pouvoir ? Et ce populisme hyperindustriel, avec ses algorithmes et ses filtres au service de l'exploitation à grande échelle du sensible, a-t-il quoi que ce soit à voir avec le « peuple », les droits culturels, la démocratie culturelle, etc. ? ■

1. *Dictionnaire International Bourdieu*, sous la direction de Gisèle Sapiro, CNRS Éditions, 2020.
2. *Soul Séga Sa !*, « Indian Ocean Segas From 70'S Vol. 2 », FolkWelt, Bongo Joe BJR036, 2019 (Référence PointCulture : ML7039)
3. Johan Muyle, « No room for regrets », rétrospective au Mac's, du 20.12.20 au 18.04.21. Lire l'article sur le site de PointCulture : <https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/nos-monstres-et-merveilles-johan-muyle-au-macs/>
4. Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, 1. L'époque hyperindustrielle, Galilée, 2004.
5. Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, op.cit.



© Marine Martin

Entretien avec
Elena Diouf

Journaliste de formation, chargée
de missions à la Fédération de
Centres de Planning familial des
FPS

Propos recueillis par
Hélène Hiessler, coordinatrice
à Culture & Démocratie

FÉMINISME ET CULTURE POPULAIRE : LA FIGURE DE LA BITCH

Dans les années 1990-2000, dans le monde de la musique en particulier, des voix de femmes (comme Madonna, Neneh Cherry, Britney Spears, Beyonce et d'autres) émergent qui revendiquent l'émancipation féminine. Leur hypermédiatisation fait entrer des valeurs féministes dans la pop culture.

On parle désormais de « féminisme pop », qui se diffuse massivement, dans les médias et sur les réseaux sociaux. Certain·es y voient la fin d'un féminisme « authentique », la récupération marchande des valeurs féministes, et de fait, le féminisme, qui s'affiche désormais sur des t-shirts griffés, n'a jamais été aussi populaire qu'aujourd'hui. Pourtant, à leur manière, ces nouvelles figures féministes résistent bel et bien aux assignations et ouvrent des espaces de contestation du patriarcat. Elena Diouf s'est intéressée à l'une d'elles, celle de la bitch, rappeuse « racisée, indépendante et puissante » qui entend détourner les stéréotypes qu'on lui associe.

Qu'est-ce qui vous a amenée à vous intéresser au hip-hop en général, et à la figure de la bitch en particulier ?

Je me suis intéressée au féminisme et aux droits des femmes dès mon bachelier. Lors de mon mémoire, je suis partie du mouvement #MeToo pour travailler sur l'hypermédiatisation des féminismes que j'ai analysé en parallèle avec le recul des droits des femmes. La figure de la bitch dans le rap américain est seulement une toute petite partie de ce premier mémoire mais je trouvais intéressant de pousser un peu plus loin la réflexion parce que ce n'est pas un sujet qui a été beaucoup traité. Je voyais bien que le hip-hop était un genre en expansion, notamment aux États-Unis où il est aussi réapproprié par des rappeuses afro-américaines – parmi lesquelles Nicki Minaj qui, il y a une dizaine d'années, était l'une des premières dans son style. Ça m'a interpellée : j'ai eu envie de creuser un peu et de voir

si oui ou non cette figure de la bitch pouvait être une figure contemporaine du féminisme capable de subvertir les normes de genre et les normes de race ou si c'était juste un phénomène marketing.

Dans ce dossier, on s'est notamment intéressé·es à des objets/pratiques culturelles qui ont d'abord émergé dans la contre-culture avant d'entrer dans l'industrie culturelle. Le chercheur Keivan Djavadzadeh, que vous citez dans votre travail, écrit que si les industries culturelles contribuent largement au maintien de l'hégémonie culturelle, « la culture populaire est également, simultanément, un espace de contestation de l'hégémonie ». Pour vous le hip-hop est pris aussi dans cette ambivalence ?

Je ne suis pas certaine que le hip-hop fasse complètement partie de la culture hégémonique. C'est clairement le genre qui a le plus de succès surtout auprès des jeunes et des jeunes adultes ces dernières années, mais dans les médias classiques, la radio, la télévision, etc., il reste peu diffusé chez nous. On invite peu les rappeurs et les rappeuses sur des plateaux et on leur décerne peu de prix par rapport à d'autres genres musicaux. C'est un genre surtout diffusé via les plateformes de musique et de streaming et il n'est pas si évident que le hip-hop soit vraiment débarrassé de son étiquette de sous-culture. Aux États-Unis par contre, ça semble être beaucoup plus ancré, le rap a une place prépondérante. Je pense aussi que les modes de consommation ont changé. Par exemple, les rappeurs et les rappeuses français·es ont leur propre technique marketing, certain·e·s font des teasings pendant des jours avant la sortie pour finalement avoir tout le monde devant son smartphone à minuit pour écouter le nouveau morceau. Ça dépasse le cadre des médias hégémoniques.

Qui est la bitch ?

Pour moi, c'est une femme racisée, indépendante et puissante, tant au travers de ses paroles que du personnage qu'elle incarne dans le monde du hip-hop. On retrouve souvent les mêmes thèmes dans ses paroles, notamment la sexualité, l'argent, une certaine célébration des formes généreuses, une envie de magnifier la beauté

des femmes noires, et une idée de revanche sur la vie. On retrouve chez la *bitch* trois systèmes d'oppression imbriqués que sont le genre, la classe et la race, qui appartiennent à un vécu bien spécifique. La *bitch* telle que je la décris est forcément reliée à la pensée intersectionnelle qui sera mise en lumière par le Black feminism américain, notamment telle que décrite par bell hooks dans les années 1980. Cette pensée renvoie à l'époque esclavagiste américaine du XVII^e siècle. Des artistes comme Miley Cyrus ou Madonna, qui pourraient s'en rapprocher par la dimension provocante, ne partagent pas le même vécu et ne peuvent pas être considérées comme des *bitch* au sens où moi je les décris puisqu'elles n'empruntent pas les mêmes codes – ce qui ne veut pas dire pour autant qu'elles ne sont pas féministes.

Est-ce que la *bitch* est liée à un genre musical ?

Bitch est un terme qu'on retrouve déjà dans les années 1930 dans le jazz américain. Il sera ensuite utilisé sous forme d'insulte dans les années 1990 par des rappeurs africains-américains comme Snoop Dog, Dr Dre, etc. Ces années 1990 marquent plus ou moins un tournant avec un duo d'africaines-américaines, BWP (*Bytches With Problems*), qui reprennent cette insulte, lui mettent une majuscule – et un y à la place du i – pour la détourner et en faire une revendication identitaire. Trente ans plus tard, ça se retrouve aussi dans les paroles de certaines rappeuses – dont Nicki Minaj, Cardi B et Rihanna, sur lesquelles j'ai travaillé – soit comme reven-

“ Certain-es imaginent des femmes poilues, aigries, qui détestent les hommes. Le féminisme pop n'est plus du tout là-dedans et peut prendre un nombre de formes incalculable – qui peut passer, même si ça fait débat, par le fait d'utiliser son corps pour arriver à ses fins... ”

dication identitaire (en s'auto-proclamant *bitch*) soit sous forme d'insulte mais au second degré. Il y a vraiment cette idée de réappropriation d'une insulte pour en faire une arme. Le lien au rap, milieu éminemment masculin au départ, est donc clair : ce serait différent dans la pop. Mais il y a aussi, comme je l'expliquais, la référence au vécu des africaines-américaines : les *bitch* se jouent, spécifiquement, de stéréotypes de femmes racisées.

Quelle(s) image(s) de la femme noire la *bitch* entend-elle détourner ?

Il y a plusieurs stigmates hérités du contexte esclavagiste. Entre autres, le stéréotype de la *Jezebel*, une femme hypersexualisée, bestiale, aux mœurs légères, mais aussi la *Mama*, mère au foyer et maîtresse de maison ou encore la femme virile et agressive. Mais l'image la plus intéressante ici est celle de la *Jezebel* qui s'apparente à un corps très érotisé, incapable de se contrôler sexuellement. À l'époque, cette stigmatisation de la *Jezebel* renvoyait les femmes noires à l'image d'une femme sexuellement agressive, en opposition à celle de la femme blanche et vertueuse, le blanc étant la norme de beauté quand le noir était synonyme de laideur. C'est principalement ce stéréotype-là qui est repris par les *bitch* aujourd'hui, surtout dans l'attitude et le visuel des clips : on retrouve beaucoup l'imprimé animal, des poses très suggestives, elles sont souvent en sous-vêtements, avec des bas-résille, du latex, etc., qui renvoient au monde du strip-tease ou de la prostitution. Cette image en particulier, d'autres femmes blanches ne pourraient pas se l'approprier. Et alors que beaucoup qualifient Cardi B de vulgaire, à la limite de la pornographie, avec Lady Gaga ou Katy Perry, par exemple, pourtant parfois très provocantes elles aussi, on va davantage parler de performance artistique ou d'artistes extravagantes.

Dans quel courant féministe situez-vous la figure de la *bitch* ?

La figure de la *bitch* renvoie à différents courants du féminisme qui ne sont pas neufs mais surtout à des débats qui agitent les féministes depuis des décennies et qui concernent l'utilisation et l'hypersexualisation du corps des femmes. Aux États-Unis, dans les années 1980, ces débats se sont cristallisés en luttes assez violentes qu'on appelle les *Sex Wars* et qui opposent deux visions différentes de la sexualité : l'une qui la perçoit comme un lieu d'oppression et l'autre qui y voit un espace possible d'émancipation. Ces *Sex Wars* s'illustrent par exemple dans le débat perpétuel sur la pornographie ou la prostitution, qui continue d'opposer différents courants féministes. Mais la *bitch* renvoie aussi au Black feminism et au concept d'intersectionnalité. Le Black feminism a émergé aux États-Unis aux environs des années 1960 et a pris plusieurs voies depuis, mais c'est ce mouvement qui a permis de prendre en compte, de traiter ensemble la race et le genre, et qui mettra plus tard en lumière le concept d'intersectionnalité.

La figure de la *bitch* émerge de courants et de pensées qui ne sont donc pas nouveaux et qui prennent place dans ce courant qu'on pourrait appeler le féminisme pop. Il n'y a pas selon moi de définition propre au féminisme pop mais ce qu'on peut dire, c'est que c'est une forme de féminisme qui a pour particularité de se diffuser

massivement, dans la culture populaire – dans la musique mais aussi dans le cinéma, la mode, via les réseaux sociaux – et qui, même, dépend de ces médias. Si la *bitch* existe comme figure féministe, c'est précisément parce qu'elle bénéficie de cette large diffusion. C'est vrai aussi pour beaucoup d'autres figures du féminisme pop – mannequins, instagrameuses, etc. : c'est un féminisme qui s'appuie sur l'hypermédiatisation et qui trouve un écho dans les médias.

“ Elles aident à faire prendre conscience de ces inégalités dans la culture populaire parce qu'elles incarnent un féminisme à contre-courant de l'hégémonie culturelle qui permet à des femmes invisibilisées de pouvoir se reconnaître en elles, dans leur discours, de pouvoir s'identifier. ”

Plutôt que de féminisme pop, certain·es parlent de post-féminisme, comme si ce courant marquait la fin d'un féminisme « authentique ».

Oui, par opposition à un féminisme plus « classique », mais aussi peut-être un peu stéréotypé : certain·es imaginent des femmes poilues, aigries, qui détestent les hommes. Le féminisme pop n'est plus du tout là-dedans et peut prendre un nombre de formes incalculable – qui peut passer, même si ça fait débat, par le fait d'utiliser son corps pour arriver à ses fins. Il a aussi sans doute la particularité de prendre en compte tout ce qui est « hors normes », et de ne plus simplement parler du genre de manière dichotomique femme/homme. On essaye de prendre en compte l'ensemble des genres existants, des orientations, l'ensemble des vécus spécifiques de chacun·e, mais il reste encore beaucoup de chemin à parcourir. Le vécu des femmes racisées est encore très invisibilisé dans les courants féministes très eurocentrés et bourgeois, ce qui crée parfois, à juste titre, beaucoup de tensions.

Les critiques du féminisme pop reprochent notamment aux figures comme celle de la *bitch* d'encourager la réussite individuelle au lieu de viser l'émancipation collective. Est-ce que c'est le cas selon vous ? Remettez-elle en question les inégalités sociales, par exemple ?

La *bitch* est dans la subversion, mais il y a clairement des limites. Effectivement on ne retrouve pas l'idée d'un mouvement qui serait collectif et

mené par des femmes racisées. Il faut aussi se poser la question : est-ce que c'est son rôle ? Et surtout, est-ce qu'elle en a l'ambition ? Je ne pense pas. Cette idée d'empowerment, est une idée individuelle et collective de transformation des inégalités, et cette dimension collective est souvent laissée de côté même par certaines féministes – dont la *bitch*. Je ne sais pas si elles remettent en question les inégalités structurelles mais en tout cas elles aident à faire prendre conscience de ces inégalités dans la culture populaire parce qu'elles incarnent un féminisme à contre-courant de l'hégémonie culturelle qui permet à des femmes invisibilisées de pouvoir se reconnaître en elles, dans leur discours, de pouvoir s'identifier. Elles sont donc en un sens des porte-drapeaux, des porte-parole d'autres femmes, et ça c'est déjà une démarche un peu collective. Je ne pense pas que leur ambition soit de créer un nouveau mouvement féministe, mais là où elles sont, de là où elles parlent, elles peuvent déjà faire bouger les choses et subvertir les normes de beauté, les normes de genre et les normes de race.

À qui s'adresse la *bitch* ? Est-elle entendue ?

Je n'ai pas du tout analysé la réception dans mon travail, mais j'y ai un peu réfléchi. Je pense qu'elle s'adresse à tout le monde, et peut-être justement davantage – contrairement à ce qu'on pourrait croire – à celles et ceux qui ne se reconnaissent pas dans son discours. C'est peut-être pour ça aussi que la *bitch* fait autant polémique et suscite autant de débats. Prenons l'exemple de Cardi B : l'été dernier elle a sorti une chanson avec Megan Thee Stallion, WAP, qui a donné lieu à de fortes critiques notamment de la part des conservateur·ices américain·es. Le clip est très provocant, les paroles sont très crues, elles parlent de leurs ébats, de leur plaisir, etc. : elles représentent tout ce qu'une société patriarcale n'attend pas d'une femme et encore moins d'une femme racisée. C'est un peu comme si elles remettaient les pendules à l'heure, qu'elles venaient dire : « Oui, je suis noire, j'ai des grosses fesses, je suis riche, j'aime l'argent et le sexe mais je fais ce que je veux. » C'est en ça qu'à mon sens, la *bitch* s'adresse à tout le monde et surtout aux personnes qui ne se retrouvent pas dans son discours – qui sont justement celles qui réagissent le plus. La *bitch* s'adresse vraiment au grand public et surtout à la société structurellement raciste et patriarcale des États-Unis. Clairement, le message est bien entendu, sinon ferait-elle autant polémique ? ■



Jampoétik

Au beau milieu de sa course, un spermatozoïde se demande si la bataille qu'il s'apprête à livrer pour parvenir jusqu'à l'ovule qu'il vise, en vaut vraiment la peine : « J'ai eu vent de bien sombres nouvelles quant au monde qui s'apprête à m'accueillir, se dit-il, il va me falloir sans cesse donner des preuves de mon désir d'appartenir à ce monde dont on dit qu'il est cruel, c'est peut-être le moment maintenant de ne pas me fatiguer trop ... »

EXPRESSION

De l'urne à la Passoire

À propos de la liberté d'expression.

Pendant que les vitrines médiatiques se crèpent le chignon pour savoir si la liberté d'expression est respectée ou pas, l'arrière-boutique démantèle silencieusement les outils d'expression potentiels de celles et ceux qui n'ont qu'une voix à mettre dans une urne, et de celles et ceux aussi qui n'en ont pas.

S'exprimer c'est quoi ?

Au XIX^e siècle, on disait encore exprimer une orange, pour décrire l'acte d'en extraire le jus. Voilà qui est assez parlant. L'orange s'exprime. Et si on lui enlève son N à l'Orange, qu'est-ce qu'on obtient ? Orage voilà. La pluie est à l'orage, ce que le jus est à l'orange, c'est-à-dire, son expression, ce qui en dé-coule.

S'exprimer on fait ça comment en fait ?

Bonne question, merci de l'avoir posée.

Un collectif de jeunes gens a esquissé une réponse au cours de ces trois dernières années. Il·elles ont élaboré une soirée d'expression. C'est-à-dire, une soirée où l'on se retrouve, on discute, où l'on rit, où l'on boit un verre, et une soirée où, si ça nous chante, on réfléchit à ce que s'exprimer veut dire. Pourquoi ? Parce que c'est une soirée qui réunit différentes langues et différents modes d'expressions. Il y a une exposition, une scène ouverte et un concert. Et la frontière entre les trois n'est pas toujours très claire. C'est là tout l'intérêt.

Comment s'y sont-il·elles pris·es pour brouiller les frontières ? Cette soirée s'appelle la Jampoetik. Derrière ce nom il y a Maïa, Greta, Geoffrey, Emma et Poema. Ensemble il·elles ont mis en place un jeu qui porte le nom de passoire (*English* : *Colander game*, *Nederlands* : *Verhiet Spiel*). Dans la passoire il y a des petits carrés de papier vierge, sur lesquels chacun·e peut écrire son nom. La passoire se promène de mains en mains pendant que la première partie de la scène ouverte se déroule. Quand la passoire est pleine et que le ou la dernier·e participant·e de la scène ouverte a dit son dernier mot ou posé son dernier acte, la passoire revient sur scène.

Avec les noms qu'elle contient, on fait des groupes de trois personnes, au hasard. Ces groupes ont le temps de la pause pour imaginer ce qu'ils pourraient faire ensemble sur scène pendant trois minutes. Chacun·e vient avec ses désirs ses aptitudes, ses peurs, son vocabulaire verbal, physique, graphique, musical, avec ses troubles et son ludisme. Et nous dégageons toujours beaucoup d'espace au vestiaire pour y laisser les exigences, les prérequis, et le perfectionnisme. C'est rare qu'ils nous encombrant sur scène.



La pause ne dure pas tellement plus qu'un quart d'heure. Si ces quinze minutes permettent de prendre quelques décisions, elles ne permettent pas de régler une forme arrêtée. Alors, quand les groupes passent sur scène, on assiste à un mode d'expression qui s'invente sur le vif.

Pour nous en tant qu'organisateur-ices, parvenir à la fluidité dont ce récit témoigne a été un long chemin. Au début nous pressentions l'intérêt d'un tel jeu mais nous le présentions assez maladroitement. Au fur et à mesure on a interrogé notre intention. Nous voulions pouvoir donner lieu à un débordement. Faire en sorte que ce qui jailisse des gens qui se prêtent au jeu, ne soit pas quelque chose d'attendu, ni de leur part ni de la nôtre. On a fini par nommer quelque chose d'intéressant : l'expression irrationnelle.

Voilà la définition que donne Wikipédia de la liberté d'expression : « La liberté d'expression est le droit reconnu à l'individu de faire connaître le produit de sa propre activité intellectuelle à son entourage. »

Certes, mais que faire de tout ce qui n'est pas le fruit d'un raisonnement, ou d'un positionnement choisi. L'expression irrationnelle est-elle libre elle aussi ? Une chose est à peu près sûre : c'est qu'elle est libérante.

Mais si on parlait de laisser libre cours à l'expression irrationnelle de tou-tes voilà de quoi faire rire, les autorités, les médias et leurs comparses.

« A voté » ! Au bureau de vote on met le nom d'un-e autre dans une boîte fermée. À la Jampoetik, on met son propre nom dans une boîte trouée, une passoire. La passoire laisse partir ce qu'on ne veut pas et garde ce qu'on veut.

développer. À chaque soirée son exposition, c'est la règle. Nous cherchons en ce moment comment continuer à amenuiser la frontière entre expressions dites vivantes et expressions dites plastiques. Nous travaillons en collaboration avec un collectif de scénographes, La Combine, avec qui nous réfléchissons à un dispositif scénique qui permette de faire entrer les arts visuels dans la grande danse des arts vivants. Pourquoi ?

Pour créer un espace d'expérimentation pour celles et ceux que ça intéresse d'expérimenter, mais aussi et surtout pour créer un espace dans lequel aucun résultat pré-connu ne soit attendu. Pour faire sortir de soi quelque chose de propre à soi. L'ensemble des mots que nous utilisons portent le poids de connotations qui nous dépassent, les actes que nous effectuons sont souvent dictés par des nécessités extérieures. La tendance principale quand on laisse libre-cours à son expressivité, c'est de reproduire quelque chose que l'on connaît déjà et que l'on associe à « s'exprimer ». En inventant des pratiques, on rend possible la naissance d'une chose singulière.

Selon les définitions courantes, la liberté d'expression c'est le droit de dire quelque chose que l'on pense. Ce qui sous-entend, quelque chose dont on est sûr-e, quelque chose de soi que l'on connaît. Or, nous serions en droit de nous demander si s'exprimer ça n'est pas justement : sortir quelque chose qui d'ordinaire est à l'intérieur de soi, le mettre à l'extérieur et pouvoir l'observer enfin, justement parce qu'on ne le connaît pas. La liberté de non-préméditation, la liberté de découverte, la liberté de laisser être ce qu'on ignore : voilà ce que nous voudrions appeler la liberté d'expression.

Tout en réfléchissant

Le petit spermatozoïde voyait défilé à toute allure ses camarades accaparés par la perspective d'être le premier.

Il s'écrie :

« Mes amis, j'ai un doute !

Notre course effrénée est-elle juste ?

Il paraît que le monde qui vient n'est pas ce à quoi on s'attend... »

Le camarade qui passait au plus près de lui à ce moment lui bourre un coup de coude dans les côtes et renchérit : « Tais-toi tu vois pas qu'on court là ! »

Ceci étant dit, ses camarades spermatozoïdes, lui passent sur le corps pour continuer leur chevauchée vers la cible.

Entre langue de bois et langue à soi

Depuis 2019 les Jampoetik ont lieu au Zinnema, « maison ouverte aux talents » à Bruxelles. Là-bas, nous avons beaucoup d'espace et le vivier de notre imagination a continué à se

Jusqu'à ce que l'un d'entre eux l'aperçoive,
au sol, fébrile,
et prenne le temps de le relever,
et de lui dire

« Dis l'ami vient donc, c'est par là le chemin !
– Le chemin vers un monde

encore plus noir que le tunnel qui nous y mène ?
– Non, non, tu verras ce sera bien,
celui qui l'avait relevé, trépassait déjà pour repartir.

Notre spermatozoïde reprit :
– Bien comment ?

Un monde où je ne serais pas forcément
une fraction de cet agglomérat qu'on appelle
population,
mais où je pourrais aussi être une unité singulière ?
– C'est un pari, l'ami, un pari ! »

Et celui qui l'avait relevé repartit en courant.
Le spermatozoïde jeta un regard en arrière,
un autre en avant.

Il prit alors la route de la cible,
au pas,
calmement.

Entretien avec
Maria Kakogianni
Écrivaine et philosophe
Propos recueillis par
Sébastien Marandon,
enseignant et membre de
Culture & Démocratie

IVRE DÉCOR



Dans son livre *Printemps précaires des peuples*, Maria Kakogianni s'intéressait à ce qui pouvait perturber TINA (*There is no alternative*, il n'y a pas d'alternative), les récits de la défaite. Comment inventer d'autres histoires que celles, dominantes, du néolibéralisme et de la globalisation ? Dans son nouveau livre, *Ivre décor*¹, apparaissent des actions aussi prosaïques que boire un café, cultiver des tomates, aller au concert, marcher sur un rivage, aller voir son psy, faire l'amour, prendre le train, se lever, écouter la radio, aller voir un match de foot, manger avec des ami-es, qui alternent avec des réflexions sur Hegel, Deleuze, Nietzsche, Platon, Spinoza ou Kant. Quel chemin de pensée se construit à partir de ces multiples fragments ?

« Dis-moi comment tu racontes,
je te dirai à la construction
de quoi tu participes. »

Isabelle Stengers

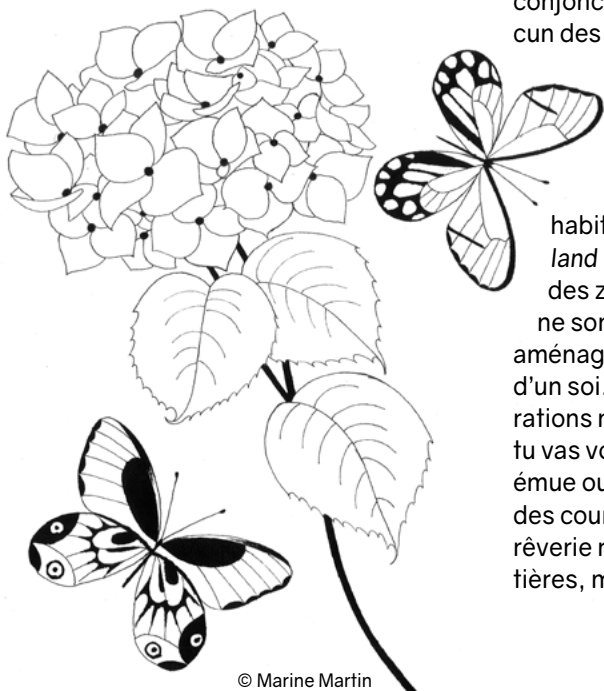
Dans *Ivre décor*, tu mélanges de petites anecdotes avec des événements historiques ou des concepts philosophiques avec la biologie, la psychanalyse, etc. Comme si tu cherchais à fabriquer un certain trouble des domaines et des frontières, à faire trembler les territoires, les zones de compétences et d'expertises.

Oui, il y a tout ce mélange dont tu parles et que le titre du livre évoque. Un *décor ivre* est une manière de faire récit autrement que par un changement de décor. Et en même temps, dans *Ivre décor* quelque chose dans le langage même est ivre. Si mélange d'éléments hétérogènes il y a, on ne le trouvera pas dans la bonne syntaxe, selon les règles d'arrangement et de composition.

Je ne dirais pas que j'essaie de fabriquer un trouble, je dirais plutôt que j'essaie de l'habiter, pour reprendre une formule de Donna Haraway. Les affects et les idées, les mots et les actes, notre micro-monde et la politique des grandes surfaces, etc. Toute la question se localise dans ce petit « et », cette conjonction de coordination, comment faire en sorte qu'aucun des deux termes ne soit celui qui subordonne l'autre. Il

n'y a pas une solution à trouver, c'est une question à expérimenter, et donc à habiter. Avec des ralentissements, des accélérations, des rythmes et des syntaxes pour que quelque chose là-dedans respire.

Les frontières sont par excellence ce qui n'est pas habitable. En anglais, on utilise l'expression « *no man's land* ». Tout est fait pour que ce petit « et » se réduise à des zones de séparation bardées de fil de fer barbelé. Et ce ne sont pas juste des frontières extérieures. Les frontières aménagent autant l'intérieur. L'intérieur d'un pays, l'intérieur d'un soi. Il y a une multitude de barbelés qui exigent des séparations nettes et sans contamination : là tu penses à Platon, là tu vas voir ta copine, là tu vas faire des courses, là tu es un peu émue ou sidérée par la tristesse du monde, et là tu vas refaire des courses. Rêver d'un monde sans frontières me semble une rêverie réconfortante. Essayer de rendre habitables des frontières, me semble un des noms possible de la lutte.



© Marine Martin

Cette volonté de mélanger les disciplines, de sortir d'une philosophie universitaire, on la percevait déjà dans ton précédent livre : ton texte était comme feuilleté par les dessins de Satya Chatillon, comme si tes idées n'avaient pas besoin d'être illustrées mais bien plutôt déplacées, tremblées, diagonalisées par le point de vue des images. Tu disais déjà : « Le livre multiplie les grands écarts entre des élans et des accélérations théoriques et des arrêts sur image sur un détail ou une scène mineure de l'autre. »² Pour aller dans le même sens, et nous y reviendrons, tu parlais encore de l'importance de penser les résistances au capitalisme comme des scènes, des performances, au sens d'une mise en forme du monde, de sa nécessaire mise en scène à partir du moment où l'on tente de le penser. Dans *Printemps précaires des peuples*, il s'agissait d'essayer de voir une séquence politique. Le théâtre et les arts de la scène sont venus s'incruster comme une manière de poser des questions, ce n'était pas du tout une visée. Je suis partie de l'idée qu'on n'est plus dans cette logique d'émancipation où on a identifié l'acteur (le prolétariat), on a le bon scénario (le matérialisme dialectique), des éclaireurs (les avant-gardes), le metteur en scène (le Parti), bref il faut juste qu'on monte enfin la pièce. Si la politique ne se pense plus avec ce « théâtre », peut-être qu'aller voir ce qui se fait réellement dans les théâtres peut donner des idées ou les aérer. Ça peut paraître paradoxal, mais c'est peut-être fidèle à une logique de la déviation, en tout cas je crois que *Printemps précaires des peuples* opère non pas par des scènes mais plutôt par des séquences et des zooms sur image (par exemple un graffiti). Il me paraît plus cinématographique que théâtral.

Ivre décor est plutôt un livre qui se tient à la lisière de la littérature et de la philosophie. Quelque part, c'est toujours la même question : Il n'y a pas d'alternative (TINA), comment (se) raconter des histoires là-dedans ? Je dirais qu' *Ivre décor* fonctionne plutôt par des scènes. Mais ce n'est pas une forme voulue au départ. Quand on est dans la philosophie académique, même si on pousse la forme dans ses retranchements, il y a quand même une forme attendue et on s'organise comme on peut pour se loger dedans. Sortir d'un cadre, ce n'est pas la liberté de faire n'importe quoi, c'est se donner d'autres contraintes. Pour *Ivre décor* je voulais des textes courts, parlant d'une femme anonyme, « elle », pendant un moment relativement court de sa journée. Une histoire minuscule entre le rien et le quelque chose qui rencontre la fureur de l'Histoire. Par exemple dans le texte « Marée basse », le viol d'un pays par les plans de sauvetage du FMI se mêle avec une balade au bord de la mer et la cicatrisation d'une plaie. Je travaille de manière

très artisanale, mot par mot, point-virgule par point final, et puis à un moment une forme surgit. Pour *Ivre décor* c'est en essayant d'écrire des histoires que j'ai fini par obtenir des scènes. Et je crois que si jamais j'essaye d'écrire une scène pour la scène, ça donnera encore autre chose.

Il paraît que Platon a brûlé ses textes de théâtre pour s'adonner ensuite, après sa rencontre avec Socrate, à la philosophie. Je viens plutôt du côté de la philosophie et je n'ai jamais écrit sur le théâtre ou les arts de la scène. Mais c'est vrai que depuis un certain temps et grâce notamment à des rencontres que j'ai pu faire, il m'arrive de ne pouvoir écrire qu' « avec » eux. Bon, j'avoue que je n'ai pas brûlé mes précédents travaux en philosophie.

Il y a ce vieux débat généraliste entre changer les institutions du dedans ou en se tenant au bord extérieur. Il me semble qu'il faut les deux. Chaque personne, depuis l'endroit où elle peut, doit lutter avec autant de gaieté, de sincérité, et d'acharnement que possible pour que « ça change ».

Dans ta première nouvelle « Compost », il y a l'idée de recycler, de faire pousser, de faire avec justement tous les rebus, les déchets, tous les corps que le nécro-libéralisme passe par perte et profit. De cultiver cet humus et de le faire proliférer. Ces images, on les retrouve chez Donna Haraway qui parle de « Chthulucène »³ quand elle évoque notre époque. Pour penser le monde actuel, elle veut faire des histoires (en français, la traduction fonctionne bien puisque faire des histoires c'est se disputer, s'embrouiller et en même temps raconter). Elle utilise le terme SF pour désigner les jeux de ficelles (*String Figures*) mais aussi *Scientific Fact, So Far, Speculative Feminism*, et d'autres encore. Elle précise : « Je travaille avec les jeux de ficelles comme une façon de penser avec une foule de compagnons dans une sympoïèse d'enfilage, de feutrage, de nouage, de pistage et de triage. [...] Je travaille avec et en SF en tant que compostage matériel-sémiotique, théorie dans la boue, embrouille. »⁴ En lisant ces extraits, on a l'impression que ton livre est une application possible de la méthode d'Haraway ?

Au moment d'écrire ce livre je ne connaissais pas vraiment le travail d'Haraway, j'ai commencé à la lire après. J'ai découvert une « étrangère intime »⁵. Ce que je perçois d'elle est précisément ce jeu de ficelles. Dans ce jeu, il faut deux paires de mains, l'une offre le résultat de son opération afin que l'autre paire opère à son tour. On peut penser avec Haraway, mais il me semble impossible d'appliquer une quelconque méthode, sans trahir l'esprit du jeu. Notre paire de mains doit devenir active à son tour.

Pour revenir à mon petit « Compost ». Il y a ce fameux texte de Carla Lonzi, « Crachons sur Hegel ». Le philosophe allemand est un contemporain de la Révolution Française, il pense la dialectique comme un bourgeois éclate en fleur puis donnera un fruit. Je me suis placée plutôt au moment où le fruit est pourri et où il faut quand même continuer et assurer la relève.

Dans « Compost » une femme ouvre les volets de sa fenêtre, mais la nouvelle journée a du mal à s'annoncer. Le capitalisme, ce milieu toxique dans lequel on vit, présente une capacité inépuisable à intégrer toute forme de nouveauté ou de différence. C'est une machine à récupération qui peut par exemple récupérer le punk pour proposer des pantalons déchirés qui coutent plus cher. En même temps, il impose un tel rythme frénétique de nouveauté et récupération de la nouveauté que même l'option « conservatrice » prend des allures de résistance. Il faut arrêter de prendre les gens qui votent pour Trump pour des abruti-es ou des stupides. Le populisme sécuritaire et néofasciste qui se veut ni de gauche ni de droite mais « anti-système », la montée réactionnaire et conservatrice un peu partout dans le monde et dans de nombreux domaines nous met devant l'impuissance actuelle de proposer des conservations émancipatrices et non pas des conservations conservatrices.

« Compost », c'est la révolte d'un monde jetable, à usage unique, au bord du burn-out, poubellisé. Le texte propose une manière de composter le chant de l'Internationale communiste : « Debout les déchets de la terre, les épuisés, les délaissés... ».

Dans « Pauvre été » tu demandes comment une idée radicale peut prendre corps mais aussi comment un corps peut prendre une idée. Il me semble que c'est une question clé qui concerne l'ensemble de ton livre. J'ai l'impression qu'il y a d'un côté une mise en corps, une incorporation/incarnation des idées et de l'autre côté, il y a une présence presque envahissante des affects, des souvenirs, des passions qui occupent et inondent tout, des « occupassions » (titre d'un autre de tes textes). Et la question qui surgit sans cesse au milieu de tout ça : comment agir ? Parce que je suis enseignant, ce double mouvement résonne chez moi de façon un peu décalée, diagonalisée. Cela se traduit par : comment transmettre ? Or, il y a cette phrase de Spinoza qui m'a toujours frappé, et pas uniquement dans ma pratique d'enseignement : « Je vois le meilleur, je comprends le meilleur, je fais le pire. » Avec l'actualité de la pandémie, le lock-down, le chant des oiseaux, tout ce qui devrait être la prise de conscience d'un autre monde, c'est une phrase qui semble encore plus frappante. Par rapport à ce que l'on sent, à ce que l'on pense, la

sphère de l'action est souvent une « chute » ou pour le dire autrement : nos actes ne sont pas à la hauteur. Mais je crois que ce n'est pas un accident, et que si on s'entraîne bien ou si on apprend bien on va réussir un jour à ce que nos sensations et nos idées correspondent à nos actes.

J'ai beaucoup aimé lorsqu'un jour une amie m'a dit que les acrobates, ce n'est pas qu'il-elles apprennent à ne pas tomber, il-elles apprennent plutôt à tomber sans se faire – trop – mal. Tu me diras, ça veut dire quoi « pas trop » ? Et pas trop pour qui ? Je n'en sais rien, je crois simplement que la question n'est pas de comment éviter une chute, mais que faire avec nos chutes ? Est-ce qu'elles vont nous permettre d'apprendre à vivre un peu mieux ou va-t-on toujours reproduire les mêmes échecs ? Changer la manière d'échouer est déjà beaucoup. Si je suis tombée amoureuse de la philosophie, c'est qu'elle m'a toujours semblé autre chose qu'une sagesse, autre chose qu'un savoir. À la question de savoir « comment faire » ou « comment agir ? », elle ne nous donnera jamais une réponse de l'ordre d'un savoir. D'où quelque chose de fondamentalement érotique chez elle.

Ce livre est aussi « ivre des corps ». En philosophie ordinaire, celle que chacun et chacune pratique tous les jours, on a souvent deux grandes autoroutes. L'une dit « il faut partir du sensible, de ce qui nous touche ». L'autre dit « il faut partir d'une idée juste et s'accorder au moins à cette idée ». J'aime beaucoup les petits chemins de campagne où on sort de l'autoroute. Le trajet est plus long, mais il offre la possibilité de faire des rencontres inattendues.

1. Les presses du réel, 2020.
2. Maria Kakogianni, *Printemps précaires des peuples*, Divergences, 2017.
3. Voir par exemple l'article « Symptômes, sf, embrouilles multi-spécifiques » dans *Gestes Spéculatifs*, édition Presse du réel, 2015, page 42 et suivantes.
4. *Ibid.*, page 44.
5. Expression proposée par la biologiste Lynn Margulis à propos des symbioses et qui est souvent reprise par Donna Haraway.



© Marine Martin



À L'ESSENTIEL !

La crise sanitaire a exacerbé les maux dont souffre notre modèle de société. Elle rend évidente l'urgence d'un changement de cap, individuel et collectif, depuis la formation de la subjectivité la plus singulière jusqu'à la construction d'universaux adaptés aux enjeux de la crise globale.

C'est pourquoi, quel que soit le domaine concerné, il s'agit d'infléchir nos référents culturels. Aller à l'essentiel et oser ce que nous appelons « une révolution culturelle ». Faire autrement, dans tous les domaines d'activité, pour retrouver sens, liens, temps, espace pour la pensée et la création.

L'initiative de Culture & Démocratie, de PointCulture et des contributeur·ices qui y sont associé·es, consiste à mettre en mots, sous des formats divers, ressentis, questionnements et propositions concrètes pour la mise en chantier de cette révolution culturelle.

À PARAÎTRE :

Septembre 2021

Neuf essentiels pour une histoire culturelle du totalitarisme

L'ère des totalitarismes est-elle une époque désormais circonscrite par l'histoire dont nous serions sorti·es ? Ce qu'on appelle régime démocratique est-il à l'abri de toute forme de totalitarisme ? Qu'en est-il des phénomènes d'industrialisation du monde ? De la culture de masse ou encore de l'accélération de la numérisation du social ? C'est sur ces questions que nous tenterons de réfléchir dans ce nouveau numéro de la collection des « Neuf essentiels ».

BXL UNIVERSEL II : MULTIPLI.CITY

Du 25 mars au 12 septembre 2021, Culture & Démocratie s'associe à la CENTRALE autour du projet BXL UNIVERSEL II : multipli.city.

À l'occasion de son 15^e anniversaire, le centre d'art contemporain propose, en collaboration avec 11 artistes et 6 organisations citoyennes dont Culture & Démocratie, un projet d'exposition/forum et des événements multidisciplinaires pour célébrer Bruxelles, ses artistes et ses habitant·es. Ensemble, ils interrogent les strates de la ville cosmopolite et le vivre-ensemble qui s'y tisse.

Infos pratiques : <https://centrale.brussels/expos/expo-bxl-universel-ii-multiplicity/>

Cycle numérique

CONFÉRENCES VIRTUELLES

Sixième cycle « Pour un numérique humain et critique »

Ce cycle acquiert pour nous une importance particulière, au vu de l'époque charnière dans laquelle nous nous trouvons concernant l'usage du numérique. Outil neutre ? Nous ne croyons pas. Simple outil de domination politique ? Non plus. C'est dans cette ambiguïté, on ne peut plus exigeante pour la pensée, que nous tenterons durant ce cycle de nous frayer un chemin de réflexion pratique. La numérisation du social déjà en cours vient d'être accélérée par la crise, augmentant encore les inégalités. Au-delà de la question économique et de la répartition des richesses se pose aussi la question du type de société que nous désirons, des injonctions d'adaptation, de leurs dangers et des brèches qui se présentent à nous. Doit-on espérer un retour en arrière ? Un arrêt de cette numérisation ? Ou plutôt la production d'une culture technique qui permettra d'ouvrir à sa réappropriation ?

Toutes les infos pratiques sur ces conférences sont disponibles dans la rubrique Agenda de notre site

www.cultureetdemocratie.be

Cycle organisé en partenariat avec : le GSARA, ACMJ, La Maison du livre, le Centre Librex, PAC, PointCulture, Cfs.ep, La Concertation – Action culturelle bruxelloise et le Cesep.

Retrouvez toutes nos publications dans notre catalogue. Les publications de Culture & Démocratie sont réalisées avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

<https://www.cultureetdemocratie.be/productions/view/cataloguedes-publications-de-cultureetdemocratie-2021>

LA VIE DE L'ASSOCIATION

Hors-série du *Journal de Culture & Démocratie*

« Chez Soi »

En 2020, imaginer, questionner, parler du chez-soi, voilà qui pourrait ou bien être devenu la preuve flagrante d'un manque d'imagination ou bien une arrogance, d'avoir mieux à dire, de savoir mieux. La planète s'est enfermée dans sa quasi-totalité, une première fois au printemps 2020 pour faire face au risque que représente le coronavirus. Alors de ce chez-soi, tout semble avoir été dit, à force d'en faire le tour, de l'avoir mesuré, d'en avoir compté les recoins, les cohabitantes, d'en avoir contemplé les ouvertures et les fragments du dehors. Mais si justement, ouvrir les portes des chez-soi était aussi une prise de risque ? Une proposition d'humilité, d'un cheminement ordinaire à la rencontre de ce qui nous constitue êtres vivants habitants de ce monde-là et de cette époque-là, en bref si c'était une proposition de conscience éveillée du monde ?



PODCASTS

Quatre nouvelles écoutes disponibles dans la rubrique multimédias de notre site !

SQUAT : DE PARTICULIER À PARTICULIER

Que signifie un chez-soi qui n'est pas assis sur les notions de propriété privée ou sur la séparation entre intérieur et extérieur ? Un podcast de radio Panik avec Leslie Doumerc et l'équipe de Culture & Démocratie.

<https://www.radiopanik.org/emissions/1-heure-de-pointe/chez-soi-/>

AU BOUT DU CONTE

Conte de fée ou conte de faits ? Le conte reflète-t-il les enjeux sociétaux de notre temps ? Une émission de radio Panik animée par Leslie Doumerc et une série de conteurs et conteuses invité-es.

<https://www.radiopanik.org/emissions/panikorama/au-bout-du-conte/>

QUAND TU COURS AVEC DES SLACHES, SOUVENT, TU EN PERDS UNE, NON ?

Création sonore à partir d'une composition textuelle étonnante qui mêle traces de collecte, récits de création et réflexions sur cette démarche singulière écrite par Valérie Vanhoutvinck. Réalisation: Leslie Doumerc, Arthur Lacomme, Vincent Matyn.

<https://www.youtube.com/watch?v=woSJnFhXBwE&t=2s>

CHEZ-SOI ET IDENTITÉS MULTIPLES (Vidéo)

Quels sont ses liens aux différentes communautés qui nous traversent, aux lieux qui nous font et par lesquels nous passons ? Est-il possible de parler de « présences multiples » plutôt que de fragmentation des identités ? Une rencontre en partenariat avec le festival Africa Is/In The Future.

https://www.youtube.com/watch?v=Jyr-QnJ_mFs

BIENTÔT UN NOUVEAU SITE WEB !

Le nouveau site de Culture & Démocratie, conçu par des membres de l'association, les permanent-es et le studio Mab21, prendra le pli du temps. Plus maniable, plus aéré, il nous permettra de mettre en avant l'entièreté de nos productions dans une mise en page fluide : productions écrites mais aussi sonores et vidéos. Un espace Agora permettra également de donner une meilleure visibilité aux expressions, prises de positions et réflexions des membres de l'association et de nos partenaires.

Une seule adresse : www.cultureetdemocratie.be

LES MOTS DU CONTRE-POUVOIR

#Me Too, homonationalisme, fragilité blanche, non-mixité choisie... Marqueurs d'une certaine radicalité politique, ces mots peuvent faire peur, rebuter ou même choquer. Les personnes concernées elles-mêmes les rejettent parfois n'y voyant qu'intellectualisme ou charabia militant. Pourtant ces mots comptent dans les luttes de réappropriation d'une puissance d'agir collective face à des phénomènes de domination. Ce petit dico vous propose une promenade dans le champ de bataille de la langue. Fruit d'une écriture collective, l'ouvrage est illustré par Lisette Lombé.

Une collaboration du Centre Librex avec Corps écrits, la Maison du Livre, le Plan SACHA, PointCulture, Culture & Démocratie, la Rainbowhouse & Inclusion, dans le cadre de Féministe Toi-Même!

Le tatouage est une pratique culturelle aux différentes fonctions sociales (thérapeutiques, stigmatisantes, identitaires...) qui date de l'Antiquité voire de la Préhistoire. Interdit dans la sphère chrétienne en 787 avec le Concile de Calcuth qui le rattacha au paganisme – interdiction qu'on retrouve d'ailleurs dans l'Ancien Testament : « Vous n'imprimerez point de figures sur vous. » (Lévithique 19:28) –, il réapparaît au XVIII^e siècle dans l'histoire coloniale française avec les marins revenant des îles de Polynésie.

D'abord réalisé à l'aide d'outils manuels, suite à l'invention de l'électricité, l'Irlandais Samuel O' Reilly crée en 1891 une machine à tatouer électrique inspirée du stylo électrique d'Edison. Bien que le tatouage ait pu alors faire son entrée dans les cours des rois¹, il reste l'apanage des marges (marins, ouvriers, prostituées, détenus) et des bandes de « mauvais garçons » du début du XX^e siècle. Dans les années 1980 il fait encore partie de la culture souterraine, mais les expressions musicales émergentes qui lui sont associées – punk, rock, rap – le font entrer progressivement dans la « pop culture ». Il finit par gagner ses lettres de noblesse et une exposition lui est consacrée en 2015 au Musée du Quai Branly à Paris.

Si le tatouage n'est pas à proprement parler un phénomène de masse, il se popularise à vitesse grandissante et les salons de tatouage fleurissent dans les rues des villes européennes. On compterait aujourd'hui 10 % de la population française tatouée et 15 % pour les États-Unis. Il est donc indéniablement devenu un vecteur important d'expression des cultures populaires. Marine Martin, dont les dessins parsèment ce numéro, est

MARINE MARTIN

tatoueuse chez Purple Sun, salon qu'elle a co-fondé dans le quartier des Marolles en 2015. D'abord inspirée par des motifs et lignes *old school* – école traditionnelle du tatouage en Occident qui limite l'usage des couleurs, use de gros traits et des motifs issus de l'univers marin et ou populaire (oiseaux, navires, jeux de cartes, etc.) –, Marine Martin se tourne vers un graphisme proche de l'art nouveau – celui qu'on retrouve dans ces pages. Les lignes se font plus fines, les courbes plus droites, les motifs sont floraux ou animaliers et la figure de la femme est omniprésente. Il est intéressant de noter la filiation symbolique entre le mouvement art nouveau qui émerge dans les années 1860 avec un désir du retour à l'artisanat et de revalorisation de travail ouvrier face à l'émergence de la production industrielle et le développement du tatouage au XX^e siècle. D'autant que ce mouvement fit tomber les barrières établies entre « arts majeurs » et « arts mineurs », en élevant par exemple l'affiche au rang des beaux arts. Alors qu'à l'industrialisation succède un capitalisme néolibéral mortifère et que le tatouage est désormais reconnu comme un art, Marine Martin, en se réappropriant les codes de l'art nouveau, propose d'inscrire aussi dans notre époque un désir de retour à la nature et à la simplicité.

Purple Sun : https://www.instagram.com/purple_sun_brussels/?hl=fr

Marine Martin : https://www.instagram.com/martin_marine/?hl=fr

1. https://www.lemonde.fr/bande-dessinee/visuel/2016/05/13/des-bulles-et-des-pointes-l-histoire-ancestrale-du-tatouage-en-bd_4919111_4420272.html#chapters/01/pages/21



Culture & Démocratie

Depuis 1993, Culture & Démocratie rassemble des artistes et opérateur·rices sociaux·ales afin de promouvoir la culture comme valeur démocratique. Médiatrice et relais entre les secteurs culturel et associatif, elle encourage la participation de toutes et tous à la vie culturelle.

Présidente Sabine de Ville

Équipe Morgane Degrijse, Héléne Hiesler, Maryline le Corre, Renaud-Selim Sanli, Emma Rio

Comité de rédaction Paul Biot, Laurent Bouchain, Roland de Bodt, Morgane Degrijse, Baptiste De Reymaeker, Sabine de Ville, Leslie Doumerc, Pierre Hemptinne, Bernadette Heinrich, Héléne Hiesler, Maryline le Corre, Sébastien Marandon, Nimetulla Paraku, Renaud-Selim Sanli, Thibault Schier, Anne-Sophie Sterck, Valérie Vanhoutvinck

Le Journal de Culture & Démocratie est édité par l'asbl Culture & Démocratie rue Coenraets 72, 1060 Bruxelles
Téléphone : 02 502 12 15
Courriel : info@cultureetdemocratie.be
Banque Triodos : BE65 5230 8036 6696

La gratuité de ce Journal est possible grâce aux auteurs et autrices qui acceptent d'y contribuer gracieusement.

Ont collaboré à ce numéro

Paul Aron, Jan Baetens, Delphine Bibet, Laurent Busine, Antoine Challet, Collectif Jampoetik, Morgane Degrijse, Jean Delval, Sabine de Ville, Oumar Diallo, Elena Diouf, Pierre Hemptinne, Héléne Hiesler, Djimi Kahunda Kikonda, Samuel Kakiz, Maria Kakogianni, Maryline le Corre, Marc Lits, Sébastien Marandon, Clémence Mathieu, Mathieu Marin, Pauline Roque, Joël Roucloux, Eleonora Sambasile, Renaud-Selim Sanli, Thibault Schier et Alberta Sessa – sauf mention particulière, les articles publiés par le Journal de Culture & Démocratie constituent des contributions originales rédigées par les auteur·rices expressément pour chaque livraison. Bien que sollicités, les textes publiés ici n'engagent que leurs auteur·ices.

Les textes de ce Journal sont publiés sous licence Creative Commons.



Images Marine Martin – Rappelons que les images publiées sont autonomes et sans rapport volontaire avec les textes.

Mise en page Française Vercrucyse (Éditions du Cerisier)

Impression Imprimerie Jan Verhoeven

Éditrices responsables

Héléne Hiesler et Maryline le Corre, rue Coenraets 72, 1060 Bruxelles

Avec le soutien

de la Fédération Wallonie-Bruxelles



Culture & Démocratie est membre du réseau Eurozine



www.cultureetdemocratie.be

POUR NOUS SOUTENIR, ABONNEZ-VOUS !

Trois formules d'abonnement sont possibles :

- ▶ Abonnement simple pour 10 €/ 3 numéros du Journal (mentionner **ABONNEMENT SIMPLE** en communication).
- ▶ Abonnement complet 20 €/ 3 numéros du Journal + 1 hors-série (mentionner **ABONNEMENT COMPLET** en communication)
- ▶ Formule complète annuelle 30 €/ toutes les publications de l'année : Journaux + hors-série + 1 ou 2 livres des collections « Neuf essentiels » et/ou « Les Cahiers de Culture & Démocratie » (mentionner **FORMULE COMPLÈTE + ANNÉE** en communication)

Vous pouvez adresser votre versement à l'ordre de

Culture & Démocratie
rue Coenraets 72 - 1060 Bruxelles

Banque Triodos :
IBAN : BE65 5230 8036 6696

BIC : TRIOBEBB.

Communication :
nom, prénom, adresse complète, abonnement.

MERCI D'AVANCE !